

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

Oskar Messter. Erfinder und Geschäftsmann

1995

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15841>

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kessler, Frank; Lenk, Sabine; Loiperdinger, Martin (Hg.): *Oskar Messter. Erfinder und Geschäftsmann*.
Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1995 (KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films
3). DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15841>.

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

3 Oskar Messter

Erfinder und Geschäftsmann

Historische Perspektiven

Film und Projektionskunst

Filmvertrieb in Europa

Jean Desmet und die Messter-Film GmbH

Messters Denkschrift

Film als politisches Werbemittel

John Heartfield und George Grosz

Propagandafilme fürs Auswärtige Amt

Arthur Melbourne-Cooper

Film Pioneer Wronged by Film History

D. G. Phalke

National Cinema Under Colonial Rule

Stroemfeld / Roter Stern

KINtop 3

KINtop

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

herausgegeben von
Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger

KINtop 3
Oskar Messter
Erfinder und Geschäftsmann

Stroemfeld / Roter Stern

KINtop 3

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

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

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

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

Unaufgefordert eingesandten Manuskripten und Briefen bitte einen frankierten Rückumschlag beifügen.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Oskar Messter – Basel ; Frankfurt am Main:

Stroemfeld/Roter Stern. 1994

(KINtop ; 3)

ISBN 3-87877-783-3

NE: GT

KINtop 3

Oskar Messter – Erfinder und Geschäftsmann

mit Unterstützung der VGF – Verwertungsgesellschaft für Nutzungsrechte an Filmwerken,
Wiesbaden

Copyright © 1994

Stroemfeld/Roter Stern

CH-4007 Basel • Oetlingerstr. 19

D-60322 Frankfurt am Main • Holzhausenstr. 4

All Rights Reserved. Alle Rechte vorbehalten.

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

Satz: Dienst & Klapproth, Frankfurt am Main

Repros: repro 45, Frankfurt am Main

Druck: Offizin Andersen Nexö Leipzig

KINtop 4 erscheint im Herbst 1995 mit dem Themen-Schwerpunkt »non-fiction«

Für Fotos und Illustrationen danken Herausgeber und Verlag

dem Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin; dem Deutschen Institut für Filmkunde, Frankfurt a.M.;

dem Danske Filmmuseum, Kopenhagen; dem National Film Archive of India, Pune; dem Neder-

lands Filmmuseum, Amsterdam; Evelyn Hampicke, Ludwig Vogl-Bienek; Tjitte de Vries.

Inhalt

Editorial 7

Ludwig Vogl-Bienek
Die historische Projektionskunst
Eine offene geschichtliche Perspektive auf den Film
als Aufführungsereignis 11

Albert Wangemann
Meine Lehrzeit im Hause Messter, 1898 - 1901
Mit Anmerkungen von Martin Koerber 33

Babett Stach
Der Nachlaß Oskar Messter im Bundesarchiv 43

Harald Pulch
Messters Experiment der Dirigentenfilme 53

Ennio Simeon
Giuseppe Becces Musik für RICHARD WAGNER
Paradoxien der ersten deutschen Filmpartitur 65

Ivo Blom
Filmvertrieb in Europa 1910 - 1915
Jean Desmet und die Messter-Film GmbH 73

Oskar Messter
Der Film als politisches Werbemittel (1916) 93

Wolfgang Mühl-Benninghaus
Oskar Messters Beitrag zum Ersten Weltkrieg 103

Tiziana Carrozza
The Eye Over the Hill
Aerial Photography up to the First World War 117

Jeanpaul Goergen
»Soldaten-Lieder« und »Zeichnende Hand«
Propagandafilme von John Heartfield und George Grosz
im Auftrag des Auswärtigen Amtes 1917/18 129



Tjitte de Vries
Arthur Melbourne-Cooper, Film Pioneer
Wronged by Film History 143

Evelyn Hampicke
DIE SUFFRAGETTE - Asta Nielsen und ihre Kleider
Gedanken zu einem Filmfragment 161

Brigitte Schulze
D. G. Phalke's RAJA HARISCHANDRA in British India of 1913
Pioneering a National Cinema Under Colonial Rule 173

Frank Kessler
Filme im Zeichen des Hahns
Fragmente einer analytischen Filmographie der Firma Pathé Frères 191

Livio Jacob
Arbeiten für den stummen Film
Die Geschichte der Cineteca del Friuli und der
Giornate del Cinema Muto in Pordenone 195

Jean Paul Kusters
Schwarzer Traum und weiße Sklavin
Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910 - 1930 201

Giorgio Bertellini
New York - Domitor 1994; »Cinema Turns 100«
Projecting Contexts, Receptions, Technologies, and Films 205

Martin Loiperdinger
Erhaltene Spielfilme aus der Messter-Produktion, 1909 - 1918 209

Buch- und Zeitschriftenhinweise 213

Die Autorinnen und Autoren 214

Editorial

Unter den international bekannten Wegbereitern von Film und Kino ist kein deutscher Name zu finden. Das liegt nicht so sehr an mangelnden Verdiensten deutscher Filmpioniere, sondern eher daran, daß die Aufarbeitung der Kinematographie des Kaiserreichs noch in den Anfängen steckt. Dafür gibt es viele Gründe. Daß die Quellenlage aufgrund der wechselvollen Geschichte in Deutschland erheblich schlechter ist als in vergleichbaren Ländern, ist nur einer dieser Gründe. Was die Frühzeit angeht, so sind jedenfalls nicht nur die bekannten Nachlässe des großen Kameramanns Guido Seeber sowie der Brüder Skladanowsky überliefert. Die Jubiläumsvorbereitungen zu »100 Jahre Kino« fördern auch in Deutschland aufschlußreiche Bestände zutage, die bislang allenfalls auf das Interesse einer Handvoll Spezialisten stießen. Äußerst reichhaltiges Material an technischen Geräten, Filmen, Fotos, Geschäftsdokumenten, Korrespondenzen und eigenen Aufzeichnungen hat der Erfinder und Geschäftsmann Oskar Messter (1866-1943) hinterlassen. Messter war im deutschen Kinematographengeschäft von Anfang an tätig: Seit 1896 hat er das Kino der Kaiserzeit mit seinen filmtechnischen Erfindungen und den von seinen Firmen produzierten und vertriebenen Filmen nachhaltig mitgeprägt. 1917 liefert er mit dem Verkauf seines Konzerns einen entscheidenden Beitrag zur Gründung der Ufa.

Auf Anregung des Deutschen Museums wird dem Filmpionier Oskar Messter anlässlich »100 Jahre Kino« eine Ausstellung gewidmet, die im Filmmuseum Potsdam (3.12.1994-20.2.1995), im Deutschen Museum München (14.3.-3.7.1995) und voraussichtlich im Museum Wiesbaden (27.8.-15.10.1995) zu sehen ist. Im Rahmen von Ausstellung und Katalog (im Buchhandel als *KINtop Schriften 2* erhältlich) können nicht alle Aspekte der vielseitigen Aktivitäten Oskar Messters und seiner Firmen vorgestellt werden. Die Redaktion hat sich deshalb entschlossen, den Schwerpunkt dieser Ausgabe des *KINtop Jahrbuchs* für die Präsentation vertiefender wissenschaftlicher Arbeiten zur Historiografie des Messter-Konzerns zu nutzen in der Hoffnung, damit auch Forschungen zu anderen deutschen Produktionsfirmen der Kaiserzeit anzuregen.

Wir beginnen diese Ausgabe mit einem Grundsatzbeitrag von Ludwig Vogl-Bienek, der ausgehend von seiner medienhistorischen und künstlerischen Arbeit mit der *Laterna magica* eine aufführungsorientierte Filmgeschichtsschreibung anregt, um Perspektiven einer Rückschau zu öffnen, die sich nicht mehr ausschließlich von der Lumièreschen »Geburt« des Films im Pariser Grand Café leiten läßt, sondern nach dem medialen Kontext fragt, in der die *Projektion* von Filmen steht; der *frühe Film* erschiene so besehen eher als Ergebnis einer

weit zurückreichenden Geschichte der Projektionskunst denn als Beginn eines neuen Mediums.

Das Schwerpunktthema Oskar Messter im engeren Sinn beginnt mit den Erinnerungen des Firmenangestellten Albert Wangemann an seine Lehrlingszeit. Diese plastische Schilderung des Betriebsalltags um die Jahrhundertwende ist eine Kostprobe aus dem im Bundesarchiv verwahrten Schriftnachlaß Oskar Messter, dessen komplizierte Genese und vielfältige Bestandsgruppen Babett Stach anschließend vorstellt. Aus den einschlägigen Teilüberlieferungen des Nachlasses rekonstruiert Harald Pulch, soweit möglich, die Geschichte der »Dirigentenfilme«, einer weitgehend verschollenen, kultur- wie technikgeschichtlichen Spezialität aus dem Hause Messter. Die von Giuseppe Becce erstellte Filmmusik zu RICHARD WAGNER, der ersten 1913 gedrehten Film-Biografie des Komponisten, untersucht Ennio Simeon. Der Wagner-Film wurde auch im Ausland gezeigt: Am Beispiel der Handelsbeziehungen zwischen Messter und dem Amsterdamer Filmverleih Desmet präsentiert Ivo Blom eine Fallstudie zum internationalen Filmvertrieb der zehner Jahre -- ein für die Entwicklung der Kinematographie entscheidender, aber noch kaum erforschter Bereich der frühen Film- und Kinogeschichte. Kaum bekannt sind auch die im spannungsreichen Dreieck von Filmwirtschaft, Militär und Regierung zu beobachtenden diplomatischen Aktivitäten im Vorfeld der Ufa-Gründung. Mit seiner Denkschrift *Der Film als politisches Werbemittel*, die hier erstmals veröffentlicht wird, nimmt Oskar Messter schon früh an dieser Diskussion teil, die hinter verschlossenen Türen stattfindet. Wolfgang Mühl-Benninghaus stellt die Denkschrift in den Zusammenhang von Messters Aktivitäten im Ersten Weltkrieg, die neben der international vertriebenen Messter-Wochenschau auch einen logistisch bedeutsamen Beitrag zur Feindaufklärung aus der Luft umfassen. Daß Messter in der Geschichte der »aerial photography« und ihrer militärischen Nutzung eine herausragende Stellung einnimmt, verdeutlicht der Beitrag von Tiziana Carrozza. Schließlich rekonstruiert Jeanpaul Goergen in einer akribischen Akten-Studie, wie John Heartfield und George Grosz an Propagandafilmen für das Auswärtige Amt gearbeitet haben.

Tjitte de Vries weist nach, daß GRANDMA'S READING GLASS gar nicht von G.A. Smith stammt, dem dieser Film bisher zugeschrieben wurde. Dieser »Klassiker« des frühen Films kommt ganz offensichtlich aus den Alpha-Studios von Arthur Melbourne-Cooper. Tjitte de Vries will damit einen englischen Filmpionier der Vergessenheit entreißen, der bisher kaum beachtet wird -- obwohl er, wie auch Messter, 1909 am Kongreß der Filmproduzenten in Paris teilgenommen hat. Wir stellen den Beitrag zur Diskusssion und hoffen, daß sich auch diejenigen zu Wort melden, die an den Thesen von Tjitte de Vries Zweifel anzumelden haben.

Angeregt durch die Entdeckung unbekannter Sequenzen des Films DIE SUFFRAGETTE macht Evelyn Hampicke deutlich, wie Asta Nielsen das Spannungsverhältnis zwischen ihrer Körperlichkeit und den von ihr ausgewählten

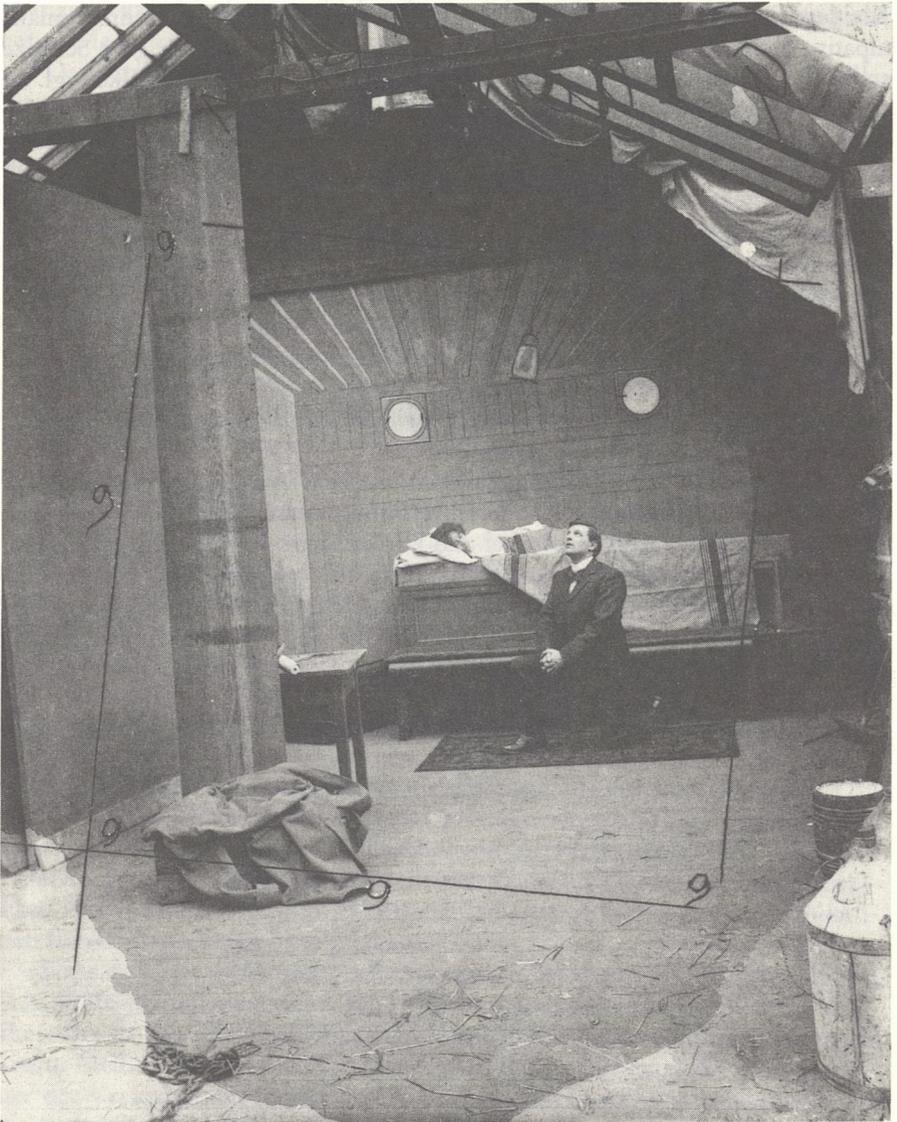
Kleidern für ein doppelbödiges Schauspiel nutzt, das den Zuschauerinnen emanzipative Sichtweisen öffnet, die offiziell noch tabuisiert sind. Brigitte Schulze schließlich zeigt an dem Film RAJA HARISCHANDRA von D. G. Phalke (vgl. zu diesem Regisseur auch den Beitrag von Suresh Chabria in *KINtop 2*), daß der erste lange Spielfilm Indiens nicht an eine vermeintlich vorhandene „indische“ Kultur anknüpft, sondern dazu beiträgt, Muster einer Nationalkultur erst zu schaffen.

Zwei Kongreßberichte (zu CineGraph, Hamburg, im November 1993 über deutsch-dänische Filmbeziehungen sowie zu Domitor, New York, im Juni 1994 über »Cinema Turns 100«), ein Rückblick auf die Geschichte des von Kennern weltweit geschätzten Stummfilmfestivals in Pordenone sowie eine Liste der erhaltenen Spielfilme aus der Messter-Produktion beschließen den Band.

Das Schwerpunktthema der nächsten Ausgabe von *KINtop* wird, in Zusammenarbeit mit dem *Historical Journal of Film, Radio and Television*, dem »non-fiction«-Film vor 1920 gewidmet sein.

Für ihre Hilfe beim Zustandekommen dieser *KINtop*-Ausgabe bedanken wir uns beim Bundesarchiv-Filmarchiv, insbesondere bei Babett Stach und Doris Schulz, bei Martin Hentschel und Ulrike Menz vom Deutschen Institut für Filmkunde sowie bei Stefanie Kuru. Martin Koerber danken wir für Hinweise, Anregungen und Kritik. Nicht zuletzt bedanken wir uns bei den Autorinnen und Autoren, die alle ihre Beiträge für diese Ausgabe unentgeltlich geschrieben haben.

Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger



Kontaktabzug eines Negativs zum *Life Model Set* »The Old Actor's Story«

Die historische Projektionskunst

Eine offene geschichtliche Perspektive auf den Film als Aufführungsereignis

Noch immer gelten die historischen Prozesse, aus denen der Film hervorging, als seine vormodernen Primitiva, die noch in nichts seine Gestalt und Bedeutung erkennen lassen. Zwar der Liebhaberei wert, gelten sie höchstens in technischer Hinsicht als interessant für die Entwicklung des Films und der modernen Medien. Demgemäß ist in den meisten filmgeschichtlichen Texten über die Zeit bis 1895, wenn überhaupt, viel von Technik die Rede, für die Zeit danach immer weniger. Diese Haltung geht einher mit einer Betrachtung der Filmgeschichte als einer Betrachtung von Produkten, mit nur geringem oder keinem Interesse für die Geschichte des Kinos und des Films als Aufführungsereignis, da offensichtlich davon ausgegangen wird, daß alle dafür wesentlichen Gestaltungsvorgänge mit der Produktion bereits erledigt sind. Heute, da weit mehr Filme auf Bildschirmen als auf Leinwänden zu sehen sind, da der Film als Kinoereignis eine im Verschwinden begriffene Etappe des Fortschritts der Medienentwicklung zu sein scheint, stellt sich auch die Frage nach dem Aufführungsereignis, seiner Gestaltung und seiner Bedeutung neu.

Erst vor kurzem rechtfertigten Frankfurter Kulturpolitiker/innen, an der Spitze die Kulturdezernentin der Stadt, ihre Absicht, das Kommunale Kino im Deutschen Filmmuseum zu schließen mit der Begründung, das Fernsehen habe weitgehend die Pflege der Filmgeschichte übernommen und man wolle die Filmgeschichte im Museum auf Video bereithalten. Was zunächst nur wie schiere Ignoranz wirkte, hat in der produktorientierten Betrachtung der Filmgeschichte aber durchaus eine Grundlage und gehört zu einem an Beurteilungskriterien orientierten Verhältnis den kulturellen Formen gegenüber, dem sinnliche und Erlebnisqualitäten als unwesentlich gelten.

Dieser Artikel plädiert dafür, die eigenständige Formenentwicklung der Aufführungsgestaltung mit projizierten Bildern, und damit auch den Film, in einer offenen historischen Perspektive zu sehen und die Werke der historischen »Projektionskunst« in ihrer eigenen ästhetischen Gestalt wahrzunehmen.

Historische Projektionskunst

Projektionen sind gestaltete Lichterscheinungen. Mit einem technischen Gerät werden sie in der Form von Bildern, aber auch als Schrift und abstrakte oder ornamentische Muster hervorgebracht. Die Bilder der Projektion sind in besonderem Maße geeignet, ihren bildhaften Charakter zu leugnen, den dunklen Raum, in dem sie zu sehen sind, vergessen zu machen, sich – scheinbar – wie Wirklichkeiten darzubieten.

Die mit Projektionen gegebene Vielfalt technischer und gestalterischer Möglichkeiten wurde seit der Mitte des 19. Jahrhunderts von verschiedenen Autoren unter dem Begriff der Projektionskunst (*The Art of Projecting* / *L'Art des projections*)¹ zusammengefaßt. Historisch bezeichnet er im engeren Sinne die Entwicklungen seit Erfindung der *Laterna magica* in der Mitte des siebzehnten Jahrhunderts; aber auch die bis in die Antike zurückreichenden Formen der mit Spiegeln bewerkstelligten Projektionen gehören in diesen Zusammenhang. Auf den frühen Film fand dieser Begriff bis in das 20. Jahrhundert hinein ebenfalls Anwendung. Der Gebrauch des Wortes *Kunst* bezieht sich hier offenkundig auf ein von Menschen geschaffenes Formengefüge und die Möglichkeiten seiner Verwendung. Auch wenn man sich der ergreifenden Wirkungen bewußt war, forderte niemand ergriffen die Einbindung in den Begriff der hohen und hehren *Kunst*.



Laterna magica-Vorführung (aus F. Marion, *L'Optique*, Paris 1874)

Wer sich mit der Geschichte der Projektionskunst beschäftigt, sieht sich einer erstaunlichen Vielfalt von Formen und Mitteln der Aufführungsgestaltung gegenüber, die historisch in sehr unterschiedlichen kulturellen und gesellschaftlichen Kontexten Verwendung finden. Die Entwicklung der Projektionsverfahren hin zur Projektionskunst bedeutet die Entwicklung einer autonomen Form, einer Wendung des Bildlichen zum Aufführungsereignis, das die Möglichkeiten der Bildgestaltung, der Bewegung des Bildes oder seiner Bestandteile und vor allen Dingen die der Bildfolge als dramatische Elemente nutzt. Auch wenn andere, z. B. schauspielerische oder musikalische Bestandteile in diese Aufführungen eingingen, so ist dennoch zu betonen, daß es sich hier um eine eigenständige Dramatik des Bildlichen und nicht um eine Dienstbarmachung von Bildern in einem dramatischen Zusammenhang handelt. Insofern besteht eine nahe Verwandtschaft zwischen Projektionskunst und Schattenspiel.

Werke und Formen der Projektionskunst sind historisch bedeutungsvoll, einerseits im Rahmen des jeweiligen kulturellen und gesellschaftlichen Zusammenhangs, dem sie angehören, und andererseits in bezug auf jene modernen Formen, die aus ihnen erwachsen, auf den Film und die ihm folgenden Medien. Sieht man diese beiden Seiten der Betrachtung im Zusammenhang, so finden sich neben den mannigfaltigen historischen Prozessen, die zur Entfaltung kamen, ebensoviele, die keine Weiterentwicklung erfuhren. Sich mit ihnen zu beschäftigen heißt auch, den Blick für die Kontingenz der bestehenden Medienwirklichkeit zu öffnen – ihr sonst so hermetisch wirkendes »Sein, wie sie ist«, das in rasender Innovation keine Veränderungen zuläßt, wird von einem Hauch des Vagen, Entscheidungs-offenen durchweht.²

In den gängigen Auffassungen der Geschichte des Films findet die historische Projektionskunst als Formengefüge keine oder nur wenig Beachtung. Sie sind im wesentlichen von einem Verständnis geprägt, wie es Sadoul in seiner Epocheneinteilung zum Ausdruck bringt:

Die Geschichte des Films umfaßt sechs große Epochen.

Erstens die Epoche der Erfindung: sie beginnt mit dem Jahre 1832 und endet 1896; sie ist vor allem eine technische, und wir werden sie nur kurz untersuchen. Zweitens die Zeit der Pioniere (1895 – 1908), da die Industrie sich bildet und fast unbewußt die Grundlagen für die Kunst gelegt werden. Der dritte Zeitabschnitt (der mit dem Ende des Ersten Weltkriegs seinen Abschluß findet) ist der, in dem der Film zur Kunst wird und seine Stellung als große Industrie festigt. Die vierte ist die Zeit der stummen Kunst. ...³

Diese Auffassung geht von einer gegebenen Form des Films in der Mitte des 20. Jahrhunderts aus. Der Anspruch, eine Kunst zu sein, soll dem Film eine höhere gesellschaftliche Geltung erwirken. Diese Form wird als ein Eigentliches begriffen, als ein durch den dauerhaft wirkenden Fortschritt erreichtes Ziel; sie

wird zum Kriterium, das mit ordnender Gewalt den historischen Phänomenen ihren Platz nach dem Anteil und Grad seiner Verwirklichung zuweist. Auf diese Weise wurde nicht nur die eigenständige Bedeutung des frühen Films übersehen, sondern auch der Blick auf die vielfältigen Gehalte, die historisch in den Film eingingen, völlig verstellt. In der Regel führt dies dazu, daß die sog. Vorgeschichte des Films, wenn überhaupt, nach einem summarischen Prinzip dreier gleichbedeutender, im wesentlichen technischer Elemente dargestellt wird: Fotografie, Bewegungssimulation/Animation und Projektion.

Dem Bild vom dauerhaft wirkenden Fortschritt kommt entgegen, daß die Laterna magica, wie die historischen Projektionsgeräte gängigerweise genannt werden, selbst ein Ergebnis der naturwissenschaftlich-technischen Entwicklung war und mit ihr die Projektionskunst der technischen Entwicklung immer eng verbunden blieb. Stärkere Lichtquellen wurden eingeführt, das optische System wurde im Sinne höherer Lichtausbeute und größerer Abbildungsschärfe verändert, die Mechanismen zur Bewegung der Bilder wurden komplizierter und komplexer, um nur einige wichtige Beispiele zu nennen. In der Tat sind daraus viele neue Möglichkeiten erwachsen; ich würde aber entschieden bestreiten, daß alles, was durch diese Veränderungen zurückgelassen wurde, sozusagen zu Recht der Vergessenheit anheim fiel und der weiteren Beachtung nicht wert sei.

Will man sich die in der Geschichte der Projektionskunst verborgenen Gehalte erschließen, so ist es notwendig, sie tatsächlich als Gestaltungssystem von Aufführungsereignissen zu begreifen und diesen nachzuforschen. Dafür ist es unerlässlich, die Bilder auch auf der Leinwand, in einem Aufführungszusammenhang kennenzulernen, sie in ihrem sinnlichen und gestalterischen Potential zu erfahren. Die historische Differenz, der nicht mehr vorhandene Traditionszusammenhang, eröffnet dabei auch eine äußerst aktuelle Konfrontation mit den verschiedenen, oft ungeahnten Sinnschichten, die die historischen Materialien in sich bergen. Die wissenschaftliche Betrachtung bedarf dabei zugleich des Bewußtseins der notwendigen Unerreichbarkeit historischer Authentizität.

Die Entstehung des Films bedeutet, im Kontext weiterer Faktoren, eine wesentliche Zäsur in der Geschichte der Projektionskunst, verbunden mit einer verstärkten Spaltung in verschiedene, mehr oder weniger unabhängige Bereiche: die wichtigsten sind der Film und die Diaprojektion, gefolgt von den Projektionsverfahren im Theater.

In diesem Rahmen bedeutet der Film allerdings auch eine Kontinuität der Projektionskunst, die zunächst den Nukleus der filmischen Entwicklung, die animierten Fotografien, als weitere Attraktion aufnimmt und dann ihre bekannten Verfahren zunehmend auf diese überträgt und weiter verändert. Dabei offenbart sich zunehmend das enorme Potential dieses Verfahrens zur Reproduktion – es bringt eine Entwicklung, die bereits während des gesamten 19. Jahrhunderts wirksam war, noch einmal auf eine neue Stufe: Es handelt sich dabei um die Tendenz, immer mehr Bestandteile, aus denen sich das Aufführungsereignis zusammensetzt, in Vorproduktion herzustellen, massenhaft zu repro-

duzieren und am Ort des Geschehens in einem technisch-operativen Vorgang immer gleich ablaufen zu lassen. Aus dieser Sicht ist der Film als industrielle Automatisierung des projektionskünstlerischen Aufführungsereignisses zu verstehen, mit einer Effizienz der Distribution, die bis dahin unerreicht war. In diesem Sinne wird der Film nochmals übertroffen von Fernsehen und Video, die durch ihre Effizienz der Distribution auch den Ort des Ereignisses auflösen.

Aufführungen im dunklen Raum

Der dunkle Raum ist der Ort der Projektionskunst, in ihm erst entfalten die leuchtenden Bilder ihre ganze Kraft und alle ihre Eigenschaften. Die Geschichte der Projektionskunst ist auch eine Geschichte dieses Raumes und seiner Ausgestaltung, wobei zu betonen ist, daß er auf ureigenste Weise mit ihr verbunden ist: Er war dies lange bevor das Theater im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts den dunklen Zuschauerraum für sich entdeckte und die erleuchtete Bühne den Lichtbildern in gewisser Weise ähnlich werden ließ.

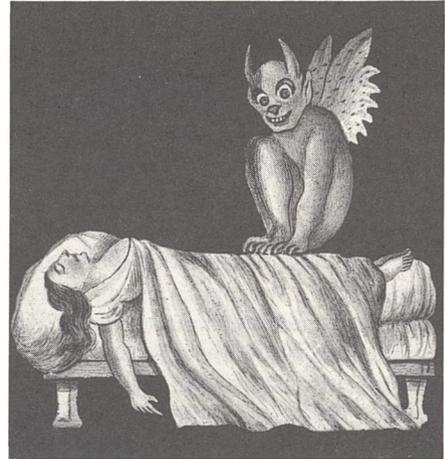
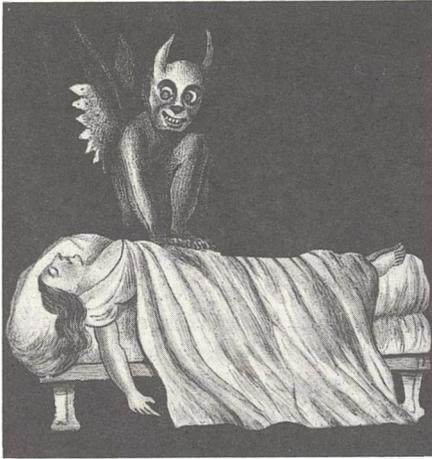
Die Gestaltung der Aufführungsereignisse in den dunklen Räumen hat eine große Zahl ausgesprochen verschiedenartiger Formen hervorgebracht. Projektionsfläche, Projektionsgerät und Projektionsbilder wurden immer wieder den verschiedenen Situationen und Bedürfnissen angepaßt, von außen kommende neue Möglichkeiten wurden integriert. Weitere Bestandteile, wie die Vortragskunst der beteiligten Personen oder Musik traten hinzu. Dabei wurden die der Projektion eigenen Möglichkeiten und Eigenschaften auf sehr unterschiedliche Weise genutzt, weiterentwickelt oder auch wieder vergessen.⁴

Die Entstehung dieser Formenvielfalt verdankt sich in besonderem Maße einem wirksamen, lebendigen Verhältnis, in dem die Experimentierfreude von Projektemachern sich mit der Schaulust des Publikums in Beziehung setzt. Ein beträchtlicher Rest davon hat sich selbst in den domestizierten, volkserzieherischen Formen der Projektionskunst erhalten.

Der Vollständigkeit halber bleibt anzumerken, daß seit Ende des letzten Jahrhunderts durch die Verwendung sehr starker Lichtquellen hie und da der dunkle Raum aufgegeben wurde, was man beispielsweise für den Bereich wissenschaftlicher Vorträge als Vorteil empfand.⁵

Erscheinungen

Die nichtstofflichen Lichtbilder der Projektion geben ihr einen erscheinungshaften Charakter, der verstärkt durch den dunklen Raum eine magische Wirkung zu entfalten vermag. Schon in der Antike fand die Möglichkeit, mit Spiegeln leuchtende Schriften oder auch figürliche Lichterscheinungen hervorzubringen, magische Anwendung. Das Menetekel des Belsazar mag in der sog.



Phantasmagorisches Projektionsbild nach dem Gemälde »Der Nachtmahr« von J. H. Füssli

Spiegelschreibkunst, wenigstens hinsichtlich seiner technischen Handhabung, erklärbar werden, wie verschiedentlich vermutet wird.⁶ Unerwartet und unerklärlich müssen solche Lichterscheinungen einen gewaltigen Eindruck bei den Menschen hinterlassen haben. Aus dem 16. und 17. Jahrhundert ist eine Reihe von Experimenten bekannt, die die optischen Eigenschaften geschliffener Gläser (Sammellinsen) für die Projektion nutzten. Aus diesen Experimenten geht das Projektionsgerät für problemlos wechselbare Bilder hervor, das wir heute einheitlich *Laterna magica* nennen und das dem technischen Prinzip nach aufgebaut ist wie heutige Projektoren. Der Name *Laterna magica* (Zauberlaterne), manchmal auch Schreckenslaterne, verrät, wie die Wirkung dieser Geräte vorrangig erlebt wurde, und läßt auch Vermutungen über die Aufführungspraxis zu. Naturwissenschaftlich gebildete Experimentatoren, damit auch faktisch Repräsentanten der frühen Aufklärung, konfrontieren ahnungslose Menschen mit geradezu real gewordener Metaphysik, um sie ins Bockshorn zu jagen.

Es ist aber diese Vorstellung der Bilder und Schatten in finstern Gemächern viel förchterlicher als die/so durch die Sonne gemacht wird. Durch diese Kunst könnten gotlose Leute leichtlich von Begehung vieler Laster abgehalten werden/wenn man auff den Spiegel deß Teufels Bildnuß entwürfe und an einen finstern Ort hinschläge. Aber diß wollen wir alles deß Lesers neugierigem und nachsinnigem Verstand weiter auszuüben überlassen haben.⁷

So steht es in der *Magia optica* des Jesuiten Kaspar Schott zu lesen, der in diesem Werk die wissenschaftlichen Ergebnisse seines Ordensgenossen, des berühmten

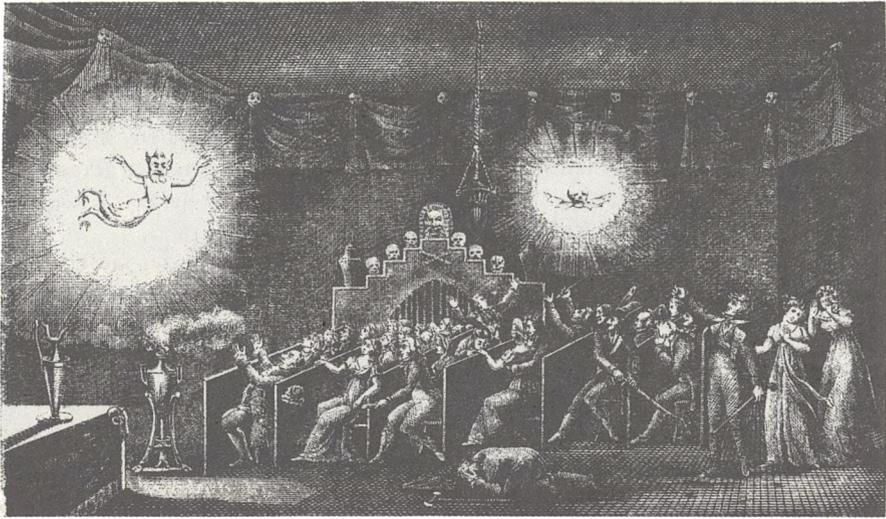
Gelehrten Athanasius Kircher, referiert. Kircher unternahm in der Mitte des 17. Jahrhunderts eine Reihe von äußerst interessanten und erfolgreichen Experimenten mit Projektionen, die noch auf der Verwendung von Spiegeln beruhten, diese aber bereits mit Sammellinsen ergänzten.⁸ Trotz der von Schott erwogenen Nutzenanwendung ist unklar, ob es wirklich zu vielen »Aufführungen« in diesem Sinne gekommen ist oder ob die Experimente mit der *Laterna magica*, gerade im 17. Jahrhundert, nicht hauptsächlich auf die Kreise der Wissenschaftler, ihrer Bekannten und Gönner beschränkt geblieben sind.

Auf jeden Fall haben die Erscheinungen und die Geister in der Geschichte der Projektionskunst immer wieder eine Rolle gespielt. Zum Ende des 18. Jahrhunderts finden wir die berühmten Phantasmagorien, die der Belgier Robert unter dem Namen Robertson in Paris präsentierte. Er war damit einer der bekanntesten unter den vielen, die Aufführungen dieser Art anboten.

Vielenorts suchte ein fasziniertes und zahlendes Publikum die wohligen Schauer der Geistererscheinungen. Wohl erwartet, aber doch unerklärlich, sah man Gespenster oder die Seelen Verstorbener in der Luft stehen, von versteckten Projektionsgeräten auf Rauch projiziert; flügelschlagend huschten kleine Wesen die Wände entlang, oder der Schnitter Tod jagte mit erhobener Sense auf das Publikum zu – ein Effekt, der mit einem fahrbaren Projektor zuwege gebracht wurde. Zeitgenössische Abbildungen zeigen mutige Herren, wie sie den Degen ziehen, andere bergen in Schrecken das Haupt ... grandiose Erlebnisse, städtisches Entertainment.

Im elften seiner »Briefe aus der Hauptstadt und dem Inneren Frankreichs«⁹ kommt Dr. F. J. L. Meyer, Domherr in Hamburg, auf die nördlichen Boulevards von Paris zu sprechen und berichtet »von Lustorten für alle Tageszeiten, für alle Klassen.« Er beschreibt ein »betäubendes Unisono« der »Marktschreier«, der »Savoyarden und ihrer Guckkasten«¹⁰ und vieler anderer, die ihre Waren und Schaustellungen öffentlich feilbieten. Dort sieht er auch eine Aufführung Robertsons in einem ehemaligen Kloster:

»Diese vormalige gesperrte Wohnung der Busse und des Mönchsglaubens, ist in einen offenen Tummelplatz des Lachens und der gereizten Neugier verwandelt. Hier spukt Robertson mit seinen Geistererscheinungen; da sieht man die *transformations de magie* – weiter hin die *spectacles surprenants du melange du feu et de l'eau* und Harlekinaden in allen Formen und Farben. [...] Abends ist Garten und Kloster erleuchtet und voll Menschen. Vorn im Garten stehen die beiden Panoramen von Paris und Toulon. Diese und Robertson's täuschende Spiele sind hier das Sehenswürdigste.«¹¹ [Es folgt eine Beschreibung der Panoramen.] »Die Höllenscenen des Geisterbanners Robertson gewähren mehr Unterhaltung als die gewöhnlichen Gaukeleien dieser Art und als die Charlatanerie seines Anschlagzettels erwarten läßt. Der Cit. Robertson kündigt täglich darauf an: *Fantasmagories, apparitions, prestiges, illusions, la non sanglante, la bataille de Marengo, l'enfer de Milton, la femme invisible, le ventriloque*. Mannigfaltigkeit und ein hoher Grad der Täuschung machen



Phantasmagorie Robertson (aus E.G. Robertson, *Mémoires récréatifs, scientifiques et anecdotiques*, Paris 1831)

Robertsons Spiele zu einer Sehenswürdigkeit in Paris und im Pariser Geschmack. Eine Reihe Säle des Kapuziner Klosters sind dazu eingerichtet. Guckkasten, magische Laternen von neuer Erfindung und malerischer Wirkung, Hohlspiegel aller Art, Prismen, Schaugläser zu Verwandlungen von gezeichneten Karrikaturen und ähnliche optische Spiele stehen an den Wänden nebst einem großen Apparat physikalischer Werkzeuge.«¹² [Es folgt die Beschreibung der unsichtbaren Jungfrau und des Auftritts des Bauchredners Fitzjames.] »Ein guter Harmonikaspieler öffnet endlich die Schlusscene der Geistererscheinungen in einer eignen mit Boy ausgeschlagenen und mit einer Todtenlampe matt erleuchteten Grabkammer. Die Lampe verlöscht plötzlich, und nun erscheinen freischwebend mit leise hörbarem Flügelschlage die Vorboten der Gräber, Nachteulen; nach ihnen Geister von Helden, und großen Männern. Unter Donnerschlägen, Kettenklirren, Flammenzischen und Geheul des wüthenden Heeres steigen Höllengeister auf, und Robespierres Blutgestalt. Das Ganze dieser Täuschungen ist mit erfinderischer Kunst angelegt, die Figuren zeichnen sich kenntlich, und scharf an dem schwarzen Hintergrund, und die Vorstellungen einer Feuersbrunst und des brennenden Höllenschlundes machen eine frappante und malerische Wirkung.«¹³

Phantasmagorien dieser Art waren aufwendige Inszenierungen, die Projektoren mußten beweglich und mit Blenden ausgestattet sein, die Projektionsflächen durften als solche nicht erkennbar werden, um die Illusion nicht zu stören, und auch die Qualität der Bilder war von entscheidender Bedeutung, sowohl hin-

sichtlich der gestalterischen Qualitäten als auch der Bewegungsmechanismen. Mit der zunehmenden Durchsetzung des festen Arrangements zwischen Leinwand und Projektionsgerät entwickeln sich die Phantasmagorien von der scheinbar realen Geistererscheinung zum Thema im gegebenen Aufführungsrahmen; so haben sie sich allerdings auch im Film bis heute erhalten.

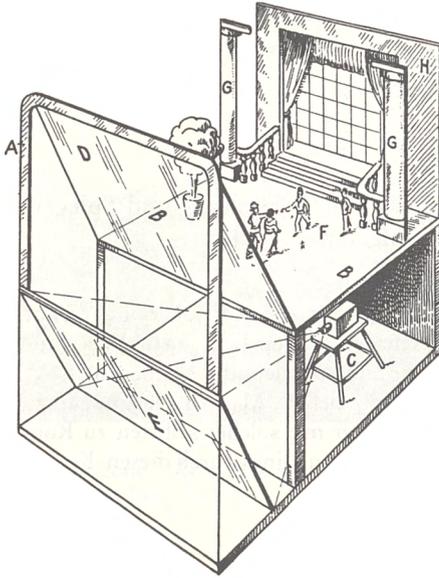
Anderswo im hier und jetzt

Im einleitenden Teil des achten Buches: »Von der Spiegelred- und Spiegel-schreib-Kunst« der *Magia optica* findet sich folgender Bericht:

... auch bedienen sich dessen viel hin und wieder nach deß Kirchers Lehrgebot wunderliche Dinge vorzustellen / mit der Anschauer größtem behagen und Verwunderung: unter denen zu Löwen der vortreffliche Sinnkünstler oder Mathematicus V. Andreas Takquet unserer Genößschaft Mitglied / deß V. Martins Martini gantze Reise aus China ins Niderland vorgestellet / wie er mir solches selbst zu Rom erzehlet / und ich selbst hab zu Rom viel dergleichen Dings durch diesen Kunstfund zuwerck gerichtet.¹⁸

In der Literatur wird allenthalben davon ausgegangen, daß es sich bei dieser Aufführung im Jahre 1653 oder 1654 um den ersten geographischen Lichtbildervortrag der Geschichte handelt.¹⁹ Die Wirkungen der Projektion, die sie für die Phantasmagorien so geeignet machten, kamen auch den Berichten über ferne Länder sehr zu statten. Unerreichbar ferne Orte standen mit einem Male den Zuschauern wie wirklich vor Augen, die Aufführungen konnten ihnen den Eindruck vermitteln, selbst dagewesen zu sein. Das, was Dampfkraft und die weitere Entwicklung der Verkehrstechnologien hinsichtlich der tatsächlichen Mobilität von Personen und Gütern (insbes. Waren) bedeuteten, wird durch die Projektionskunst ergänzt: Die Welt wird kleiner, die Ferne erreichbar.

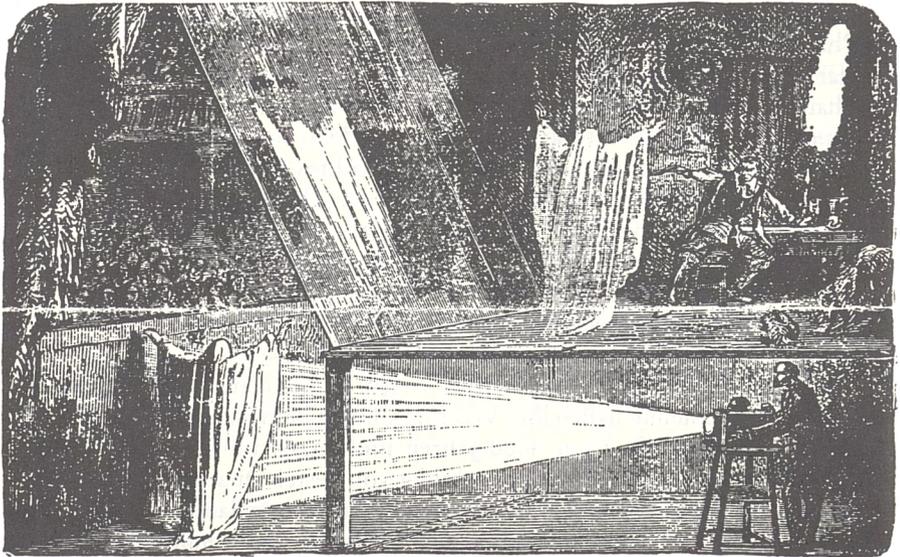
Geographische Vorträge gehörten zu den wichtigsten Themenbereichen der Volksbildungsbewegung, die im 19. Jahrhundert große Verbreitung fand und die Projektionskunst in besonderem Maße zu ihrem Medium machte. Zunächst waren es vor allem einzelne Personen oder Gruppen, wie der Projektionskünstler Paul Hoffmann, um nur einen von vielen zu nennen, die in Hotelsälen, Theatern und Gemeindehallen ihre Vorträge unter Titeln wie »Das Wunderland Aegypten und das Niltal vor 4000 Jahren und jetzt« anboten. In der Regel verfügten sie über gemalte Projektionsbilder von bester Qualität, die die Belehrung zu einem attraktiven Erlebnis machten.²⁰ Vor einigen Jahren hatte ich auch Gelegenheit, die besonders eindrucksvolle Bilderserie einer englischen Frau zu sehen, die im letzten Jahrhundert allein durch Ägypten gereist war und in einem Vortrag darüber berichtet hatte. Die weitere Verbreitung der Volksbildungsbe-



Alabastra

Der Projektor C unter dem Bühnenfußboden B wirft das Kinobild, das nur Personen auf schwarzem Hintergrund darstellt, auf den im vorderen Teil unterhalb der Bühne angebrachten undurchsichtigen Schirm E. Dieses Schirmbild sieht das Publikum als Spiegelbild F scheinbar hinter der durchsichtigen Spiegelscheibe D, die sich hinter der Bühnenöffnung A, im Winkel von etwa 30° nach vorn geneigt, befindet.

G = Seitenkulissen, H = Hinterhänger.
(aus O. Messter, *Mein Weg mit dem Film*, Berlin 1936)



Pepper's Ghosts (aus P. E. Liesegang, *Die Projektionskunst*)

Exkurs: Messters Alabastra und Peppers Geistererscheinungen

»Die Bestrebungen, den »Lebenden Photographien« eine erhöhte Plastik zu verleihen, machten sich schon in der Anfangszeit bemerkbar«¹⁴, schreibt Oskar Messter in seiner Autobiographie, im Zusammenhang der Beschreibung verschiedener Verfahren räumlicher und plastischer Filmdarstellung.

Im Jahre 1908 lernt er ein Verfahren des Ingenieurs Engelmann kennen, das er als »Alabastra – künstlerische Bühnen-Szenen, dargestellt durch lebende plastische Alabastr-Figuren« auszuwerten versucht.

Die Projektionsanordnung »... bestand aus einer transportablen Bühne von etwa 3m Höhe, 4m Breite und 3m Tiefe. Das Publikum sah die durch Projektion entworfenen Personen ca. 3/4 m groß auf dem Fußboden der mattbeleuchteten Bühne scheinbar körperlich stehen und sich in den wirklich vorhandenen Dekorationen frei bewegen. Sie bewegten sich nicht nur seitlich, sondern sogar vor- und rückwärts.«¹⁵ Was von der Presse mit großer Faszination aufgenommen wurde: »Es machte einen ganz eigenartigen Eindruck, wenn man, wie gestern, drei tanzende Grazien nicht auf einer weißen Fläche sondern auf einer Bühne, innerhalb einer Säulendekoration sich frei bewegen sah. [...] Die Vorführungen bedeuteten einen vollen künstlerischen Genuß, der durch keine Nebengeräusche und springende Lichtflecken beeinträchtigt wird«, schreibt beispielsweise die *Berliner Börsen-Zeitung*. Auch die *Vossische Zeitung* freut sich an den »... drei Grazien, die streng nach dem Takt der Orchesterbegleitung einen Walzer tanzen« und betont: »Die Figuren machen einen völlig körperlichen Eindruck und bewegen sich ohne jede Projektionsfläche vollständig frei, indem sie vom Hintergrund der Bühne nach vorn kamen ...«. Überschwenglich sieht sie »... einen Umschwung im Reiche des Kinetographen, da man sich bald nicht mehr mit den an die Projektionsfläche gebundenen Darstellungen begnügen wird.«¹⁶

Der Effekt wurde, wie der Vergleich der beiden Abbildungen zeigt, nach dem gleichen Prinzip erzeugt, das Prof. Pepper in den 1870er Jahren für seine Geistererscheinungen auf der Bühne verwendete – ein Verfahren, das in der Fachliteratur zur Projektionskunst viel Aufmerksamkeit erregte.¹⁷ Der Unterschied war, daß Messter Filmbilder von Personen, die vor dunklem Hintergrund gefilmt waren, an Stelle der verborgenen realen Figuren auf die spiegelnde Fläche vor der Bühne wiederum einspiegelte. Messter vergleicht sein Alabastra mit dem nach dem gleichen Prinzip arbeitenden Tanagratheater, das zu dieser Zeit offenbar beispiellose Erfolge erzielte, betont aber den Vorteil der Verwendung von Filmen.

Aller Begeisterung zu Trotz konnte sich das »Alabastra« nicht lange halten, da es, im Gegensatz zum Film auf der Leinwand, viel zu aufwendig war; es wurde deshalb als wirtschaftlicher Mißerfolg aufgegeben. Wenn die »Alabastra«-Filme heute hie und da in filmgeschichtlichen Veranstaltungen und Ausstellungen auftauchen, werden sie »ganz normal« auf der Leinwand gezeigt, wo sie nicht hingehören. Nur dem allergeringsten Teil der Betrachter ist bekannt, daß diese Filme für einen ganz anderen Zusammenhang gedacht waren.

wegung brachte eine Reihe von Organisationen, Institutionen und Unternehmen hervor, die vielfach reproduziertes Bildmaterial benötigten.

Als im Jahre 1851 die Gebrüder Langenheim aus Philadelphia der erstaunten Öffentlichkeit ihre fotografischen Laternenbilder vorstellten, wurde dies auch als bedeutende Neuerung für die geographischen Vorträge verstanden. Damit war ein weiterer Schritt hin zur scheinbaren Authentizität des Abgebildeten getan; Fotografie und Projektion ergänzen sich perfekt hinsichtlich der Illusion, das Abgebildete in einem wirklichen Erlebnis wahrgenommen zu haben, zumal es sich ja bei der Wahrnehmung um ein wirkliches Erlebnis handelt. Heute sind wir praktisch nicht mehr in der Lage, klar zu unterscheiden, welche Bestandteile unseres Weltbildes, unserer Vorstellung von der Wirklichkeit, durch Medien gewonnen wurden und welche durch direkte Anschauung und Erfahrung.

Neben diesem qualitativen Aspekt ermöglichte die Fotografie die massenhafte Vervielfältigung der Projektionsbilder, was den Organisationen der Volksbildung sehr entgegen kam. Es ist daher nicht verwunderlich, daß sich im Laufe des letzten Jahrhunderts eine immer größer werdende Zahl von Bildreihen mit fotografischen Bildern geographischen Inhalts findet. Gegen Ende des letzten Jahrhunderts ergießt sich geradezu eine Bilderflut von Millionen dieser Bilder über den Markt, verbunden mit einem bedauerlichen Niedergang der Qualität.

Das soll und darf nicht vergessen machen, daß es auch bei den Reisebildern künstlerisch wundervolle Laternenbilder gab. In *Die Projektionskunst* erwähnt Liesegang: » ... andere effektvolle Bilderserien sind diese: ... der Niagarafall mit Regenbogen; ein Schneedorf der Eskimos mit Nordlicht; Landschaften, Kloster ruinen, Schlösser, bei Tag, bei Nacht, im Sommer und Winter; ... Der Golf von Neapel mit dem Vesuv, bei Tage, bei Nacht, und ein Ausbruch des Vulkans mit beweglicher Rauchwolke und herabfließender glühender Lava.«²¹ In den *Laterna magica*-Schauen, die ich seit acht Jahren gemeinsam mit Karin Bienek und anderen wieder aufführe, konnte ich mit Bildserien wie dem Ausbruch des Vesuv erleben, daß sie auch ein heutiges Publikum immer noch faszinieren. Eine besonders schöne Bildserie dieser Art ist »die Mühle am Bach; das Rad dreht sich, ein Schwan schwimmt einher und steckt den Kopf in's Wasser; dann wird es dunkel, die Fenster der Mühle erhellen sich, der Mond geht auf, und spiegelt sich im Wasser, allmähig wird es Winter, die früher grünen Bäume werden kahl und bedecken sich mit Schnee, der aus der Luft fällt, das Mühlrad ist eingefroren. Zu dieser Vorstellung sind fünf Bilder erforderlich, nämlich eine Ansicht der Mühle im Sommer, mit beweglichem Rade, ein beweglicher Schwan, das Mondbild mit dem Wasserreflex, gleichfalls beweglich, der Schneefall und das Winterbild.«²²

Die eben beschriebene Art von Bildern gehört zu den größten Attraktionen der Projektionskunst: Durch die Verwendung von zwei oder drei (manchmal mehr) Projektionssystemen konnten die Bilder überblendet oder ineinander eingblendet werden. Wegen des oft etwas »neblig« wirkenden Stadiums zwischen den beiden Bildern und des Eindrucks, daß sie sich ineinander auflösen, wurden sie »Nebelbilder« bzw. »dissolving views« genannt.

Durch den enormen Reiz, der von diesen Aufführungen ausgeht, fand sich die Projektionskunst immer wieder in allen nur erdenklichen Zusammenhängen öffentlicher Volksvergnügungen, wie es bereits bei den »Phantasmagorien«, die in der Zeit um 1800 sehr populär waren, dargestellt wurde. Schon im 17. und bis in das 19. Jahrhundert hinein zogen Savoyarden²³ durch ganz Europa, allerorten präsentierten sie verschiedene Schaustellungen und spielten auf Drehleiern und Drehorgeln. Oft führten sie eine Laterna magica mit sich, die sie in den Gassen ausriefen, um in die Häuser eingeladen zu werden, wo sie für einen geringen Obolus ihre oft grotesken Bilder vor Herrschaft und Gesinde an der Wand erscheinen ließen. Es ist davon auszugehen, daß sie damit einen bedeutenden Beitrag zur Verbreitung der Laterna magica und der Projektionskunst leisteten.

Im ausgehenden 19. Jahrhundert waren die Nebelbilder eine beliebte Attraktion in Varietés wie dem Berliner Wintergarten. Carl Skladanowskys »Programm der Wandel-Nebelbilder« ist eines der vielen Beispiele dafür.²⁴ Seine Söhne, die als »Pioniere des Films« berühmten Brüder Max und Emil Skladanowsky, entwickelten ein Verfahren zur Projektion »lebender Fotografien«, das direkt aus der auf Überblendung beruhenden Nebelbildertechnik abgeleitet war. Ihr Doppelprojektor kam am 1. November 1895 im Berliner Wintergarten zum ersten Mal, ebenfalls als Variétéattraktion, zum Einsatz.²⁵

Die Projektionskünstler, die auf den Jahrmärkten, in Varietés oder ähnlichen Stätten des Vergnügens ihre Aufführungen zeigten, stellten Bildfolgen und Programme selbst zusammen und waren auch in der Lage, auf die aktuelle Aufführungssituation spontan zu reagieren. Manche ließen sich ihre eigenen Projektionsbilder anfertigen oder besaßen selbst die Fähigkeit dazu; es stand aber auch ein großer Markt käuflicher Projektionsbilder zur Verfügung. Die Themen- und Formenvielfalt dieser Aufführungen war immens. Lustiges und Tragisches war oft im selben Programm zu sehen, wunderbare Bildeffekte reizten die Schaulust und auch »ernste« Bildungsthemen waren der populären Unterhaltung nicht fremd.

*Die Projektionskunst in der Industriegesellschaft
Mittel der sozialen Einflußnahme – Medium der Volksbildung*

Der Beginn der Industriegesellschaft ist gekennzeichnet von einem bis dahin nicht gekannten Bevölkerungswachstum und einer grundlegenden Veränderung der Gesellschaftsstruktur. In und um die rasch wachsenden Industriestädte bilden sich Elendsviertel, in denen das immer größer werdende Proletariat sein Dasein fristet.

Blutige Armutsaufstände rücken die Lebenssituation dieser Menschen schlagartig in das Blickfeld der Öffentlichkeit. Es wird deutlich, daß die über-

kommenen Systeme der Armenfürsorge und Verwaltung in diesem Zusammenhang wirkungslos bleiben müssen. Notwendigkeiten der Veränderung dieser Situation wurden von verschiedenen Seiten, aus sehr unterschiedlichen Interessen und Beweggründen, empfunden, Wege der Veränderung und des Zugriffs gesucht.

Armut bedeutete in diesem Zusammenhang nicht nur das Fehlen der notwendigen Subsistenzmittel, sondern auch eine Lebens- und Arbeitssituation, die keinerlei Anregung der Sinne mehr zuließ. Deren Funktion war auf ein Minimum beschränkt, mit der Folge größter Abstumpfung der geistigen Anlagen und der Fähigkeit zur sinnlichen Wahrnehmung. In diesem Zusammenhang steht auch das starke Anwachsen des Alkoholismus, speziell der Branntwein wird zur Droge des frühen Industriezeitalters.

Die Entwicklung der Projektionskunst zum Massenmedium im 19. Jahrhundert ist vor diesem Hintergrund zu sehen. Es gibt aus dieser Zeit Tausende von Bildserien, die einerseits auf rührende Weise vom Leben der Armen handeln und andererseits erzieherisch zu wirken suchen. Auffällig viele Serien zeigen den Dämon Alkohol und grauenvolle Geschichten aus dem elenden Leben seiner Opfer. Vor allem in England sind es die Organisationen der Temperenzbewegung und der frühen Sozialarbeit, die Bildserien dieser Art einsetzten. Sie wurden in immer größeren Auflagen produziert und es wurden weitgefächerte Verleihsysteme entwickelt, um sie möglichst überall für den Einsatz bereitzuhalten.

Das noch erhaltene Material und Firmenkataloge lassen erkennen, daß unter dem Einfluß der genannten Organisationen die Zeit der Industrialisierung zur großen Zeit der narrativen Bildserien wurde, was für den besonderen erzieherischen Effekt von Geschichten spricht. Gerade die in großen Auflagen hergestellten Reihen lassen erkennen, daß die Erzählform mehr und mehr schon in die Anlage und die Produktion der Serien aufgenommen wurde und damit gestalterische und erzählerische Fähigkeiten vor Ort tendenziell überflüssig machte.

Für die Menschen, die das »Publikum« der Aufführung solcher Serien darstellten und die in einer grauenvollen Situation sinnlicher Abstumpfung lebten, müssen sie eine willkommene Gelegenheit für »Entertainment«, wenn nicht für das sinnliche Überleben gewesen sein. Auf diese Weise wurde vermutlich eine sehr große Offenheit allen erzieherischen Absichten gegenüber erreicht, zumal oft auch attraktive Bildeffekte und Comicserien gezeigt wurden.

Die Armut dieser Menschen hätte es ihnen unmöglich gemacht, für Entertainment nennenswerte Geldbeträge auszugeben, es hätten sich dafür also auch kein Markt und nicht entsprechende Produktionsstätten und -kapazitäten gebildet. Die Zahlungsfähigkeit für den tatsächlich entstehenden Markt kam also nicht vom Publikum, sondern von jenen, die sich Zugriff auf Denken und Empfinden der Menschen durch diese Medien erwarteten. Auch wenn es sich in diesem Rahmen nicht weiter ausführen läßt, möchte ich erwähnen: Es gibt hinreichenden Anlaß für die These, daß die frühe Sozialarbeit einen entscheiden-



»The worn-out tottering victim«, *Life Model Slide* aus dem Set »Enter not the Dramshop«

den Beitrag für die Entwicklung des Massenmarktes im Medienbereich (wenn nicht des Massenmarktes überhaupt) geleistet hat, der dann auch zu eigenständiger Entwicklung fähig war, was sich in einer zunehmenden »Säkularisierung« der Themen ausdrückt. Es bliebe zu klären, wie weit hier noch immer bestehende Prägungen der modernen Medien als Mittel sozialer Einflußnahme entstanden sind. Die als »Kinodebatte« bekannten Auseinandersetzungen um das frühe Kino sollten jedenfalls auch im Rahmen dieser historischen Entwicklung gesehen werden.

Stehen schon die meisten der oben erwähnten Organisationen in einem kirchlichen Zusammenhang, so finden sich auch, gerade zum Ende des 19. Jahrhunderts, immer mehr Projektionsbilder für den kirchlichen Gebrauch. Die Geschichten und Gleichnisse der Bibel werden zu farbenprächtigen Projektionsdramen, ganze Gottesdienste, die auf Geschichten und Liedern beruhen, können fertig vorbereitet bei Verlagen erworben werden, die zugehörigen erzählenden Projektionsbilder stehen im Verleih zur Verfügung. (Die unten erwähnten *Life model slides* spielen dabei eine herausragende Rolle.) Auch die Texte der Kirchenlieder werden oft zum Mitsingen projiziert.

Die Volksbildungsbewegungen, deren Klientel die existentiell einigermaßen versorgten, nicht oder nur wenig gebildeten Teile der Bevölkerung waren, tragen ebenfalls einen wichtigen Anteil bei, die Projektionskunst zum Massenmedium zu entwickeln. Zum einen wurden an zentralen Plätzen, die von Tausenden aufgesucht wurden, Einrichtungen geschaffen wie »The Royal Polytechnic Institution« in London²⁶, wo gigantische Aufführungen (z. B. Der Freischütz) und vielfältige Vorträge die qualitativen Möglichkeiten der Projektionskunst auf die Spitze trieben (auch die großen Ausstellungen im 19. Jahrhundert sind hier zu nennen); zum anderen wird auch hier die Entwicklung zur massenhaften Verbreitung, wie im Abschnitt über die geographischen Bilder bereits erwähnt,

vorangetrieben. Darüber hinaus ist eine Tendenz zur weiteren Verbreitung der *Laterna magica* im privaten Rahmen zu erkennen; sie sei ein »Bildungsmittel«, wie es im *Scientific American* heißt, »und jetzt, da Transparentbilder mit Hilfe der Photographie auf Glas, Glimmer und Gelatine so rasch vervielfältigt werden können, ist es bestimmt, in jeder Haushaltung seinen Platz zu finden; denn es vereint die anziehenden Eigenschaften der Schönheit, der Unterhaltung und der Belehrung.«²⁷

Für die massenhafte Verbreitung der Projektionskunst waren technische Verfahren notwendig, die die großen Auflagen möglich machten. Es gab manufaktuelle Verfahren, bei denen Bilder nach gleicher Vorlage vielfach gemalt wurden; wichtiger waren verschiedene drucktechnische Verfahren; die herausragende Rolle aber spielte die Fotografie, als Herstellungstechnik für Bilder und als Reproduktionsverfahren. Die massenhafte Ausbreitung technisch reproduzierter Projektionsbilder, verbunden mit einem Verfall der Qualität der Bilder und der Aufführungen, führte in den neunziger Jahren des letzten Jahrhunderts zu einer Debatte über Krise und Zukunft der Projektion.²⁸

Life model slides

Die fotografische Herstellung von Laternbildern hat als sehr spezielle Form die *Life model slides* hervorgebracht. Es sind narrative Bildserien, die in den oben genannten Kontext gehören und in Auflagen von Zehntausenden industriell hergestellt wurden. Ihren Namen verdanken sie dem Einsatz von Menschen (*Life models*) als Darsteller für szenische Bilder. Ihre Produktion läßt sich in etwa so vorstellen:

Zunächst wird eine Geschichte, ein Lied oder ein Gedicht in Szenen aufgeteilt. Dann wird prinzipiell über die Bildgestaltung entschieden und darüber, ob in einer realen Szenerie (Landschaft) gearbeitet wird oder ob im Studio ein gemalter Hintergrundvorhang und eine Reihe von Versatzstücken als Kulisse verwendet werden. Diese Methode wurde weit häufiger verwendet, da sie jeden beliebigen Ort darzustellen erlaubt, sei er auch nur der Phantasie entsprungen; darüber hinaus findet diese Art der Studioproduktion unter kalkulierbaren Lichtbedingungen statt, was für Ausleuchtung und Belichtung unschätzbare Vorteile bietet. In diesem »Set« nehmen die Models nun, mit passenden Kostümen bekleidet, ihre Posen zur Darstellung der Szenen ein. Diese werden fotografisch aufgenommen, als projektionsgeeignete Glasbilder vervielfältigt, anschließend koloriert und in die richtige Reihenfolge gebracht, in der sie projiziert werden sollen, um die Geschichte zu erzählen.

Aus einer Reihe von guten Gründen setzen sich bei den *Life model slides* immer mehr illustrierte Lieder durch. Aus filmgeschichtlicher Sicht scheint mir dabei ein Aspekt besonders interessant: Der Produzent der Bilder hat damit nicht nur die sonst auch gegebene Möglichkeit, Bildinhalt, -ausschnitt, -folge

etc. zu bestimmen, mit allen darin liegenden narrativen, raum-zeitlichen und assoziativen Möglichkeiten, er kann auch den zeitlichen Rhythmus der Bildfolge in der Aufführung genau vorherbestimmen. Auf die einzelnen Bilder waren dafür in der Regel genaue Anweisungen an die Operateure geklebt, bei welcher Liedzeile sie die Bilder zu wechseln hatten. Diese Vorkehrungen zeigen die bereits erwähnte Tendenz, bei der Massenproduktion nicht nur die Mittel der Aufführung zur Verfügung zu stellen, sondern die Gestaltung des Ereignisses selbst vorzuproduzieren. Die Aufführungen an verschiedenen Orten zu unterschiedlichen Zeiten gleichen sich einander im Sinne des Produzenten an.

Animierte Fotografien

Bewegte Bilder gehörten von Anfang an zum Repertoire der Projektionskunst. Schon die einfachste Form, Panoramabilder, die eine auf einen langen Glasstreifen gemalte Bildfolge sukzessive auf der Leinwand sehen lassen, ist gut geeignet, raum-zeitliche Beziehungen und Abfolgen darzustellen. Auf anderen Bildern werden Teile von Figuren in bestimmten Handlungen bewegt oder die Figuren werden innerhalb einer Szenerie oder im Raum bewegt ...

Nach einer Zusammenstellung des englischen Filmhistorikers John Barnes lassen sich allein für den mechanischen Aufbau der zumeist bewegten historischen Projektionsbilder 22 Hauptgruppen mit insgesamt 66 Untergruppen anführen.²⁹

Eine spezielle Art von bewegten Bildern macht sich das phi-Phänomen, eine Besonderheit der menschlichen Wahrnehmung von Bewegung zunutze: Sieht man zwei einzelne Phasen eines Bewegungsablaufs in schneller Folge, so wird von der psychischen Wahrnehmung der vollständige, dazwischen liegende Bewegungsablauf »gesehen«.³⁰ Nehmen wir z. B. das Bild eines Schmiedes, der ein

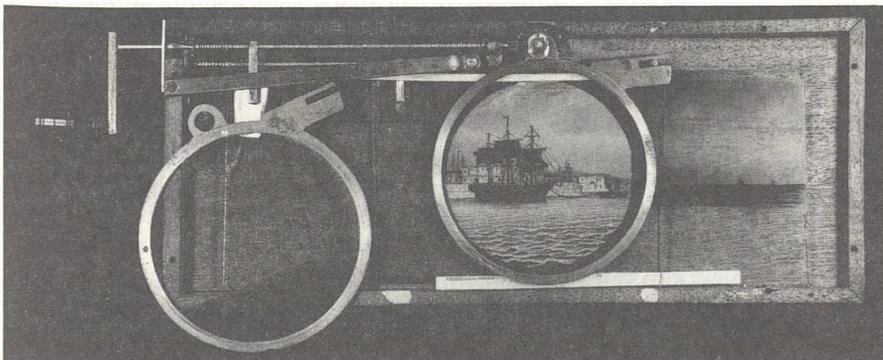


Bild 1 aus »Das Auswandererschiff«: Vier übereinanderliegende Glasplatten werden von einem Mechanismus bewegt, um die Ausfahrt des Schiffes und das Spiel der Wellen zu zeigen.

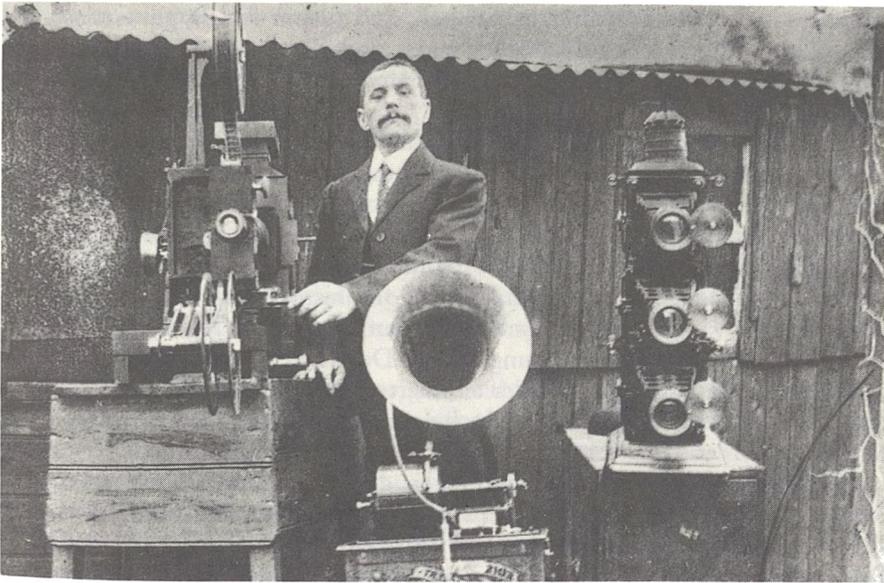


Werkstück auf dem Amboss mit dem Hammer bearbeitet: Auf demselben Bild ist der Arm mit dem Hammer einmal im oberen Todpunkt und dann beim Aufschlag zu sehen, beide Phasen können wechselweise mit Masken abgedeckt werden, bei entsprechend raschem Wechsel ergibt sich zwingend der Eindruck des schlagenden Arms. Für die Darstellung eines einzelnen Bewegungsvorganges genügt es also, die beiden Endpunkte der Bewegung in dieser Weise zu zeigen. Anders bei zusammengesetzten und nebeneinander verlaufenden Bewegungen: Sie müssen in kleine Einheiten aufgeteilt werden, wie es bei Wundertrommeln und vielen ähnlichen Geräten der Fall ist. In diesen Fällen wird vom stroboskopischen Effekt gesprochen, der prinzipiell auch auf dem phi-Phänomen beruht. Diese Verfahren wurden unabhängig von der Projektionskunst entwickelt, aber immer wieder in diese integriert.

In den neunziger Jahren des 19. Jahrhunderts gelingt es verschiedenen Erfindern, diese Verfahren der Bewegungsdarstellung auf die Fotografie zu übertragen, mehrere davon waren für die Projektion ausgelegt. Sie wurden häufig als lebende oder animierte Fotografien bezeichnet und galten schlicht als Sensation. Heute wird die Erfindung der *Animierten Fotografien* als die Erfindung *des Films* bzw. *des Kinos* bezeichnet.

Viele Projektionskünstler nahmen sie zunächst als bildliche Attraktion und neueste Entwicklung der Fotografie in ihre Programme auf. Eine große Zahl von Geräten wurde entwickelt, die es zuließen, Laternenbilder und Films, wie die neuen Bilder ihres Materials wegen oft genannt wurden, zu zeigen.

Waren die animierten Fotografien zunächst in mehr oder weniger unzusammenhängender Folge wie die Bilder in einem Fotoalbum zu sehen, so wurden



»Showman« aus Wales mit Laterna magica, Phonograph und Kinematograph auf einem von Mervyn Heard, magic lantern showman, entdeckten Projektionsbild

die alten projektionskünstlerischen Erfahrungen zunehmend auch auf diese Art Bilder übertragen: Es entstanden die ersten »geschnittenen« Filme, bei denen die »Bild«-folge, die jetzt genauer als Folge von »Einstellungen« zu bezeichnen ist, eine eigenständige gestalterische Bedeutung hatte. Dieser Teil der Gestaltung lag nun endgültig auf der Seite der Bildproduktion; vor Ort blieb nur noch die Gestaltung der Seite des Tons (Sprache, Musik, Soundeffekte) und der anfangs noch genutzte, kleine gestalterische Spielraum der Vorführgeschwindigkeit.

Die Bewegungsdarstellung, die in der Projektionskunst bisher eine Vielzahl unterschiedlicher Mechanismen notwendig machte, die nur am Aufführungsort handhabbar waren, konnte nun durch das reproduktive Abtragen jeder Form von Bewegung auf ein und denselben Takt der Einzelbildfolge, durch einen einzigen Mechanismus, den Kinematographen, erreicht werden, und das ebenfalls bereits bei der Herstellung der Bilder, d. h. bei der Filmaufnahme.

Der entscheidende Schritt zur vollständigen Durchsetzung der industriellen Automatisierung der Projektionskunst als Aufführungsereignis war damit vollzogen. Die Distributionsform Film erlaubte es, bei verhältnismäßig geringem Transportaufwand das gleiche Ereignis durch die Handhabung eines technisch-operativen Prozesses überall ablaufen zu lassen, wo ein entsprechendes Gerät zur Verfügung stand. Die Marktbedingungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts,

vor allem in den rasch wachsenden Städten, sind zudem als sehr gut einzuschätzen. Die günstigen Vertriebsmöglichkeiten und die sich häufende Zahl von Aufführungen machen einen immer größeren Aufwand bei der Produktion möglich.

Die Durchsetzung der Kinematographie als dominanter Form der Projektionskunst hat in der retrospektiven Betrachtung dazu geführt, daß in fast allen filmhistorischen Arbeiten die Erfindung der animierten Fotografien als Nullpunkt oder Fokus einer Entwicklung, eben der Filmgeschichte, dargestellt wird (in aller Regel noch zugespitzt auf die Erfindung des Cinématographe Lumière).

Das erklärt auch, warum sich in vielen filmhistorischen und filmtheoretischen Arbeiten immer wieder eine Diskrepanz zwischen Gegenstandsbestimmung und Gegenstandsdarstellung findet: Der Gegenstand – »Film« – wird bestimmt als der Abkömmling der animierten Fotografien, die Darstellungen des Gegenstandes selbst handeln jedoch dann zu einem großen Teil von Aspekten, die nichts mit der Eigenschaft animierter Bewegungsdarstellung zu tun haben. Es handelt sich dabei um Fragen der Bildgestaltung, vor allem der fotografischen Bildgestaltung, um Fragen der Dramatik der Bildfolge in der Projektion, um die damit verbundene Darstellung räumlicher und zeitlicher Beziehungen, um ikonografische und ästhetische Traditionen und Brüche und um die vielfältigen Fragen sozialer und ökonomischer Kontexte und Einflußgrößen. Die Liste dieser Aspekte ließe sich noch fortführen; sie alle gehören zu Entwicklungen, die historisch weit älter sind als die animierten Fotografien und in ihrer Kontinuität über deren Erfindung hinweggehen, dennoch konstituieren sie das, was wir heute »Film« nennen.

Es ist für eine historisch orientierte Theorie des Films wenig hilfreich, die Erfindung der animierten Fotografien als Nullpunkt anzusehen. Es spricht sehr viel mehr für eine offene historische Perspektive, die den industriellen Fortschritt zwar nicht verteufelt, ihn aber auch nicht per se als Fortschritt im umfassenden Sinne gelten läßt. Auf diese Weise verlängert sich die Geschichte des Films entscheidend, und es rücken Stationen der Formenentwicklung in das Blickfeld, die von erheblicher Bedeutung für das Verständnis des Films und der audio-visuellen Medien sein können. Neben diesem Aspekt aber verdient die Geschichte der Projektionskunst unsere ganze Aufmerksamkeit, auch für all das, was in der Fortentwicklung zum Film verlorenging.

Zugangsmöglichkeiten

Eines der großen Probleme für das Verständnis der historischen Projektionskunst liegt in der (immer noch) weitgehenden Unzugänglichkeit der Quellen, auch wenn sich in den letzten fünfzehn Jahren die Situation bereits erfreulich verbessert hat. Die in England ansässige »Magic Lantern Society« leistet einen großartigen Beitrag für das Verständnis der Geschichte der Laterna magica und

ihrer Verwendung. Die Arbeit der verschiedenen Filmmuseen hat auch zu diesem Themenbereich Wege geebnet. Die in diese Richtung gehenden Ausstellungen anderer Museen, wie vor kurzem in Tübingen, Zürich oder Bologna, sind hier ebenfalls zu nennen.

Da die Projektionskunst ein ästhetischer Gegenstand ist, kommt der eigenen Wahrnehmung des heutigen Betrachters – auch für die historische Betrachtung – große Bedeutung zu. Vieles erschließt sich erst in der Aufführung; so mutet z.B. ein *life model song* auf dem Leuchtkasten oder in der Abbildung eben nur wie ein Fotoroman an, während der dramatische Effekt von Bildfolge und Bildfolgerhythmus dabei verloren geht. Es käme wohl auch niemand auf die Idee, die Betrachtung eines Filmes, von Hand gegen das Fenster gehalten, als hinreichend anzusehen.

Um eine regelmäßige Zugangsmöglichkeit zu historischen Materialien und Quellen, auch in der Aufführung, zu eröffnen, bietet das Institut für historische Projektionskunst e. V., das seinen Sitz beim Deutschen Filmmuseum Frankfurt am Main hat, eine regelmäßige Veranstaltungsreihe an. Seminare und Aufführungen sollen allen Interessierten die Möglichkeit geben, Werke der historischen Projektionskunst kennenzulernen und in einen historischen Kontext einzuordnen. Zudem sind Publikationen und Ausstellungen des Instituts, auch in Zusammenarbeit mit Kooperationspartnern, geplant. Es soll nicht vergessen werden, daß die Aufführung von *Laterna magica*-Schauen auch eine reiche Quelle aktuellen Vergnügens und sinnlicher Freude sein kann, sowohl für jene, die das historische Interesse als Schlüssel verwenden wollen, als auch für die, die schlicht und einfach die Aufführungen genießen wollen.

Anmerkungen

1 Siehe Paul Eduard Liesegang, *Die Projektionskunst für Schulen, Familien und öffentliche Vorstellungen*, Düsseldorf, bis 1909 in 12 Auflagen (bearbeitet von Franz Paul Liesegang) erschienen, 1. Auflage wahrscheinlich 1860; l'abbé C. F. N. M. Moigno, *L'art des projections*, Paris 1872; A. E. Dolbear, *The art of projecting. A manual of experimentation in physics, chemistry and natural history with the porte lumière and magic lantern*, Boston 1877.

2 Um nicht falsch verstanden zu werden, möchte ich betonen, daß ich auch im Umgang mit Film und neuen Medien gute Möglichkeiten sehe, sich mit dem geschlossenen System bestehender Medienwirklichkeit auseinanderzusetzen.

3 Georges Sadoul, *Geschichte der Filmkunst*, Frankfurt am Main 1982, S. 12.

4 Siehe auch Jürgen Berger, »Die Projektion – Anmerkungen zur Geschichte der *Laterna magica*«, in: *Laterna Magica – Vergnügen, Belehrung, Unterhaltung – Der Projektionskünstler Paul Hoffmann*, Ausstellungskatalog des Historischen Museums Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1981, S. 29 – 54.

5 Vgl. Paul Eduard Liesegang, *Die Projektionskunst ...*, Ed. Liesegang's Verlag, Düsseldorf 1882, S. 20.

6 Vgl. Franz Paul Liesegang, *Vom Geistespiegel zum Kino*, Düsseldorf 1918.

7 Kaspar Schott, *Magia optica*, Bamberg 1671, S. 407.

8 Diese Experimente sind einer genauen Darstellung wert. Beschreibungen finden sich in einer Reihe von Werken, die sich vor allem mit der Frage auseinandersetzen, ob A. Kircher der Erfinder der Laterna magica war. Da dies früher so behauptet wurde, heute aber einheitlich bestritten wird, kann Kircher als der berühmteste Nichterfinder der Laterna magica gelten. Mich interessiert Kircher vor allem als Theoretiker der Projektion, der sich der Macht und Gewalt, die in den optischen Sendegeräten lag und liegt, sehr bewußt war und den Gebrauch derselben gut in seinem Weltbild unterbringen konnte. Im Gegensatz dazu ist ein anderer Erfinder der Laterna magica, der aus protestantischen Verhältnissen kommende, nicht weniger berühmte Gelehrte Christiaan Huygens zu nennen. Er konstruierte zur selben Zeit eine funktionsfähige Laterna magica, aber aus einer Reihe von Äußerungen in Briefen ist erkennbar, daß er mit diesem Instrument und seiner Anwendung wenig zu tun haben wollte.

9 Dr. F. J. L. Meyer, *Briefe aus der Hauptstadt und dem Inneren Frankreichs* Band I, Tübingen 1802, S. 189 ff. (Im Band II angegebene Korrekturen wurden in den folgenden Zitaten übernommen.)

10 Ebd., S. 189.

11 Ebd., S. 190.

12 Ebd., S. 193.

13 Ebd., S. 194.

14 Oskar Messter, *Mein Weg mit dem Film*, Berlin 1936, S. 76.

15 Ebd., S. 77.

16 *Vossische Zeitung*, zit. nach dem Alabastra-Werbeprospekt der Messter's Projektion, Bundesarchiv, Nachlaß Oskar Messter, NL 275, Akte 91.

17 Siehe *Laterna magica – Zeitschrift für alle Zweige der Projektions-Kunst*, Band I. III, Heft Nr. 3, Düsseldorf 1877, S. 30 -32.

18 Schott, S. 398.

19 Liesegang geht von dieser Datierung aus; siehe Franz Paul Liesegang, *Vom Geisterspiegel zum Kino*, Düsseldorf 1918, S. 21.

20 Ausführliche Informationen zu Paul Hoffmann finden sich in *Laterna Magica – Vergnü-*

gen, Belehrung, Unterhaltung – Der Projektionskünstler Paul Hoffmann, Ausstellungskatalog des Historischen Museums Frankfurt am Main, Frankfurt am Main 1981.

21 Paul Eduard Liesegang, *Die Projektionskunst ...*, S. 30.

22 Ebd., S. 29.

23 Menschen aus Savoyen, die, von der Armut vertrieben, durch die Lande zogen, um ihren Unterhalt mit Schaustellungen zu verdienen.

24 Siehe auch Friedrich von Zglinicki, *Der Weg des Films*, Olms Presse, Hildesheim 1979 (zuerst 1956), S. 70 – 74.

25 Ebd., S. 232. Die »Filme« der Skladanowkys stehen heute nur in einer vom 65mm-Format für Doppelprojektion auf 35mm-Film für Einfachprojektion umkopierten Form zur Verfügung, die auf der Leinwand mit Sicherheit nicht in der gleichen Weise erscheint, wie die nach dem Originalverfahren projizierten.

26 Vgl. z. B. »Limelight on Eastern Europe – the great dissolving views at – The Royal Polytechnic«, in: *The New Magic Lantern Journal* Vol. 4 – *The Ten Year Book*, The Magic Lantern Society of Great Britain, London 1986.

27 »Was die Laterna magica heute ist. Aus dem American.«, in: *Laterna magica – Zeitschrift für alle Zweige der Projektions-Kunst* III. Jahrgang. – II. Heft – Nr. 10, Düsseldorf 1879. S. 21.

28 Vgl. Amy Johnson, »Is the Lantern Played Out? No. – Practical Suggestions«, in *The Optical Magic Lantern Journal and Photographic Enlarger*, Vol. 5, Nr. 67, London 1894, Reprint: Magic Lantern Society, London 1987; C.M. Hepworth, »The rise and fall of the optical lantern« (1896), erwähnt in H. Hecht, *Pre-Cinema History*, Bowker/Saur/bfi, London 1993.

29 Siehe hierzu John Barnes, »Classification of Magic Lantern Slides«, in: *Magic Images*, Magic Lantern Society, London 1990, S. 75 -84.

30 Vgl. dazu Victor Sarris, »Max Wertheimers Frankfurter Arbeiten zum Bewegungssehen – die experimentelle Begründung der Gestaltpsychologie«, in: *Forschung Frankfurt* 1 (1987), S. 17 – 23.

Meine Lehrzeit im Hause Messter, 1898-1901

I.

Die erste kinematographische Vorführung sah ich im Jahre 1897, als meine Schulklasse die »Lebenden Photographien« Unter den Linden 21 besuchte, und zwar geschah dies durch Vermittlung des Rektors Rau, der mit Herrn Eduard Messter, Westend, gut bekannt war.¹ Soweit ich mich dessen erinnere, war die Projektion ohne Störungen.

Als ich im Juli 1898 als kaufmännischer Lehrling in das Kontor der Firma Ed. Messter eintrat, hatte ich zuerst den Eindruck eines starken militärischen Einschlags, da Herr Messter einige Tage später in Uniform erschien und auch Herr Betz kurz darauf in Uniform von einer Übung zurückkehrte. Das Personal bestand aus Herrn G[eorg] Hesse, P[aul] Kather, mir und später kam eine Maschinenschreiberin Fr[äulein] [Gertrud] Noack hinzu. Eine andere Dame, Fr[äulein] Griesel war kurz zuvor ausgeschieden. Die Briefe wurden mit der Hand geschrieben und kopiert und mußten, wenn die Kopien sehr verwischt waren, abends häufiger noch einmal abgeschrieben werden. P[aul] Kather war eine sehr tüchtige Arbeitskraft, der aber den technischen Dingen ein größeres Interesse entgegenbrachte als den kaufmännischen, was übrigens leider auf mich dann auch bald zutraf. Infolgedessen kam der kaufmännische Teil häufig etwas zu kurz, sodaß z. B. die ca. zwölf Seiten lange Beschwerde eines Kunden aus Calcutta über die nicht in gutem Zustande eingetroffene Kinosen- dung von P[aul] Kather mit den Worten, die als klassisch bezeichnet werden könnten, erledigt wurde:

»Wir hoffen, daß sich in dieser Angelegenheit inzwischen alles geregelt hat und bitten um Übersendung des noch ausstehenden Restbetrages.«

Diese Summe ist, soweit mir bekannt, aber trotzdem nicht gezahlt worden. Zur Unterstützung in der Buchhaltung wurde später Herr Schmidt eingestellt, der bis zu seinem Tode bei der Messter-Film Ges. verblieben ist.

Es wurden vom Kontor aus vertrieben:

1. Taschen-Thaumatographen.²
2. Kino- Projektionsapparate.
3. Kinofilms.
4. Das elektrische Buffet.

Das letztere, das im Aufnahmeraum stand, habe ich allerdings niemals in Funktion gesehen und glaube auch kaum, daß hiervon mehrere Stück abgesetzt wurden. Ferner lieferten wir Laterna magicas mit hübschen Bildern und Farbenspielen der Firma L. Richter, Grimmstr. Bevor später die Kosmoskope³ hergestellt wurden, zu denen die Apparate Etzold und Popitz und die Bilder, nach Herstellung der eigentlichen Photos durch die Firma Messter, Herr A. Stritzke fertigten, sind in der Werkstatt Friedrichstr. 94 kleinere Apparate für den gleichen Zweck hergestellt worden, bei denen ein endloses Filmband Verwendung fand, von denen aber nur eine geringe Anzahl in den Handel gekommen sein dürften. Auch direkt von der Columbia Phonograph Co. aus Amerika bezogene Phonographen wurden vertrieben, die in der Leistung wesentlich besser waren als die Modelle von Költzow und Bahre. Auch Privatvorführungen wurden ausgeführt.

Die Firma Kuttner & Lindemann richtete damals an den Varietés der größeren Städte die Scheinwerferreklame ein, die in der ersten Zeit sicher ein sehr gutes Geschäft darstellte. Die dazu erforderlichen technischen Berechnungen hatte ich bald erfaßt, sodaß ich für die Apparate die richtige Objektivbrennweite ermittelte, bei Rundorff den Apparat und bei Busch das Objektiv bestellte.

Ebenso ermittelte ich das erforderliche Format im lichten⁴ und gab die Vorlagen an Richter zur Herstellung der Bilder weiter. Dabei möge noch erwähnt sein, daß derartig klar und sauber hergestellte Bilder (Richter arbeitete nach dem nassen Verfahren) heute in ganz Berlin nicht zu haben sein dürften, besonders auch im Hinblick auf ihre Kolorierung. Die Firma K. & L. ging dann später aus Privatgründen in Konkurs und ich entsinne mich, daß die Firma Messter, die zuerst daraus einen hübschen Nutzen gezogen hatte, mit einer ziemlich großen Summe hängen blieb. Nach dem Tode des Herrn Richter übernahm Herr Meissl die Herstellung der Bilder, doch waren die von ihm gelieferten weit unter dem Durchschnitt. Auch die später von einer Retoucheuse Fr. Thea Gloos colorierten Bildertitel für das Apollotheater waren wenig schön und zum Teil so dunkel, daß sie mir zu einem Spottverse auf Fr. G. Veranlassung gaben, der mir den deutlichen Hinweis meines Chefs einbrachte, andere Personen nicht anzudichten.

Mein erster Kunde war Herr Sepsy Eleck, ein ungarischer Edelmann, der in unser Geschäft mit einem kaftanähnlichen Anzug und einem hygienisch so wenig einwandfreien Vollbart eintrat, daß Herr Hesse, sowie P[aul] Kather sich weigerten ihn zu bedienen und mir Gelegenheit gaben, meine damals recht geringen Verkaufskünste zu zeigen. Er kaufte dann einen Kino-Apparat mit Ätherlampe, einige Films und mehrere Tausend Taschentaumatographen und ich entsinne mich genau, daß er den ganzen vorhandenen Restposten übernahm. Später schrieb er aus Ungarn einen Brief, der etwa mit den Worten begann:

»Seit einigen Tagen liege ich mit schweren Brandwunden im Hospital, und bin mit Gottes Hilfe dem Flammentode entgangen«

und der dann weiter schilderte, daß ihm die Ätherlampe explodiert sei und die Films Feuer gefangen hätten.

Bei dem Kauf von Kino-Apparaten ergab sich überhaupt, daß diese zum Teil von Leuten bezogen wurden, die nicht den einfachsten technischen Vorgang, wie die Funktion des Projektionsapparates oder des Kalklichtbrenners begreifen konnten und die der damals gewiß bescheidenen Kino-Reklame völlig ratlos gegenüber standen. Andererseits haben einfache Leute wie Schausteller, die ein wenig Begriffsvermögen und Talent zum Schreien hatten, mit den Kinovorführungen recht gute Geschäfte gemacht. Der Verkauf von Films an Schausteller nach vorheriger Vorführung hat einen wesentlichen Teil meiner Tätigkeit während meiner Lehrzeit ausgemacht.

Nach Beendigung meiner Lehre wurde jetziger Filmfachmann Ad[olf] Lieberenz⁵ kaufmännischer Lehrling im Büro, der aber auch später zum technischen Teil des Films überging und es dürfte bei einer gemeinsamen Ausbildung im kaufmännischen und technischen Teil, wie sie damals üblich war, der erstere allgemein zu kurz gekommen sein, da er für den Lernenden gegenüber der Kinotechnik zu wenig des Interessanten bot.

II.

Bei meinem Eintritt in die Firma war hinter den Büroräumen eine mechanische Werkstätte eingerichtet, in der etwa 6 - 8 Gehilfen unter Leitung von Mellerke oder Fink arbeit[et]en. Es wurden Kinowerke gebaut, zu denen die Firma Steinrück, Urbanstr. die erforderlichen Stirn- und Kegelräder lieferte, die später, zur Erzielung eines möglichst geräuschlosen Ganges in Fiber gefertigt wurden. In der Werkstatt waren auch zwei Lehrlinge beschäftigt: Fritz van der Woude und Alfred Lewandowsky. Später wurde Herr Rein aus Ablach in Württemberg Leiter der Werkstatt, der ein sehr tüchtiger, aber reichlich grober Mensch war. Die Neukonstruktionen wurden von ihm nach den Angaben des Herrn Messter durchgeführt. Seine Entlassung erfolgte, weil er die Blaupause eines neu entworfenen Kino-Modelles anscheinend weitergegeben hatte und der Besitzer der Pause (Herr Meissl?) von Gliewe und Kügler einen Apparat danach gebaut zu haben wünschte. Herr Gl[iewe] kam, da er für die Firma Messter den gleichen Apparat in Arbeit hatte, zu Herrn Messter und berichtete ihm darüber. Den von seiten des Herrn Rein daraufhin angestregten Prozess hat dieser verloren.

In der Werkstatt arbeitete ein Gehilfe, dessen Name mir nicht mehr geläufig ist, an den Kinetoskopen⁶ bei einem Wochenlohn von ca. 30 M. Um die Fabrikation etwas zu forcieren, wurde mit ihm ein Akkordlohn vereinbart und er verdiente in der darauffolgenden Woche ca. 130 M., worauf er sofort entlassen wurde und nur die Hälfte des Lohnes ausgezahlt erhielt. In der Werkstätte waren die Drehbänke alle mit elektrischem Antrieb versehen, desgl. die Bohrmaschine, was für die damalige Zeit als sehr modern anzusehen war.

Hier zeigte sich gleichfalls, daß die Lehrlinge für die Vorführungen zum Teil weit mehr Interesse hatten als für den Bau der Apparate und ich weiß, daß sich

Herr Rein von der Ausbildung des Alfred [Lewandowsky] öffentlich lossagte, da er ihm zu viel mit Vorführungen beschäftigt war und dafür den beiden anderen Lehrlingen Koch und Riese das Betreten des Vorführungsraumes untersagte.

Aus den Mechanikern, die einige Zeit in der Werkstatt gearbeitet hatten, wurden die Vorführer ausgewählt, die ca. 200 M. pro Monat erhielten und auf Engagement fuhren. Da diese Tätigkeit nur eine Stunde Zeit des Abends in Anspruch nahm, so suchten sich einige am Tage einen anderen Posten und hatten dann einen Doppelverdienst. Andere, denen das Nichtstun mehr zusagte, sind dabei ziemlich verbummelt.

III.

In der ersten Zeit meiner Tätigkeit wurde ein großer Teil der Films aus dem Auslande bezogen und zwar von

The Warwick Trading Co.	London
Robert W. Paul	"
Watson & Sons	"
S. Lubin	Philadelphia U.S.A.
?	Paris ⁷

Von diesen Bildern waren die der Warwick Trading Co. ohne Zweifel die besten, sowohl was das Sujet als den technischen Teil betraf.

Ein entzückender Film der damaligen Zeit war: »Ein Blick durch Großmütters Vergrößerungsglas«, in dem ein Kind mittels des Leseglasses seiner Großmutter die verschiedenen Gegenstände im Zimmer betrachtete, die dann der Zuschauer als Groß-Aufnahme sah.⁸

Die Filmsendungen wurden vom Zollamt geholt und zur Seite gestellt. Nach Schluß der offiziellen Geschäftszeit gab es für die noch tätigen Angestellten ein paar Bockwürste von Hefter, dazu 1/2 Liter Münchner aus dem Pichelsteiner Krug und dann wurden die sämtlichen Bilder vorgeführt. P[aul] Kather führte vor. Herr O[skar] M[esster] strich auf der Rechnung die zu behaltenden Bilder an und ich rollte sie wieder auf. Da es sich manchmal um 30 - 40 Bilder handelte, zogen sich die Vorführungen zuweilen bis gegen 11 Uhr hin, da diese Arbeit aber allen Teilen interessant erschien, so sind nie irgendwelche Klagen über zu lange Arbeitszeit laut geworden.

Für die Fertigstellung der eigenen Aufnahmen war ein früherer Techniker Herr Heise tätig. Er entwickelte s. Zt. mit Pyrogallus und konnte jeden Tag nur 2 - 3 Kopien machen, weil der Entwickler seine Hände sehr angriff und Herr Heise oftmals die Fingerspitzen voll tiefer Risse hatte. Er bekam dann als Hilfskraft einen Hausdiener, Paul Rahmlow, der nach dem Fortgang des Herrn Heise die Dunkelkammer selbst übernahm und überraschende Resultate herausbrachte. Inzwischen war man zur Entwicklung mit Rodinal übergegangen und

Rahmlow lieferte am Tage das doppelte Quantum Films ab als Herr Heise. Während H[eise] vor dem Entwickeln mehrere Kopier- und Entwicklerproben fertigte, hat R[ahmlow] mit einem gewissen Gefühl für die Arbeiten, ohne jede Probe die allerbesten Resultate erzielt. Er behielt dadurch das ihm für Proben zur Verfügung stehende Material übrig und es ergab sich die erste Differenz, als er übergesparten Film und Entwickler der Firma zurückverkaufen wollte. In einem daraufhin eingeführten Verrechnungsverfahren wurden ihm für Ersparnisse in dieser Richtung gewisse Vergütungen gewährt. Nach seiner Einziehung zum Militär folgte ihm A[lex] Krajewsky, Hofphotograph, der nach dem gleichen Verrechnungsverfahren arbeitete und als Erster den gebrauchten Entwickler sowie das Fixierbad an eine Scheideanstalt verkaufte und später das Silber mit Schwefelleber selbst ausfällte, was er aber wegen des unerträglichen Geruchs nach Schwefelwasserstoff wieder aufgeben mußte.

Damals kam auch das Acetylen⁹ auf und wurde nicht nur für Projektionszwecke verwendet, sondern auch zum Kopieren von Films erprobt. Auf dem Boden wurde eine Anlage aufgestellt, die aus zwei großen Kesseln bestand und mittels langer Rohrleitung das Gas zum Kopierraum führte. Das Resultat muß aber sehr wenig zufriedenstellend gewesen sein, denn sie war nur einige Tage im Gebrauch. Nach einer längeren Pause in der Herstellung von Atelier-Aufnahmen kamen eines Tages Schauspieler und wir mußten unser Kontor räumen und uns in der Werkstatt aufhalten, weil die Kontorräume als gemeinsame Garderobe benutzt wurden. Es wurden einige kleine Szenen aufgenommen, die wohl Napoleon, den alten Fritz und noch eine markante Persönlichkeit zeigten, die auf der Bühne hin und her gingen, den Dreispitz abnahmen, mit dem Stock drohten oder dergl. mehr. Größere Atelierszenen sind damals nicht gedreht worden.

Dagegen wurden häufiger Außen-Aufnahmen hergestellt, Herr Messter fuhr zu Stapelläufen nach Kiel und Bremen, filmte die Centenarfeier, den Einzug von Fürstlichkeiten in Berlin etc, die zum Teil sehr gut ausfielen, soweit günstige Lichtverhältnisse eine genügend lange Belichtung zuließen.¹⁰ Im Jahre 1901 traf ich während meiner Urlaubszeit in Dresden, im Großen Garten, Herrn Kühne, der von der Kaiserparade in Zeithain Aufnahmen zu machen wünschte. Auf seine Einladung fuhr ich mit ihm, doch hatte er das Pech, daß nahezu am Ende der Aufnahme der Apparat wegen ungenügender Befestigung von dem hohen Stativ fiel. Die Kassetten sprangen auf und der Film war verdorben. In den Gesuchen an die Behörden zur Genehmigung solcher Aufnahmen wurde immer darauf hingewiesen daß: »der historische Moment der Nachwelt erhalten werden solle«. Leider hat das spröde Material die Durchführung dieses Planes nicht ermöglicht. Herr Betz begleitete etwa gegen 1900 den deutschen Kaiser auf seiner Orientreise und machte dort Film- und Stereo-Aufnahmen.¹¹ Die letzteren wurden von Herrn Meissl entwickelt, gingen aber zum größten Teil verloren, da der Lehrling, der die Platten zum Kopieren nach dem neuen Geschäft Leipzigerstr. bringen sollte, dies geschlossen fand und das Paket zwischen Tür und Vorgitter legte, wo es über Nacht gestohlen wurde.

Für die Fertigstellung der Aufnahmen wurde damals eine längere Zeit gebraucht und es dürfte bei Einzug des Kaisers Franz Josef in Berlin das erste Mal gewesen sein, daß ein mittags aufgenommener Film bereits abends im Theater gezeigt wurde. Unter den französischen und englischen Films der Jahre 1898 und 99 waren solche von Serpentinmäusen, die handcoloriert waren und gute Effekte erzielten.

IV.

Neben den Filmvorführungen in Varietés gab es s. Zt. die so genannten Privatvorführungen, bei denen für eine Gesellschaft, einen Verein oder dergl. Films vorgeführt wurden, gelegentlich auch die Herrenabendvorstellungen mit dem damals berühmten Film: ENDLICH ALLEIN. Solche Vorführungen fanden u. a. jährlich regelmäßig bei Kommerzienrat Leichner, hier nur Kindervorstellungen, statt, bei Kompagniefeiern verschiedener Regimenter, während der Kaffeetafel von Vereinsvergnügen etc. Der Agent Ad[olf] Labaschin vermittelte damals solche Vorführungen und es kam auch vor, daß er den Betrag für die Vorführungen selbst kassierte und dann vorschußweise verrechnete. Auch den verschiedenen deutschen und ausländischen Fürstlichkeiten wurden Films damals vorgeführt, für die Herr Messer u. a. eine Krawattennadel von Kaiser Franz Josef, ein Ring des Großherzogs von Baden und eine Uhr des Zaren Nikolaus überreicht wurden.

An einem Geburtstage des deutschen Kaisers fand auf einer Leinwand, die im Erker der 1. Etage eines Hauses in der Friedrichstr.150/1 aufgestellt war, für das vorübergehende Publikum eine Filmvorführung statt, die wegen des entstehenden Auflaufs und der Verkehrsstockung immer zeitweilig eingestellt werden mußte.

Zum Abschluß neuer Engagements an Kinotheatern stellte sich Herr Messer ein Rundreisebillet zusammen, besuchte in mehrwöchiger Reise die größten Theater Deutschlands und brachte jedesmal eine ganze Anzahl von Kontrakten mit. Ein gleicher Versuch des Herrn Kühne endete absolut negativ, da Herr Kühne seinem Wesen nach zu Verhandlungen mit den Varietédirektoren nicht geeignet war.¹² Die Programme stellte Frau Messer zusammen, jedes Theater erhielt ca. 10 - 12 Bilder zur Auswahl, von denen ca. 5 - 6 vorgeführt wurden. Die Leistungen der Operateure waren im allgemeinen zufriedenstellend, nur war es trotz ihnen übergebener frankierter und bereits ausgefüllter Postkarten nicht möglich durchzusetzen, daß sie regelmäßig über den Ausfall der ersten Vorstellung berichteten. Gelegentlich kam es auch vor, daß ein Operateur den ihm vormittags ausgehändigten Reisevorschuß vertrank und dann auch wegen seiner Trunkenheit nicht reisen konnte, so daß schnell ein anderer für ihn einspringen mußte. Als eine besonders erwähnenswerte Tatsache soll auch noch berichtet werden über die Schnelligkeit, mit der Reisen zum Ersatz oder zur Ablösung eines Operateurs angetreten werden mußten, so ist Alfred Lewandowsky einmal

ohne das geringste Handgepäck etwa 20 Minuten nach Bekanntgabe der Reise nach Bremen gefahren, während seine Eltern von der Firma durch Rohrpostkarte benachrichtigt und ersucht wurden, ihm sein Gepäck nachzusenden.

Herr Alfred Wiese fuhr s. Zt. auf Engagement nach Trondjem in Norwegen und depechierte eines Tages:

Schurkenstreich passiert, Direktor inhibiert, Brief folgt, Wiese.

Er führte dort mit Kalklicht vor und die anderen Artisten hatten als schlechten Scherz den Sauerstoff aus den Cylindern ausblasen lassen, wodurch die Vorführung unmöglich wurde und der Direktor den Vertrag ohne Kündigung löste. Filmbrände auf Engagements sind mir nicht in der Erinnerung, dagegen ereignete sich ein Filmbrand, als ein neuer Vorführer, der eine Probevorführung machen sollte, nach Vorführung mehrerer Films den nächsten falsch einsetzte. Die beabsichtigte Einstellung ist daraufhin natürlich nicht erfolgt.

V.

Von interessanten Begebenheiten wäre noch zu erwähnen, daß eines Tages Herr Bahre oder Költzow erschien und von einem neuen Phonographen-Apparat erzählte, der so laut spreche, daß man ihn durch das ganze Zimmer höre. Er wollte mit Herrn Messter zusammen dieses Geschäft ausnutzen, ich weiß aber nicht, ob er in der Lage war, ein Muster vorzuführen. Jedenfalls ist dies damals die erste Grammophonplatte gewesen, die nach Europa kam.

VI.

Zu erwähnen ist ferner noch, daß damals durch die Firma: E. Steindorff die Messter-Mikroskope gefertigt wurden, die guten Absatz fanden. Die Optik lieferte Herr Amend; sie ließ recht viel zu wünschen übrig und wurde, wenn ein Kunde unzufrieden war, durch die teurere, aber viel bessere der Firma O. Himmeler ersetzt. Der Name Messter hatte damals für Mikroskope in Ärztekreisen einen recht guten Klang und wenn Herr Messter, der durch die Kinematographie ganz in Anspruch genommen war, jemand gefunden hätte, der als Leiter dieses Zweiges mit Erfolg tätig gewesen wäre, so hätte man den Firmen Leitz und Zeiss erfolgreiche Konkurrenz machen können. Allein an Herrn Th. Ettinger in St. Petersburg sind mehrere tausend Instrumente geliefert worden, die Herr Heise oder Herr Richartz fertigmachten.

Als in Gemeinschaft mit Herrn Kühne durch die Schaffung einer besonderen G.m.b.H. der Kinozweig abgetrennt wurde, blieb ich bei der optischen Abteilung und damit hörte das abwechslungsreiche Leben, das die Film-Abteilung bot, auf und ich habe mich dann mehr den wirklich kaufmännischen Arbeiten gewidmet.

Nachbemerkung

Der vorliegende Text wurde von Albert Wangemann auf Anregung von Oskar Messter geschrieben, wahrscheinlich im Jahre 1927, denn auf einem Fragment des Textes im Nachlaß Messter hat dieser handschriftlich »5.12.1927« vermerkt. Die hier wiedergegebene, vollständige Fassung ist im Nachlaß Messter zusammen mit einem Anschreiben Wangemanns vom Juni 1932 abgelegt, als Wangemann den Text Messter (erneut?) zukommen ließ (Bundesarchiv NL 275, Akte 248 bzw. 192b; Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Bundesarchivs).

Wie Babett Stach in ihrem Beitrag über den Nachlaß Messters in diesem Band darstellt, hatte Messter bereits seit den zwanziger Jahren Aufzeichnungen zur Filmgeschichte angefertigt. Zur Auffrischung der eigenen Erinnerung und zur Vertiefung ihrer Perspektive begann Messter um 1922 eine systematisch geführte Korrespondenz. Neben anderen Filmpionieren schrieb er Kinobesitzer an, die in der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg Programme von ihm bezogen hatten, spürte ehemalige Mitarbeiter wieder auf und regte sie zum Verfassen eigener Texte an, lud sie zu Gesprächen in sein Haus nach Dahlem ein oder führte mit ihnen Telefonate, über die anschließend Aktennotizen angefertigt wurden.

Nach Albert Wangemann mußte Messter nicht lange suchen; dieser war immer noch als kaufmännischer Angestellter in der Firma tätig, in die er am 11. Juli 1898 als Lehrling eingetreten war, damals 14 1/2 Jahre alt. Unter dem Dach von »Ed. Messter, optisches und mechanisches Institut«, einer Firma zur Herstellung von Mikroskopen und anderem optischem Gerät, teilte sich während der Lehrzeit Wangemanns rasch ein neuer Geschäftszweig mit lebhafter und teilweise chaotischer Aktivität entwickelt: die Kinematographie. Nachdem 1900 und 1901 mit der Gründung der »Vereinigten Mechanischen Werkstätten«, der »Kosmograph Compagnie« und der »Projection« die verschiedenen Zweige des Filmgeschäfts (Apparatebau, Kinogeschäft und Filmproduktion) in getrennte Gesellschaften verlagert worden und wieder ruhigere Verhältnisse in der Firma eingetreten waren, hatte seine vorher von allerhand kinematographischen Ablenkungen geprägte kaufmännische Ausbildung ihren Fortgang genommen. Auch nachdem die Familie Messter die Firma »Ed. Messter« im Jahre 1929 an Julius Flaschner verkauft hatte, der sie als Filial-Fachgeschäft für Optik und Foto weiterbetrieb, arbeitete Wangemann weiter im ehemaligen Stammhaus des Messter-Konzerns.

Oskar Messter blieb seiner ehemaligen Firma nach dem Verkauf als Kunde verbunden, trotz vieler Streitigkeiten mit Flaschner über die Gestaltung des Firmenschildes oder der firmeneigenen Drucksachen bzw. die Führung des Warenzeichens »Messter«, das zum einen einen wesentlichen Wert beim Verkauf der Firma dargestellt hatte, das Oskar Messter zum anderen aber so gestaltet wissen wollte, daß keine Verwechslung mit seinen weiteren Aktivitäten auf dem Gebiet des Films und der Luftbildaufnahme möglich war. Durch eine Vereinbarung mit der nun »Ed. Messter GmbH, Kino-Optik-Photo« firmierenden Gesellschaft Flaschners war es Oskar Messter möglich, Leistungen und Waren von dort zum Selbstkostenpreis zu beziehen. Er ließ dort sowohl private Fotoarbeiten anfertigen, wie auch Repros für seine Diavorträge zur Filmgeschichte oder die Fotovorlagen für seine Autobiographie. Auf den Lieferscheinen im Nachlaß findet sich immer wieder die Unterschrift von Wangemann, der auch die undankbare Aufgabe übernehmen mußte, in den jahrelangen Streitigkeiten seinem ehemaligen Chef als Repräsentant der Position Flaschners gegenüberzutreten. (NL 275, v.a. Akte 254b)

Die Erinnerungen Wangemanns an seine Lehrzeit in den Jahren 1898 bis 1901 geben ein lebendiges Bild aus den Anfängen der Filmindustrie, als Apparatebau, Filmproduktion und -vertrieb sowie Vorführung der »lebenden Bilder« noch ein nicht-diversifiziertes Ganzes waren, an dem die wenigen Beteiligten mit dem Spaß und Eifer besessener Pioniere Tag und Nacht arbeiteten.

Anmerkungen zu dem Text von Albert Wangemann

1 Seit dem 26. April 1896 wurden in einem kleinen Saal Unter den Linden 21 kinematographische Vorführungen veranstaltet, hier sah auch Oskar Messter im Mai 1896 zum ersten Mal projizierte »lebende Photographien«. Im September 1896 übernahm Messter die Vorführungen und betrieb sie mit eigenen Apparaten.

2 Den Begriff »Thaumograph« meldeten Messter und sein damaliger Partner Georg Betz am 19.12.1896 als Warenzeichen an (Eintragung am 24.2.1897). Die vorher von ihnen verwendete Bezeichnung »Kinetograph« bzw. das bereits damals im allgemeinen Sprachgebrauch übliche »Kinematograph« waren bereits von anderen Firmen geschützt und daher als offizielle Bezeichnung für die Messterschen Apparate nicht verwendbar. »Thaumograph« bezeichnete für einige Jahre sowohl Messters Apparate für Aufnahme wie für Projektion. Ein »Taschen-Thaumograph« ist nichts anderes als ein Abblätterschleife mit einer Folge von kinematographisch erzeugten Einzelbildern, wie sie auch von vielen anderen Firmen damals vertrieben wurden.

3 »Kosmoskop« war der Name eines von der Internationalen Kosmoskop Gesellschaft hergestellten Mutoskops, in dem gegen Einwurf einer Münze kinematographische Aufnahmen auf einem endlosen Leinwandgurt abgeblättert wurden. In dieser GmbH war die Firma Etzold und Popitz sowie Oskar Messter Gesellschafter, Messter darüberhinaus Geschäftsführer. Das Verfahren der optischen Umkopierung kinematographischer Aufnahmen auf die im Kosmoskop verwendeten Papierbilder hatte Messter sich 1900 durch ein Patent schützen lassen. 1904 wurde die Internationale Kosmoskop Gesellschaft aufgelöst, jedoch zwischen den Gesellschaftern eine Option auf die Auswertung neuer Erfindungen Messters vereinbart, die sich auf eine Verbindung seiner Tonbildverfahren mit dem Kosmoskop bezog. Hierzu ist es wahrscheinlich nicht mehr gekommen.

4 Vermutlich sind damit die Innenmaße der für die Projektion verwendeten Glasdias gemeint.

5 Adolf Lieberenz, eingestellt im April 1900 als »Comptoirlehrling«, später Leiter der Kopieranstalt von Messter.

6 Hier ist unklar, welche Apparate gemeint sind. Daß in Messters Werkstätten Kinetoskope hergestellt wurden, ist sehr unwahrscheinlich.

7 Die Pariser Firma, von der Messter Filme bezog, war vermutlich Pathé. Hierfür spricht, daß verschiedene Verbindungen zwischen Messter und Pathé bestanden, bspw. Vereinbarungen über die Herstellung von Pathé-Projektoren durch Messters Werkstätten, oder auch die Tatsache, daß Messter die Pathé-Perforation für die von ihm hergestellten Filme übernahm.

8 Hier handelt es sich um den englischen Film GRANDMA'S READING GLASS (1900), der bisher George Albert Smith zugeschrieben wurde; siehe dazu den Aufsatz von Tjitte de Vries in diesem Band.

9 Acetylen wurde als Leuchtmittel verwendet.

10 Stapelläufe wurden von Messter seit 1897 systematisch gefilmt, die Aufnahmen wurden von der Marine bestellt und ausgewertet. Die Feiern zum 100. Geburtstag Wilhelms I. wurden am 22. und 23. März 1897 aufgenommen.

11 Die Orientreise des deutschen Kaisers, demzufolge auch die Aufnahmen von Betz, fand im Oktober 1898 statt.

12 Über die mangelnde Geschäftstüchtigkeit von Messters Compagnon Paul Kühne, der Messter bei der Ausgründung seiner Filmfirmen aus dem Stammhaus »Ed. Messter« mit einer Kapitalspritze behilflich war, findet sich eine Anekdote aus Messters Sicht im Nachlaß (NL 275, Akte 98): »Froelich erinnert sich noch heute der Kurzsichtigkeit Kühnes aus einem Gespräch, das er anhörte, aus dem hervorging, daß die Firma Pathé uns für Deutschland die Vertretung anbot. Kühne erkannte nicht den großen Wert der Vertretung und hielt mir vor: ›Wir verschwenden damit zuviel Zeit und verbrauchen bei der Vorführung der Pathé-Bilder unnötig viel Strom.«

Der Nachlaß Oskar Messter im Bundesarchiv

Oskar Messter wurde schon zu seinen Lebzeiten »der Altmeister des deutschen Films« genannt. Im Juni 1896 hatte er seinen ersten Kinoprojektor mit Malteserkreuzschaltung nach Moskau verkauft; die ersten Aufnahmekameras folgten noch im selben Jahr.¹ Neben englischen und französischen Filmen führte Messter bald schon eigene Produktionen in seinem Berliner Kino Unter den Linden 21 und im Apollotheater vor. Die Firma Ed. Messter bot im *Special-Catalog für Projektions- und Aufnahmeapparate für Lebende Photographie* von 1898 neben verschiedenen Ausführungen dieser Kinetographen und Thaumato-graphen 84 Bildstreifen mit einer Länge zwischen 18 und 24 Metern zum Kauf an, z.B.: AM BRANDENBURGER THOR ZU BERLIN, AUFZIEHEN DER WACHE IN DRESDEN und KAISER WILHELM II. IN DANZIG (5. Oktober 1897).² Messter hat durch die Entwicklung seines Reihenbildners, einer automatisch arbeitenden Rollfilmkamera zur Anfertigung von Geländeaufnahmen vom Flugzeug aus, auch die Geschichte der Luftbildkamera wesentlich mitgeprägt.

Kaum bekannt ist jedoch, daß Oskar Messter auch ein engagierter Filmhistoriker war. Er hat in den zwanziger Jahren mit dem Aufbau seiner filmgeschichtlichen Sammlung begonnen. Die Ehrungen und Feierlichkeiten zu seinem 25jährigen Filmjubiläum 1921 und zum 60. Geburtstag am 21. November 1926 waren Anlaß zur bewußten Rückschau auf die bisherige Arbeit. Erste Pläne zur Herausgabe von Lebenserinnerungen sind entstanden. Ehemalige Mitarbeiter, wie z.B. Adolf Gärtner, Carl Froelich, Henny Porten und Harry Piel, sowie frühere Kunden sind angeschrieben, Kontakte zu Max Skladanowsky und Guido Seeber geknüpft worden. Ältere Korrespondenzen und noch vorhandene Geschäftsunterlagen wurden zusammengetragen und unter diesem Gesichtspunkt neu geordnet.³ 1926 initiierte die 1920 gegründete Deutsche Kinotechnische Gesellschaft e.V. (kurz D.K.G.) eine Sammlung persönlicher Erinnerungen über die Anfänge der Kinematographie, an der Messter regen Anteil nahm.⁴ Dieser Aufruf fand seine Fortführung in der sog. Historischen Kommission der D.K.G. Die Sammlung alter Kinoapparate wurde schrittweise ergänzt. Hierzu bediente er sich u.a. 1927 einer Anzeige in der Fachzeitschrift des Schausteller- und Kinematographenbesitzergewerbes *Der Komet*. Alte Filme wurden aufgespürt. Die Dirigentenfilme, welche 1918 mit dem Verkauf der Messter-Gesellschaften ebenfalls an die Universum-Film AG (kurz Ufa) übergegangen waren,

konnten in den Jahren 1925-29 inklusive Inventar der Meisterdirigentenkonzert GmbH zurückerlangt werden.⁵ Neue Impulse gingen dann in den dreißiger Jahren von den Feierlichkeiten zum 40jährigen Filmjubiläum und dem sog. Erfinderstreit – der Auseinandersetzung, wer der eigentliche Erfinder der Kinetographie sei – aus. Gleichzeitig wurden die Arbeiten an der Autobiographie forciert. 1932 war die Sammlung auf ca. 15000 Einzelstücke (Briefe, Akten, Drucksachen, Bilder, Filme, Apparaturen) angewachsen.⁶ Im Bewußtsein, eine einzigartige Sammlung zusammengetragen zu haben, bot Messter diese am 10. April 1931 dem Deutschen Museum in München zur Erweiterung der Kinematographischen Sammlung an. Diesem Schritt war ein privater Briefwechsel mit Konrad Wolter, Mitbegründer und Schriftführer der D.K.G., vorausgegangen. Im Februar 1932 trafen schließlich die ersten Apparate, Bilder und Zeichnungen in München ein.⁷ Später folgten auch Filme. Die Spitzenorganisation der Deutschen Filmindustrie, der Messter als Delegierter der Sparte Produktion angehörte, war neben anderen Berufsverbänden bzw. Vereinen der Filmwirtschaft per Reichsgesetz vom 14. Juli 1933 der Filmkammer in der Reichskulturkammer angeschlossen worden.⁸ Als die Reichsfilmkammer zur Vorbereitung der Gründung des Reichsfilmarchivs im Dezember 1933 ihre Mitglieder aufrief, Angaben über die bei ihnen vorhandenen Filme mit dem Ziel der Übernahme zu machen, reagierte Messter noch im gleichen Monat und schlug mehrere Filme seiner Sammlung zum Umkopieren vor, darunter auch Aufnahmen von Lumière und Edison.⁹ Messter verfolgte die Arbeit des ersten staatlichen Filmarchivs in Deutschland mit großer Aufmerksamkeit und beteiligte sich rege am fachlichen Austausch zu Fragen der Filmarchivierung, besonders in bezug auf Vorführgeschwindigkeit und -technik, sowie zur Art und Weise der Umkopierung früher Filme.¹⁰ Privatsammler, Filmhistoriker, Studenten und Journalisten bemühten sich um eine Erlaubnis zur Benutzung des Oskar Messter-Archivs in Tegernsee, dem letzten Wohnsitz Messters. 1936/37 sichtete und katalogisierte Gerhard Lamprecht die bei den Berliner Geyer-Werken in »7 Kisten und 3 Rollen« eingelagerten Filme. Er ließ sie für seine eigene Sammlung auf 16 mm umkopieren.¹¹ Nach dem Tode Oskar Messters am 6. Dezember 1943 wurden die in Berlin verbliebenen Archivteile durch seine Ehefrau Antonie Messter, geb. König, im Februar 1944 im Zuge der Auflösung ihrer Berliner Wohnung nach Tegernsee verlagert. Als die Magazine der Geyer-Werke im Sommer 1944 auf Weisung der Reichsfilmkammer geleert werden sollten, wurden auch Messters Filme nach Bayern verbracht. Dort überstand das Archiv unbeschadet das Kriegsende und wurde zunächst am 2. November 1945 auf Befehl der Militärregierung für die Öffentlichkeit geschlossen.¹² Kurz darauf waren die Archivräume von der Beschlagnahme durch das örtliche Wohnungsamt bedroht. Hedwig Traub-von Grolman, die Witwe des Ende 1943 verstorbenen Gründers der Ufa-Lehrschau Hans Traub, war zu dieser Zeit beim Office of Military Government for Bavaria beschäftigt. Auf ihre Empfehlung bat Frau Messter erfolgreich das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus

in München um Unterstützung. Man stellte ihr bereits 1946 eine Tätigkeit »in dem zu gründenden staatlichen Filmarchiv« in Aussicht. Die Übergabe des Nachlasses wurde ihrerseits in Erwägung gezogen. Walter Rahts, Vorstandsvorsitzender der D.K.G., war bereits im März 1944 mit diesem Ansinnen erfolglos an die junge Witwe herantreten.¹³ Denn in mehreren Gesprächen brachte Antonie Messter zum Ausdruck, daß sie das Archiv dem letzten Willen ihres Ehemannes folgend bis zu ihrem eigenen Tode in seinem Sinne weiterzuführen habe. Schließlich 1978 nach dem Ableben Antonie Messters wurde der Nachlaß Oskar Messter dem Bundesarchiv Koblenz durch die Adoptivtochter, Frau Antonie König-Freitag, übereignet. Zum Nachlaß gehören sowohl schriftliche als auch fotografische und audiovisuelle Quellen. Er umfaßt rund 600 formierte Akteneinheiten, ca. 300 Bilder (Fotos, Negative, Diapositive), 43 Ausgaben (einschließlich Einzelsujets) der MESSTER WOCHE sowie 143 Schallplatten für Tonbildvorführungen mit dem Biophon.¹⁴ Der schriftliche Teil ist entsprechend seiner Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte verkürzt als eine Mischung aus privaten Papieren, Firmenschriftgut und Sammlungsgut zu umschreiben. Sein zeitlicher Umfang erstreckt sich von 1859 bis zum Tode Oskar Messters. Die Mehrzahl der Bände ist in den Jahren nach 1920 entstanden. Der Bestand wird durch Korrespondenzen und Sammlungen über Messter bis 1965 ergänzt.

Vergleichbar mit anderen Wirtschaftszweigen sind auch die Altregistaturen bzw. Archive von Filmproduktionsgesellschaften und Filmverleihern nur selten erhalten geblieben.¹⁵ Die Überlieferungslage von Firmen aus der Frühzeit des Films ist generell sehr schlecht. Auch im Falle Messter machen die Akten der Fa. Ed. Messter sowie seiner Filmgesellschaften bis 1918 nur einen geringen Anteil des Nachlasses aus. Die vom Vater Eduard Messter 1859 als mechanische Werkstatt für optische und medizinische Geräte gegründete Firma Ed. Messter mit dazugehörigen Detailgeschäften war im Grunde der Ausgangspunkt aller anderen Aktivitäten und fungierte in der Regel auch als Gesellschafter neuer Firmen, z.B. um die Jahrhundertwende bei der Vereinigten Mechanische Werkstätten GmbH, bei Messters Projektion GmbH und der Kosmograph Kompanie GmbH. Die Anteile der Fa. Ed. Messter wiederum waren im Familienbesitz von Eduard Messter sen. (gestorben 1913), bei Oskar Messter, seiner ersten Ehefrau Margarete Messter, geb. Wittmann und ihrem gemeinsamen Sohn Eduard. Im September 1929 wurde die Firma an Julius Flaschner bzw. die Fa. Campell Optische Geräte Hamburg verkauft.¹⁶ Als wichtigste Quellen zur Firmengeschichte stehen verschiedene Geschäfts- und Kontobücher, Bilanzen, Inventuren sowie diverse Verträge zur Verfügung. Es gibt kaum Überlieferungen zu Filmprojekten im Sinne von Stab- und Gagenlisten, Drehplänen o.ä., und es gibt nur wenige Korrespondenzen: Hier sei auf den Schriftverkehr mit dem Reichsmarineamt zur Genehmigung der Filmaufnahmen im Kieler und im Hamburger Hafen und auf die Kontakte zu verschiedenen deutschen Fürstenthäusern verwiesen.¹⁷ Die Unterlagen werden ergänzt durch diverse Preislisten und Kataloge. Es ist davon auszugehen, daß mit dem Verkauf von Anteilen der

Gesellschaften Messter Film GmbH, Hansa-Film-Verleih, Autorfilm Compagnie GmbH, Meister-Dirigenten-Konzert GmbH und Messters Projektion GmbH an die Ufa 1918 mit zahlreichen Filmen, Patenten, Gebäuden und Inventar auch sämtliche Akten, die für die Weiterführung laufender Geschäfte sowie zur Wahrung übertragener Rechte notwendig waren, an den Käufer übergegangen sind. Vereinzelt lassen sich Altakten dieser Firmen in den Unterlagen der Ufa nachweisen.¹⁸ Sicher hat es auch im Unternehmen selbst Kassationen gegeben. Da sich Messter auf Grund seines Vertrags mit der Ufa nicht an konkurrierenden Filmgeschäften beteiligen durfte, bestand wohl kaum ein Interesse daran, Unterlagen, die kostbaren Lagerraum beanspruchten, über ihre aktuelle juristische Bedeutung hinaus aufzubewahren. Der Ufa-Vertrag ist im übrigen 1924 neu verhandelt bzw. aufgewertet worden: Ab 1925 hatte Messter einen Sitz im Aufsichtsrat.¹⁹ In die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg fällt auch die Hinwendung der Firma Ed. Messter zur friedlichen Verwertung des 1915 entwickelten Reihenbildners. Nachdem Messter zu Beginn des Kriegs gemeinsam mit Ernst Seeger, dem späteren Leiter der Filmoberprüfstelle Berlin, in der Presseabteilung III b beim stellvertretenden Generalstab, d.h. bei der Zensurstelle für Photographie und Kinematographie eingesetzt war, wurde er bereits wenige Monate danach zu den Fliegertruppen versetzt, um sich der Erprobung und Anwendung des Reihenbildners voll widmen zu können. Einer seiner Förderer war Carl Fink, dessen Nachlaß ebenfalls im Bundesarchiv verwahrt wird. Er stellt einen wertvollen Quellenbestand dar, da es praktisch keine aktenmäßige Überlieferung der Luftstreitkräfte aus der Zeit des Ersten Weltkrieges gibt.²⁰ Versuche mit Luftaufnahmen hatte Messter beispielsweise schon 1908/09 vom Ballon aus gemacht.²¹ Zur Erfüllung der Aufträge der Heeresverwaltung wurden mehrere Gesellschaften, an denen Messter beteiligt war, herangezogen. So wurden die Gehäuse und Verschlüsse von der Projektionsmaschinenbau GmbH gefertigt. Die Beschaffung aller anderen Teile, die Abwicklung der Geschäfte und auch die Schulung der Fliegerbesatzungen oblag der Fa. Ed. Messter. Diesen Geschäftszweig übernahm dann im Dezember 1918 die Luftwettkampf GmbH bzw. Optikern AG mit Tochtergesellschaften in Zürich und Amsterdam. Die Firma Optikern war u.a. 1920 auf der Leipziger Messe am Stand des Deutschen Flugsport-Verbandes präsent.²² Gleichzeitig wurden Entschädigungsansprüche gegen das Deutsche Reich für Verluste aus dem Versailler Friedensvertrag geltend gemacht. Geräte, welche nicht unter die Ablieferungspflicht an die Entente fielen, wurden zurückgefordert.²³ Nachdem R. Huguershoff, Professor für Geodäsie an der Forstschule in Tharandt, seinen von der Fa. Gustav Heyde in Dresden gebauten Autokartographen, ein automatisches Auswertungsgerät für Luftbildaufnahmen zur Landesaufnahme vorgestellt hatte, führten Messters Erfahrungen auf dem Gebiet der Luftbildaufnahme und die Huguershoffs auf dem Gebiet der Bildmessung bald zu gemeinsamen geschäftlichen Aktivitäten, Firmengründungen und -beteiligungen unter maßgeblichem Einfluß von Messters Sohn Eduard. Aus der Zusammenarbeit mit Carl Zeiss

ging schließlich die Zeiss Aerotopograph mit Sitz in Jena hervor. Die von der Messter-Film GmbH ab September 1914 produzierte MESSTER WOCHE wurde von der Ufa fortgeführt, ab 1922 unter dem Titel DEULIG WOCHE. 1925 kehrte Messter in das aktive Filmgeschäft zurück, zunächst durch seine Beteiligungen am Messtro-Film-Verleih und der Orplid-Film GmbH. Die Messter-Ostermayr-Film GmbH (kurz Messtro) war 1922 unter Beteiligung von Sohn Eduard gegründet worden. 1928 fusionierten die beiden Firmen mit der British and Foreign Films Ltd. in London. Sie wurden jedoch ein Jahr danach zurückübertragen. Da die Sanierungskonzepte erfolglos blieben, mußte 1933 das Vergleichsverfahren eröffnet werden. Der hierzu vorliegende Komplex von Verträgen und Protokollen der Gesellschafterversammlungen und Aufsichtsratssitzungen vermittelt ein recht ausführliches Bild über Firmenstruktur, Arbeitsweise und einzelne Filmprojekte. Die Bände enthalten Bilanzen und detaillierte Abrechnungen zu einer Reihe von Filmen der Jahre 1928 – 1930. Damit bietet sich für diese Gesellschaft, welche bislang nur über Sekundärquellen und ihre Produkte erfassbar war, eine völlig neue Quellenbasis.²⁴

Am 30. August 1928 gehörte Messter zu den Mitbegründern der Tonbildsyndikat AG (kurz Tobis). Mit dieser Gründung wurden die Tonbildverfahren von Oskar Messter, Heinrich J. Küchenmeister (Meister-Ton), Petersen und Poulsen und das Tri-Ergon-Verfahren (Lichttonsystem nach Massolle, Vogt und Engl) unter dem Dach eines selbständigen Konzerns vereint.²⁵ Die Elektrokonzerne AEG und Siemens & Halske gründeten ihrerseits zur Verwertung eigener Patente am 8. Oktober 1928 die Klangfilm GmbH.²⁶ Oskar Messter saß im Aufsichtsrat der Tobis, war Vorsitzender der Technischen Kommission und Chef der Messter-Filmton GmbH im Tobis-Konzern. Verständlicherweise favorisierte Messter das Plattentonverfahren: Bereits 1904 hatte er sein Biophon – eine Verbindung von Filmprojektor und Grammophon über Synchronmotoren zur Vorführung sogenannter Tonbilder – auf der Weltausstellung in St. Louis präsentiert. Erfahrungen auf diesem Gebiet hatte Messter auch als Gesellschafter der Messtro/Orplid gesammelt, zu deren Programm vornehmlich Plattentonfilme gehörten. Erklärtes Ziel der Tobis-Gründer war die Förderung beider Tonsysteme, d.h. des Platten- und Lichttonverfahrens gleichermaßen. Allerdings beschwerte sich Messter immer öfter über die mangelnde Unterstützung bei der Entwicklung seiner Plattentonapparatur. Im Februar 1930 stoppte die Tobis Industriegesellschaft (kurz Tiges) sogar die Fabrikation der Messterphone wegen angeblicher grundlegender Konstruktionsfehler. Bei der Vergabe der Auslandsrechte an ein internationales Konsortium fühlte er sich ebenfalls übergangen. Die Querelen mündeten schließlich in sein Ausscheiden aus dem Aufsichtsrat im Juni 1930.²⁷ Die Akten zur Tobis im Nachlaß enthalten verschiedene Protokolle des Aufsichtsrats und der Technischen Kommission. Sie geben nur einen begrenzten Ausschnitt aus der Tätigkeit des Konzerns wieder, besonders die Entwicklung des Messterphons und die interne Auseinandersetzung, welches Tonfilmsystem zu favorisieren sei. Nach der Niederlegung seiner Mandate

führte Messter verschiedene Gespräche mit dem Ziel der Gründung einer unabhängigen Tonfilmgesellschaft zur Verwertung seines Verfahrens.²⁸ 1929 – 1936 finanzierte Messter nachweislich verschiedene Filme der Froelich GmbH (bzw. Froelich Film GmbH/Deutsche Filmgesellschaft Carl Froelich GmbH) mit. Auch hierzu liegen detaillierte Abrechnungen vor, z.B. zum Film MÄDCHEN IN UNIFORM.²⁹

Für den Bereich der Patentangelegenheiten ist analog zum Firmenschriftgut zu vermuten, daß diese Unterlagen im Falle einer Patentierung an die entsprechende Verwertungsgesellschaft abgegeben worden sind. Dennoch gibt es im Nachlaß zahlreiche Übersichten der im In- und Ausland angemeldeten, erteilten und abgelehnten Patente. Die Akten enthalten im Idealfall detaillierte Verfahrensbeschreibungen, Berechnungen und Konstruktionszeichnungen. Neben Warenzeichen-, Patent- und Gebrauchsmusteranmeldungen seines Vaters Eduard Messter auf dem Gebiet der Optik/Feinmechanik sind beispielsweise Aufzeichnungen zum Tonfilm, zum Reihenbildner, zur Maschinengewehrkamera, zur Heim- und Schulkinematographie, zur Filmmusik sowie zu Versuchen für ein Dreifarben-Film-Verfahren vorhanden. Besonders ausführlich ist die Dokumentation zur Herstellung sog. Kombinationsaufnahmen nach dem Verfahren von Walter Thorner, möglicherweise weil für dieses System kein Anwender in der Filmbranche gefunden werden konnte: Bei diesem Verfahren sollten Aufnahmen vom gewünschten Schauplatz der Spielhandlung auf große Hohlspiegel in den Hintergrund der Studioaufnahme projiziert werden. Die Experimente erstreckten sich über einen Zeitraum von fast 20 Jahren bis hin zu Oskar Messters Tod.

Zum Nachlaß Oskar Messter gehörten auch Manuskripte von zahlreichen Veröffentlichungen und Vorträgen. Breiten Raum nehmen seine Lebenserinnerungen ein. Um 1925 begonnen, sind diese Ende 1936 unter dem Titel *Mein Weg mit dem Film* im Max Hesses Verlag in Berlin erschienen.³⁰ Umfangreiche Materialsammlungen, diverse Anfragen und Erkundigungen, zahlreiche Entwürfe und Manuskripte zeugen von der akribischen Arbeit Messters an seinen Memoiren. Es liegen zu einzelnen Kapiteln mehrere Fassungen vor, die teilweise von der Veröffentlichung abweichen und bestimmte Vorgänge sehr viel genauer beschreiben. Ergänzt werden die Bände u.a. durch Korrespondenzen mit Verlagen sowie ersten Reaktionen von Freunden und Filmwissenschaftlern. Messter hatte sich bei verschiedenen Verlagen vergeblich um die Herausgabe seines Buches bemüht. Man prophezeite ihm nur geringe Absatzchancen. So war am 9. September 1935 aus der Presseabteilung der Reichsfilmkammer zu vernehmen: »Trotz vielfacher Bemühungen, die Unterverbände [...] nach dem Vorschlag der Verlagsleitung des *Film-Kuriers* zu Vorausbestellungen [...] zu veranlassen, haben diese zu keinem Ergebnis geführt [...] da nicht einmal 50 Exemplare in Auftrag gegeben werden könnten.«³¹ Der Generaldirektor der Ufa, Klitzsch, lehnte für den Scherl-Verlag ebenfalls ab. Er gab das Manuskript am 4. April 1936 zurück: »Die Herausgabe würde [...] etwa M. 12.000.- mit sich

bringen. Es erscheint ausgeschlossen, daß auch nur die Hälfte [...] durch einen Absatz [...] hereingebracht wird, da der Inhalt doch nur für einen kleinen Kreis Ihrer engsten Freunde und Verehrer weitergehendes Interesse besitzt.«³² *Mein Weg mit dem Film* ist dann zum 70. Geburtstag Messters durch Unterstützung der D.K.G., insbesondere des geschäftsführenden Vorsitzenden Joachim Graßmann erschienen. Zuvor hatte Oskar Messter das Manuskript so abgeändert, daß der kinotechnische Teil in den Vordergrund rückte. Vermutlich vorhandene Akten in den Beständen der Reichskulturkammer ließen sich dazu nicht nachweisen.³³ Im Oktober 1935 hatte es innerhalb der D.K.G. personelle und institutionelle Veränderungen gegeben: Um den Weg » [...] zu einer engeren Zusammenarbeit der D.K.G. als Vereinigung der Kinotechnik-Schaffenden mit den in der Reichsfilmkammer zusammengeschlossenen Kinotechnik-Anwendenden [...] « freizumachen, hatten der 1. Vorsitzende und sein Stellvertreter, Carl Forch und Oskar Messter, ihre Ämter niedergelegt. Messter wurde Ehrenvorsitzender. »Auf Empfehlung« des Präsidenten der Reichsfilmkammer wurde Walter Rahts zum 1. Vorsitzenden, Hermann Joachim zum Stellvertreter und Joachim Graßmann, Sachbearbeiter für filmtechnische Angelegenheiten der Reichsfilmkammer, zum geschäftsführenden Vorsitzenden gewählt.³⁴

Bei der Verzeichnung des Nachlasses war es nicht immer einfach, die zahlreichen Materialsammlungen und Manuskripte bestimmten Projekten zuzuordnen. Die Dokumente wurden vermutlich über die Jahre unter veränderter Fragestellung neu geordnet. Beispielsweise trug sich Messter im Dezember 1941 mit dem Gedanken, erneut Memoiren zu veröffentlichen.³⁵ Außerdem hat er gezielt neue Akten aus älteren Korrespondenzen und Dokumenten zusammengestellt sowie Zeitungsausschnitte gesammelt. Solche »Sondermappen« wurden beispielsweise zum Thema »Geschichte der Kinematographie« und zum »Skladanowsky-Streit« geführt. Messter beschränkte sich bei der Darstellung der frühen Kinematographie nicht nur auf seine eigenen Verdienste. Er holte Erkundigungen ein bei den Kollegen von einst, nahm Kontakt zu anderen Filmpionieren auf wie z.B. Pierre Victor Continsouza, Léon Gaumont, Charles Pathé, Robert W. Paul sowie zum Sohn von Ottomar Anschütz, Guido Anschütz.³⁶ Messter hat sich intensiv mit dem Leben und Werk Max Skladanowskys auseinandergesetzt, er war durchaus nicht der Meinung, daß der Film »eine unabhängige deutsche Erfindung« sei.³⁷ 1934/35 kämpfte er vehement gegen die Legendenbildung um die Verdienste Max Skladanowskys. Die Polemik nahm immer schärfere Formen an, so daß die Reichsfilmkammer eingriff und die Herren Messter, Thun, Forch, Traub, Seeber, Niessen und Eugen Skladanowsky am 14.12.1934 zu einer Besprechung einlud, welche ohne Einigung in der Aufforderung des Kammerpräsidenten endete, daß »in Zukunft alle öffentlichen Verlautbarungen in dieser Angelegenheit [...] erst erfolgen werden, nachdem sie meine Genehmigung gefunden haben.«³⁸ Gegen die Gedenktafel am Berliner Variététheater Wintergarten – zur Erinnerung an die Vorführung Max Skladanowskys mit seinem Bioscop am 1. November 1895 – protestierte

Messter sechs Jahre später erneut bei der Reichsfilmkammer, diesmal bei seinem langjährigen Mitarbeiter Carl Froelich, der ab 1939 der Filmkammer als letzter Präsident vorstand.³⁹

Der Nachlaß Oskar Messter bietet eine Vielzahl verschiedenartiger Dokumente zu den Anfängen der Kinematographie und zur Erforschung der Filmgeschichte bis 1943. Auf Grund großer Überlieferungslücken im staatlichen und nichtstaatlichen Bereich stellen diese Quellen nach heutigem Erkenntnisstand mitunter die einzige Überlieferung zu bestimmten Vorgängen und Fragestellungen dar. War man in der Vergangenheit bei der Beschäftigung mit dem Leben und Werk Oskar Messters im wesentlichen auf seine eigene Biographie beschränkt, bietet sich nunmehr eine völlig neue Quellenbasis. Durch die zahlreichen Kontakte Messters zu anderen Filmpionieren und -technikern, aber vor allem auch zu anderen Filmforschern, geben die Sammlungen und umfangreichen Korrespondenzen auch einen Überblick über den Stand, die Aufgaben und Ergebnisse der Filmgeschichtsschreibung zwischen 1926 und 1943.

Anmerkungen

1 Nachlaß Oskar Messter, Bundesarchiv: NL 275, Akte 315.

2 Special-Catalog No. 32: *Projections- und Aufnahmeapparate für Lebende Photographie. Films, Graphopho(ne), Nebelbilder-Apparate, Scheinwerfer etc.*, Ed. Messter (Hg.), Berlin 1898.

3 Vgl. NL 275, Akte 107, 342, 366.

4 Mitteilungen der Deutschen Kinotechnischen Gesellschaft e.V., Zur Geschichte der Kinematographie, in: *Die Kinotechnik* 8 (1926), Heft 6, S. 147.

5 NL 275, Akte 523; vgl. dazu den Beitrag von Harald Pulch in diesem Band.

6 *Dablemer Nachrichten* 6 (1931), 12.8.1931.

7 NL 275, Akte 380.

8 Gesetz über die Errichtung einer vorläufigen Filmkammer vom 14. Juli 1933, Reichsgesetzblatt I, S. 483; Verordnung über die Errichtung einer vorläufigen Filmkammer vom 22. Juli 1933, Reichsgesetzblatt I S. 529.

9 NL 275, Akte 537.

10 Vgl. ebd., Akte 179, 256, 320, 537.

11 Ebd., Akte 200. Das Archiv Gerhard Lamprecht befindet sich heute in der Stiftung Deutsche Kinemathek.

12 Vgl. ebd., Akte 200, 451, 548.

13 Vgl. NL 275, Akte 451, 547, 549.

14 Die Ordnung und Verzeichnung des

Nachlasses (NL 275) war bei Redaktionsschluß noch nicht abgeschlossen. Alle entsprechenden Anmerkungen sind daher auf der Grundlage vorläufiger Archivsignaturen erfolgt. Das Findbuch wird voraussichtlich Anfang 1995 in der Reihe der Publikationsfindbücher für Bestände des Bundesarchivs erscheinen. Zum Bildbestand wurde bereits 1985 ein Findbuch (Bild 166) vorgelegt.

15 Vgl. dazu die Überlieferung von Teilbeständen der Ufa und der Tobis im Bundesarchiv.

16 Vgl. dazu NL 275, Akte 223, 254, 518.

17 Ebd., Akte 108; vgl. dazu auch im Bundesarchiv-Militärarchiv, Freiburg: RM 3/9871.

18 Die Ufa-Akte 397 enthält u.a. Altakten der Hansa-Film-Verleih GmbH.

19 Vgl. dazu NL 275, Akte 230 und Ufa, Akte 18.

20 NL 258 Carl Fink. Die Akten der ehemaligen Preußischen Armee und ihrer Luftstreitkräfte sind zum größten Teil durch Kriegseinwirkung 1945 im Heeresarchiv Potsdam verbrannt. Erhaltene Aktenreste datieren fast ausschließlich aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg.

21 Vgl. Zensurkarten Z[EPPELIN] III, Der Polizeipräsident Berlin, Prüfnummer 4117,

- 30.8.1909 und INTERNATIONALE BALLONWETTFAHRTEN 10.-12. OKTOBER 1908 ZU BERLIN, Der Polizeipräsident Berlin, Prüfnummer 760, 12.10.1908 (beide im Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin.) Vgl. dazu auch NL 275, Akte 271: Bericht über eine Ballonfahrt Messters am 11./12.8.1909 von Berlin nach Breslau. Dabei war es zu einem Zwischenfall an der russischen Grenze gekommen.
- 22 Vgl. NL 275, Akte 290.
- 23 Vgl. ebd., Akte 290, 326-328.
- 24 Vgl. ebd., Akte 9, 12, 234, 465, 488, 506 und Jeanpaul Goergen, »Die Produktionsfirma Orplid-Messtro«, in: Cinegraph Babelsberg, Deutsches Historisches Museum Berlin (Hg.), *Film-Fund, Wiederentdeckt – Neu gesehen*, Nr. 21, 25. Februar 1994. Die British and Foreign Films Ltd. wurde am 21. Mai 1928 unter der Nummer 230639 in das englische Handelsregister eingetragen und am 15. April 1936 offiziell aufgelöst. Diesbezügliche Akten des Companies Registration Office befinden sich im Public Records Office in London, sind dort jedoch nicht zur dauernden Aufbewahrung vorgesehen.
- 25 Vgl. Tobis (Hg.), *10 Jahre Tobis*, Berlin 1938.
- 26 Vgl. Olaf Schumacher, *Die Klangfilm GmbH. Ein Beitrag zu deren Geschichte in den Jahren 1928-33* (Magisterarbeit).
- 27 Vgl. NL 275, Akte 281, 360.
- 28 Vgl. ebd., Akte 238, 347.
- 29 Vgl. ebd., Akte 405.
- 30 Oskar Messter, *Mein Weg mit dem Film*, herausgegeben im Auftrag der Deutschen Kintotechnischen Gesellschaft e.V., Berlin 1936.
- 31 NL 275, Akte 95.
- 32 Ebd., Akte 552.
- 33 Vgl. ebd.; Akten der Reichsschrifttumskammer und der Reichsfilmkammer werden gegenwärtig im Bundesarchiv Koblenz (R 56) und im ehemaligen Berlin Document Center (kurz BDC, seit Juli 1994 beim Bundesarchiv) aufbewahrt. Die Bestände des BDC sind nur über Namen zugänglich, eine Recherche zu Messter und Skladanowsky war negativ.
- 34 NL 275, Akte 61. Vgl. auch *Die Kintotechnik* 17 (1935), Heft 22, S. 371-372.
- 35 Vgl. NL 275 Akte 331.
- 36 Vgl. ebd., Akte 43-45, 124, 139, 181, 382, 542. Umfangreiche Korrespondenzen liegen aus den Jahren um 1930 – 1943 vor.
- 37 Vgl. dazu Carl Niessen, »Der Film – eine unabhängige deutsche Erfindung«, in: *Schriften des Film-Archivs am Institut für Theaterwissenschaft der Universität Köln*, Heft 1, 1934. Die Herausgabe des Findbuches zum Nachlaß Max Skladanowsky im Bundesarchiv ist ebenfalls für Anfang 1995 geplant.
- 38 NL 275, Akte 95.
- 39 Vgl. dazu Anm. 33.

Messters Experiment der Dirigentenfirme

»Märchen noch so wunderbar, Technikerkünste machen's wahr«¹: Mit diesem Vers beschließt im Jahr 1907 der begeisterte Korrespondent des Fachblatts *Der Kinematograph* den Bericht über seinen Besuch von Messters Biophon-Theater in Berlin Unter den Linden. Als Oskar Messter 1913 darangeht, Filmaufnahmen mit namhaften Dirigenten zu machen, kann er als Erfinder des Biophons und Produzent von sogenannten Tonbildern, damals »singende, musizierende und sprechende Photographien« genannt, bereits auf zehn Jahre technischer, künstlerischer und geschäftlicher Erfahrungen mit Musikfilmen zurückblicken. Anfang September 1903 erregen die ersten Vorführungen von Messters Tonbildern die Aufmerksamkeit der gesamten Berliner Presse: »Mit einer sensationellen Überraschung trat am Schluss des vergangenen Monats die Direktion des Apollo-Theaters hervor, und nunmehr bildet sie bereits das Tagesgespräch Berlins. Diese Überraschung war das von Herrn Messter neu erfundene »Biophon«, die gelungene Darstellung lebender Bilder mit getreuester Wiedergabe auch von Wort und Ton, [...] . Das Biophon ist die Sensation des neuen September-Programms im Apollo-Theater und wird die Bewunderung aller Welt ernten.«²

Das erste, aus fünf Filmstücken bestehende Programm präsentiert bereits die erstaunliche Vielseitigkeit des neuen Aufnahmeverfahrens.

Es wurde zunächst die Polka-Mazurka DER SPECHT, ein Xylophon-Terzett mit Orchesterbegleitung, vorgeführt, und man war wirklich erstaunt über die subtile Übereinstimmung, die zwischen Bewegung und Ton bestand. Die Töne gelangten vollkommen klar zur Wirkung, die photographierten Personen waren von überraschender Natürlichkeit in ihren Bewegungen. Ein Posaunenscherz DER STUMME MUSIKANT VOR GERICHT erregte spontane Heiterkeit, [...] noch mehr aber kam die vollendete Technik bei dem Violinsolo SPANISCHER TANZ von Sarasate zur Geltung. Jeder Griff des photographierten Künstlers stimmte mit den festgehaltenen Tönen überein, so daß die Täuschung eine vollkommene war. Dann Otto Julius Bierbaums aus der Überbrettzeit so bekannt gewordener LUSTIGER EHEMANN, der seine alte Zugkraft auch in dieser Form bewährte, und zum Schluß gab es Übungen auf dem Kasernenhof, bestehend in Griffen und Wendungen. Jedenfalls scheint die neue Erfindung ein Schlager ersten Ranges zu sein, sie ist jedenfalls mehr als eine bloße Spielerei.³

Der Erfolg der ersten Vorführungen beflügelt Messter zu weitreichenden Überlegungen für die Auswertung seiner neuen Erfindung: In einem »Exposé über die neue Sensation der sprechenden lebenden Photographien zum Zwecke einer Gesellschaftsgründung« wird interessierten Investoren die Beteiligung an einem Trust offeriert, der weltweit Tourneen von Tonbild-Vorführungen in Variété-Theatern betreiben soll. Messter veranschlagte das Stammkapital auf 700.000 Mark: 500.000 Mark sind für den Kauf von Patentrechten vorgesehen – dabei geht es um Messters Biophon und um das konkurrierende Chronophone, das die kapitalkräftige Firma von Léon Gaumont 1904 in Frankreich herausgebracht hat. 200.000 Mark sind als Betriebskapital vorgesehen, berechnet für den Einsatz von insgesamt 34 Vorführgeräten auf Tournee.⁴ Zur Gründung dieses von Messter prospektierten Monopolunternehmens ist es nicht gekommen. Gaumont sieht als Marktführer mit seinen internationalen Vertriebsmöglichkeiten keine Veranlassung, auf Messters Ansinnen einzugehen. Immerhin erreicht Messter aber eine Vereinbarung mit Gaumont, derzufolge der deutsche Markt ausschließlich mit Messters Biophon versorgt wird, während Gaumont Frankreich allein mit seinem Chronophone bespielt.⁵

Bei der Herstellung der Tonbilder erfolgt die Aufnahme von Ton und Bild in der Regel getrennt. Es muß erst eine Grammophonplatte mit Gesang und Orchesterbegleitung zur Verfügung stehen, dann werden die Tonkünstler ins Filmatelier bestellt, wo sie im play-back-Verfahren zu der über Grammophon abgespielten Platte möglichst »synchron« agieren. Aus technischen Gründen ist die Länge eines Tonbildes zunächst auf etwa drei Minuten begrenzt. Zeitgenössische Presseartikel heben hervor, daß Messter bei der Auswahl der Darsteller stets bekannte Künstler engagiert und dabei zum Teil auch hohe Gagenforderungen in Kauf nimmt.⁶ Messters Tonbilder präsentieren gern gehörte Gesangs- und Instrumentalnummern mit bekannten Interpreten und beliebte Komiker mit gesprochenen Sketchen. Durch die Vereinbarung mit Gaumont hat Messter in Deutschland zunächst eine Monopolstellung. Als 1907 die erste Gründungswelle ortsfester Kinematographentheater erfolgt, boomt auch das Geschäft mit den Tonbildern. Eigene Tonbild-Theater werden gegründet, in Frankfurt am Main z.B. von Heinrich Putzo die Deutsche Tonbild-Theater-Gesellschaft, die von Messter mehrere Biophone sowie Tonbilder bezieht. Offenbar versuchen einige Kinematographenbetreiber mit den Tonbildern schon um diese Zeit in Konkurrenz zum Theater zu treten – Putzo jedenfalls zieht das Publikum mit Tonbild-Ausschnitten aus neuesten Operetten an, die in Frankfurt live auf der Bühne noch nicht zur Aufführung gekommen sind:

Die lustige Witwe war schon bekannt und populär, als wir sie in Frankfurt brachten; WALZERTRAUM und GRAF VON LUXEMBURG waren aber noch über keine Frankfurter Bühne gegangen. Wir brachten sie als regelrechte Tonbild-Premieren heraus und hatten trotz des kleinen Theaters bei 6-7 Vorführungen täglich während der Auffüh-

rungswoche viele Tausende von Besuchern. [...] Die Apparatur war für die damalige Zeit ziemlich teuer, ebenso die Filme, für die 2,50 M. und mehr pro Meter berechnet wurden.⁷

Zur Versorgung der Tonbild-Theater mit Geräten, Filmen und Platten treten nun zunehmend auch deutsche Konkurrenten auf den Plan. Messter strengt Patentprozesse an: Er bekommt zwar recht, der wirtschaftliche Schaden, der ihm durch seine Nachahmer entsteht, wird damit aber nicht behoben. Immerhin verkauft Messters Projektion GmbH bis 1913 an die 500 Biophone und nimmt dafür rund 500 Tonbilder auf mit einer Gesamtlänge von fast 30.000 Metern Negativfilm. In Deutschland werden für Tonbild-Aufnahmen insgesamt etwa 100.000 Meter Film belichtet, weltweit reichen die Schätzungen bis 300.000 Meter.⁸ Obwohl die deutsche Filmproduktion international vor 1913 kaum von Bedeutung ist, verzeichnen die deutschen Hersteller im Bereich der Tonbilder einen auffallend hohen Marktanteil.

1913 geht die frühe Tonfilm-Periode der Tonbilder zu Ende: Trotz vieler technischer Verbesserungen können die Tonbilder mit der rapide steigenden Laufzeit der Spielfilme und den zunehmend größeren Abspielstätten nicht Schritt halten. Selbst die Tonverstärkung mit Preßluft reicht nicht mehr aus, um die neuerbauten »Lichtspieltheater« ausreichend beschallen zu können. Im selben Jahr unternimmt Oskar Messter das Experiment der Dirigentenfilme und schafft damit eine höchst ungewöhnliche Kombination von Film und Musik.

Messter hat neben den geschäftlich erfolgreichen Tonbildern stets nach weiteren Anwendungen für die Verbindung von Ton und Bild gesucht. In der Zeit von 1903 bis 1908 erhielt er allein 35 Tonfilmpatente.⁹ Er beschäftigt sich in den folgenden Jahren immer wieder mit den Problemen der Musikbegleitung von Filmen. Versuche mit der Einkopierung von Noten oder des Dirigenten in den Film bleiben erfolglos. Einen besonderen Stellenwert nehmen jedoch die sogenannten Dirigentenfilme ein. Entscheidende Hilfe erhält Messter dabei von dem jungen Dirigenten und Komponisten Giuseppe Becce. Ihn hatte Messter 1913 für die Hauptrolle in seinem Filmporträt von Richard Wagner verpflichtet.¹⁰ Becce wird in der Folge der Hausdirigent der Projektion GmbH. Messter legt Wert auf eine passende Musikdramaturgie für seine Produkte und läßt in der Folgezeit von Becce außer kompilierten Arrangements auch Originalmusiken für seine Filme komponieren.

Die Dirigentenfilme sind eine weitgehend unbekannte Rarität der Filmgeschichte. Selbst in der zeitgenössischen Branchenpresse findet sich kaum Material über diese Filme und die wenigen Aufführungen. Die folgende Darstellung stützt sich in erster Linie auf die im Nachlaß von Oskar Messter im Bundesarchiv befindlichen Materialien.

Messters Dirigentenfilme sind in ihrer Verwendung des Films als Aufzeichnungsmedium einzigartig: Die fotografisch erzeugte Reproduktion dient als

visuelle Matrix zur Produktion einer musikalischen Live-Darbietung. Die filmische Wiedergabe soll den leibhaftigen Dirigenten für ein live spielendes Orchester ersetzen. Dirigentenfille sollen von kleineren Orchestern ausgeliehen und aufgeführt und auch für die Ausbildung von Nachwuchsdirigenten und -musikern eingesetzt werden. Am 14.3.1913 erhält Messter das Patent DRP 293 573 für die von ihm erfundene Projektionseinrichtung für die Dirigentenfille.

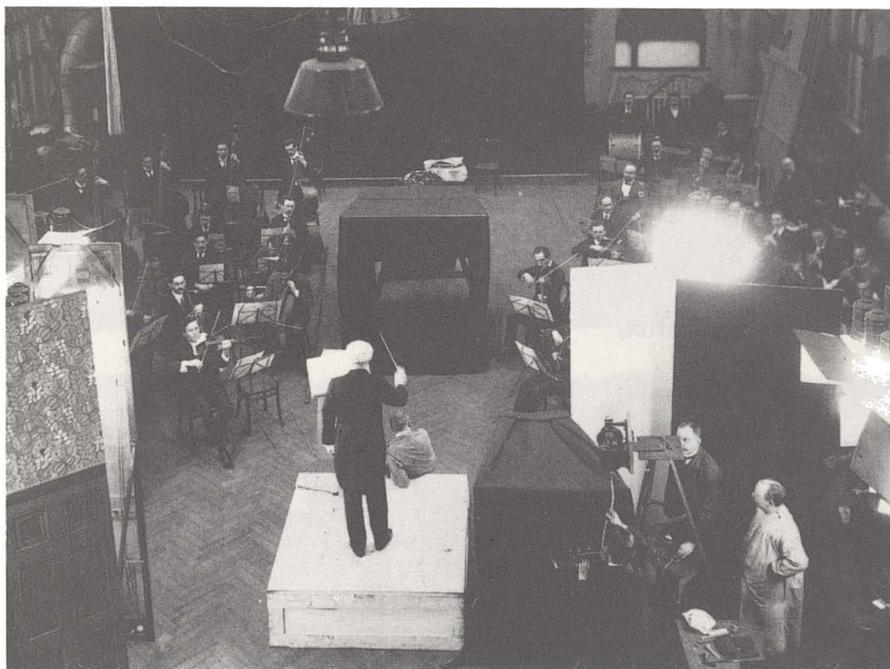
Sie [die geniale Erfindung des Dirigenten-Films, d.Vf.] besteht im Wesentlichen daraus, daß an die Stelle des lebenden Dirigenten sein Bild tritt, das kinematographisch projiziert wird an die gleiche Stelle, an der bei sonstigen Konzerten das Dirigenten-Pult sich befindet. Er wendet dem Publikum den Rücken, den Musikern das Antlitz zu. So ist erreicht, daß das Orchester, das natürlich in gleicher Verteilung sitzt wie bei der Aufnahme – eine Forderung, die leicht zu erfüllen ist, – durch das Bild ebenso geleitet wird, wie dies der lebende Dirigent bei der Aufnahme tat.¹¹

Messter läßt den Dirigenten auf einem ganz normalen Pult beim Dirigieren eines Orchesters gleichzeitig von vorne und hinten von zwei Kameras filmen, die synchronisiert sind. Die beiden Aufnahmen werden dann auf ein Filmband kopiert. Dabei wird die Aufnahme um neunzig Grad gedreht, so daß die Bilder seitwärts zur Laufrichtung stehen. Die jeweils zusammengehörenden Bilder stehen nun untereinander: die Aufnahme der Vorderansicht unten, die der Rückansicht des Dirigenten oben.

Für die Aufführung muß der Projektor hinter dem Orchester plziert werden. An Stelle des Dirigentenpultes wird eine Leinwand aufgestellt, ausreichend hoch und breit, um das Bild des Dirigenten darauf in Lebensgröße abzubilden. Der Projektor wirft nun die Vorder- und die Rückansicht des Dirigenten auf diese Leinwand. In der unteren Hälfte erscheint der Dirigent, wie von den Musikern gewohnt, in Vorderansicht. Sein kinematographisches Abbild kann nun auf die übliche Weise das Orchester dirigieren. Die obere Hälfte der Leinwand ist lichtdurchlässig. Auf sie wird die Rückansicht des Dirigenten projiziert. Das Publikum kann dieses Bild in voller Lebensgröße sehen, so wie es sonst den leibhaftig dort stehenden Dirigenten sehen würde.¹²

Nach gelungenen Probeaufnahmen, für die Giuseppe Becce die Carmen-Ouvertüre dirigiert hat, spricht Messter namhafte Dirigenten in Berlin an und bittet sie um Mitwirkung bei diesen Aufnahmen. Einer der ersten, der das Ergebnis der Probeaufnahmen sieht, ist Generalmusikdirektor Felix von Weingartner¹³. Begeistert schreibt er:

Es war eine Filmaufnahme eines Kapellmeisters gemacht worden, der das ›Carmen-Vorspiel‹ dirigierte. Das Bild des Dirigenten dirigierte nunmehr ein wirkliches Orchester, das das ›Carmen-Vorspiel‹ nach seiner Leitung spielte. Der Erfolg war verblüffend. Das Orchester spielte genau wie unter einem lebenden Dirigenten. Eine kleine Unebenheit an einer Stelle glich sich bei der Wiederholung vollständig aus.



Aufnahme eines Dirigentenfilms mit Friedrich von Schuch

[...] Ich halte die Erfindung für geradezu epochal, weil ihr alles Automatenhafte fern liegt. Der Wille eines genialen Dirigenten kann sich noch in fernen Zeiten auf *lebende* Orchester übertragen.¹⁴

Messter verspricht sich von dieser Erfindung ein finanziell einträgliches Geschäft und bereitet ihre kommerzielle Auswertung vor. Er gründet die Meisterdirigenten Konzert Gesellschaft m.b.H. mit einem Stammkapital von 100.000 Mark¹⁵.

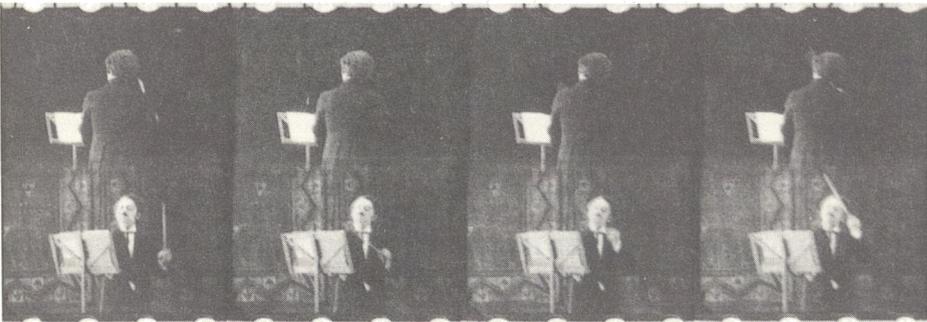
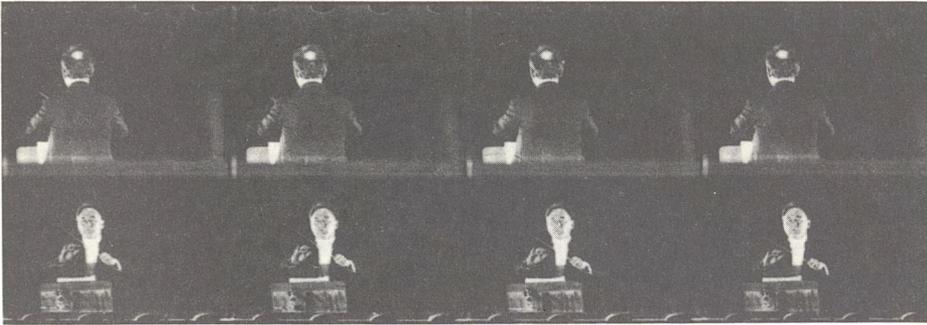
Messter und Becce können bedeutende Dirigenten für ihre Idee gewinnen. Neben Felix von Weingartner sagen Ernst von Schuch¹⁶, Oskar Fried¹⁷ und sogar Artur Nikisch¹⁸ ihre Mitwirkung zu. Die Messter-Film GmbH schließt mit den Dirigenten Ende 1913 bis Frühjahr 1914 Verträge, in denen auch Tantiemen für den Fall einer Aufführung der Filme festgelegt werden. Die Vereinbarungen mit Oskar Fried sehen vor, daß er von der jeweiligen Brutto-Einnahme 10% erhält. Mit den anderen Dirigenten werden ähnliche Vereinbarungen getroffen.¹⁹

In der Folgezeit werden mit den Vertragspartnern mehrere Stücke aufgenommen. Eine Filmliste verzeichnet folgende Dirigenten mit den von ihnen dirigierten Stücken:

Dirigent	Komponist/Titel	Länge
Ernst von Schuch	Richard Wagner Tannhäuser-Ouvertüre	295 m
Ernst von Schuch	Weber Oberon-Ouvertüre	185 m
Ernst von Schuch	Weber Freischütz-Ouvertüre	185 m
Felix von Weingartner	Beethoven Egmont-Ouvertüre	160 m
Felix von Weingartner	Beethoven Leonore	270 m
Felix von Weingartner	Beethoven 7.Symphonie	803 m
Oscar Fried	Strauss Don Juan	329 m
Oscar Fried	Berlioz Phantastische Symphonie	1.103 m
Artur Nikisch	Tschaikowsky Symphonie Pathétique	1.096 m
Artur Nikisch	Richard Wagner Vorspiel zu Tristan und Isolde	325 m
Giuseppe Becce	Mascagni Cavalleria Rusticana	73 m
Giuseppe Becce	Bizet Carmen-Ouvertüre	$\frac{75 \text{ m}}{4.899 \text{ m}^{20}}$

Für die Bestimmung der Dauer der einzelnen Aufnahmen ist die Laufgeschwindigkeit der Kamera von grundlegender Bedeutung. Messter behauptet sehr lange, daß die Dirigentenfilme mit 20 Bildern pro Sekunde aufgenommen wurden. Daraus ergibt sich zum Beispiel für die Symphonie Pathétique mit einer Länge von 1.096 m eine Laufzeit von knapp 48 Minuten 6 Sekunden.²¹ Später hat offensichtlich Giuseppe Becce rekonstruiert, daß die Filme mit 16 Bildern pro Sekunde aufgenommen worden sind.²² Dann würde sich für die Symphonie Pathétique sogar eine Laufzeit von 60 Minuten 7 Sekunden errechnen. In beiden Fällen ist Nikischs Interpretation erheblich länger als die heute üblicherweise gespielten Versionen.²³

Für eine erfolgreiche Live-Musikaufführung mit kinematographischem Dirigenten sind viele Komponenten zu beachten. Erst einmal muß die Filmaufnahme des jeweiligen Musikstücks in einzelnen Teilen gedreht werden. Abhängig ist diese Aufteilung von der musikalischen Einteilung des Stückes, aber auch von



Kontaktstreifen aus Dirigentenfilmen (vergrößert),
oben: Felix von Weingartner; unten: Giuseppe Becce

der Länge der damals verfügbaren Rohfilmrollen. Außerdem muß die genaue Sitzordnung des Orchesters bei der Aufnahme festgehalten und den Unterlagen für die Live-Aufführung beigegeben werden. Messter legt eine Sammlung der Partituren und des gesamten Notenmaterials an. Diese werden mit den Filmen, der Leinwand und den Projektoren dem aufführenden Orchester zur Verfügung gestellt. Giuseppe Becce erarbeitet für jedes Musikstück eine ganze Reihe von Notizen, die dem jeweiligen Dirigenten vor Ort die Interpretation der Filme und Noten erleichtern soll.

In einem Manuskript über die Dirigenten-Filme sind zur Symphonie Pathétique von Tschaiakowsky, die von Nikisch dirigiert wurde, folgende Angaben aufgeführt:

Symphonie Pathétique - Tschaiakowsky (Nikisch)

Vorhanden: Klavier-Auszug und Stimmen-Material für großes Orchester

In 4 Teilen: Der erste Teil ist in 8 Absätze eingeteilt:

1. Absatz bis 6 Takte vor »B«

2. Absatz bis 4 Takte vor »E«

3. Absatz bis »G«
4. Absatz bis »L«
5. Absatz bis 7 Takte vor »R«
6. Absatz bis »T«
7. Absatz bis »U«
8. Absatz bis zu Ende.

Der II. Teil ist in drei Absätze eingeteilt:

1. Absatz bis zu der ersten Wiederholung von D-E
2. Absatz bis K
3. Absatz bis zu Ende

Der III. Teil ist in drei Absätze eingeteilt:

1. Absatz bis O
2. Absatz bis 1 Takt vor 3
3. Absatz bis zu Ende

Der IV. Teil ist in fünf Absätze eingeteilt:

1. Absatz bis C
2. Absatz bis nach der grossen Fermate S.215 der Partitur
3. Absatz bis L
4. Absatz bis N
5. Absatz bis zu Ende

Bemerkungen: Im ersten Teil, im 8. und 9. Takte, des *Allegro non troppo*, Seite 5 und 6 der Partitur, wünscht Nikisch, daß die erste Flöte die accentuierten Noten »H«, »A« und »G« etwas gedehnt ausführt.²⁴

Derartige Aufstellungen und Notizen werden entsprechend für alle aufgenommenen Stücke erstellt. Sie sind unverzichtbare Informationsquellen für die Dirigenten der kleineren Orchester, die sich durch den berühmten Kollegen auf der Leinwand vertreten lassen.

Messter strebt für seine Erfindung eine möglichst breite Verwertung an. Zunächst organisiert er mehrere Probeaufführungen. Die erste findet im Mozartsaal in Berlin statt, eine weitere im Konzertsaal der Berliner Hochschule für Musik und eine im Leipziger Gewandhaus. Artur Nikisch wird zu einer dieser Probeaufführungen eingeladen und zeigt sich beeindruckt: »Die Vorführung der Dirigenten-Filme der Messter-Gesellschaft hat mich in höchstem Maße befriedigt, ja begeistert. Das ist eine epochemachende Erfindung. Die Illusion, den betreffenden Dirigenten in Person vor sich zu sehen, ist vollkommen, die Wirkung eine rein künstlerische. [...] Ich prognostiziere dieser Erfindung eine große Entwicklung.«²⁵

Nicht ohne Stolz wird dieses Lob von Messter später mehrfach zitiert.

Anfang 1914 hat der Münchner Hofschauspieler Hartmann-Trepka Gelegenheit, einer dieser Aufführungen beizuwohnen. Enthusiastisch beschreibt er seine Empfindungen in der Kinoreformer-Zeitschrift *Bild und Film*:

Die andere Neuigkeit ist der Dirigentenfilm. Es ist gar kein Zweifel, daß diese Erfindung schon in ihrer Selbstverständlichkeit und Einfachheit eine der überwältigendsten ist, die der an Wundern reiche Kino jemals gezeitigt hat. Ich hatte vor nicht allzu langer Zeit Gelegenheit, einer Aufführung der ›Oberon‹-Ouvertüre unter Geheimrat von Schuchs Leitung beizuwohnen. Als ich kürzlich dieselbe Ouvertüre von Schuch im Film dirigieren sah, war ich geradezu überwältigt von der Genauigkeit und dem Schwung, mit welchem das Filmorchester die Tondichtung wiedergab. Die würdige Erscheinung von Schuchs hatte im Filmbilde nichts von ihrer suggestiv hinreißenden Gewalt verloren. Der rein archivarische (kulturhistorische) Wert dieser Erfindung wird uns erst in 30 bis 50 Jahren so recht klar werden.²⁶

Diese positive Besprechung ist die einzige Aussage, die in der einschlägigen Fachpresse bisher gefunden wurde. Die Erfindung der Dirigentenfirme wird von den zeitgeschichtlichen Ereignissen überholt. Mit Beginn des Ersten Weltkriegs entwickelt Messter Aktivitäten auf ganz anderen Feldern und kann die Verbreitung der Dirigentenfirme nicht mehr entscheidend fördern. Außerdem werden viele kleinere Orchester aufgelöst, die Musiker zum Kriegsdienst eingezogen. Damit sind die Voraussetzungen für weitere Aufführungen mit den Dirigentenfirmen nicht mehr gegeben.

Erst 1919 wird in einer Gesprächsnotiz die Idee der Dirigentenfirme wieder angesprochen.²⁷ Sohn Eduard Messter erläutert die Erfindung und drängt auf eine Probevorführung unter der Leitung von Becce. Am 20.5.1919 findet im Konzertsaal der Hochschule für Musik in Berlin-Charlottenburg eine Aufführung statt, die offenbar gelungen ist. Sohn Eduard schreibt Oskar Messter am 22.5.1919 an das Splendid-Hotel in Lugano: »gratuliere zu gestriger ausgezeichnete meisterdirigenten auffuehrung – [...]«. ²⁸

Offensichtlich konnte trotz dieser gelungenen Aufführung kein weiteres Interesse an den Dirigentenfirmen geweckt werden. Erst Ende 1925 findet sich wieder ein Hinweis auf die Filme. Messter läßt von seinem Büro bei der Ufa anfragen²⁹, ob er die dort noch eingelagerten Vorführapparate für seine Privatsammlung bekommen kann. Dazu gehören »1 Podiums-Umbau incl. Verpackung, 1 Kabine, 1 Notenpult, 1 Filmkasten.«³⁰ Die Ufa hat nichts dagegen einzuwenden, und Messter erhält die Apparate. In den folgenden Monaten herrscht ein reger Briefwechsel zwischen Messter, der Ufa und der Afifa, bei der die Negativ- und Positivkopien der Dirigentenfirme eingelagert sind. Messter erklärt sich bereit, die Lagerkosten für die Filme bei der Afifa zu zahlen, und forscht weiter nach den Noten und Unterlagen.³¹ Auf sein Insistieren hin werden offensichtlich die Noten gefunden, denn die Ufa übergibt sie ihm Anfang 1928.³²

Messter möchte nun, da er eine Chance auf Auswertung der Dirigentenfilme sieht, eine entsprechende Freigabe von der Ufa: »Nachdem ich nunmehr auch im Besitz der Anleitung für den Dirigenten bin, habe ich evtl. die Möglichkeit, die mir überlassenen Filme, die ja an sich nur historischen Wert haben, zu verwerten und erbitte ich der Ordnung halber Ihre geschätzte Rückäußerung, daß Ihrerseits Bedenken gegen die Verwertung durch mich nicht bestehen.«³³

Offensichtlich steht Messter mit der Tobis in Verhandlungen, denn der Absagebrief der Ufa nimmt konkret zu dieser Verwertung Stellung. Die Ufa teilt dazu mit, »daß wir uns zu unserem Bedauern nicht in der Lage sehen, der Verwertung der von Ihnen erwähnten Filme für die Zwecke des Tonbildsyndikats zuzustimmen. Die Filme bilden einen Bestandteil der Werte, die wir seinerzeit gegen Entgelt erworben haben und können daher unsererseits nicht ohne Vergütung zurückgegeben werden.«³⁴. Messter versucht nun sogar gerichtlich gegen die Afifa vorzugehen, die plötzlich das Filmmaterial nicht ausliefern will. Erst Mitte 1929 kommt ein Vergleich zustande, der ausdrücklich vorsieht, »daß diese Filme gewerblich zu irgendwelchen geschäftlichen Zwecken, insbesondere solchen des Tonfilms, in keiner wie auch immer gearteten Form (z.B. im Rahmen des Tonbild-Syndikats, Tobis) verwertet oder benutzt werden.«³⁵

Messter scheitert also mit seinem Plan, die Dirigentenfilme mit Hilfe der Tobis kommerziell zu nutzen. Es kommt nicht einmal zu einer erneuten Auf-führung der Dirigentenfilme. Erst 1939 gibt es im Nachlaß wieder einen Hin-weis. Der Regisseur Carl Froelich, der bei Messter als Kameramann angefangen hat, unternimmt Versuche mit den Dirigentenfilmen. Es kommt zu einer Pro-bevorführung der Kopien, die noch in gutem Zustand sind. Eingelagert sind Positive und Negative im Deutschen Museum in München, dem Messter 1932 seinen Gerätenachlaß vermacht hat. Obwohl auch Generalmusikdirektor Furt-wängler sich interessiert nach den Nikisch-Filmen erkundigt, kommt es jedoch nicht zur Wiederaufführung der Filme.

Aber das Reichsfilmarchiv erkennt die Bedeutung des Materials und möchte die Filme umkopieren. Dazu soll ein erster Test gefahren werden. Zu diesem Zweck wird die erste Rolle des Films »6. Symphonie von Tschaikowsky« mit Artur Nikisch als Dirigent vom Deutschen Museum an das Reichsfilmarchiv geschickt. Dieses fertigt eine Umkopierung an, wobei es erneut zu einem Brief-wechsel mit Messter über die Laufzeiten kommt. Schließlich wird mit Hilfe von Giuseppe Becce festgestellt, daß die Filme mit einer Laufzeit von 16 Bildern pro Sekunde aufgenommen worden sind. Zuletzt wird ein kurzes Stück von knapp vier Minuten gesichert. Messter wird in einem Brief mitgeteilt, daß das Reichs-filmarchiv gerne alle Filme umkopieren möchte, aber »das dürfte eine Arbeit sein, die späterer Zeit vorbehalten bleibt.«³⁶

Anfang 1949 prüfen die amerikanischen Militärbehörden die Filmbestände des Deutschen Museums. Zu den freigegebenen Filmen gehören auch die Diri-gentenfilme³⁷. 1950 interessiert sich der Direktor der Hochschule für Musik in Berlin, Werner Ekg, für das Material. Filme und Noten sollen ihm zur Verfügung

gestellt werden³⁸, wegen Arbeitsüberlastung nimmt Egk dieses Angebot aber gar nicht in Anspruch³⁹.

Von der langen Reihe der Dirigentenfille ist nur noch der kurze Ausschnitt aus der 6. Symphonie »Pathétique« mit Artur Nikisch als Dirigent erhalten, den das Reichsfilmarchiv 1942 auf Sicherheitsfilm umkopiert hat. Die Originalfilme sind bis jetzt nicht wiederaufgefunden worden. Weder das Deutsche Museum noch die Bavaria-Film, wohin die Filme zwischenzeitlich zur Prüfung durch die amerikanischen Militärbehörden verbracht worden waren, konnten den Verbleib des Materials aufklären.

Sollte es gelingen, das erhaltene Fragment wieder aufzuführen, so könnte damit ein Stück weit die Vision von Oskar Messter Wirklichkeit werden, der diese Dirigentenfille schon unter dem Gesichtspunkt der Archivierung für die kommenden Generationen aufgenommen hat. Es wäre sicher ein musikgeschichtlich interessanter Versuch, Artur Nikisch heute noch einmal auftreten zu lassen. Und es könnte damit auch bewiesen werden, daß die Befürchtung eines Kritikers von 1914 zumindest auf den Nikisch-Film nicht zutrifft:

Es wäre im Interesse der guten Sache nicht genug zu bedauern, wenn übeln Pultvirtuososen Gelegenheit gegeben würde, akrobatische, wohleinstudierte Hexentänze vor einem gläubigen und andächtigen Publikum auszuführen. Die Kunst, wirkungsvoll zu schnaufen, zu röcheln und effektivvoll zu transpirieren, macht noch keinen großen Kapellmeister, und ein wenn auch noch so dekorativer Aufwand an beschwörenden, segnenden, verzeihenden, verfluchenden, bittenden und ekstatischen Gesten hat noch kein Orchester, in dem wirkliche Künstler sitzen, zu außerordentlichen Leistungen angespornt. Wenn sich ein Kunstwerk einem Dirigenten nicht freiwillig zu eigen gibt, so soll er es nicht vergewaltigen wollen.«⁴⁰

Anmerkungen

1 *Der Kinematograph*, Düsseldorf, Nr. 13, 31.3.1907.

2 *Staatsbürger-Zeitung* vom 5.9.1903, zit. nach »Stimmen der Presse über Messter's Biophon« in: Bundesarchiv, Nachlaß Oskar Messter (=BA NL 275), Akte 90.

3 Ebd., *Berliner Lokalanzeiger*, 1.9.1903.

4 Vgl. »Exposé über die neue Sensation der sprechenden lebenden Photographien zum Zwecke einer Gesellschaftsgründung«, BA NL 275, Akte 445.

5 Vgl. dazu Harald Jossé, *Die Entstehung des Tonfilms. Beitrag zu einer faktenorientierten Mediengeschichtsschreibung*, Verlag Karl Alber, Freiburg/München 1984, S.80.

6 Vgl. »Wie singende Bilder (Tonbilder) entstehen«, in: *Der Kinematograph*, Nr. 65 vom 25.3.1908.

7 Heinrich Putzo, »Aus den Kindertagen des Tonfilms«, in: *Licht-Bild-Bühne* vom 21.11.1929.

8 Vgl. Jossé, S.101.

- 9) Jossé, S.76.
- 10 Zu Giuseppe Becce (3.2.1877 - 5.10.1973) vgl. auch den Artikel von Ennio Simeon in diesem Band.
- 11 BA NL 275, Akte 176, maschinenschriftliches Manuskript »Meister-Dirigenten-Konzerte durch den Dirigenten-Film«.
- 12 Ebd.
- 13 Felix von Weingartner (2.6.1863 - 7.5.1942), von 1908 - 1911 Direktor der Wiener Hofoper, dann Gastdirigent, seit 1927 Direktor des Konservatoriums in Basel, 1935-36 Direktor der Wiener Staatsoper.
- 14 BA NL 275, Akte 176a.
- 15 BA NL 275, Akte 91, Dossier Ewers./Messter, ohne Datum.
- 16 Ernst von Schuch (23.11.1846 - 10.5.1914), seit 1872 Musikdirektor der Dresdner Hofoper, seit 1877 Dirigent der Konzerte der Hofkapelle, seit 1889 Generalmusikdirektor, berühmt für Aufführungen von R. Strauss.
- 17 Oskar Fried (1.8.1871 - 5.7.1941), Komponist und Dirigent, seit 1907 Direktor der Gesellschaft der Musikfreunde in Berlin, 1908 Dirigent des Blüthnerorchesters, wichtiger Interpret von Mahler, Strauss, Stravinsky u.a.
- 18 Artur Nikisch (12.10.1855 - 23.1.1922), ab 1895 Kapellmeister am Leipziger Gewandhaus und Chefdirigent des Philharmonischen Orchesters Berlin. Wichtigste Arbeiten zu Beethoven, Schumann, Brahms, Wagner und Tschaiowsky.
- 19 BA NL 275, Akte 176, maschinenschriftliches Manuskript »Meister-Dirigenten-Konzerte durch den Dirigenten-Film«.
- 20 Ebd.
- 21 Es geht nicht eindeutig aus den Unterlagen hervor, ob bei den Längenangaben nur die tatsächlichen Filmbilder gezählt wurden. Leichte Differenzen durch die Mitberechnung der üblichen Vor- und Nachläufe sind möglich. Dies läßt sich heute nicht mehr klären.
- 22 BA NL 275, Akte 255a, Reichsfilmarchiv an Oskar Messter, 7.2.1942.
- 23 Zum Beispiel Tchaikovsky: Symphony No. 6 Pathétique, Cleveland Orchestra unter Lorin Maazel, LC 0149, hat eine Laufzeit von 42 Minuten 14 Sekunden. -
- 24 BA NL 275, Akte 176, »Meister-Dirigenten-Konzerte durch den Dirigenten-Film«.
- 25 Ebd.
- 26 Hofchauspieler A. Hartmann-Trepka: »Opern- und Dirigentenfilme«, in: *Bild und Film, III*, 11/12, 1913/14, S. 266.
- 27 BA NL 275, Akte 523, Gesprächsnotiz vom 18.2.1919.
- 28 BA NL 275, Akte 523, Einladungsschreiben der Messter-Film GmbH, 15.5.1919, und Telegramm von Eduard an Oskar Messter, 22.5.1919.
- 29 BA NL 275, Akte 523, Ufa an Oskar Messter, 9.12.1925.
- 30 BA NL 275, Akte 523, Ufa-Tempelhof an Oskar Messter, 8.5.1928.
- 31 BA NL 275, Akte 523, Oskar Messter an Ufa, 10.4.1928.
- 32 Ebd.
- 33 Ebd.
- 34 BA NL 275, Akte 523, Ufa an Oskar Messter, 28.11.1928.
- 35 BA NL 275, Akte 523, Meisterdirigenten-Konzert GmbH an Rechtsanwälte Rosenberger und Frankfurter, 14.6.1929.
- 36 BA NL 275, Akte 255a, Reichsfilmarchiv an Oskar Messter, 7.2.1942.
- 37 Deutsches Museum, Registratur: Office of Military Government for Bavaria, 31.1.1949.
- 38 Ebd., Deutsches Museum an Direktor Werner Ekg, 14.6.1950.
- 39 Ebd., Ekg an Deutsches Museum, 27.6.1950.
- 40 Hartmann-Trepka, S. 266.

Giuseppe Becces Musik für RICHARD WAGNER

Paradoxien der ersten deutschen Filmpartitur

»The subject, the music, the lecture and the acting of the principal characters hold out great hopes for the success of this feature. There are flashes of superb beauty in it.« So lobte der amerikanische Kritiker Stephen W. Bush den Film RICHARD WAGNER¹ in der *Moving Picture World* vom 29. November 1913. In Deutschland war man zumindest geteilter Meinung: Während die Branchepresse eher wohlwollend urteilt, sind die Besprechungen in den Tageszeitungen und den Organen der Kinoreformer meist lakonisch oder skeptisch, wenn nicht geradezu boshaft. In der *Frankfurter Zeitung* vom 3. September 1913 hob zum Beispiel Leopold Schwarzschild die ungewollte Komik des Films hervor: Wagners Vater im Sterbebett »entschläft eigentlich gar nicht, sondern wird offenbar von der in grausamster Weise auf ihm herumkletternden Familie erdrosselt«². Ungereimtheiten erwähnte auch Stephen Bush, führte sie aber auf die mangelnde Reife der deutschen Kinematographie zurück: »This feature shows vast improvement but it is not wholly free from jarring traces of that amateurishness which characterizes so many German film productions. The »early bad manner« is especially evident in the first and in parts of the second reel.«

Diese Mängel fielen für den amerikanischen Kritiker nicht ins Gewicht angesichts der immensen kulturellen Bedeutung, die das Sujet für ihn hatte. Die von Stephen Bush besprochene New Yorker Aufführung von RICHARD WAGNER im New Amsterdam Theater wurde eigens begleitet durch Erläuterungen von R. S. Piggot, der als musikwissenschaftlicher Rezitator fungierte. Stephen Bush war ein begeisterter Wagnerianer und betrachtete das Werk des Komponisten als Vorbild für die Filmmusik (woraus dann die Hollywood-Praxis der dreißiger und vierziger Jahre ein unumgängliches Prinzip gemacht hat). Er hat mit als erster theoretische Überlegungen zum Film als Verwirklichung des »Wort-Ton-Dramas« angestellt und wünschte sich vollständige Filminszenierungen ganzer Wagneropern: »What manufacturer [Filmproduzent] in alliance with musical skill and genius, will give us the first example of the possibilities of instrumental synchronization of Wagnerian opera?«³

Zwar gab es international bereits etliche Filme, vor allem deutsche Tonbilder, denen Ausschnitte aus Wagneropern zugrundelagen⁴, RICHARD WAGNER ist jedoch ohne Zweifel die erste Filmbiographie des Meisters. Die unter der Regie von Carl Froelich gedrehte Messter-Produktion enthält auch einige Ausschnitte aus Werken des Komponisten, die bis dahin für die Leinwand noch nicht

benutzt worden waren. Jedenfalls läßt sich abgesehen von Bushs persönlichen Vorlieben durchaus eine unterschiedliche Rezeption in Deutschland und den USA feststellen: Das kinematographisch fortgeschrittene, aber kulturell naivere Amerika ist trotz der vergleichsweise schwachen technischen Umsetzung an dem Film wegen seines künstlerisch ernsten Stoffs interessiert. Das kinematographisch rückständigere Deutschland mit seiner hochentwickelten Musikultur steht dem Wagner-Film jedoch zunächst eher mißtrauisch gegenüber. Zugespißt läßt sich sagen: »in Deutschland als kulturelle Schandtat qualifiziert, wird der Film in den USA zum Erfolg«⁵.

Die Messter Film GmbH betritt mit RICHARD WAGNER kinematographisches Neuland: Zum 100. Geburtstag des Komponisten offeriert Oskar Messter dem bürgerlichen Publikum eine ambitiöse kinematographische Huldigung seines Lieblingskomponisten und wagt damit einen großen Schritt in Richtung auf »ein neues Filmgenre«⁶. Er produziert einen der ersten biographischen Filme überhaupt und versucht damit 1913 – im Jahr des Autoren-Films – auf angestammtes Gebiet der Literatur vorzudringen. Als »der interessanteste Film des Jahres« wird RICHARD WAGNER ohne Scheu in den Branchenblättern beworben. Abgesehen von Marketing- und Genrefragen ist diese Film-Biographie vor allem als Quelle für die Wagnerverehrung zu Beginn der zehner Jahre interessant. Eine Reihe von Ungenauigkeiten, Auslassungen und Verdrehungen läßt die Absicht erkennen, die Filmbiographie von allen Einzelheiten zu säubern, die das Bild des Komponisten beeinträchtigen könnten. So erscheint zum Beispiel das Verhältnis mit Mathilde Wesendonk rein platonisch, und Cosima tritt in Wagners Leben erst nach der offiziellen Trennung von Hans von Bülow. Der Wagner-Film ist nicht nach seinem Wahrheitsgehalt zu beurteilen, sondern als Reflex der Ausprägungen des Wagnerkults im wilhelminischen Deutschland nach der Jahrhundertwende.

In diesem Zusammenhang spielt die verwendete Musik eine besondere Rolle. Ursprünglich sollte die Filmbiographie mit Original-Wagnermusik begleitet werden – »Die Verhandlungen mit den betreffenden Verlegern scheiterten aber an ihren außerordentlich hohen Forderungen, die die Summe von einer halben Million Mark erreichten«, wie Messter berichtet.⁷ Offenkundig verlangten Wagners Erben derart astronomische Lizenzgebühren, um zu verhindern, daß die geheiligte Musik des Meisters mit der verrufenen Kinematographie in Kontakt kommt und dadurch Schaden leidet. Wegen seiner physiognomischen Ähnlichkeit mit Wagner und seiner Dirigentenerfahrung hatte Messter bereits den italienischen Komponisten Giuseppe Becce für die Hauptrolle engagiert. Als sich herausstellte, daß die Verwendung von Original-Musik ausgeschlossen war, gab der Produzent seinem Hauptdarsteller einen Kompositionsauftrag eigens für die Begleitmusik.

Die Musik zu RICHARD WAGNER zählt nicht zu den vollständig durchkomponierten filmischen Originalkompositionen. Das Titelblatt des von der Messter Film GmbH veröffentlichten Klavierauszugs der Partitur besagt unzweideutig:

»RICHARD WAGNER. Eine Film-Biographie. Begleitmusik arrangiert und teilweise komponiert von Dr. G. Becce.«⁸

Daß viele der ersten sog. Original-Filmmusiken nicht immer ganz »original« gewesen sind, ist schon dem 1927 von Hans Erdmann (für den theoretischen Teil) und Giuseppe Becce (für den praktischen Teil) veröffentlichten *Allgemeinen Handbuch der Filmmusik* zu entnehmen: Zu den Originalpartituren, die hier »Autoren-Illustrationen« genannt werden, wird in einer Randnote vermerkt: »im einzelnen ist schwer feststellbar, inwieweit da wirklich »neu komponiert« wurde, und inwieweit es sich um Arbeiten »halb und halb« handelt.«⁹

Gewöhnlich ist die Geschichtsschreibung der Filmmusik vorrangig an durchkomponierten Partituren interessiert. Um die Entwicklung einer Filmmusik-Dramaturgie und einer filmspezifischen musikalischen Sprache zu verstehen, sind aber auch die Kompilationen und die Arbeiten »halb und halb« heranzuziehen. Vom Standpunkt der Originalfilmmusik mögen zwei andere Arbeiten, die Becce für Messter-Produktionen verfaßte, interessanter sein: Die Partituren für COMTESSE URSEL von Hans Oberländer (1913) und für SCHULDIG von Curt A. Stark (1914) sind tatsächlich ganz durchkomponiert. Becces Partitur für RICHARD WAGNER ist aber musikgeschichtlich gerade deshalb aufschlußreich, weil sie neben den von Becce selbst geschriebenen Teilen eine ganze Reihe von Themen aus dem bereits existierenden Repertoire enthält.

Es mag paradox klingen, aber die kompilierten Teile dieser Partitur erscheinen interessanter als die von Becce neu komponierten Stücke. Die Besonderheit der für RICHARD WAGNER kompilierten Musik besteht in der Auswahl der Komponisten, die Wagners biographische Filmstationen begleiten. Vor allem die Lehrjahre des Meisters werden überwiegend von Haydn und Mozart und schließlich von Beethoven begleitet; daneben finden sich Stücke, die an den geographischen und ethnischen Inhalten der Filmsequenzen orientiert sind (die polnische Hymne zu einem polnischen Bankett) oder die politische Situation evozieren (die Marseillaise zur Flucht nach den Dresdner Aufständen). Letzteres entspricht ganz und gar den Konventionen der internationalen kompilatorischen Praxis. Die Verwendung der Wiener Klassiker aber ist außergewöhnlich, denn sie wurden für Stummfilmmusik nur sehr wenig herangezogen. Das *Allgemeine Handbuch der Filmmusik* verzeichnet ein »thematisches Skalenregister«, das die Methodik der musikalischen Illustration ausführlich systematisiert. Für die unterschiedlichsten Filminhalte werden den Kinomusikern hunderte von Stücken empfohlen – aber es finden sich nur drei Stücke von Beethoven, vier Stücke von Haydn und etwa zwanzig von Mozart. Auch aus den erhaltenen Kompilationen zu vielen anderen Stummfilmen geht hervor, daß die Musik der Wiener Klassiker nur äußerst spärlich Verwendung fand. Becces Partitur für RICHARD WAGNER ist die erste Filmmusik, die für eine deutsche Produktion kompiliert und teilweise komponiert wurde. Am Anfang deutscher Filmmusik steht somit ein Unikum, das mit der weiteren Entwicklung der Filmmusik nicht viel zu tun hat.

Was veranlaßte den italienischen Komponisten, für RICHARD WAGNER ausgerechnet die Wiener Klassiker heranzuziehen? Becces Auswahl folgt offenkundig der Gesamtintention des Films, Wagner bedingungslos zu verherrlichen. Ganz der teleologischen Perspektive folgend, die Richard Wagner selbst entworfen hatte, legt Becce dem Publikum eine Entwicklung der deutschen Musik nahe, die von den Wiener Klassikern geradewegs nach Bayreuth führt. Selbst Giacomo Rossini, den Wagner in seinen Schriften als einen seiner Hauptgegner ansieht, verwendet Becce in dieser Perspektive: Zu Beginn des zweiten Akts dirigiert der junge Wagner, und Becce legt ihm die Ouvertüre des »Barbiere di Siviglia« aufs Dirigentenpult, wobei die Musik laut Anweisung in der Partitur »genau sich an Wagner anpassen sollte«. Die Auswahl von Becce ist zutreffend, denn während seiner Zeit in Riga dirigierte Wagner tatsächlich italienische Opern. Im vierten Akt wird dagegen Rossini anders verwendet: Hier paßt die Ouvertüre des »Wilhelm Tell« zum rhythmisch-bewegten Charakter des gezeigten Volksaufstands. Das *Allgemeine Handbuch der Filmmusik* empfiehlt diese Ouvertüre für Szenen mit »Volk«, »Gesellschaft« und »Jagd«. ¹⁰

Die kompilierte Partitur Becces bildet ein musikalisches Pendant, das dem Wagner-Film angemessen ist, samt seinen Ansprüchen, Anmaßungen und Nativitäten. Die Auswahl der Musikstücke zielt auf neue, gebildete Publikumschichten, die Messter ebenso wie seine Konkurrenten für das Kino zu gewinnen suchte. Indes war man in Deutschland auch über die Musik zum Wagner-Film sehr geteilter Meinung. Leopold Schwarzschild bemerkt sarkastisch: »Die Musik spielt Menuett aus »Don Juan«, während sie bisher hauptsächlich die g Moll-Symphonie verunstaltete«, und spottet über Becces Neukompositionen, die selbstverständlich ausgedehnt »à la manière de Wagner« geschrieben sind: »die Musik macht verzweifelte Anstrengungen, die Senta-Ballade zu markieren«. ¹¹ Diese ungünstige Beurteilung der Filmmusik mag jedoch subjektiv bestimmt sein oder auch von einer schlechten Ausführung durch das Kinoorchester herrühren. Vom *Kinematograph* wird die Leistung des Orchesters bei der Frankfurter Aufführung ausdrücklich gelobt. ¹² Bei der Aufführung in Dresden hat Becces Musik, nach Auffassung des Rezensenten O. Th. Stein nicht zuletzt durch das gute Orchester, den Film gerettet:

Wäre die außerordentlich geschmackvolle Musikzusammenstellung nicht, welche Herr Dr. Becce in Berlin geschrieben hat, eine Musik, die, von einem guten Orchester gespielt, wie es im Union-Theater Dresden der Fall war, alle Zauber Wagnerscher Kunst im Einklang mit den Bildern des Films ahnen läßt, man würde kaum das Interesse empfinden, das einen jetzt von diesem Film trotz aller seiner Mängel nicht losläßt. Hier ist die Musik zu der glänzenden Helferin, zu der künstlerischen Mitschöpferin geworden, die sie im Kino werden soll und muß. ¹³

Zeitgenössische Angaben zur Aufführungspraxis sind spärlich. Vorgesehen waren Besetzungen für kleines wie für großes Orchester, denn die entsprechenden Noten standen beim Verlag leihweise zur Verfügung. Mit der Uraufführung von RICHARD WAGNER wurde am 31. Mai 1913 das Berliner Union-Theater im Bavariahaus eröffnet. Dafür wurde sicherlich ein Kinoorchester eingesetzt, doch bleiben die Quellen in musikalischer Hinsicht äußerst vage: Die Anzeige zur Eröffnung dieses Lichtspielpalasts in der hauseigenen *Union-Theater-Zeitung* enthält keinerlei Hinweis auf Becces Filmmusik¹⁴; eine spätere Anzeige erwähnt lediglich den Kapellmeister Fritz Riecke¹⁵; die Besprechung der Eröffnung im *Kinematograph* erwähnt den Film nur kurz und die Filmmusik überhaupt nicht¹⁶. Leopold Schwarzschild nennt in seiner mehrfach zitierten Besprechung der Frankfurter Aufführung an Instrumenten lediglich ein Harmonium, der Frankfurter Korrespondent des *Kinematograph* lobt dagegen »das auf 18 Personen verstärkte prächtige Orchester«¹⁷. Stephen Bush äußert sich in der *Moving Picture World* vom 29. November 1913 allgemein lobend über die Filmmusik, spricht jedoch von einer Orgel: »The music was rendered with great skill. An organ is much to be preferred if a man can be found who handles it as well as the performer at the New Amsterdam.« Ist daraus zu folgern, daß Becces Filmmusik bei der New Yorker Aufführung nicht verwendet wurde? Dies wäre typisch für den zeitgenössischen Einsatz der Kinomusik: Verursacht durch Hindernisse mannigfaltiger Art gab es oft dramatische Unterschiede zwischen idealer und tatsächlicher Aufführungspraxis, und die meisten der durchkomponierten Partituren kamen seinerzeit nur gelegentlich für die musikalische Begleitung des jeweiligen Films zum Einsatz.

Allegro vivo

Auf dem Meere

pp *pp* *crescendo* *pp*

Angebracht wäre es hier die ersten 64 Takte der Overture zum Fliegenden Holländer zu spielen. Bis zum Zeichen

In Becces Partitur häufen sich Anklänge an Wagners Originalmusiken in dem Maße, wie die Persönlichkeit des Meisters heranreift und er seine ersten Erfolge feiern kann. Die Unmöglichkeit, Wagner-Musik tatsächlich original verwenden zu können, bedeutete für Becce eine nur schwer hinzunehmende Einschränkung. In der Partitur weist er mehrfach auf diesen erzwungenen Verzicht hin: »Angebracht wäre es hier, die ersten 64 Takte der Overture zum ›Fliegenden Holländer‹ zu spielen« (als Wagner auf der Seereise von Riga nach London die ersten Ideen für diese Oper hat); »Wirksamer wäre es hier, die Stelle im letzten Akte der Oper ›Rienzi‹ vorzuspielen, und zwar von den Worten ›Werft Feuer in das...‹ bis zum Zeichen...« (als endlich »Rienzi« aufgeführt

wird). Diese Anmerkungen gleichen den ›Musikszenarien‹, die gewöhnlich zur Aufführung von Stummfilmen vorbereitet wurden, denn nur für wenige Filme erging eigens ein Kompositionsauftrag. Daß Becce für RICHARD WAGNER bereits existierende Musikstücke vorschreibt, statt durchgängig selbst zu komponieren, ist ein weiteres Paradox dieser ersten deutschen Filmpartitur: Normalerweise werden Repertoirestücke in eigens verfaßten Filmmusiken nicht verwendet. Sie müssen nämlich gewöhnlich als Ersatz herhalten für jene Filmpartituren, die für die meisten Stummfilme aus Kostengründen überhaupt nicht geschrieben werden.

Becces Neukompositionen für RICHARD WAGNER sind überwiegend anspruchslos und noch sehr weit von der filmischen Kongenialität seiner späteren *Kinothek* entfernt. Immerhin erfüllen sie bereits hier funktionale Aufgaben für verschiedene Filmsituationen, wenn auch mit naiven Lösungen: Es finden sich »Brücken« zwischen den kompilierten Stücken anderer Komponisten, Abschnitte mit Stimmungsmusik und rhythmisch-bewegte Teile. Bei den Musikstücken ›à la manière de Wagner‹ mußte Becce auf etwaige Verletzungen von Urheberrechten achten. Immerhin erscheinen ganz kurze Originalzitate sowie freie Adaptationen nach Themen von Wagner. Meist stützt sich die Musikbegleitung des Films aber auf eine Mischung von allgemeiner Chromatik und lyrischer Melodik, die vom romanischen Geist des italienischen Komponisten zeugt. Wagners Filmtod geht mit einem letzten Zugeständnis an die kompilatorische Praxis einher, nämlich dem Trauermarsch aus der »Dritten Symphonie« von Ludwig van Beethoven.

Filmdramaturgisch zeigt die Partitur für RICHARD WAGNER die ganze Unsicherheit einer Begleitpraxis, die noch am Anfang steht. Giuseppe Becce hat in den zehner und zwanziger Jahren einen eminent kreativen Beitrag geleistet zur Herausbildung einer rein kinematographischen Musiksprache, und das heißt zur Entstehung einer autonomen Filmmusik-Dramaturgie: einer Musik, die für die Filmbegleitung konzipiert und formal wie inhaltlich dem Zusammenhang der filmischen Erzählung angeglichen ist. Die kinematographische Kongenialität von Becces Musik hat sich nach und nach in einer engen Wechselbeziehung zwischen seiner ›Routine-‹ Tätigkeit als ›Illustrator‹ in den Kinosälen und seiner Arbeit als Komponist von atmosphärischen Stücken und endlich von Originalmusiken entwickelt. Becces Bedeutung wird erst in den zwanziger Jahren offenkundig. Schon die Ausführung seines ersten Kompositionsauftrags enthält jedoch das ganze Spektrum der Sparten filmmusikalischer Tätigkeit.

Sicher ist der Musik wie dem Film eine gewisse Anmaßung vorzuhalten, und zurecht zählt RICHARD WAGNER zu jenen Filmen, die die Mode des Autorenfilms ausnutzten.¹⁶ Für die Filmgeschichtsschreibung handelt es sich um einen herausragenden Fall, der einer näheren Betrachtung wert wäre, nicht nur als Ausgangspunkt deutscher Filmmusik, sondern auch als selbständige Episode.

(bearbeitet von Martin Loiperdinger)

Anmerkungen

- 1 RICHARD WAGNER. EIN KINEMATOGRAFISCHER BEITRAG ZU SEINEM LEBENSBIOD, B: William Wauer; R: William Wauer und Carl Froelich; K: Carl Froelich; M: Giuseppe Becce; D: Giuseppe Becce (Richard Wagner), Olga Engl (Cosima), Manny Ziener (Minna Planer), Miriam Horwitz (Mathilde Wesendonk), Ernst Reicher (Ludwig II.); P: Messter Film GmbH, Berlin; Z: Berlin: 8.5.1913, 2055 m, Jugendverbot; Uraufführung: 31.5.1913, Berlin, Eröffnung Union-Theater Friedrichstraße im Bavaria-Haus; zum Wagner-Jahr 1983 wurde der Film mit einer von Armin Brunner neu eingerichteten Musik aufgeführt und seitdem auch von mehreren Fernsehsendern in dieser Version ausgestrahlt.
- 2 Leopold Schwarzschilds Besprechung ist wieder abgedruckt in: *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm* (= Ausstellungskatalog des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar), Stuttgart 1976, S. 51-52.
- 3 Stephen Bush, zit. nach: Charles Merrell Berg, *An Investigation of the Motives for and Realization of Music to Accompany the American Silent Film, 1896-1927*, New York 1976, S. 76.
- 4 Die Erstellung einer Wagner-Filmografie der Frühzeit wäre eine Aufgabe für sich. International läßt sich die tatsächliche Zahl der frühen Wagner-Filme beim jetzigen Kenntnisstand auch nicht annähernd schätzen. Die folgenden Angaben sind deshalb unter Vorbehalt zu betrachten. Mit Wagner-Tonbildern von wenigen Minuten Länge treten zwischen 1907 und 1910 offenbar hauptsächlich deutsche Produktionsfirmen hervor: An erster Stelle stehen hier neun Tonbilder mit dem Titel LOHENGRIN, darunter zwei mit Henny Porten; es folgen sieben TANNHÄUSER, zweimal DER FLIEGENDE HOLLÄNDER sowie je einmal DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG und SIEGFRIED; Pathé Frères bieten in Deutschland mindestens drei Wagner-Tonbilder an, die amerikanische Vitascope wenigstens eins, von anderen in Deutschland präsenten Produzenten sind bisher keine Wagner-Filme bekannt (vgl. Herbert Birett, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, Filmbuchverlag Winterberg: München 1991, S. 200, 410, 439, 440, 601, 632). Bereits 1904 gab es einen amerikanischen PARSIFAL von Edwin S. Porter, 1910 folgte ein weiterer PARSIFAL der Edison Company; aus Italien sind bekannt I NIBELUNGI von M. Bernacchi (1910), TRISTANO E ISOTTA (1911), sowie PARSIFAL (1912) und SIEGFRIED (1912), beide von Mario Caserini.
- 5 CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film, herausgegeben von Hans Michael Bock, Hamburg, Lg. 7, 1986, Artikel Carl Froelich, S. D 1.
- 6 O. Th. Stein: Ein neues Filmgenre. (Die Richard-Wagner-Biographie im Kino.), in: *Das Lichtbild-Theater*, 5. Jg., Nr. 23, 5.6.1913.
- 7 Oskar Messter: *Mein Weg mit dem Film*, Berlin 1936, S. 63.
- 8 Becce Partitur zu RICHARD WAGNER wird in der Library of Congress, Washington, verwahrt; vgl. Gillian Anderson, *Music for Silent Films. A Guide*, Library of Congress, Washington, 1988, LCM176.R5. Music 3212, item 113.
- 9 Hans Erdmann, Giuseppe Becce (Mitarbeit: Ludwig Brav): *Allgemeines Handbuch der Filmmusik*, 2 Bde., Berlin 1927, Bd. 1, S. 6 (Randnote).
- 10 Ebda., Bd. 2, S. 192.
- 11 Schwarzschild, siehe Anm. 2, S. 52.
- 12 *Der Kinematograph*, Nr. 349, 3.9.1913.
- 13 Stein, siehe Anm. 6.
- 14 *Union-Theater-Zeitung*, Nr. 22, 1913.
- 15 Ebda., Nr. 33, 1913.
- 16 »Die Eröffnung des 6. Union-Theaters in Berlin«, *Der Kinematograph*, Nr. 336, 4.6.1913.
- 17 *Der Kinematograph*, Nr. 349, 3.9.1913.
- 18 Vgl. Helmut H. Diederichs: »The Origins of the Autorenfilm«, 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'Immagine: Pordenone 1990, S. 390.

FAMILIE BIOSKOOP.

Internationaal Kerstprogramma

vanaf Vrijdag 24 Dec. tot en met Donderdag 30 Dec.

RICHARD WAGNER

Het leven en de werken van dezen grooten Meester op de Bioskoop vereeuwigd van zijn 8ste jaar tot aan zijn dood.



Wagner verlooft zich met Minna Planer.



Richard Wagner en Liszt.



Wagner en Mathilde Wesendonck.



RICHARD WAGNER.
Een film Biografie.



Wagner leest in Zürich zijn vrienden uit de Nibelungen voor.



De jonge Wagner en Kantor Weidlich.



Wagner te Parijs in groote ellende.



Wagner Cosima en Hans van Bülow.

PRIJZEN ALS GEWOONLIJK.

Zaterdag en Zondag drie voorstellingen van 2 tot 4, van 5 tot 7 en van 8 tot 11 uur.

Woensdag van 2 tot 4 uur groot MATINEE.

Opening zaal 7½ uur.

Overige dagen als gewoon.

Aanvang 8 uur.

Groote muzikale begeleiding van de Wagner muziek onder leiding van den Heer E. FAES, Kapelmeester.

Plaatsbespreken ten zeerste aanbevolen.

Druk Van Turnhout & Co, Broek.

Filmvertrieb in Europa 1910-1915

Jean Desmet und die Messter-Film GmbH

Wir werden Ihnen diesen Film schnellmöglichst zusenden...¹

Die Organisationsformen des kulturellen Lebens sind in den letzten Jahren zunehmend zum Gegenstand von Untersuchungen geworden. Es geht dabei darum, in der Kultur, die ja zunächst als abstrakte Gegebenheit erscheint, Gesetzmäßigkeiten zu entdecken, um sie so faßbar zu machen und analysieren zu können: Ein Kunstgegenstand wird in seinem Zusammenhang betrachtet, wobei nicht nur ästhetische, sondern auch ökonomische und soziale Aspekte eine Rolle spielen. Howard Becker definiert in *Art Worlds* die »Kunstwelt« als ein Netzwerk von Menschen, die durch gemeinsames Handeln und auf der Basis gemeinsamen Wissens um die Konventionen, die ihren Handlungsweisen zugrunde liegen, das hervorbringen, was jeweils als Kunst bekannt ist.² Kunst entsteht als Resultat von Bemühungen verschiedener sozialer Gruppen.

Auch in der Welt des Films lassen sich derartige Netzwerke unterscheiden. Ein Film wird gemacht, verbreitet, gezeigt und gesehen. Vier Faktoren bestimmen also diesen Medienprozeß: Produktion, Vertrieb, Vorführung und Rezeption. Für die Produktion hat sich die Filmgeschichte schon immer interessiert, Vorführung und Rezeption wurde erst in jüngerer Zeit mehr Beachtung geschenkt. Der Filmvertrieb jedoch wird nur gelegentlich und meist nur indirekt behandelt, auch wenn er eine ebenso wichtige Rolle spielt wie die anderen drei genannten Faktoren.³ Forschungen zum Filmvertrieb sind allerdings nicht nur eine Frage des Wollens, sondern auch des Könnens: Von vielen Filmhändlern sind weder Firmenarchive noch anderes Quellenmaterial erhalten geblieben, die aussagekräftige Untersuchungen ermöglichten. Zwar kann man noch auf die zeitgenössische Fachpresse zurückgreifen, doch das erste Fachblatt in den Niederlanden, *De Bioscoopcourant*, erscheint erst ab 1912; viele Ausgaben sind zudem nicht mehr zugänglich. In einem Fall jedoch ist reichhaltiges Material noch vorhanden: im Firmenarchiv von Jean Desmet.

Am Beispiel von Import und Vertrieb von Filmen der Firma Messter in den Niederlanden durch den Filmhändler und Kinobesitzer Jean Desmet lassen sich Erkenntnisse gewinnen über die Zirkulation von Filmen in Europa zu Beginn der zehner Jahre.⁴ Dieser Blick hinter die Kulissen des europäischen Filmhandels verdeutlicht, wo die Prioritäten bei der Filmauswahl damals liegen, wie Einfuhr

und Vertrieb von Filmen organisiert werden und wie sich dies dann bis in den Ersten Weltkrieg hinein verändert. In den zehner Jahren wird der Film zur Industrie, zu einem engmaschigen Netz von Produktion, Vertrieb, Vorführung und Rezeption. Hierbei spielt die internationale Distribution eine wichtige Rolle; das gilt gewiß für ein Land wie die Niederlande, wo man aufgrund der bescheidenen Inlandsproduktion vor allem auf ausländische Anbieter angewiesen ist. Darüber hinaus soll aufgezeigt werden, wie wichtig Europa als tonangebender Kontinent für die internationale Filmproduktion und den Vertrieb ist, bevor sich während des Ersten Weltkriegs die amerikanische Hegemonie herausbildet.

Der Zweitverwertungsmarkt

In der Frühzeit der Filmindustrie werden Filme nicht nur direkt durch die Produzenten verkauft oder verliehen. Es gibt auch einen Zweitverwertungsmarkt, der in Europa zu Beginn der zehner Jahre ein gefürchtetes Phänomen ist, vor allem auch in Deutschland. Filme aus verschiedenen Herkunftsländern und von verschiedenen Produktionsgesellschaften werden nach der normalen Auswertung von Vertriebsagenturen erneut zum Verkauf oder Verleih angeboten. Bei dieser Zweitverwertung werden Filme weit unter dem Verkaufspreis der Produktionsgesellschaften angeboten, die darum oft Mühe haben, ihre Filme direkt an den Mann zu bringen. Das System von Exklusivrechten wird beispielsweise in den Niederlanden erst um 1912 eingeführt.

Davor geht es eher zu wie im Wilden Westen. Wer einen Film als erster herausbringt, sichert sich das Premierenpublikum, doch andere Händler können anschließend leicht weitere Kopien ankaufen oder ausleihen und diese dann beispielsweise an Kinos in der Provinz, an Schulen oder an Privatpersonen weiterleiten. Pathé Frères hat in den Niederlanden eine Vertretung, die den Vertrieb an die eigenen (Pathé-)Kinos sowie an angeschlossene andere Betriebe regelt, gleichzeitig aber auch Filme an Dritte (wie Desmet oder dessen Konkurrent Nöggerath) verkauft. Darüber hinaus kauft oder leiht Desmet Pathé-Filme auf dem Zweitverwertungsmarkt in Deutschland, um sie in seinen niederländischen Kinos zu zeigen. Die verschiedensten Konstruktionen sind möglich.

Filme werden meist nicht einzeln, sondern als »Programme« angeboten, die von den niederländischen Händlern oft so, wie sie sind, übernommen und an Kinos verliehen werden. Als man später die Filme direkt beim Produzenten bezieht und per Titel bestellt, wächst der Einfluß der Händler auf die Kinoprogramme.

Die Westdeutsche Film-Börse

Jean Desmets erster Kontakt in Deutschland, vermutlich sein erster Kontakt im Bereich des Filmvertriebs überhaupt, ist die Westdeutsche Film-Börse mit Sitz in Krefeld. Sie wird geleitet von Gustav Hattingen. Wie damals üblich, ist auch Gustav Hattingen aus einer anderen Branche zum Film gekommen. Ursprünglich war er Apotheker und Chemikalienhändler. Über einen gewissen Jan Tepe tritt Desmet an Hattingen heran und erhält mit Datum vom 20. August 1909 Nachricht, man könne ihm wöchentlich ein bis zwei Filmprogramme liefern, die zuvor fünf, sechs, sieben oder acht Wochen gelaufen sind. Mitte März 1910 wird das erste Programm an Desmets Kino, das Cinema Parisien in Rotterdam, versandt. Dieser Betrieb ist der erste einer ganzen Kette, die zum größten niederländischen Kino-Imperium der zehner Jahre werden wird. Bis zu seinem Umzug nach Amsterdam ist das Kino auch Desmets Wohnadresse.

In der im Desmet-Archiv gesammelten Korrespondenz mit der Westdeutschen Film-Börse findet man auch eine Anzahl Inhaltsbeschreibungen von Filmen, die unter niederländischen Titeln aufgeführt werden. Vereinzelt wird auch die Besetzung angegeben, wie im Fall von ESTHER (Gaumont, 1910) mit Gisèle Gravier und Léonce Perret. Vermutlich hatten alle diese Filme deutsche Zwischentitel. Ihre Länge beträgt zwischen 100m und 300m, es handelt sich also um »one-reelers«, die bei Desmet in stetigem Wechsel ohne Unterbrechung vorgeführt werden. Obwohl nur im Verleih bezogen, finden sich in der Sammlung Desmet seltsamerweise noch heute eine Reihe Titel der Westdeutschen Film-Börse, wie zum Beispiel der Messter-Film KÜNSTLERLIEBE.

Ab März 1910 werden wöchentlich Filmpakete an Desmet geliefert. Im April zieht er nach Amsterdam und wohnt über seinem zweiten Kino, dem Parisien am Nieuwendijk. Dort eröffnet er auch sein Vertriebsbüro, das »Internationaal Filmverhuur- en Verkoopkantoor Jean Desmet«. Die Westdeutsche Film-Börse schickt die Filme nun nach Amsterdam, nach Gebrauch gehen sie dann wieder zurück nach Krefeld. Desmet versendet die Pakete mit den Filmen zunächst per Bahn, doch diese werden vom Zoll festgehalten und dann mit zusätzlichen Gebühren weitergeleitet. Krefeld stellt Desmet die Zollkosten beim zweiten Mal in Rechnung. Man bittet ihn, die Filme zukünftig mit der Post zu schicken und mit dem Vermerk »In Deutschland vorgemerkt« zu versehen. Außer mit dem Zoll gibt es noch andere Probleme. Vor allem zu Anfang werden verkehrte Titel mitgeliefert, Filme aus Zeitmangel oder weil nicht verfügbar durch andere ersetzt, manchmal enthalten die Pakete auch völlig abgespielte Streifen.

Aus nicht zu klärenden Gründen (hier ist die im Desmet-Archiv vorhandene Korrespondenz lückenhaft) beschließt man irgendwann zwischen Juli und Oktober 1910, die Filme der Westdeutschen Film-Börse wieder nach Rotterdam zu senden, wo Desmets angeheirateter Cousin Heinrich Voltmann (Ehemann von Johanna Desmet) das Cinema Parisien leitet. Man beliefert auch drei andere

Unternehmer in Rotterdam, die Herren Goeman, Silvius und Strengholt, sowie einen Herrn van Schalk in Gouda. Kurz nach dem 28. Februar 1911 wird der erste Film nach Rotterdam geschickt, von dem man mit Sicherheit weiß, daß er aus der Messter-Produktion stammt: DAS ANGENOMMENE KIND (1910).

Alle Filme der Westdeutschen Film-Börse werden unter deutschen Titeln aufgeführt. Dank Herbert Biretts ausgezeichneten Nachschlagewerken⁵ war es möglich, deren Herkunftsland und Produktionsgesellschaft festzustellen. Was das Filmangebot betrifft, steht Frankreich an erster Stelle (vor allem die Firmen Pathé und Gaumont); es folgen nacheinander Italien, die Vereinigten Staaten und Deutschland. Es ist also durchaus nicht der Fall, daß ein deutscher Händler hauptsächlich deutsche Filme liefert. Man vertreibt eben alles, was gerade vorrätig ist. In diesem Punkt entspricht das Angebot der Westdeutschen Film-Börse recht genau der allgemeinen Rangfolge auf dem europäischen Filmmarkt zu Anfang der zehner Jahre.⁶

Unter den deutschen Firmen hat die Messter-Film den größten Anteil, gefolgt von der Deutschen Mutoscope & Biograph (in den Briefen auch: Deutsche Mutoskop und Biograph). Produzenten wie die Deutsche Bioscop, Eiko, Luna oder Vitascope fehlen. Bei den Messter-Filmen findet man abwechselnd Dramen und Komödien. In der Periode zwischen April und Juli 1911, in der Desmet regelmäßiger Abnehmer der Westdeutschen Film-Börse ist, werden die folgenden Messter-Produktionen an ihn verliehen: BOBBY WILL SICH DUELLIEREN, WIE AUCH WIR VERGEBEN, BOBBY ALS ZETTELANKLEBER, KÜNSTLERLIEBE, VERLAUFEN, MEYER ALS GESCHÄFTSREISENDER und DIE BLUMENVERKÄUFERIN.

Zunächst erhält Desmet jeweils ein Paket mit sieben Filmen. Ab dem 21. Februar 1911 werden daraus zwei Pakete, also vierzehn Titel. Bald schon werden Plakate mitgeliefert, später auch Fotos. Diese sind gratis, die Plakate muß Desmet bezahlen. In der ersten Februarwoche 1911 treffen Desmet und Hattingen sich im Grand Hotel du Soleil in Nijmegen und schließen eine Übereinkunft. Desmet wird Programme, die vier Wochen alt sind, zu einem Preis von 40 Pfennig pro Meter kaufen. »Kolorit« (Virage) wird extra berechnet. Der Vertrag soll am 14. März in Kraft treten. Am 12. März wird die Vereinbarung geändert: Desmet soll jeweils zwei Programme mit Filmen, die drei Wochen gelaufen sind, für 275 Mark mieten. Ein Programm soll samstags geliefert werden, das andere dienstags. Nach dieser Regelung verfährt man dann bis zum Juni 1911: Hattingen teilt Desmet am 1. Juni mit, er müsse schnell bezahlen, da er selbst größere Verpflichtungen habe. Offensichtlich kommt Hattingen in finanzielle Schwierigkeiten: Am 13. Juli 1911 teilt ein Herr Gerben, Advokat in Krefeld, Desmet mit, daß die Rechnungen der Westdeutschen Film-Börse durch die Tonhallen-Theater-Gesellschaft GmbH in Bochum übernommen worden seien und Desmet also an diese zu zahlen habe.

So kommt Desmet mit der Tonhallen-Theater-Gesellschaft ins Geschäft und erwirbt unter anderem DAS MODELL (Deutsche Mutoscope und Biograph, 1911). Der Direktor der Gesellschaft, W. Jokisch, ist ebenfalls Filmhändler. Er

hat ein Büro in Berlin und ein weiteres in Budapest: Projectograph Kinematographen & Filmfabrik A.G. Für seine ungarischen Abnehmer fordert er bei Desmet den Eclair-Film ZIGOMAR sowie einige Pathé-Filme aus zweiter Hand an. Desmet ist also nicht nur Kunde Jokischs, sondern gleichzeitig auch sein Lieferant. Allerdings erweist sich das von ihm angebotene Material als zu schlecht und wird zurückgesandt.

Im November/Dezember 1911 geht Heinrich Voltmann im Auftrag von Desmet nach Deutschland, um auf einer Rundreise verschiedene deutsche und ausländische Produktions- und Vertriebsgesellschaften aufzusuchen, vor allem in Berlin. So verhandelt er auch mit Hermann Nerlich in Pankow über den Bezug von Filmen. Nerlich handelt vor allem in »stock-films« (eine andere Bezeichnung für Filme aus zweiter Hand?), unter anderem aus Schweden. Für Desmet ist deren Erwerb nicht sehr erfolgreich, weil sein niederländischer Konkurrent, Johan Gildemeijer von der Union Film, ihm mit ein paar Asta-Nielsen-Filmen zuvorkommt.⁷ Gildemeijer ist damals der größte Importeur und Verleiher deutscher Filme in den Niederlanden. Voltmann sichtet in Berlin das Angebot verschiedener Produktionsgesellschaften wie der Nordischen (Nordisk), Deutsche Bioscop, Vitascope, Deutsche Mutoscope & Biograph, Gaumont und natürlich Messter. Desmet liefert seinerseits im Dezember 1911 Filme an Nerlich und bekommt von diesem Produktionen von Dekage, Hepworth, Eclair und BB Films.

Nerlich und Jokisch haben schon früher miteinander Geschäfte gemacht, sie zerstreiten sich dann aber über Desmet. Im November 1911 berichtet Nerlich an Desmet, daß er mit Jokisch nichts mehr zu tun haben wolle, da dieser seinen Mund nicht halten könne. Indem Jokisch seine Geschäftsbeziehung mit Desmet in Berlin überall herumposaune, könne er, Nerlich, eine Reihe von Monopolen nicht für Desmet sichern. Offenbar werden Exklusivrechte immer wichtiger, so daß Händler versuchen, ihren Abnehmern im Ausland eine solche Garantie – natürlich zu einem erhöhten Preis – zu bieten. Für Desmet jedenfalls scheint dies wichtig gewesen zu sein: Er läßt Nerlich wissen, daß er sich von Jokisch trennen würde, wenn Nerlich zu besseren Bedingungen als dieser liefert.

Deutsche Film-Gesellschaft

Inzwischen ist Desmet zu einem Konkurrenten der Westdeutschen Film-Börse übergewechselt, der Deutschen Film-Gesellschaft mit Sitz in Köln. Sie wird von einem früheren Angestellten Hattingens, Jakob Schnick, geleitet. Desmet hat also früher bereits regelmäßige Geschäftsbeziehungen mit Schnick unterhalten. Mit zahllosen Schmeicheleien an die Adresse von Desmet und ein paar häßlichen Bemerkungen über Hattingen versucht Schnick den Wechsel Desmets zu seiner Firma zu erreichen. Desmet aber bleibt abwartend. Er deutet Schnick zwar an, daß er sich an ihn binden will, doch er setzt seine Geschäfte mit Hattingen fort bis zu dessen finanziellem Debakel.

Der ursprüngliche Name von Schnicks Firma lautet »Deutsche Film-Industrie«, ab Mitte April 1911 heißt sie »Deutsche Film-Gesellschaft Filmvermietung-Filmverkauf«. Seit März 1911 steht Desmet mit Schnick in Kontakt. Vermutlich haben sie sich in Köln getroffen, da Desmet am 8. März nach Krefeld fährt, um mit Hattingen über die Erneuerung seines Vertrags zu verhandeln. Schnick verspricht Desmet Programme, die nur drei Wochen gelaufen sind und die er ab dem 25. März anbieten kann. Die Filme sollen jeweils am Freitagabend per Expresß-Zug nach Kleve an die deutsch-niederländische Grenze geschickt werden. Anfänglich kauft Desmet aber nur einzelne Titel wie **VERSUCHUNGEN DER GROSSSTADT** (wahrscheinlich der dänische Film **VED FAENGLÆTS PORT**, Nordisk 1911) oder die deutsche Produktion **HEISSES BLUT** (1911) mit Asta Nielsen.

Desmet bestätigt Schnick am 29. April, daß er seinen Vertrag mit Hattingen sicher nicht verlängern will. Einen Tag später schon sucht Schnick Desmet auf, um mit ihm zu verhandeln. Sie kommen überein, daß Schnick von nun an ganze Programme liefert. Ab dem 22. Juli wird so verfahren.⁸ Schnick liefert meistens vierzehn Titel. Je länger die Filme werden, desto geringer wird die Anzahl der Titel (der lange Spielfilm »bürgert sich ein«). Die Gesamtlänge der Programme variiert zwischen 2400m und 2750m. Der Preis ist 50 Pfennig pro Meter. Von Beginn an werden Plakate mitgeliefert, später auch Fotos. Der Normalpreis für die Plakate beträgt 50 Pf., kleine Formate kosten 20 Pf., große 1,50 Mark.

Schnick vermerkt auf seinen Rechnungen immer die Produktionsgesellschaften, so daß man Messter-Filme sofort auffinden kann. Ebenso interessant ist der Querschnitt durch Schnicks Lieferungen: Zunächst besteht das Filmangebot zu einem Viertel, bisweilen gar zur Hälfte, aus Titeln von Pathé Frères und deren diverser Filialen (Comica, American Kinema usw.). Es folgen die italienischen Firmen Cines, Ambrosio und Itala sowie Gaumont aus Frankreich. Im Lauf der Zeit wird das Angebot vielfältiger, immer mehr deutsche und amerikanische Titel tauchen auf (von Firmen wie Messter, Vitascope, Müller, Welt-Kino, Kalem oder Vitagraph), bleiben aber deutlich in der Minderzahl.

Bei Schnicks zweiter regulärer Lieferung erscheint ein erster ausgewiesener Messter-Film: **DIE TRAGÖDIE EINES VERRÄTERS** (1911). Von da an finden sich in den meisten Programmen ein oder zwei Messter-Produktionen. Zwischen Juli 1911 und März 1912 liefert die Deutsche Film-Gesellschaft unter anderem: **PERLEN BEDEUTEN TRÄNEN** (1911), **BOBBY BEI DEN FRAUENRECHTLERINNEN** (*), **DER ROSENKAVALIER** (1911), **GEBÜSST** (1911), **BOBBY ALS AVIATIKER** (1911), **DAS BARMÄDEL** (1911), **DIE WASCHFRAU** (1911), **DER ÜBERMÜTIGE SCHORNSTEINFEGERLEHRLING** (*), **MARIANNE, EIN WEIB AUS DEM VOLKE** (1911, der erste Film mit der aus Holland stammenden Adele Sandrock), **EIN GUTES GESCHÄFT** (1911), **SOLDATENSCHICKSAL** (1911), **DER NEUE INSPEKTOR** (1911), **EINE BILLIGE BADEREISE** (1911), **LIEBE UND LEIDENSCHAFT** (1911), **DAS TREUE SOLDATENHERZ** (1911), **DER KUSS DES FÜRSTEN** (1912/*), **AN DER SCHWELLE DER SCHULD** (1912/*), **EIN NEUER ERWERBSZWEIG** (1912/*).⁹

Ab März 1912 erhält Desmet von Schnick keine Programme mehr, sondern nur noch jeweils einen Film pro Bestellung. Dies bleibt so bis zum August 1912. Danach folgen keine Lieferungen mehr. Die Gründe hierfür sind unklar. Tatsächlich reklamiert Schnick im Juni und im Juli regelmäßig die ausbleibenden Zahlungen von Desmet, während er selbst größere Verbindlichkeiten hat. Schnick behauptet, durch seine Vereinbarung mit Desmet selbst in finanzielle Schwierigkeiten gekommen zu sein.

Die Gründe, warum Desmet sich von Schnick trennt, lassen sich nur erraten. Feststellen kann man allerdings, daß Desmet in den Jahren 1912/1913 den Kontakt mit deutschen Produktionsgesellschaften wie Deutsche Bioscop, Luna, Eiko und Messter sucht und dann die Filme direkt von ihnen bezieht. Das war zuvor nur gelegentlich bei einigen Vitascope-Titeln der Fall. Ab 1912 kauft er bei den Herstellern Filme, die dann natürlich noch nicht gelaufen sind. Gleichzeitig erwirbt er auch die Exklusivrechte für die Niederlande und, wo möglich, auch für die niederländischen Kolonien und/oder Belgien. Derartige »Monopolfilme« sind zwar teurer, sie ermöglichen es aber, die Konkurrenz auszuschalten. Wer immer versucht, zur gleichen Zeit denselben Film herauszubringen, kann gerichtlich verfolgt werden.

In der Praxis werden diese Regeln allerdings bisweilen unterlaufen, indem man den Film beispielsweise unter einem neuen Titel zeigt. Während des Ersten Weltkriegs kommt es auch vor, daß die Konkurrenten der Rechtsinhaber ihre »illegalen« Kopien in den überseeischen Gebieten zirkulieren lassen, weil aufgrund der nahezu abgerissenen Verbindungen zwischen den Kolonien und dem Mutterland eine Kontrolle kaum möglich ist. Hinzuzufügen ist noch, daß Desmet ab 1912 nicht-deutsche (d.h. amerikanische, französische und italienische) Filme immer häufiger über Frankreich und Belgien bezieht, direkt bei Gaumont oder bei französischen und belgischen Filialen amerikanischer Gesellschaften, aber auch über europäische Vertriebszentralen wie Louis Aubert und Paul Hodel in Paris. Diese verfügen über die Exklusivrechte für halb Europa von Firmen wie Cines, Itala, Ambrosio, Bison, Selig und Nordisk.¹⁰

In direktem Kontakt mit Messter: der Wagner-Film

Eine Korrespondenz zwischen Desmet und der Messter Film GmbH ist im Desmet-Archiv ab dem April 1913 zu finden. Am 17. April schreibt Messter persönlich einen drei Seiten langen Brief an Jean Desmet, um ihm den Wagner-Film anzubieten. RICHARD WAGNER (1913) ist ein prestigeträchtiger und für die Zeit sehr langer Spielfilm über das Leben des Komponisten. Der später tonangebende Komponist von Filmmusiken, Giuseppe Becce, spielt die Hauptrolle.¹¹

In seinem Brief bestätigt Messter die in einer Unterredung vom selben Tag getroffene Vereinbarung, Desmet die niederländischen Exklusivrechte an RICHARD WAGNER für zwei Jahre, vom 15.5.1913 bis zum 15.5.1915, für 3500 Mark

zu überlassen. Für 1500 Mark erhält Desmet eine Kopie, jede weitere soll 2000 Mark kosten. Desmet bemüht sich auch um die Exklusivrechte für Belgien und erwirbt sie am 7. Juni 1913 für 4000 Mark. Der Film darf übrigens nur mit Zwischentiteln, die die Firma Messter eigens dafür herstellt, vorgeführt werden. Desmets Übersetzung der deutschen Texte wird nach Berlin geschickt, wo man dann die niederländischen Zwischentitel in die Kopien einmontiert. Die Titel (207m) werden Desmet in Rechnung gestellt.

Auch die bei der Vorführung des Films zu spielende Begleitmusik erhält er als Klavierauszug. Dazu wird umfangreiches Werbematerial geliefert: Plakate in verschiedenen Formaten, Postkarten, Standfotos und Broschüren. Nur eine Inhaltsbeschreibung auf niederländisch kann man nicht anfertigen, darum gibt Desmet diese in den Niederlanden bei der Druckerei Lindenbaum (in einer Auflage von 100 Exemplaren) in Auftrag. Im Juli 1913, einen Monat nach dem Ankauf, annonciert Desmet für RICHARD WAGNER in der Fachzeitschrift *De Bioscoopcourant*.¹²

Im selben Monat reklamiert Desmet bei Messter, daß Teile des Films fehlen und fordert deren schnellstmögliche Zusendung. Messter antwortet (beschämt), daß die fehlenden Passagen durch die deutsche Zensur entfernt worden sind und nicht mehr eingefügt werden können. In Biretts *Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme* wird unter anderem die Münchner Zensur erwähnt, die Szenen beanstandet, in denen sich Menschen entkleiden oder aus dem Bad kommen, sowie Szenen, in denen Jesuiten und bayerische Minister negativ dargestellt werden.¹³ Die niederländische Zensur (wie zum Beispiel die Gemeentelijke Bioscoopcommissie van Amsterdam) würde vermutlich nur aus sittlichen Gründen, nicht aber aus politischen, eingegriffen haben.

Über den Erfolg von RICHARD WAGNER in den Niederlanden gibt es im übrigen widersprüchliche Quellen. Willy Mullens, Besitzer einiger vornehmer Kinos in Den Haag, bemerkt in einem Brief an Desmet vom 13. Oktober 1913: »Wie Ihnen bekannt ist, bin ich mit diesem Film nicht gerade reich geworden...« Andererseits meldet *De Bioscoopcourant* am 19. März 1915, daß »der Wagner-Film, der im vorigen Jahr ein so großer Erfolg war, ab Freitag im Residentie-Bioscoop wieder aufgeführt wird.«¹⁴ Das Residentie-Bioscoop gehört Willy Mullens. Glaubt man dem Blatt, wird der Film sowohl 1914 als auch 1915 noch gezeigt. Angesichts der Tatsache, daß es sich hier um die Verfilmung von Richard Wagners Biographie handelt, ist dies vor dem Hintergrund der während des Ersten Weltkriegs umstrittenen deutschen »Kultur« durchaus bemerkenswert. Die »neutralen« Niederlande, auch die Filmwelt, sind während des Kriegs gegenüber allem, was aus Deutschland kommt, sehr offen, ungeachtet der regelmäßigen Proteste von pro-alliierten Seite.

Der Vertrieb der Messter-Filme 1913-1916

Nach dem Ankauf von RICHARD WAGNER will Messter noch mehr Filme an Desmet absetzen. Am 12. Juni 1913 bietet er ihm über seine Zweigfirma Autor-Film die sogenannte Henny Porten-Serie an. Es handelt sich dabei um eine monatliche Filmreihe mit der populären Messter-Schauspielerin. Die Serie ist für den Zeitraum von August 1913 bis Mai 1914 geplant (tatsächlich aber läuft sie viel später). Die Filme sollen jeweils 1000m lang sein. Die Bedingungen sehen so aus, daß Desmet zwei Kopien für Belgien und die Niederlande zu einem Preis von 2,50 Frs. pro Meter erwirbt, Virage, Verpackung und Transport ab Berlin inbegriffen. Aufgrund von Anzeigen in englischen und französischen Fachblättern gibt es bereits viele Anfragen nach der Henny Porten-Serie, doch dank einer Vereinbarung zwischen Messter (!) und Desmet bekommt dieser als erster eine Offerte zugesandt.¹⁵ Desmet reagiert schnell und schreibt, daß er persönlich nach Berlin kommen will, um mit Messter verschiedene Dinge zu besprechen.

Offensichtlich kommt es zu einer Übereinkunft zwischen Messter und Desmet, auch wenn diese anfänglich wohl nicht die Henny Porten-Filme betrifft. Von August 1913 bis zum Frühjahr 1914 erhält Desmet jeweils einen Messter-Film im Monat, meist einen langen Spielfilm. Im August korrespondiert man über FALSCHER PERLEN (1913), der dann herauskommen soll. Im September bestellt Desmet HOCHSPANNUNG (1913); die Kopie wird zusammen mit 80 Plakaten und zwei Sätzen Standfotos versandt. Am 8. September ist Messters Repräsentant Kersten-Jäger bei Herrn Ghezzi in Amsterdam, einem internationalen Importeur vor allem französischer und italienischer Filme. Messters niederländische Abnehmer, darunter auch Desmet, können bei dieser Gelegenheit Kersten-Jäger treffen. Am 20. September wird ein Vertrag zwischen der Autor-Film und Desmet über den Ankauf von SCHULDIG (1913) abgeschlossen, einem prestigeträchtigen Film nach einem Roman von Richard Voss. Für 1,53 Mark pro Meter erwirbt Desmet die Exklusivrechte für die Niederlande und muß 1000 Mark sofort anzahlen. Die Kopie soll dann im Oktober geliefert werden.

Messter bestätigt am 4. Oktober den Erhalt der Anzahlung für SCHULDIG. Das Werbematerial ist bereits versandt, nur die Clichés (sogenannte Galvano-Clichés) noch nicht. Desmet bittet daraufhin um alle sechs Galvano-Clichés, um selbst niederländische Fassungen drucken zu lassen und verlangt gleichzeitig auch nach deutschen Presseberichten über den Film (vermutlich, um sie in seiner Werbekampagne zu verwenden). Am 6. Oktober bestätigt Messter Desmets Bestellung von IN VERTRETUNG und am 11. Oktober die von GEBROCHENE SCHWINGEN. Es gibt Probleme mit IN VERTRETUNG, der nicht eintrifft. Desmet reklamiert, aber Messter erklärt, für die Probleme bei der Post nicht verantwortlich zu sein. Schließlich erhält Desmet für seine Unannehmlichkeiten 2,5% Nachlaß auf die Rechnung.

Am 4. November ist Kersten-Jäger erneut bei Ghezzi, um Bestellungen der niederländischen Verleiher entgegenzunehmen. Am 6. November schreibt

Messter, daß man Desmets Order, nun SCHULDIG zu senden, erhalten habe. Offenbar hat Desmet den Film nicht sofort herausgebracht, möglicherweise um erst einen großen Werbefeldzug veranstalten zu können. SCHULDIG kostet ihn 2571,95 Mark plus Porto. Man schickt ihm auch eine Aufstellung, weil Desmet reklamiert, die Metrage, und damit der Preis, stimme nicht. Messter erläutert ihm, daß man immer einen gewissen Prozentsatz Verschnitt (bei Messter meist 3%) dem Kunden in Rechnung stellt, doch Desmet weigert sich kategorisch dafür zu zahlen. Auch die viragierten oder eingefärbten Filmmeter berechnet man ihm extra. Desmet läßt dann jede Kopie nachmessen, versendet seinerseits Rechnungen oder vermindert den von ihm geforderten Rechnungsbetrag. So ist ihm zufolge HOCHSPANNUNG statt 850m lediglich 703m lang.

Am 31. Dezember 1913 meldet die Autor-Film, daß der Film TYROL IN WAFFEN (auch: TIROL IN WAFFEN) fertig ist und ab Februar zur Verfügung steht. Der Film wird als ein »auf der höchsten Stufe der Kinematographie stehendes Kunstwerk« angekündigt.¹⁶ Desmet fordert den Film zur Ansicht an, doch eine Sichtungskopie gibt es nur in Berlin. Desmet muß also nach Berlin reisen. Man garantiert ihm, daß er als fester Kunde Vorrang habe. Im Januar 1914 kauft er noch die Travestiekomödie AUS EINES MANNES MÄDCHENZEIT (1913) und im Februar ZUVIEL DES GUTEN (1914).

Ob nach dem März noch monatlich geliefert wird, ist unklar. Desmet erhält jedenfalls im Mai noch den Film TURNÜBUNGEN UND SPIELE IN DER UNTEROFFIZIERSCHULE IN POTSDAM (1914). Im Juli 1914, kurz vor dem deutschen Überfall auf Belgien, besucht Franz Kersten-Jäger zum letzten Mal die niederländischen Abnehmer. Im August geraten die Lieferungen wegen des Kriegsausbruchs zeitweilig ins Stocken. Da niemand weiß, welchen Umfang der Konflikt annehmen wird, ist man vorsichtig. Doch im Handumdrehen ist der Markt wieder funktionsfähig.

In einem Schreiben vom 13. Oktober versucht Messter Desmet für seine MESSTER-WOCHE zum Preis von 80 Pf. pro Meter zu gewinnen, doch der interessiert sich mehr für Spielfilme. In Deutschland hat man vor allem mit dem Mangel an Rohfilm zu kämpfen. Auch in Fachblättern wie *De Bioscoopcourant* wird immer wieder hierüber geschrieben. Auch Messter hat dieses Problem, denn in seinem Brief vom 13. Oktober fragt er Desmet, ob dieser ihm nicht Negativmaterial für seine Wochenschau liefern könne. »Wir bezahlen für derartige Negative bis zu Mk.4.- pro Meter.«¹⁷

Desmet schließt mit der Autor-Film im Oktober einen Vertrag über die regelmäßige Abnahme von Spielfilmen. Dies resultiert im Ankauf von drei wichtigen Filmen mit Henny Porten, die als »die Henny Porten-Serie« präsentiert werden. Hierüber verhandelt man ab Dezember 1914 intensiv, und die Filme werden vom Januar 1915 an in den Niederlanden vertrieben: NORDLANDS-ROSE (1914; auch: NORDLANDROSE), ALEXANDRA (1914) und DAS ENDE VOM LIEDE (1914/15).

Im Dezember 1914 schickt Messter eine Beschreibung und die Liste der Zwischentitel für NORDLANDSROSE. Mehrfarbige Plakate und Clichés sollen folgen. Messter hat keine Alben wie im Vorjahr, doch sollen diese zusammen mit Fotos und Plakaten später nachgeliefert werden. Am 14. Dezember teilt Desmet Messter mit, daß die Kopie tadellos sein müsse, da die Kunden derzeit besonders sorgfältig auf gute Kopien und Geschichten achteten. Darüber hinaus ist es der erste Film einer Serie. Desmet bedauert, daß es nicht noch mehr Werbematerial gibt. Eine Flut an Reklame werde immer wichtiger, um einen Film herauszubringen. Desmet will auch die genaue Länge des Films wissen. Am 4. Januar schickt Messter nur Fotos, die Alben sind vergriffen.¹⁸

Am 8. Januar sendet Desmet an Messter Kopien seiner Briefe vom 14. und vom 23. Dezember, die offenbar nicht angekommen sind, weil Messter nicht reagiert hat. Desmet will noch in diesem Monat NORDLANDSROSE herausbringen, sonst komme er in große Probleme. Er kauft schließlich zwei Kopien für 2000 Mark, plus 30 Pf. pro Meter für die neu herzustellenden niederländischen Zwischentitel sowie den Vorspann. Am 20. Januar berichtet man ihm, daß Messter zwei Kopien à 750m von NORDLANDSROSE versenden wird. Mit gleicher Lieferung erhält Desmet 20 Plakate von Henny Porten, zwei Sätze mit je acht Fotos, 40 »Porträts« von Henny Porten, 20 große »Porträts« und 152 Postkarten.

Plakate über die Grenzen oder: Krieg? Wieso?

Durch ihren neutralen Status können die Niederlande während des Kriegs sowohl mit den Alliierten als auch mit den Mittelmächten Handel treiben. Das ist nicht immer leicht, da die Kriegsparteien diese »Dritten« bisweilen argwöhnisch betrachten. So sind die Briten äußerst vorsichtig beim Versand von Filmmaterial in neutrale Länder, aus Angst, daß die Filme beim Kriegsgegner landen könnten, um dort zur Herstellung von Sprengstoff zu dienen.¹⁹ Im Desmet-Archiv befindet sich ein schönes Beispiel für den frontüberschreitenden Filmhandel im Ersten Weltkrieg: Desmets Verhandlungen mit Großbritannien über Plakate für deutsche Filme.

Am 22. Januar bestätigt Desmet den Empfang des oben aufgeführten Werbematerials für NORDLANDSROSE, bemerkt aber auch, daß der Film kürzer sei als angegeben. Mit dem Material ist er allerdings nicht zufrieden und fragt Messter, ob er noch anderswoher Plakate beziehen könne. »Da bei der Kopie nur ein zweiteiliges Plakat ist, ersuche ich Sie, wenn Sie die Serie auch nach Amerika verkauft haben (die Amerikaner machen immer solche packenden Plakate), mir die Adresse der Firma mitzuteilen (evtl. auch die Adresse der Plakatfabrik), dann kann ich aus Amerika noch Plakate beziehen.«²⁰

Am 25. Januar erklärt Messter, die Metrage des Films müsse stimmen, da man mit speziellen Meßapparaturen arbeite. Plakate könne man unmöglich aus

den Vereinigten Staaten beziehen, da der Film noch nicht dahin verkauft sei. »Wir hatten ursprünglich die Plakate zu den Porten-Films in England bestellt, aber durch Ausbruch des Krieges wurde die Lieferung unterbunden. Die englische Firma ist: Waterlow Brothers & Layton, Ltd., Broken Wharf, Upper Thames Street, London E.C.« Es sei nicht ausgeschlossen, so Messter, daß diese Firma Desmet eine Anzahl Plakate liefern könnte, für ihn selbst sei das aufgrund der gegebenen Verhältnisse nicht möglich. Ihn würde freuen zu erfahren, ob Desmet die Plakate von Waterlow & Layton erhalten könne, und er wäre gegebenenfalls an »Muster-Plakaten« interessiert.²¹

Waterlow & Layton sind wichtige Lieferanten von Plakaten amerikanischer Firmen wie American Biograph, Kalem und Lubin, die sie auch nach Deutschland verkaufen. In der Sammlung Desmet findet man noch heute Dutzende Plakate amerikanischer Filme mit deutschen Titeln (die möglicherweise aus Desmets Importen von gebrauchten Filmen aus Deutschland stammen).

Am 30. Januar fragt Desmet wegen der Plakate für die Henny Porten-Serie bei Waterlow & Layton an und bittet auch um Plakatkataloge. Am 8. Februar antworten Waterlow & Layton: »Dear Sir, Referring to your letter of the 30th. ult., before we can give you a definite reply to your enquiry we consider it necessary to obtain the opinion of the Board of Trade here as the restrictions on any action that might be considered trading with Germany are very severe. We will communicate with you again in a few days. W.A. Waterlow, Managing Director«.²²

Desmet schreibt erneut am 11. Februar (in etwas hölzernem Englisch): »Dear Sirs, Referring to your letter of the 8th. ult., I communicate you that you have not understand good my letter of the 30th January, there you think perhaps that I will send these Posters to Germany, what does not lay in any intention of my writing.«²³

Am 27. März folgt dann der positive Bescheid von Waterlow & Layton: »...now heard from the Board of Trade and have pleasure in forwarding herewith photographs of Messter Posters as requested.« Die Plakate haben Leerflächen für die entsprechenden Titel. Das Angebot setzt sich so zusammen:

Quad Crowns	102 x 76 cm.	7 dimes	each	all full colours
6 sheets	229 x 102 cm.	1/6d.	each	
12 sheets	229 x 204 cm	3/-	each ²⁴	

Unklar ist, ob die Plakate tatsächlich geliefert wurden. In der Sammlung Desmet befinden sich rund 80 Plakate von Waterlow & Layton, darunter aber kein einziges von NORDLANDSROSE, DAS ENDE VOM LIEDE oder ALEXANDRA. Die Sammlung enthält nur deutsche Plakate dieser drei Titel.

Die letzten großen Filme:

ALEXANDRA, NORDLANDSROSE, DAS ENDE VOM LIEDE

Am 24. Februar reklamiert Desmet bei Messter. Nach all der Werbung, die er für den Film gemacht hat, ist er nicht zufrieden mit NORDLANDSROSE. Er hat noch immer keine Kunden, da die erst sehen wollen, worauf sie sich einlassen, vor allem, wenn es sich um Serien handelt. »Die Kinobesitzer hier sind verwöhnt. Ich denke nicht, daß ich sie dazu bringen werde, mit diesem Film als dem ersten einer Serie, einen Vertrag abzuschließen. Das beste wäre, wenn der zweite oder dritte Film der Serie fertig ist, diesen dann so schnell wie möglich zu schicken und als ersten herauszubringen. Mit Nordlandsrose blamiere ich mich und Messter. Sie müssen mir etwas zukommen lassen, worin steht, daß sich die Lieferung des ersten Films verzögert, damit ich das meinen Kunden zeigen kann.«²⁵

Die Messter-Film antwortet am 28. Januar, daß man der gleichen Meinung sei und nicht NORDLANDSROSE, sondern ALEXANDRA als ersten Film der Henny Porten-Serie liefern wolle. ALEXANDRA ist laut Messter ein Erfolg in Deutschland, und dies würde auch in den Niederlanden so sein. Desmets Geschäfte mit den niederländischen Abnehmern dürften bei diesem Film problemlos verlaufen. Über Desmets Kommentar zu NORDLANDSROSE zeigt man sich verwundert: »Was Sie uns über die Qualität des Films ›Nordlandsrose‹ schreiben, setzt uns in Erstaunen; dieser Film ist absolut nicht schlecht und wenn auch nicht jeder Film ein Schlager sein kann, so ist immerhin ›Nordlandsrose‹ ein Film, der über dem Durchschnitt steht.« Der Film habe überdies viel Geld gekostet, da für die Außenaufnahmen teure Reisen nötig waren.²⁶

Am 1. Februar berichtet Desmet, daß er 3000 Mark für ALEXANDRA (nur eine Kopie also) überwiesen hat. Er müsse den Film so bald wie möglich haben, da seine Kunden nach all der Reklame langsam mißtrauisch würden. Er schickt NORDLANDSROSE zurück, um ihn in Berlin nachmessen zu lassen. Für ALEXANDRA will er von allem Werbematerial 20 Exemplare, dazu 3 Sätze Fotos und ein paar Beschreibungen. In *De Bioscoopcourant* annouciert Desmet für die »Henny Porten-Serie 1915«. ²⁷ Am 26. Februar wird die Werbung konkreter, der Akzent verschiebt sich von der Serie auf den Film ALEXANDRA. Desmet füllt eine Doppelseite mit Reklame und stellt ein Porträt Henny Portens in den Mittelpunkt. Man sieht hier, wie schnell das Starsystem ein aus der Filmwelt nicht mehr wegzudenkendes Phänomen wird: Ein neutrales Foto des Stars ist genug, ein Standfoto aus dem Film ist nicht nötig. Bildunterschriften wie »die gefeierte Schauspielerin« oder »der Publikumsliebbling« unterstreichen dies noch.

Ab dem 19. März läuft ALEXANDRA in einem luxuriösen Amsterdamer Kino, dem Cinema Palace, dessen Mitbesitzer Desmet ist. Kinobesitzer werden eingeladen, den Film dort zu begutachten und dann zu buchen. Der Film muß danach in den Niederlanden zirkuliert sein, genaue Angaben hierzu fehlen aber. Jedenfalls wird ALEXANDRA noch Anfang Oktober 1915 in zwei Provinzkinos gezeigt,

die Teil von Desmets Imperium sind: bei Denys van Roon in Amersfoort und im Erste Heldersche Bioscoop in Den Helder.

Am 20. März sendet Desmet einen Scheck über 3000 Mark für den dritten Teil der Serie, DAS ENDE VOM LIEDE. Der Betrag wird auf das Konto der Disconto-Gesellschaft, Berlin gebucht. Desmet will für DAS ENDE VOM LIEDE 20 große und 40 kleine Fotos, findet die Postkarten zu teuer und verlangt 1000 Stück für 25 Mark. Wann genau der Film gezeigt wird, ist nicht bekannt, doch da man in den Fachblättern keine Reklame findet, dürfte er wohl kaum eine stürmische Karriere gehabt haben.

NORLANDSROSE wird schließlich ein paar Monate später in den Niederlanden herausgebracht, nun als letzter Teil der Serie, anstatt als erster. Vom 28. Juli bis zum 8. September wirbt Desmet für den Film in *De Bioscoopcourant*, in den ersten beiden Wochen auf einer Doppelseite, danach jeweils auf einer einzelnen. Dies ist der letzte von Desmet vertriebene Messter-Film, aber auch der letzte Film, für den Desmet in größerem Umfang annonciert, bevor er sich nach 1916 immer mehr aus dem Filmvertrieb zurückzieht.

Epilog: Neue Zeiten

Während des Ersten Weltkriegs bekommt Desmet Dutzende von Konkurrenten, zuvor hatte es nur eine Handvoll Händler gegeben. Manche Vertriebsfirmen steigen groß ins Geschäft ein: Johan Gildemeijers Union Film erhält am 1. Oktober 1915 die Alleinvertretung für die Nordische Film (Nordisk) in den Niederlanden. Die Nordische hat sich mit Union (PAGU), Luna Film, Oliver-Film, Svenska, Kalem und American Biograph zu einem Trust zusammengeslossen, der jede Woche 4000 – 5000 Meter an neuen Filmen garantiert und mit »seinen« Stars Asta Nielsen, Valdemar Psilander und Hella Moja lockt.

Auch hat sich das Filmangebot im allgemeinen verändert. Die Niederlande stehen im Bann der italienischen Monumental- und Diven-Filme. CABIRIA und IL FUOCO haben enormen Erfolg und werden über Jahre gezeigt. Desmet hat ebenfalls seinen Anteil hieran mit Filmen wie CAJUS JULIUS CAESAR, FIOR DI MALE und SANGUE BLU. Dazu ist das niederländische Publikum begeistert von den amerikanischen Komikern wie Chaplin und Billy Ritchie sowie von amerikanischen, deutschen und französischen Serials (LES VAMPIRES, THE MASTER KEY und etwas später DIE HERRIN DER WELT). Das Starsystem entwickelt sich schnell, neben Standfotos erscheinen mehr und mehr Porträtfotos in den Zeitschriften. Mit *De Filmwereld* entsteht 1918 ein Blatt, das zur Gänze diesem Kult gewidmet ist, voll mit Klatsch, Filmbeschreibungen und einer Flut (großformatiger) Filmfotos und Starporträts. Auch die Messter-Schauspielerin Henny Porten ist weiterhin populär. Doch ihre Filme werden nach 1916 nicht mehr durch Desmet vertrieben, sondern von neuen Verleihern wie Loet Barnstijns HAP-

Film oder von solchen der alten Garde wie Franz Anton Nöggerath mit seiner Firma FAN-Film.

Anhand dieser Fallstudie zu Jean Desmet lassen sich einige wichtige filmhistoriographische und kultursoziologische Schlüsse ziehen. So kann man im Hinblick auf den Handel mit gebrauchten Filmen feststellen, daß es offenbar in der Stummfilmzeit eine Periode gibt, in der Filme nicht nur von ihrem Herkunftsland aus vertrieben werden, »nationale« Kategorien in der Distribution somit eine untergeordnete Rolle spielen. Darüber hinaus zeigt sich am Beispiel der Korrespondenz Desmets mit seinen Lieferanten die wachsende Rolle der Werbung für die Filmauswertung. Unter dem Druck ökonomischer und kultureller Faktoren nimmt der Filmvertrieb sehr schnell professionelle Formen an. Auch auf diesem Gebiet wird der Film zu einer Industrie, und so vermag auch das spröde Quellenmaterial eines Filmarchivs zur Gewinnung kulturgeschichtlicher Erkenntnisse beizutragen.

(Aus dem Niederländischen von Frank Kessler)

Anhang

Übersicht über die von der Deutschen Film-Gesellschaft an Jean Desmet und Heinrich Voltmann im Zeitraum vom Juli 1911 bis zum März 1912 gelieferten Programme

1911

22. Juli:

14 Filme, davon 6 Pathé, kein Messter

29. Juli:

14 Filme, davon 3 Pathé

Messter: DIE TRAGÖDIE EINES VERRÄTERS (194m)

4. August:

12 Filme, davon 5 Pathé

Messter: PERLEN BEDEUTEN TRÄNEN (311m, lt. Desmet 287m; der erste von der Deutschen Film-Gesellschaft gelieferte Henny Porten-Film)

12. August:

14 Filme, davon 4 Pathé, 3 Cines, 3 Gaumont, kein Messter

19. August:

11 Filme, davon 4 Pathé, 3 Itala, kein Messter

26. August:

14 Filme, davon 4 Pathé

Messter: BOBBY UND DIE FRAUENRECHTLERINNEN (122m)

2. September:

14 Filme, davon 4 Pathé

Messter: DER ROSENKAVALIER (150m); GEBÜSST (236m)

9. September:
14 Filme, davon 3 Pathé, 3 Gaumont,
kein Messter

18. September:
9 Filme (u.a. 1 Langfilm), davon 3 Pathé,
kein Messter

23. September:
14 Filme, davon 4 Pathé, 3 Gaumont
Messter: BOBBY ALS AVIATIKER (110m)

30. September:
11 Filme, davon 2 Pathé, 2 Gaumont,
kein Messter

7. Oktober:
10 Filme, davon 1 Pathé
Messter: BOBBY IST MIT DEM LINKEN
FUSS AUFGESTANDEN (136m)

14. Oktober:
9 Filme, davon 3 Pathé
Messter: DAS BARMÄDEL (405m; lt. Volt-
mann 375m); DIE WASCHFRAU (130m)

21. Oktober:
10 Filme, davon 3 Pathé
Messter: DER ÜBERMÜTIGE SCHORN-
STEINFEGERLEHRLING (122m)

28. Oktober:
11 Filme, davon 3 Pathé, 3 Ambrosio
Messter: MARIANNE, EIN WEIB AUS DEM
VOLKE (900m; der erste lange Spielfilm,
den Desmet von Schnick bezieht)

4. November:
10 Filme, davon 3 Pathé, 3 Eclipse, kein
Messter

11. November
8 Filme (u.a. 2 Langfilme), davon 2 Pa-
thé, kein Messter

18. November:
10 Filme, davon 4 Pathé, kein Messter

25. November:
7 Filme (u.a. 2 Langfilme), davon 2 Pa-
thé, kein Messter

2. Dezember:
10 Filme, davon 3 Pathé, 2 Ambrosio
Messter: EIN GUTES GESCHÄFT (142m, lt.
Voltmann 122m)

9. Dezember:
9 Filme, davon 4 Pathé
Messter: SOLDATENSCHICKSAL (428m; lt.
Voltmann 377m)

15. Dezember:
10 Filme, davon 3 Pathé (u.a. Deutsche
Pathé: FRIEDA DIE TYROLERIN)
Messter: DER NEUE INSPEKTOR (380m)

22. Dezember:
9 Filme, davon 2 Pathé, kein Messter

29. Dezember:
9 Filme, davon 3 Gaumont
Messter: EINE BILLIGE BADEREISE (168m)

1912

6. Januar:
7 Filme (u.a. 1 Langfilm von Pasquali)
Messter: LIEBE UND LEIDENSCHAFT
(775m; lt. Voltmann 665m; mit Henny
Porten)

13. Januar:
10 Filme, davon 2 Pathé

Messter: DAS TREUE SOLDATENHERZ
(275m; lt. Voltmann 247m)

18. Januar:
10 Filme, davon 3 Pathé, 3 Gaumont,
kein Messter

26. Januar:
9 Filme (u.a. 1 Langfilm von Mutoscope)
Messter: DER KUSS DES FÜRSTEN (295m;
lt. Voltmann 275m; mit Henny Porten)

2. Februar:
7 Filme, kein Messter

8. Februar:
9 Filme, davon 2 Pathé

Messter: AN DER SCHWELLE DER SCHULD
(400m; lt. Voltmann 350m)

16. Februar:
9 Filme, davon 2 Lux, kein Messter

24. Februar:
9 Filme, davon 3 Pathé, kein Messter

2. März:
9 Filme, davon 2 Pathé, kein Messter

9. März:
8 Filme, davon 2 Pathé, 2 Lux
Messter: EIN NEUER ERWERBSZWEIG
(156m; lt. Voltmann 152m.)

Von verschiedenen Titel sind in der Sammlung Desmet noch Kopien vorhanden: PERLEN BEDEUTEN TRÄNEN, LIEBE UND LEIDENSCHAFT, BOBBY ALS AVIATIKER, EINE BILLIGE BADEREISE, EIN GUTES GESCHÄFT, DER KUSS DES FÜRSTEN, EIN NEUER ERWERBSZWEIG.

Einige Filme in der Sammlung Desmet sind im Firmenarchiv nicht erwähnt: ONTDEKKING DER ONGELUKKIGEN (ca. 1912; nicht identifiziert), MIJNHEER BAAS EN DE VRIJE VROUWEN (ca. 1912; vielleicht BOBBY BEI DEN FRAUENRECHTLERINNEN), DAS GEFÄHRLICHE ALTER (1911), DES PFARRERS TÖCHTERLEIN (1912).

Anmerkungen

1 Brief der Autor-Film Co. an Jean Desmet vom 28.1.1915. Für Rat und Unterstützung bei der vorliegenden Untersuchung danke ich Jean Paul Kusters.

2 Vgl. Howard Becker, *Art Worlds*, Berkeley: University of California Press, 1982. Vgl. auch den Aufsatz von Michel Hommel, »Al meer dan zestig jaar te wapen. Enkele historio- grafische en theoretische overpeinzingen bij de geschiedenis van de Nederlandse Filmliga«, in: *Jaarboek Mediageschiedenis 5*, Amsterdam: Stichting Mediageschiedenis, 1993, S.103-131. Hommel wendet hier Beckers ursprünglich kunstsoziologische Methode im Bereich der Filmgeschichte an.

3 Ein deutliches Plädoyer für kontextuell und nicht rein ästhetisch orientierte Untersuchungen zum Film findet man bei Filmhistorikern wie Allen und Gomery oder Michèle Lagny. Vgl. Robert C. Allen / Douglas Gomery, *Film History. Theory and Practice*, New York etc.: McGraw-Hill, 1985 und Michèle Lagny, *De l'Histoire du cinéma*, Paris: Armand Colin, 1992. Kristin Thompson ist eine der wenigen, die eine solide Studie zum Filmvertrieb in der Stummfilmzeit, hier zum Vertrieb amerikanischer Filme außerhalb der USA, vorgelegt hat. Vgl. Kristin Thompson, *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907-1934*, London: BFI, 1985.

4 Hier steht erstmals der Vertrieb deutscher Filme durch Jean Desmet im Mittelpunkt. Der Verfasser hat zuvor bereits einen Beitrag zu Desmet und zu Vertrieb sowie Rezeption italienischer Filme in den Niederlanden veröffentlicht: vgl. »Jean Desmet, distributore dei primi film italiani«, in: Renzo Renzi (Hg.), *Sperduti nel buio. Il cinema muto italiano e il suo tempo (1905-1930)*, Bologna: Cappelli, 1991, S.140-158. In einer überarbeiteten Fassung in den Niederlanden erschienen unter dem Titel: »La vita cinematografica. Jean Desmet en de distributie en vertoning van de Italiaanse zwiigende film in Nederland«, in: *Jaarboek Mediageschiedenis 5*, op.cit., S.39-64. Der vorliegende Artikel basiert auf der Korrespondenz und den Abrechnungen, die im Desmet-Archiv des Nederlands Filmmuseum aufbewahrt werden. Dieses Archiv ist Teil der Sammlung Desmet, die aus über 900 Filmen der Periode 1905-1920 besteht, dazu kommen Plakate, Fotos, Broschüren und Pro-

grammhefte. Alles stammt aus dem Besitz des Filmhändlers und Kinobesitzers Jean Desmet. Diese Sammlung ist in Europa einmalig und stellt nicht nur eine der reichhaltigsten Quellen auf dem Gebiet des Filmvertriebs, sondern für die Geschichte des frühen Films überhaupt dar. Doch auch hier gibt es Brüche, unbeantwortete Fragen und Lücken. Ein Teil der Dokumente aus der aktiven Zeit Jean Desmets fehlt. Das Archiv hat unter anderem durch zwei Brände in dem Kino, in dem es gelagert war, stark gelitten. In Deutschland fehlen Archive ähnlichen Zuschnitts, um offene Fragen von Seiten der Anbieter klären und so Lücken füllen zu können. In den Niederlanden ist bei den Abnehmern aus der genannten Periode (ca.1910-1915) nur noch wenig Quellenmaterial erhalten geblieben.

5 Herbert Birett, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, München: Filmbuchverlag Winterberg, 1991; ders., *Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme 1911-1920*, München etc.: K.G. Saur, 1980.

6 Vgl. Blom in *Sperduti nel buio* und *Jaarboek Mediageschiedenis 5*.

7 Aufgrund Asta Niensens großer Popularität versucht jeder Händler verzweifelt, ihre Filme zu bekommen. Mit ihr beginnt das Starsystem, das auch Auswirkungen auf den Filmvertrieb hat. Gegenwärtig befindet sich in der Sammlung Desmet nur DIE VERRÄTERIN mit Asta Nielsen, doch Desmet besaß in den zehner Jahren auch noch HEISSES BLUT und NACHTFALTER.

8 Zur gleichen Zeit kommt es zum Bruch mit Hattingen wegen dessen finanzieller Schwierigkeiten. Desmet ist also zu keinem Zeitpunkt ohne regelmäßige Programmlieferungen.

9 Vgl. die Übersicht im Anhang. Mit (*) gezeichnete Titel sind in den beiden Bänden Herbert Biretts nicht verzeichnet.

10 Vgl. Blom in *Sperduti nel buio*. Desmet informiert sich über den deutschen Filmmarkt, indem er Fachblätter wie *Der Film* und *Erste Internationale Film-Zeitung* abonniert. Für seine Vertriebsagentur annouciert er seinerseits in Deutschland, so in einem Buch für den deutschen Exporthandel (der deutsche Titel ist nicht bekannt), das 1913 bei der Verlagsbuchhandlung Buchholz & Weisswange erscheint. Außer von der Westdeutschen Film-Börse und der Deutschen Film-Gesellschaft bezieht Desmet

zwischen 1910 und 1913 auch von anderen Händlern neue und gebrauchte Filme, soweit bekannt allerdings keine Produktionen Messeters. So kauft er Titel bei Henri Adolph Müller (Hamburg), Hermann Semmelhaack (Hamburg) und Otto Schmidt (Berlin). Schmidt verkauft ihm das Filmspektakel LA CADUTA DI TROIA (Itala, 1911). Müller liefert unter anderem DAS GEHEIMNIS VON CHATEAU RICHMOND (Carl Werner, 1913). Um diesen Film kommt es zu einer Auseinandersetzung, da Heinrich Voltmann ihn ohne Wissen Desmets in den Niederlanden vertreiben will. Dies ist möglicherweise der Grund, warum 1913 Voltmann in Desmets Korrespondenz nicht mehr erscheint.

11 Vgl. hierzu auch den Beitrag von Ennio Simeon im vorliegenden Band. [Red.]

12 *De Bioscoopcourant*, 4.7.1913 und 11.7.1913. Da vom August 1913 bis zum Januar 1915 keine Exemplare dieser Zeitschrift erhalten geblieben sind, läßt sich die Werbekampagne für den Wagner-Film nicht rekonstruieren.

13 Birett, *Verzeichnis*, S.503.

14 *De Bioscoopcourant*, 19.3.1915.

15 Im Desmet-Archiv ist diese Vereinbarung, die in einem Brief von Messter an Desmet vom 12.6.1913 erwähnt wird, nicht erhalten.

16 Brief der Autor-Film an Desmet vom 31.12.1913.

17 Brief von Messter an Desmet vom 13.10.1914.

18 Was genau unter diesen Alben zu verstehen ist, ließ sich bislang nicht feststellen. Mit einiger Sicherheit dürfte es sich dabei um ein recht aufwendiges Werbemittel handeln.

19 Vgl. Thompson, S.65.

20 Brief von Desmet an die Autor-Film vom 22.1.1915.

21 Brief der Messter-Film an Desmet vom 25.1.1915.

22 Brief von Waterlow & Layton an Desmet vom 8.2.1915.

23 Brief von Desmet an Waterlow & Layton vom 11.2.1915.

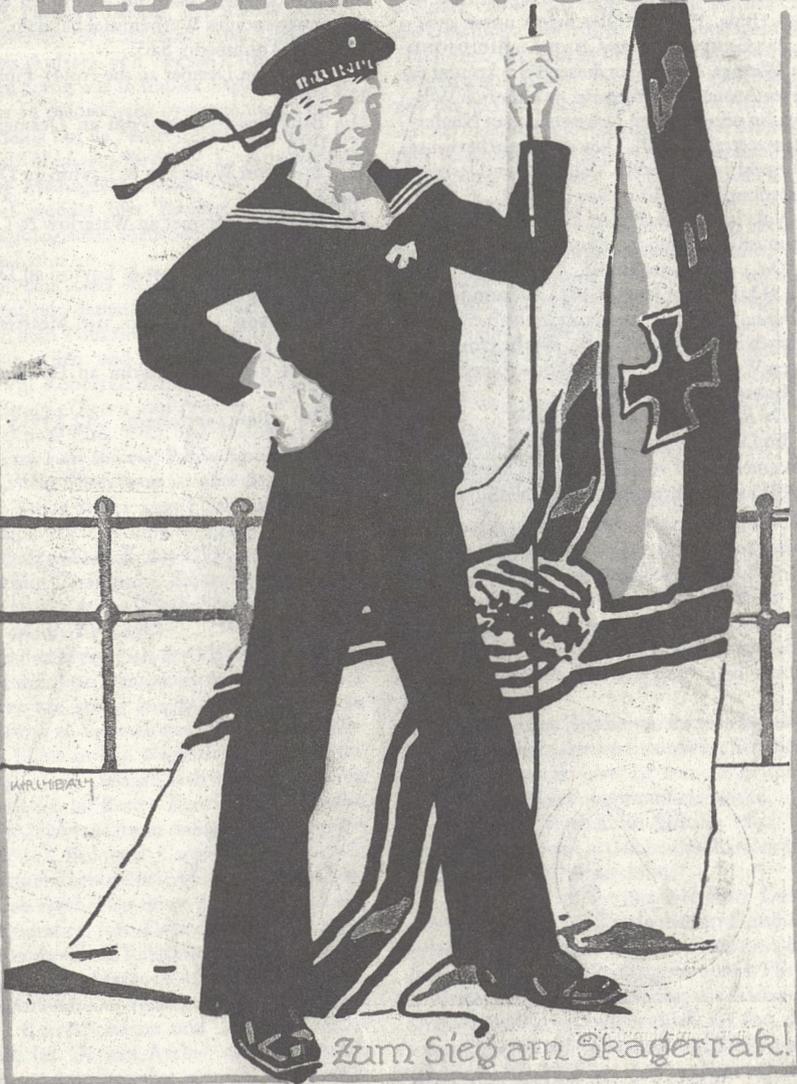
24 Brief von Waterlow & Layton an Desmet vom 27.3.1915.

25 Brief von Desmet an die Messter-Film vom 24.1.1915.

26 Brief der Messter-Film an Desmet vom 28.1.1915.

27 *De Bioscoopcourant*, 12.2.1915 und 26.2.1915.

MESSTER WOCHE



Zum Sieg am Skagerrak!

Der Film als politisches Werbemittel (1916)¹

In diesen Tagen führen wir zwei Jahre den uns aufgedrungenen Krieg. Wir können es ruhig eingestehen, daß wir mit einer kürzeren Dauer gerechnet haben. Daß er so lange dauert, ist ein Teil unserer Schuld, insofern, als wir idealen Deutschen unsere Feinde anders einschätzten, und deshalb nicht die Mittel in Anwendung brachten, die der Feind schon lange vor dem Kriege systematisch anwendete, obgleich auch wir im Besitze dieser Mittel waren. Es war in dem großen Völkerringen eine der schmerzlichsten Enttäuschungen., als uns auf einmal zum Bewußtsein kam, daß wir fast die ganze Welt zum Feinde hatten.

Zwei Fehler sind es, die wir begangen haben: Wir haben in unseren auswärtigen Beziehungen zu wenig die Hilfe der allmächtigen Presse in Anspruch genommen, und ferner, wir haben den Einfluß unterschätzt, den der rollende Film in politischer Beziehung auf die Massensuggestion ausübt. Welches der Grund ist, daß uns so wenig ausländische Zeitungen zur Vertretung unserer auswärtigen Interessen zur Verfügung standen, das zu erörtern steht uns nicht zu.

Uns interessiert vorliegend nur die zweite Frage, die Zuhilfenahme des Films. Die Massensuggestion haben unsere Feinde, wenn auch mit Hilfe der Lüge, meisterhaft verstanden. Auf künftige Behebung des zweiten Fehlers sollen sich nachstehende Zeilen vornehmlich richten. Für diesen Krieg freilich zu spät, aber für das Deutschland der Zukunft eine Notwendigkeit.

Zum modernen Krieg gehört nicht nur die wirtschaftliche, militärische und finanzielle, sondern auch die publizistische Rüstung. Wenn man unter letzterer die Beeinflussung der öffentlichen Meinung des Auslands im weitesten Sinne versteht, so fällt darunter auch die Beeinflussung der breiten Massen durch den Film. Die Erfolge, welche unsere Gegner damit erzielt haben, sind so handgreiflich und bekannt, daß man kein Wort darüber zu verlieren braucht. Wer die in aller Welt verbreiteten deutschfeindlichen Films kennt und namentlich die Wirkung bei impulsiven Völkerschaften beobachtet hat, der braucht sich nicht zu wundern, daß man im Auslande auf die uns nachgesagten Hunnen- und Barbarenmärchen wie auf ein Evangelium schwört, braucht sich auch nicht zu wundern über die eigenartige Haltung einiger neutraler Staaten uns gegenüber. Die Lügensaat unserer Feinde hat herrliche Früchte getragen. Jetzt rächen sich die Unterlassungssünden. Freilich, die deutschen Fabrikanten sind entschuldigt,

denn sie hatten im Innern einen schweren Abwehrkampf gegen Belästigung, Drangsalierung und Schikanen, worunter auch die schwere Vermögensschädigungen hervorrufende Handhabung der Filmzensur fällt, zu führen. Statt die ganze Welt aufzuklären und in deutschfreundlichem Sinne zu beeinflussen, mußten die deutschen Fabrikanten ihre Kräfte der Abwehr drückender behördlicher Maßnahmen widmen. Die Kinematographie ist in Deutschland so gut wie vogelfrei. Man hat damit, wie sich jetzt in erschreckender Deutlichkeit zeigt, auch in politischer Beziehung Wunden geschlagen, die nicht so leicht geheilt werden können, es sei denn, daß man die übertriebenen polizeilichen und steuerlichen Schranken schnell hinwegräumt.

Bevor wir nähere Ausführungen machen ist es nötig, zunächst einmal in die Werkstatt des Feindes zu sehen, um zu zeigen, wie verheerend die feindliche Filmpropaganda gewirkt hat. Denn aus der Darstellung praktischer Beispiele ergibt sich der erschreckende Umfang des Schadens, der uns zugefügt wurde, und den wir hätten verhindern oder ausgleichen können, wenn man uns, statt bedrückt, gerufen hätte. Wir wollen damit keinen Vorwurf erheben, sondern nur zur Kenntlichmachung als Tatsache anführen. Bei der Beschreibung stützen wir uns auf nachstehende Pressemitteilungen.²

1. In Odense, unweit der englischen Grenze³, wimmelt es von Agenten. Diesen lag unter anderem die Aufgabe ob, das Publikum zum kostenfreien Besuch der Kinos einzuladen. In einem solchen Kino zeigte man halbverhungerte Berliner Kinder. Die englische Krankenpflege wurde in geradezu musterhafter Weise vorgeführt, dagegen deutsche Lazarette in Schmutz und Blut starrend. Das Publikum hielt diese Vorführungen für wahr und echt.
2. Der englische Gesandte Barklay in Bukarest lud die verbündeten und neutralen Diplomaten, sowie Personen aus der Bukarester Gesellschaft zu einer Kinovorstellung ein, in welcher der Film England bereitet sich vor gezeigt wurde. Den russophilen Bukarester Blättern zufolge, stellt der Film die »bewunderungswürdige, militärische und maritime Tätigkeit Englands« dar.
3. In Surabaya (Niederländisch-Indien) wurde ein großes Kinodrama *LE FUSIL DE BOIS*⁴ vorgeführt, in dem ein kleiner französischer Knabe mit einem Kindergewehr auf einen deutschen Soldaten anlegt und dafür von den Barbaren erschossen wird. Nachdem das Publikum seinen Abscheu über diese schreckliche Mordtat deutlich Ausdruck gegeben hatte, wurden kindische Karikaturen vom Kaiser, dem Kronprinzen sowie lächerliche Verhöhnungen des Eisernen Kreuzes vorgeführt.
4. In ganz Frankreich werden nach der »L'Action Française« im Kino deutsche Greuelthaten, ausgeplünderte Dörfer, Bewegungen feindlicher Truppen, sowie deutsche Konzentrationslager, in denen die französischen Gefangenen dem furchtbarsten Elend ausgesetzt sind, vorgeführt.
5. In Para, Nordbrasilien, wurde ein Pathéfilm folgenden Inhalts vorgeführt: Auf der Leinwand war die Karte des nördlichen Frankreich dargestellt. Es

erschien in weißen Quadraten der Aufmarsch des deutschen Heeres, in schwarzen der der Alliierten, bei jeder Armee der Name des betr. Führers, ob zum rechten oder linken Flügel gehörig. Nun rückten die einzelnen Quadrate aufeinander los, man sah daraus, wie die Franzosen anfangs mehr zurückgingen, bis von der Kanalküste die Alliierten heranrückten und die Deutschen zurückgehen mußten, um der Umklammerung aus dem Wege zu gehen. Dann sah man Paris aus der Vogelschau. Plötzlich erschien eine deutsche Taube, die über Paris dahinflog, den Eiffelturm mehrfach umkreiste und Bomben abwarf, worauf die Taube von zwei französischen Fliegern verfolgt wurde, die man auf der Leinwand deutlich aufsteigen sieht. Die Aufnahmen waren so täuschend, daß das Publikum glaubte, die Scene sei damals wirklich aufgenommen worden. Der Korrespondent bemerkt schließlich: »In einem anderen Theater wurde ein deutscher Film aus den Befreiungskriegen aufgeführt, der für das Deutschtum mehr Erfolg hatte, als tausende, hierhergesandte Drucksachen«.

6. In Kopenhagen wurden im Kino, im Programm mindestens am Abend zweimal, die Kolosse der englischen Flotte gezeigt, dann bringen die Musikmacher mit ganz besonderer Note das »Ship ahoi!« heraus und jubelnd singen alle mit, nicht nur auf den billigen Plätzen.
7. In Amerika wurde DIE FEIERLICHE BESETZUNG DES DEUTSCHEN KAISERS IM DOM gezeigt. Der Film mit den widersinnigsten deutschfeindlichen Darstellungen hat überhaupt in Amerika viel zur Verschärfung der deutschfeindlichen Stimmung beigetragen. In den Vereinigten Staaten hat man zwar in einem besonders krassen Fall gefälschte Greuelfilms eingezogen und im Urteil gesagt, »daß das Zeigen erfundener Kriegsgreuel als unvereinbar mit der »public policy« anzusehen« sei, aber ob es zugleich staatsgefährlich oder eine Neutralitätsverletzung sei, darüber schweigt das Urteil.
8. Um die neutrale Welt »aufzuklären«, wurde von England aus ein Kriegsfilm verschickt, dem folgendes Inhaltsverzeichnis mitgegeben wurde: »Greuelthaten der Deutschen, die zerstörten Heimstätten, Witwen und Waisen der Belgier, dem Verhungern nahe. 10.000 neue Rekruten stellt England täglich ein. Zwanzig Meilen pro Tag unter vollem Gepäck von 90 Pfund gehört zur täglichen Übung. Deutsche Gefangene in Belgien.«
9. In Riga wurden Kriegsaufnahmen von der russischen Dampfwalze, wie sie bereits vor den Toren der Reichshauptstadt steht, der Beschießung und Einnahme Berlins gezeigt. Andere Bilder zeigen eine aufgeregte Volksmenge, die, die Hände erhoben, nach Brot schreit, vor dem königlichen Schlosse stehend, und den Brand des durch Granatenschüsse getroffenen Schlosses.
10. In Paris wurde ein Roheitsfilm der Firma Pathé vorgeführt. Anschließend an die Aufnahme vom angeschossenen Zeppelin wurden Bilder gezeigt mit dem Titel: »Les cadavres Boches«. Diese Bilder zeigen in aller Deutlichkeit die vergeblichen Rettungsversuche, den Todeskampf und die Leichname unserer, bei der Katastrophe des Luftschiffs ums Leben gekommenen Hel-

den. Dieser Film war die größte Sensation auf dem französischen Filmmarkt, er wurde im elegantesten und elendesten Kinotheater gezeigt. Beifall ungeheuer.⁵

11. In Indien wurde ein Pathéfilm: THE GERMAN EMPEROR CAPTURED BY THE ENGLISH, der deutsche Kaiser wird von den Engländern gefangen genommen, mit Siegestelegramm der Alliierten gezeigt.
12. Die englische Regierung sandte eine Abordnung englischer Offiziere mit vorläufig 4000 m Kriegsfilms nach Rußland, enthaltend die englischen Waffentaten im Kriege. Der Film wurde dem Zaren und dem russischen Generalstab vorgeführt. Der Film [wurde] an der ganzen Front gezeigt, um »mehr Verständnis für die englischen Kriegstaten« hervorzurufen. Das englische Beispiel hat den französischen Botschafter nicht schlafen lassen und so hat dieser 300 m Kriegsfilm in Frankreich bestellt, um »dem russischen Heere die Schwierigkeiten der Kämpfe im Westen« vorzuführen. Auch die italienische Regierung hat beschlossen, die italienischen »Heldentaten« verfilmen zu lassen, um den lieben Verbündeten zu zeigen, was es an Italien hat.
13. In Japan hat sich mit 2 Millionen Yen Kapital, mit feindlichem Gelde finanziert, die Firma »Jupon Kinemacolour Comp.«⁶ gebildet, um Films herzustellen, die gewiß deutschfreundlich nicht sein werden. In Tokio zählt man in der Hauptstraße etwa 30 Kinos mit einem Eintrittsgeld von nur 3 bis 25 Pfg. Wer da zuschießt, kann man leicht erraten, da auch in Japan für so wenig Geld nichts geboten werden kann.
14. In Karatschi, Hauptstadt der indischen Landschaft Sin, ein Platz von hervorragend politischer Bedeutung, lassen die Engländer den Eingeborenen für billiges Geld in modernsten Theatern deutschfeindliche Filme laufen.
15. Die französische Regierung hat durch die Firma Pathé einen Film von der Verteidigung Verduns ausarbeiten lassen. Der 2600 m lange Films wird jetzt in den neutralen Ländern gratis allen Theatern angeboten und ist von einer ganzen Anzahl auch angenommen worden.⁷

So arbeitete der Feind. Es sind nur einige Ausschnitte aus den Tausenden; aber Beispiele aus aller Welt. Der Feind ist sich schon längst darüber klar, daß ein Film mehr der Propaganda dient als zehn Propaganda-Druckschriften. Einen Film versteht jeder, das Lesen nicht. Das Bild ist immer ein besserer Lehrmeister gewesen, als das Wort und der gedruckte Buchstabe.

Was haben wir in Deutschland demgegenüber im Ausland getan oder tun können? Nur wenig, das der privaten Initiative allein überlassen blieb. Darum sind wir auch in Beeinflussung der Volksmeinung so ins Hintertreffen geraten. Das Ausland kennt jetzt nur ein verrohtes Deutschland, für das Ausland sind wir nur Barbaren, Mordbrenner, jeder Ehre bar, die anderen Nationen erstrahlen in Glorie.

Und Deutschland sieht und hört das alles ruhig mit an und tut nichts, rührt sich nicht und hebt seine Stimme nicht. Mit dem Beruhigungsspruch »Laßt

unsere Gegner schimpfen, unsere Taten sollen für uns sprechen« ist gegenüber solchen Gegnern nichts getan. »Wer sich nicht wehrt, ist schuldig«, sagt der Amerikaner. Deutschland ist in dieser Beziehung schuldig. Mit den Schwindelgeschichten haben unsere Feinde es tatsächlich fertig gebracht, das neutrale Ausland zu betören und die ganze Welt gegen uns einzunehmen. Durch den Erfolg ermutigt, wollen unsere Feinde noch viel weiter schreiten auf dem eingeschlagenen Wege. In England sind deutsche Filme vollständig vom Markt verschwunden. Alles was »Made in Germany« heißt, also aus dem Lande der Hunnen, Piraten und Mädchenschänder – tägliche Titel der englischen Presse – ist streng verboten. Die *Times* hatte Recht, als sie schrieb: »Durch das Kino hoffen wir das russische Volk mit seinen 70% Analphabeten (welches Kompliment für den Bundesgenossen!) zu überzeugen. Das geschriebene oder gedruckte Wort bleibt ja doch dem russischen Volke unzugänglich.« –

Der Krieg hat uns in militärischer Hinsicht wohl vorbereitet getroffen, aber in einer Hinsicht ist das deutsche Volk in den langen Friedensjahren zu sorglos gewesen: in der Behandlung und Aufklärung namentlich der neutralen Staaten. Die Eigenart des deutschen Charakters, keine Reklame für sich und seine Absichten zu machen, hat sich als schwere Unterlassungssünde erwiesen, und hierauf ist die völlige Verständnislosigkeit für deutsche Art, Ziele, Gedanken und Absichten mit zurückzuführen. Jahrelang vor dem Krieg haben unsere Gegner die Volksstimmung fremder Staaten in deutschfeindlicher Weise bearbeitet, wir allein haben die Suggestion der Massen durch das lebende Bild unterschätzt. Das hat sich bitter gerächt. Bereits 1909 hat der feindliche Film in den Niederlanden, in Belgien, in Italien, in Amerika, auf dem Balkan und in Skandinavien seine verwüstende Arbeit begonnen und systematisch den Deutschenhaß in diesen Ländern gefördert. Das Kino hat dort eine »Politik der Straße« gefördert, deren Zwang sich die Regierungen nicht immer zu entziehen vermögen, wie das Beispiel Italiens beweist.

Nun ist ja auch bereits in unsere amtlichen Kreise die Auffassung gedrungen, daß sich hinter dem Kino höhere Werte verbergen, als man bei oberflächlicher Beachtung anzunehmen geneigt ist, es haben sich Menschen und Behörden seit dem Kriege zum Kino bekannt, die ehemals nur ein mitleidiges Lächeln dafür hatten. Es ist bekannt, daß der stellvertr. Gr. Generalstab, das Kriegsministerium und vor allem auch das auswärtige Amt die Lichtbildkunst in ihren Dienst gestellt haben. Aber das allein genügt nicht. Der Film müßte vom Reich oder doch mit Hilfe desselben noch in anderer Weise gefördert, überhaupt mehr in den Dienst des Reiches gestellt werden. Wir gehen da von folgenden Gedankengängen aus:

Es ist uns immer wieder von den verschiedensten Seiten aus dem Auslande berichtet worden, und das stimmt auch mit unseren eigenen Wahrnehmungen und den Berichten unserer Vertreter überein, daß Deutschland sich viel weniger als alle anderen Großmächte um die allgemeine Meinung der übrigen Nationen, besonders der kleineren Staaten gekümmert hat, weder um deren Haß, noch um

deren Liebe. Das Ziel kann durch Mittel anständiger Natur erreicht werden, in erster Reihe durch die Beeinflussung durch den Film. Wir meinen selbstverständlich nicht den verfilmten Schund, der in den Kinderjahren der deutschen Filmindustrie weite Volkskreise draußen in den Vorstädten entzückte, sondern Films, die für das Verständnis deutschen Lebens und Wesens für das Ausland von Bedeutung wären.

Wir haben vorn schon eine kleine Auslese gegeben, mit welchen verwerflichen Mitteln – Lügenfilms, Greuelfilms – unsere Feinde arbeiten. Solche Filmscheiden für uns natürlich von vornherein aus. Aber auch die anderen guten feindlichen Filme, die im Auslande gezeigt wurden, haben uns geschadet. Die beiden großen Filmgesellschaften Pathé und Gaumont bringen z.B. seit Jahren unter der Bezeichnung ACTUALITÉS DE LA SEMAINE ein bestimmtes Programm heraus. Dieses Programm enthält viel Schönes und Großartiges, aber dieses hat sich alles nur in Frankreich und England, beileibe nicht in Deutschland abspielt. Es werden Ausstellungen, Paraden, Sportkämpfe, Schiffstauen, Manöver mit glänzenden Attacken, Modebilder usw. gezeigt, daneben schöne Landschaften, die aber alle jenseits des Rheins liegen. Deutschland war und ist Luft, und wenn in diesem guten Film etwas von Deutschland kam, so war es sicher etwas uns Herabwürdigendes. In dieser ganzen Aufmachung lag ein System, und diese französische Woche wurde durch die fremden Regierungen nicht nur finanziell unterstützt.

Im Auslande mußten solche Bilder in Verbindung mit den Lügenfilms auf die Volksmasse, die Deutschland nie sah und sonst nur noch aus Reuter- und Havasmeldungen kannte, zu unseren Ungunsten wirken. Das Auslandsvolk, empfänglich für das lebende Bild gleich dem deutschen Volke, mußte glauben, nur Frankreich und England sei das Zauberland, sei das Weltreich, dem alle untertan sind. Die Unterlassung eines Gegenzuges, der Mangel einer gleichartigen Organisation, hat uns, wie der Krieg beweist, im ganzen Ausland erheblich geschadet. Dies ist zwar von der Direktion der Messter-Gesellschaften erkannt worden, die in den von ihr allwöchentlich herausgegebenen kinematographischen Berichten, der sogenannten MESSTER-WOCHE, über deren Verbreitung weiter unten noch etwas zu berichten sein wird, ein ähnliches Programm in die Welt sandte und die frühen Unterlassungssünden nach Möglichkeit ausglich. Die MESSTER-WOCHE verdankt ebenso wie die EIKO-WOCHE ihr Entstehen ausschließlich der privaten Initiative der Fabrikanten. Diese deutschen, mit erheblichen Opfern der Filmfabrikanten verbreiteten Programme werden zwar ihre Früchte tragen, indessen erst für den – nächsten Krieg. –

Eine Aufrechterhaltung dieser Veröffentlichungen wird für die Dauer nur dann möglich sein, wenn sie die tatkräftige Unterstützung der Behörden erhalten oder sollen sich die Zustände wiederholen, die vor dem Krieg vorhanden waren: die französischen kinematographischen Wochen beherrschten die deutschen Kino-Theater und die Negative wie: Aufnahmen der kaiserlichen Manöver, Flotten-Manöver u.a. historischer Bilder, darunter: die Einweihung des Leipzi-

ger Völkerschlacht-Denkmal, wanderten nach Paris. So ist bei Ausbruch des Krieges zum Erstaunen der Behörden festgestellt worden, daß die sämtlichen Negative, enthaltend Aufnahmen S.M. des Kaisers und der deutschen Schlachtflotte, sich in Paris befanden, um dort sicherlich nicht zu unserem Nutzen Verwendung zu finden.

Wollen wir nicht unter die Räder kommen, dann dürfen wir nicht die Mittel verschmähen, aus denen unsere Feinde so greifbaren Nutzen gezogen haben. Das Reich sollte nicht zu vornehm sein, sich des Films für seine besonderen politischen Interessen zu bedienen, denn das bewegte Bild ist wirksamer als das gedruckte Wort.

Was uns dringend not tut ist Folgendes: Die Herstellung und Verbreitung von lebenden Bildern mit idealen und politischen Absichten. Das müßte die Aufgabe des Reiches oder, um das Unternehmen des amtlichen Charakters zu entkleiden, einer aus Mitteln des Reiches subventionierten Gesellschaft sein. Diese Gesellschaft ließe bestimmte Sujets anfertigen, die in dem von ihr gewünschten Sinne wirken sollen. Diese Films müßten den Kinobesitzern kostenfrei oder zu einem minimalen Preis zur Verfügung gestellt werden. Es wird keinen Kinobesitzer in der ganzen Welt geben, der diese billigen oder kostenfreien Films nicht in sein Programm aufnähme. Der ungeheure Besuch des Kinos, den wir noch durch einige Zahlen illustrieren werden, die außerordentliche Eindringlichkeit des bewegten Bildes müssen eine breite und tiefe Wirkung auslösen. Gibt es aber neben dem Unterhaltungsfilm einen höheren Zweck für den Film, als den der Verbreitung als dem der Verbreitung des Deutschtums im Auslande?

An einigen Beispielen möge gezeigt werden, wie wir uns die Massensuggestion vorstellen. Der Feind behauptet, wir schlachten gewohnheitsgemäß Frauen und Kinder ab, vernichten im Besonderen die Säuglinge.

Wir zeigen unsere mustergültigen Einrichtungen für Säuglings- und Kinderheime.

Der Feind behauptet, wir zerstören mutwillig Kunstdenkmäler und vernichten mit Vorliebe alte Bauwerke, wie die französischen Kathedralen.

Wir brauchen nur im Bild vorzuführen, daß Deutschland das klassische Land der Denkmalpflege und des Heimatschutzes ist und können viele Beispiele dafür anführen.

Der Feind behauptet, wir mißhandeln die feindlichen Verwundeten.

Wir brauchen nur die Einrichtung des Roten Kreuzes, die rührende Fürsorge unserer Ärzte und Schwestern um die feindlichen Verwundeten und die Dankesbriefe der feindlichen Genesenen nach Faksimile im Film zu zeigen.

Der Feind behauptet, in unseren Gefangenenlagern herrsche die wüste Tyrannei, die Gefangenen müßten verhungern, sie brächen unter der Last der Arbeit zusammen.

Wir brauchen demgegenüber nur die wohlgenährten Gestalten aus dem Gefangenenlager, die gesundheitlichen, sportlichen und anderen Einrichtungen

vorzuführen, um die böswilligen Erfindungen Lügen zu strafen.

Und was haben wir von unserer Weltindustrie, unseren Badeorten, unseren Werften, unseren Wohlfahrtseinrichtungen, von der Höhe der deutschen Kultur und den Werken des Friedens und von dem Großen und Schönen Deutschlands sonst nicht noch alles zu zeigen.

Sollte eine vom Geist vornehmer Abwehr getragene Filmabwehr nicht endlich dem feindlichen Ausland die Augen über uns öffnen? Wir werden ja im Anfang einen schweren Stand haben. Aber wir müssen doch einmal den Anfang machen, das Deutschland von heute, das sieghafte und unüberwindliche Deutschland unserer großen Tage zeigen, das größere Deutschland, mit dem die Welt auch künftig wird rechnen müssen.

Daß wir uns in der Filmkunst in den letzten Jahren vor dem Kriege, und während des Krieges selbst, künstlerisch auf den ersten Platz der Welt erhoben haben, deutsche Filmware als Qualitätsware gilt, ist schon bewiesen und wird uns in dem Kampfe unterstützen. Unserer ursprünglichen Kraft, unserer greifbaren deutschen Überlegenheit in Erfassung des Kerns, hat der Feind nichts gegenüberzustellen. Wir müssen dann auch die Schlacht auf der weißen Wand gewinnen.

Welche ungeheure Wirkung die Werbearbeit des Films auf die Massen haben wird, davon nur einige Zahlen aus der Statistik. Die schon erwähnte MESSTER-WOCHE, die während des Krieges wirkliche, nicht gestellte Aufnahmen des Kriegsschauplatzes von uns, unseren Verbündeten und vom Feinde bringt, wird von 34.240.000 Menschen gesehen.

Die Verbreitung stellt sich im einzelnen wie folgt:

Deutschland	10.430.000	Personen
Österreich	5.100.000	”
Schweden	1.260.000	”
Dänemark	250.000	”
Norwegen	250.000	”
Türkei	1.750.000	”
Griechenland	250.000	”
Bulgarien	600.000	”
Ungarn	1.200.000	”
Schweiz	750.000	”
Rumänien	1.800.000	”
Holland	250.000	”
Brasilien	850.000	”
Spanien	1.000.000	”
Argentinien	2.500.000	”
Ver. St. Amerika	6.000.000	”

Aus diesen Zahlen der ältesten führenden deutschen Kinematographen-Firma mitten im Kriege ergibt sich allein schon die Wirkung im Kampfe um die

Wahrheit, im Wettstreit um die Beeinflussung von Millionen. Nach einer ungenauen, aber noch hinter der Wirklichkeit zurückbleibenden Statistik gibt es über 60.000 Kinematographentheater in der Welt. Ein Zehntel davon ist in England, aber bei weitem die größte Zahl in Amerika, nämlich 15.000. Von diesen kommen 12.000 auf Groß-New York, 600 auf Chicago, 75 auf Philadelphia, 70 auf Minneapolis. Die letztere Stadt hat mehr Kinos im Vergleich zu ihrer Größe als irgend ein anderer Ort in den Staaten. In den britischen Kolonien hat Sydney 80, Melbourne 58 Theater, die jeden Sonnabend Abend ungefähr von 65.000 Personen besucht werden. Diese stellen über ein Zehntel der Bevölkerung beider Städte dar. In Südafrika zeigen selbst Orte wie Ladysmith, Salisbury, Bilwayo, Umtali ihre Kinos. In Bombay gibt es 30. Die Zahl der Kinos in Belgien ist groß, in Brüssel gibt es mehr als 70, in Antwerpen 40.

In Deutschland gibt es ca. 3.000 Lichtspielhäuser, die im Durchschnitt täglich von ca. 1.500.000 Menschen besucht werden.

Über die Zahl der Kinos in Frankreich liegt keine Statistik vor, doch wird die Zahl sicher erheblich sein. Japan hat ungeheuer viel Kinos, in Tokio befinden sich mehr als 100.

Jahrelang vorher hat das feindliche Ausland unter Führung Englands uns eingekreist und die Lüge in der Presse und im Film als Kriegsmittel benutzt. Wir haben dem nicht genügend Gleichwertiges, Abwehrendes gegenüberzustellen. Die Hauptsache ist, daß Deutschland endlich einmal etwas Durchgreifendes tut, was wir jedoch ohne Hilfe des Reiches nicht zu tun vermögen.

Einmal endet auch dieser Krieg. Wenn wir auf ihn zurückblicken und uns fragen, ob wir daheim unsere Pflicht getan haben, so müssen wir zu unserem Bedauern feststellen, daß wir im Punkte Beeinflussung der Massen in Schuld stehen. Diese Schuld brauchen wir nicht auf die Zeit nach dem Kriege auszudehnen. Darum ist es jetzt an der Zeit, daß die berufenen und verantwortlichen Stellen in baldige Erwägungen darüber eintreten, was zur Bearbeitung der Massen durch das Bild künftig zu geschehen habe. Diese Erwägung anzuregen ist der Zweck dieser Zeilen.

Berlin S 61, im August 1916.

Direktion der Messter-Gesellschaften
[gez. Osk. Messter]⁸

Anmerkungen der Redaktion

- 1 Der Text folgt der gedruckten, 8seitigen Fassung, die im Bundesarchiv, Abt. Potsdam, verwahrt wird; eine 17seitige Abschrift befindet sich im Nachlaß Oskar Messter, Bundesarchiv, NL 275, Akte 190; Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Bundesarchivs. Vgl. dazu auch den Beitrag von Wolfgang Mühl-Benninghaus in diesem Band.
- 2 Die Zeitungsmeldungen, auf die sich Messter stützt, ohne die Quellen anzugeben, sind im Nachlaß nicht enthalten. Auf eine Überprüfung wurde wegen des unabsehbaren Aufwands hier verzichtet. Die erwähnten ausländischen Filme konnten aufgrund der schwierigen Quellenlage nur teilweise identifiziert werden.
- 3 Odense liegt auf der dänischen Insel Fünen.
- 4 LE FUSIL DE BOIS ist ein Film der Firma Pathé, 1915, 725 m (Mitteilung von Henri Bousquet).
- 5 Nach einer Mitteilung von Laurent Veray kann es sich dabei um UN ZEPPELIN ABATTU À SALONIQUE aus dem Jahr 1916 handeln (Nr. 303 des einschlägigen Pathé-Katalogs) oder um ARMÉE D'ORIENT: LA DERNIÈRE ÉTAPE DU ZEPPELIN (Nr. 343 bis des Pathé-Katalogs).
- 6 Vermutlich handelt es sich um die Tennen Shoku Katsudo Shashin (*Naturfarben-Filmgesellschaft*), kurz Tenkatsu genannt, die versuchte, Filme nach dem englischen Farbverfahren Kinemacolour von Urban und Smith herzustellen (Mitteilung von Mariann Lewinsky).
- 7 Nach einer Mitteilung von Laurent Veray handelt es sich möglicherweise um den Pathé-Film DANS VERDUN BOMBARDÉ aus dem Jahr 1916 (Nr. 1916 des einschlägigen Pathé-Katalogs).
- 8 Nur in der Abschrift, Bundesarchiv, NL 275, Akte 190.

Oskar Messters Beitrag zum Ersten Weltkrieg

Am 1. August 1914 begrüßte die weit überwiegende Mehrheit des deutschen Volkes die um 17 Uhr ausgerufene allgemeine Mobilmachung sehr überschwenglich. Im Jubeltaumel meldeten sich sofort mehrere zehntausend Männer freiwillig an die Front. Die Reaktionen des Reserveleutnants Oskar Messter schwankten bei Ausbruch des Ersten Weltkriegs zwischen vaterländischer Begeisterung und der Sorge um die Zukunft seines Gewerbes. So berichtet Henny Porten über ihr Treffen mit dem Firmenchef in den ersten Augusttagen:

Er saß mit seinem Direktor Galitzenstein und seinem Prokuristen Leo Mandl im Büro. Auf dem Tisch war die Karte Frankreichs ausgebreitet. Mit buntköpfigen Nadeln steckten sie die Positionen der deutschen Armee ab. »Hast du etwas von deinem Mann gehört?« fragte Messter. »Nichts [...] gar nichts. Es ist entsetzlich!« »Und was machst du so?« »Ich will arbeiten!« antwortete ich. »Ausgeschlossen!« sagte Messter traurig. »Wir werden schließen. Kein Mensch hat mehr für Filme Interesse. Sie sind alle mit ihren eigenen Dingen beschäftigt.« »Für den Augenblick mag das stimmen. Aber du wirst sehen, Oskar: Je länger der Krieg dauert, desto mehr werden die Leute ins Kino gehen. Sie brauchen eine Abwechslung [...].« Es dauerte lange, bis ich Messter und seine engsten Mitarbeiter von der Richtigkeit meiner Meinung überzeugt hatte. Wir drehten weiter.¹

Messters Tätigkeit im Großen Generalstab

Messter hatte sich trotz einer Warnung seines Vaters zum Reserveoffizier wählen lassen und am 16. April 1892 das Patent eines Second Lieutenant erhalten. Am 8. September 1899 reichte Messter seinen Abschied ein. Entsprechend der Kabinettsorder vom 15. August 1914 meldete sich der 48jährige im September zum Kriegsdienst. Die zuständigen Behörden lehnten das Gesuch zunächst auf Grund eines Augenleidens ab. 14 Tage später aber wurde ihm stattgegeben. Am 16. September wurde Leutnant Messter in die Feldbäckereikolonnie Nr. 23 der 9. Garde-Train-Ersatz-Abteilung einberufen. Vier Tage später trat er in den militärischen Dienst wieder ein – auf persönliche Intervention des Präsidenten des Vereins der Berliner Presse, Major Schweitzer, jedoch nicht in der Ersatz-, sondern bei der Photographischen Abteilung, die der Presse-Abteilung des

Stellvertretenden Generalstabs III b zugeordnet war. Die Dienststelle dieser Abteilung war in Berlin.² Einen Tag zuvor legte der deutsche Filmpionier formell die Leitung in der Messter Projektion GmbH, der Messter Film GmbH, der Autor Film Co. GmbH und in der Meister Dirigenten Konzert GmbH nieder.³ Er behielt jedoch seinen Vorsitz »im geschäftsführenden Ausschuss des Verbandes zur Wahrung gemeinsamer Interessen der Kinematographie und verwandter Branchen zu Berlin e.V.«

Dieses Schwanken Messters zwischen vaterländischer Begeisterung und Sorge um die Existenz seiner Unternehmen war typisch für die gesamte deutsche Filmindustrie. Bereits am 1. August, also noch vor dem Kriegsausbruch, schreibt die *Licht-Bild-Bühne*, daß auf Grund der aktuellen politischen Situation »die Berliner Theater eine weit über das sonst schon erschreckende sommerliche Maß hinausgehende Leere« zeigten.

Die Kinotheater verlieren jetzt noch den letzten Rest Publikum, das nicht nur infolge der zu erwartenden Geldknappheit die gewohnte Filmstätte meiden muß, sondern für den Film selbst einfach absolut kein Interesse mehr hat, da das Kriegsthema selbst das ganze Interesse absorbiert [...] Wenn Alles zu den Waffen gerufen wird, dann lichten sich auch die Reihen des Kino-Personals, und der gewohnte Gang im Film-Kontor und im Kinotheater stört nicht nur den regulären Betrieb, sondern legt ihn auch eventuell lahm. Außerdem sind auch schon am Freitag nachmittag in unserer Redaktion Meldungen von Theaterbesitzern, speziell aus Garnisons- und Grenzstädten, eingelaufen, die uns die Schließung vieler solcher Kinotheater melden, deren Besucher sich hauptsächlich aus Militär-Angehörigen rekrutiert.⁴

Die Kassandrarufer des letzten Vorkriegsartikels in der *Licht-Bild-Bühne* wurden sehr schnell bestätigt. In den folgenden Wochen und Monaten riefen alle Fachblätter die Besitzer der Lichtspieltheater weiterhin auf, die Kinos trotz der ausbleibenden Besucher offenzuhalten. Zugleich gaben sie Hinweise, was das Publikum in diesen Wochen zu sehen wünsche: nationale Filmstoffe, Soldaten- und Marinebilder sowie Aufnahmen jener Gegenden, in denen sich die feindlichen Armeen gegenüberständen.⁵

Als Generalstabsoffizier in der für Spionageabwehr zuständigen Abteilung hatte Messter unter der unmittelbaren Leitung von Major Schweitzer zuerst die Zensurbestimmungen von Presseaufnahmen und von Frontfilmen für die Kinos auszuarbeiten. Das Ergebnis wurde am 8. Oktober 1914 als »Anweisung für Kriegs-Photographen und Kinematographen« veröffentlicht. Die präventiven Bestimmungen dieses Papiers schränkten die Zahl der Pressefotografen und ihre inhaltliche Arbeit kaum ein. Dagegen unterlag die Tätigkeit der Kameramänner an der Front von Anfang an sehr starken Kontrollen. So bedurfte »die Anfertigung kinematographischer Aufnahmen« einer besonderen Erlaubnis des stellvertretenden Generalstabes. Die Bilder durften nur auf speziellem, vom Gene-

ralstab gekennzeichneten Rohfilmmaterial gedreht werden. Das Entwickeln der belichteten Negative hatte unter militärischer Aufsicht zu erfolgen. Die von der Zensur freigegebenen Negative wurden den Firmen nur leihweise zum Kopieren zur Verfügung gestellt. Die Kopien schließlich durften nur verliehen werden. Alle Filme vom Kriegsschauplatz, die außerhalb des Reiches und Österreich-Ungarns gezeigt werden sollten, benötigten eine zusätzliche Genehmigung des stellvertretenden Generalstabs.⁶

Messter verbürgte sich gegenüber seiner Dienststelle für die Zuverlässigkeit von zunächst fünf Kameramännern, die offiziell für Kriegsaufnahmen zugelassen wurden.⁷ Um eine Zulassung für die Front zu erhalten, mußten die Firmen »rein deutsch« sein, »insbesondere unter patriotisch gesinnter, deutscher Leitung stehen, kapitalkräftig sein und mit deutschem Gelde arbeiten.« Desweiteren durften die Gesellschaften nur deutsche Geräte und deutsches Material benutzen. Drittens mußten sie »nicht nur selbst in jeder Hinsicht als zuverlässig bekannt sein, sondern auch über zuverlässige Vertreter für die Entsendung zum Kriegsschauplatz verfügen«⁸. Carl Froelich, den Kameramann seiner eigenen Firma, schickte Messter zum Großen Hauptquartier nach Charleville an die Westfront. Dieser 400 km lange Frontabschnitt stieß auf das besondere Interesse des Publikums. Er selbst zensierte in den folgenden Monaten mit dem ihm zugeteilten Hilfsarbeiter Seeger, dem späteren Leiter der Oberprüfstelle für Filmzensur, im Generalstab die zur Veröffentlichung bestimmten Einzelfotografien.

Die rigide Filmpolitik des Generalstabs wurde mit der Gefahr von Spionage und Verbreitung unerwünschter Aufnahmen begründet. Als die Bestimmungen des Generalstabs bekannt wurden, äußerte die *Licht-Bild-Bühne* mehrfach die Befürchtung, daß Messter seine Stellung im Generalstab nutzen könne, um für seine Firma besonders günstige Bedingungen zu schaffen.⁹ Dieser Auffassung widersprach die *Erste Internationale Film-Zeitung* umgehend in einem mehrseitigen Aufsatz.¹⁰ Zugleich nutzte »der Verband zur Wahrung gemeinsamer Interessen der Kinematographie« das Blatt, um seinem Vorsitzenden das Vertrauen auszusprechen.¹¹

Die Vorwürfe der *Licht-Bild-Bühne* scheinen nicht völlig unberechtigt gewesen zu sein, denn die Aktivitäten der Messter GmbH hatten in den ersten beiden Kriegsjahren einen aus der übrigen Filmindustrie herausgehobenen Charakter. Noch im September brachte Messter die »Dokumente zum Weltkrieg« heraus, die ab dem 1. Oktober wöchentlich als MESSTER-WOCHE in die Kinos kamen. Mit diesen Kriegswochenschauen kam die Firma einem großen Bedürfnis in der Bevölkerung entgegen, auf das die Fachpresse auch mit Hinblick auf die reich illustrierte Presse mehrfach hingewiesen hatte¹², dessen Befriedigung von der Polizeizensur aber zunächst weitgehend verhindert wurde¹³. Wegen der großen Nachfrage nach aktuellem Bildmaterial entstanden im ersten Vierteljahr des Krieges eine Reihe weiterer Kriegswochenschauen.¹⁴ Diese zeigten allerdings auf Grund der Zensurbestimmungen alle die gleichen Sujets und waren

daher letztlich austauschbar. Aus Mangel an Bildern¹⁵ überdauerte nur die MESSTER-WOCHE, die nach dem 15. Oktober 1914 auch für Propagandazwecke in den Kinotheatern des neutralen und befreundeten Auslands gezeigt wurde¹⁶, den Weltkrieg. Ab Juli 1915 zeigte die MESSTER-WOCHE auch Bilder der österreichisch-ungarischen Truppen.¹⁷ Mit zunehmender Dauer des Krieges sank das Interesse der Bevölkerung an Kriegsfilmen. Da nach Kriegsausbruch sehr viele Vergnügungsorte »des Ernstes der Zeit« wegen geschlossen wurden bzw. nur sehr eingeschränkt genutzt werden konnten, gehörte das Kino bald zu den wenigen Orten, an denen sich die Bevölkerung in den Städten unterhalten und vom immer schwerer werdenden Alltag ablenken konnte. Die Kriegswochenschauen standen diesem Bedürfnis entgegen. Von Teilen der deutschen Zuschauer wurden sie deshalb bereits Anfang 1915 als »eine lästige Unterbrechung des Programms« betrachtet, insbesondere »da nichts Interessantes gezeigt und alles nur verharmlost« werde¹⁸.

Neben den Wochenschauen nutzte die Messter GmbH vergleichbar vielen anderen Firmen die patriotische Begeisterung der Bevölkerung aus, um heroische Festivitäten auch auf der Leinwand zu begehen. So wurde der Spielfilm FRÄULEIN LEUTNANT, der am 17. April 1914 im Berliner Marmorhaus uraufgeführt wurde, am Ende des Jahres in leicht geänderter Fassung als FRÄULEIN FELDGRAU – EIN HEITERES SPIEL IN ERNSTER ZEIT im selben Lichtspieltheater wieder eingesetzt.¹⁹

Im Mai 1915 gelang es dem deutschen Filmpionier, als erster deutscher Unternehmer an mehreren Stellen der Westfront »Messters Kriegskinos« in ehemaligen Theatern einzurichten, so in Ostende, in Brügge, in Comines, in Cambrai, im Großen Hauptquartier und an zwei Stellen unmittelbar hinter den Kampflinien. Auf Grund besonderer Zensurbestimmungen durften allerdings zunächst nur humoristische Szenen, Landschaftsbilder, Reisen in ferne Länder, Naturschönheiten und Kriegsbilder gezeigt werden. »Spannende und aufregende Dramen mit nervenkitzelnden Titeln« waren hingegen verboten. Der durch die Vorstellungen erzielte Reinertrag kam Witwen und Waisen zugute.²⁰

Die Reihensbildner

Vor dem Weltkrieg war die Stellung des deutschen Militärs zum Film durchaus widersprüchlich. Zum einen nutzte es das Medium, wenn dessen Inhalte den eigenen Interessen entsprachen; so fungierte der Film als Propagandamedium für die Flottenrüstung; desweiteren zeigte man Truppenparaden und andere militärische Rituale.²¹ Etwa ab 1912 verwendete man von privaten Firmen hergestellte Filme, so etwa Aufnahmen über die Automobiltechnik der Armee, deren technische Truppen usw., die in den Lichtspielhäusern gezeigt wurden, auch zu Ausbildungszwecken. Gleichzeitig wurden berühmte Schlachten mit Trickfilmen nachgestaltet.²² Wie im Ausland²³ stellte auch in Deutschland eine

private Firma für die Schießausbildung und zur Unterhaltung der Bevölkerung »lebende Zielscheiben« her. Sie boten Gelegenheit, »auf kinematographisch reproduzierten Aufnahmen jagbare Tiere aller Art zu schießen, wobei durch einen sinnreichen automatischen Mechanismus beim Aufschlag der Kugel auf die Projektionsleinwand das Filmbild zur genauen Feststellung der Kugelein-schlagstelle augenblicklich zum Stillstand gebracht wird und der Durchschlags-punkt selbst durch grelle Deckenbeleuchtung als ein glänzender Lichtfleck erscheint«²⁴.

Trotz dieser partiellen Nutzung des Films durch das Kriegsministerium verweisen Forderungen der Presse darauf, daß die Kinematographie für militä-rische Anforderungen nur in geringem Maße genutzt wurde.²⁵ Diese Feststel-lung deckt sich auch mit den autobiografischen Notizen von Julius Neubronner, der vor Ausbruch des Weltkrieges eine leichte Kleinbildkamera entwickelt hatte, die mit Hilfe von Brieftauben Luftaufnahmen machen konnte.

Das Kriegsministerium zeigte Interesse für die Sache und verwies mich an die Luftschiffer-Abteilung, diese wieder an das Ingenieur-Komitee, dem das Brieftau-benwesen unterstellt war. Überall begegnete man Schwierigkeiten und Widerstän-den, und erst nachdem die von Tauben aufgenommenen Bilder zweimal in Paris bei Gelegenheit der Internationalen Luftschiffer-Ausstellung mit dem höchsten Preis, der goldenen Medaille, ausgezeichnet worden waren und ich mehrmals den Beweis erbracht hatte, daß vorgeschriebene Gelände auf diese Methode einwandfrei aufge-nommen werden konnte, entschloß man sich der Sache näher zu treten. Da kam der Krieg. Gleich bei Beginn desselben wurde ich aufgefordert, meine wenigen Appa-ratmodelle und meinen Schlag zur Verfügung zu stellen. Es sollten Versuche im Felde damit gemacht werden. Sie fanden auch statt und gaben, wie ich mich selbst über-zeugen konnte, befriedigende Resultate²⁶.

Neubronner war nicht der einzige, der mit Luftaufnahmen experimentierte. Auch Messter hatte bereits Ende des 19. Jahrhunderts aus Ballons Luftaufnah-men gemacht, aber dies nicht weiter verfolgt.²⁷ Der Amateurfotograf Leutnant Fink fotografierte aus seinem Flugzeug. 1912 wurde er mit der Bearbeitung des Luftbildwesens betraut. Er entwickelte noch vor Kriegsausbruch eine spezielle Aufnahmekammer an der Außenseite des Flugzeugs, aus der mit Glasplatten das gewünschte Gebiet fotografiert werden konnte. Auch diese ersten Versuche wurden von den Vorgesetzten Finks kaum unterstützt.²⁸

Mit der Erstarrung der Fronten mußte der deutsche Generalstab sein klas-sisches Motto der Feindaufklärung, »die Kavallerie klärt auf, die Infanterie erobert«, aufgeben. Der beginnende Stellungskrieg verlangte neue Beobach-tungstechniken, um die Bewegungen und möglichen Angriffsziele beim Gegner schon im Vorfeld zu erkunden und um die Erfolge der eigenen Aktivitäten zu kontrollieren.

Nach Angaben Messters²⁹ erbat sich Hauptmann von Langendorff Anfang 1915 von ihm eine Filmkamera für die Luftaufklärung. Auf Grund seiner Erfahrungen als Ballonfahrer wußte Messter, daß auf der Basis kurzer Brennweiten und des kleinen Bildformates von 20 x 25 mm traditionelle Kameras für diese Aufgabe ungeeignet waren. Da der Filmbreite aus Materialgründen, insbesondere wegen der fehlenden Elastizität, enge Grenzen gesetzt waren, entschied sich Messter für eine 120 mm breite und 10 m lange Filmrolle, mit der 250 Aufnahmen in der Größe von 100 x 100 mm gemacht werden konnten. Damit sich die Bilder ausreichend überdeckten, mußte bei der damaligen Flugeschwindigkeit und -höhe alle drei bis fünf Sekunden ein Bild durch den Fotografen ausgelöst werden. Mit Hilfe eines Stereoskops und zweier sich überdeckender Aufnahmen konnten schließlich plastische Wirkungen erzielt werden, die es auch gestatteten, kleinere Höhenunterschiede zu erkennen.

Der als »Strandhaubitze« bezeichnete erste Reihenbildner wurde von Messter in den folgenden Monaten weiterentwickelt. Der am 15. Mai 1915 erstmals ausprobierte Apparat »photographiert das überflogene Gelände lückenlos und automatisch, sobald der Überdeckungsregler eingestellt und die Kammer durch einen Handgriff in Gang gesetzt ist. Als Aufnahmematerial dient Kinofilm von 35 mm Breite, der quer zur Flugrichtung weitergeschaltet wird. Das Format der Einzelbilder beträgt 3,5 x 24 cm; sie überdecken einander um etwa 25%. Eine kleine Luftschraube, später ein Elektromotor, treibt den Reihenbildner an. Man erhält das Bild eines Geländestreifens von 2,4 km Breite und 60 km Länge – also 144 qkm – aus 2500 m Flughöhe im Maßstab 1 : 10000«³⁰. Die Apparate wurden in Messters eigenen Werkstätten hergestellt. Messter erhielt für die Entwicklung der Geräte das E.K. II. Insgesamt wurde im Weltkrieg von den 241 Reihenbildnern des deutschen Filmpioniers ein Gelände von 7202935 qkm aufgenommen.³¹

Die Nutzung von Rohfilm für die Reihenbildner hatte für die deutsche Filmindustrie zwei entscheidende positive Auswirkungen. Zum einen forderte die Nutzung des Films unter Frontbedingungen eine wesentliche Verbesserung des Agfa-Rohfilmmaterials.³² Zum zweiten scheiterten die Überlegungen der Heeresleitung zur völligen Einstellung der Rohfilmproduktion in Deutschland. Begründet wurden diese Vorstellungen mit der Kollodiumwolle, die dem Rohfilm als Weichmacher beigegeben wurde. Diese Wolle enthielt Nitrozellulosematerial, einen wichtigen Bestandteil zur Munitionsherstellung. Da die Agfa-Werke nicht in der Lage waren, Rohfilm nur in kleinen Mengen herzustellen, das Militär aber auf die Reihenbilder nicht verzichten wollte, war die Belieferung der Filmindustrie mit Rohfilm sichergestellt.³³

Neben den Reihenbildnern ersann Messter auch eine Maschinengewehrkamera als Zielübungsgerät zur Schießausbildung bei der Luftwaffe. Die Kamera glich äußerlich einem Maschinengewehr und war auch so zu bedienen. Der statt Patronen eingelegte Film registrierte die Einschüsse, die unter Kampfbedingungen das feindliche Flugzeug treffen würden.³⁴

Der Film als politisches Werbemittel

Auf Grund der militärischen Zensurbestimmungen brach mit der Kriegserklärung an Rußland der gesamte Postverkehr ins Ausland zusammen. In den ersten Augustwochen gelangten weder Briefe und Zeitungen noch Berichte von ausländischen Korrespondenten oder Propagandamaterial über die deutschen Grenzen.³⁵ Da die Entente-Staaten in den ersten Kriegstagen auch viele Telegraphenleitungen durchschnitten, waren fast alle Kommunikationsverbindungen ins Ausland unterbrochen. Als im September 1914 die militärischen Bestimmungen gelockert wurden, entstanden eine Vielzahl privater Propagandaaktivitäten, denen auf Grund mangelnder Vorbereitung und Erfahrungen der Charakter von Notorganisationen anhaftete.³⁶ Zur Koordination der vielen sich teilweise überschneidenden Aktivitäten wurde staatlicherseits die am 7. Oktober 1914 erstmals tagende »Zentralstelle für Auslandsdienst« beim Auswärtigen Amt gegründet.

Trotz der spontanen Energie, die verschiedene Organisationen und Einzelpersonen aufwandten, um das neutrale Ausland von den deutschen Positionen zu überzeugen, klagten bereits Anfang 1915 erste vorsichtige Stimmen über den mangelnden Erfolg dieser Bemühungen.³⁷ Fürs Kino beschränkten sich die deutschen Propagandabemühungen auf den Export der MESSTER-WOCHEN.

In den ersten Kriegsmonaten schilderten nur wenige verstreute Presseveröffentlichungen eine stark emotionalisierte und verleumderische Kriegspropaganda der Entente-Staaten.³⁸ Dies änderte sich 1916 grundsätzlich. Bereits in der ersten Nummer der in diesem Jahr neu erschienenen Zeitschrift *Der Film. Zeitschrift für die Gesamtinteressen der Kinematographie* wies der Leiter der Abteilung Kinematographie im stellvertretenden Großen Generalstab, Major Schweitzer, auf die propagandistische Bedeutung des Films für das In- und Ausland hin:

*Das lebende Bild ist auch in besonderem Maße geeignet, den Daheimgebliebenen die Taten ihrer tapferen Truppen zu Lande und zu Wasser lebhaft und klar vor Augen zu führen [...] auch dem Auslande soll und kann der Kinematograph eindringlich und unwiderleglich zeigen, was Deutschlands Heere leisten. So wird der Film zu einem vortrefflichen Mittel der Propaganda für die Wahrheit und Gerechtigkeit, und straft oft besser und schneidender als das Wort oder der Buchstabe alle die böswilligen Ausstreungen Lügen, die unsere Feinde in ihren eigenen Ländern und im Auslande zu verbreiten so meisterhaft verstehen.*³⁹

In den folgenden Nummern der Zeitschrift, aber auch in anderen Blättern, wurde der Film selbst von Kinogegegnern als wichtiges Werbemittel für die deutschen Positionen bezeichnet.⁴⁰ Fast alle Beiträge betonten die Notwendigkeit deutscher Propagandafilme, da die Filme der Entente-Staaten, so die Vorwürfe, schon vor dem Krieg, aber besonders nach dem August 1914, »unglaublich

liche Verleumdungen ausgestreut« hätten.⁴¹ Das Medium habe so wesentlich zu einer deutschfeindlichen Stimmung in den neutralen Staaten beigetragen.

Auf Anregung der wirtschaftspolitischen Abteilung der Firma J.J. Weber, die die Leipziger *Illustrierte Zeitung* herausgab, trafen sich am 6. April 1916 im Berliner Kaiserhof Vertreter verschiedener Verbände und Vereine. Zu ihnen zählten der Deutsche Städtetag, Verkehrsvereine, alle führenden Industrieverbände, der Bäderverband und das Auswärtige Amt. Unmittelbar vor Kriegsausbruch hatten sie den »Ausschuß zum Studium der Frage einer deutschen Film- und Lichtbilder-Vortrags-Propaganda im Ausland« gebildet, der seine Arbeit jedoch nach dem 1. August 1914 eingestellt hatte. Zwei Jahre später sollte nun ein Filmunternehmen gegründet werden, das nach kaufmännischen Grundsätzen und ausgehend »vom Standpunkt der deutschen nationalen und wirtschaftlichen Interessen im Ausland« tätig werden sollte. Die Notwendigkeit einer entsprechenden Firma begründete der Direktor des Weber-Verlages und spätere Generaldirektor der Ufa, Ludwig Klitzsch, in einem längeren Vortrag. Er schilderte zunächst sehr allgemein die Ergebnisse der mit Hilfe des Films betriebenen amerikanischen und westeuropäischen Propagandaarbeit, die sich u.a. im Hinblick auf den »Verrat Italiens« bereits negativ für Deutschland ausgewirkt habe. Klitzsch kam zu dem Schluß:

Für uns Deutsche muß es deshalb und im Hinblick auf die Ausschließungspolitik unserer Feinde doppelt heißen: nach dem Kriege ebenfalls neue Methoden anzuwenden und Wege zu finden, um das Verlorene zu ersetzen und darüber hinweg Neues hinzugewinnen. Wir sehen uns also infolge des Krieges vor neue Aufgaben gestellt, und es muß für uns gelten: der Waffenrüstung der Konkurrenz nicht nur eine ebenso starke Wehr entgegenzusetzen, sondern darüber hinaus sich Waffen zu schmieden, die uns die Benutzung des Platzes an der Sonne und Besitzergreifung von Neuland gestatten. Dies aber [...] kann nur durch eine Beeinflussungsarbeit größten Stiles gelingen, wobei wir aus den Fehlern und Unterlassungssünden der Vergangenheit ebenso lernen müssen wie von dem geschilderten Vorgehen unserer Feinde.⁴²

Im Frühjahr 1916 begann auch die Reichskanzlei, sich mit den Fragen der Filmpropaganda im Ausland zu beschäftigen. Als einen ersten Schritt vereinbarten die Zentralstelle für Auslandsdienst, die Bilder-Zentrale und die Messter Film-Gesellschaft einen »stärkeren Vertrieb der aktuellen MESSTER-WOCHEN in den (ausländischen – d. Verf.) Kinotheatern, die Herausgabe regelmäßiger Sammelfilms von 500–600 m mit Kriegsbildern, die im Abonnement zu beziehen sind, und die gelegentliche Verbreitung größerer Sammelfilms als Material für Vortragsabende, Wohltätigkeitsveranstaltungen usw.«⁴³ In den folgenden Wochen begannen die deutschen Gesandtschaften und Konsulate, sich für die Verbreitung deutscher Kriegsfilme intensiv einzusetzen.

Im Sommer 1916, während an der Front die Schlachten an der Somme und bei Verdun ihren Höhepunkt hatten, setzten im Hinterland die ersten konzeptionellen Aktivitäten für eine Intensivierung der Filmpropaganda ein. So erarbeitete die Bilder-Zentrale am 7. Juli ein mehrseitiges Papier mit Vorschlägen »für die Ausgestaltung der Aufklärung durch das Bild«⁴⁴. Am 29. Juli berieten Angehörige des Großen Generalstabes, des Heeres, der Marine, des Auswärtigen Amtes und der Zentralstelle für Auslandsdienst über einen verstärkten propagandistischen Einsatz des Films. Während dieser Zusammenkunft wurde die Errichtung einer besonderen militärischen Stelle »für die Bearbeitung der Materie« (das Anfang 1917 gegründete Bild und Filmamt, kurz BuFa) beschlossen.⁴⁵ Anfang August erklärte sich der Generalstab des Feldheeres bereit, Offiziere mit dem entsprechenden Personal, das sich aus Fotografen und Kinoprateuren zusammensetzen sollte, für kinematographische Aufnahmen einzustellen.⁴⁶ Am 25. August wurde in einem geheimen Schreiben des Kriegsministeriums an den Reichskanzler wiederum auf die propagandistische Bedeutung des Films verwiesen und gefordert, das Medium auch in Friedenszeiten in den Dienst des Staates zu stellen.⁴⁷

Im Umfeld dieser Aktivitäten, an denen Oskar Messter weder persönlich noch über einen Firmenvertreter beteiligt war, entstand zu Beginn des dritten Kriegsjahres seine achtseitige Schrift *Der Film als politisches Werbemittel*. Im Ansatz unterscheidet sich die Argumentationslinie Messters nicht von der anderer Autoren. So sieht auch er in der Lügenpropaganda der Feinde, die durch Presse und Film verbreitet werde, den Grund für die deutschfeindliche Stimmung im Ausland. Am Beispiel von 15 Filmen versucht er, seine These zu belegen. Wie auch alle anderen deutschen Schriften, Protokolle und Briefe des Ersten Weltkriegs zur Filmpropaganda, vernachlässigt Messters Denkschrift eine genauere Darstellung der Rezeptionsbedingungen von Filmen. Stattdessen setzt Messter – und auch hier unterscheidet er sich nicht von anderen deutschen Autoren⁴⁸ – vergleichbar den theoretischen Ausführungen Gustave Le Bons⁴⁹, auf die Suggestionskraft der Bilder. Diese hätten die Deutschen vor und während des Krieges unterschätzt. Nach Auffassung Messters müsse nun mit Hilfe des Staates »die Herstellung und Verbreitung von lebenden Bildern mit idealen und politischen Absichten«⁵⁰ betrieben werden. Dazu zählten seines Erachtens vor allem solche Sujetbilder, die als unmittelbare Antwort auf die Angriffe der Entente gelten konnten:

Der Feind behauptet, wir schlachten gewohnheitsmäßig Frauen und Kinder ab, vernichten im Besonderen die Säuglinge. Wir zeigen unsere mustergültigen Einrichtungen über Säuglingspflege und Kinderheime. Der Feind behauptet, wir zerstören mutwillig Kunstdenkmäler und vernichten mit Vorliebe alte Bauwerke wie die französischen Kathedralen. Wir brauchen nur im Bilde vorzuführen, daß Deutschland das klassische Land der Denkmalpflege und des Heimatschutzes ist und können viele Beispiele dafür anführen usw.⁵¹s

In zwei Punkten unterscheidet sich Messters Argumentation von zeitgenössischen Denkschriften. Zunächst ist auffallend, daß er, wenn auch nur kurz, den Spielfilm mit in seine Betrachtungen einbezieht. Während etwa die Deutsche Lichtspielgesellschaft ihr gesamtes Interesse auf den Kulturfilm richtete und die militärischen Dienststellen sich ausschließlich an militärischen Sujets interessierten, sieht Messter im Spielfilm ein unterstützendes Mittel in der »Schlacht auf der weißen Wand«⁵². Als Filmproduzent wußte Messter, daß die weit überwiegende Mehrheit des Kinopublikums vor allem an Spielfilmen interessiert war und Propagandaufnahmen innerhalb von Kinovorführungen nur eine untergeordnete Bedeutung haben konnten. Gleichzeitig stellt sich Messter schützend vor alle deutschen Filmfabrikanten, die er von einer Mitverantwortung an der entstandenen Situation freisprach.

Denn sie hatten im Inneren einen schweren Abwehrkampf gegen Belästigungen, Drangsalierungen und Schikanen, worunter auch die, schwere Vermögensschädigungen hervorrufende Handhabung der Filmzensur fällt, zu führen. Statt die ganze Welt aufzuklären und in deutschfreundlichem Sinne zu beeinflussen, mußten die deutschen Fabrikanten ihre Kräfte der Abwehr drückender behördlicher Maßnahmen widmen. Die Kinematographie ist in Deutschland so gut wie vogelfrei. Man hat damit, wie sich jetzt in erschreckender Deutlichkeit zeigt, auch in politischer Beziehung Wunden geschlagen, die nicht so leicht geheilt werden können, es sei denn, daß man die übertriebenen polizeilichen und steuerlichen Schranken schnell hinwegräumt.⁵³

In die Schwierigkeiten der Filmindustrie mit den staatlichen Stellen während des Krieges war Messter über seine Firma direkt involviert. So wurden in den ersten beiden Kriegsjahren fünf seiner Spielfilme mit einer Gesamtlänge von 6500 m verboten.⁵⁴ Darüber hinaus waren neben Messter auch die beiden Direktoren der Messter-Gesellschaften, Leo Mandl und Viktor Altmann, Mitglieder im geschäftsführenden Ausschuß bzw. im Gesamtausschuß des Verbandes zur Wahrung gemeinsamer Interessen der Kinematographie und verwandter Branchen. In diesen Funktionen waren sie mehrfach in Verhandlungen mit verschiedenen Reichs- und Polizeistellen involviert.⁵⁵ Die Erfolge dieser Verhandlungen waren bescheiden; so wurden den Messter-Gesellschaften während einer Nachzensur im Frühjahr 1916 nur zwei Spielfilme, *PAULCHEN FINGERHUT* und *MUSKETIER KACMARECK* zur Vorführung freigegeben.⁵⁶

Wohl auch auf Grund dieser Erfahrungen reklamierte Messter in seiner Schrift an zwei Stellen die Unterstützung des Reichs für den Film. Zur Erfüllung der anstehenden Propagandaufgaben forderte er ein mit staatlichen Mitteln subventioniertes Unternehmen, das den Theaterbesitzern die entsprechenden Filme kostenlos bzw. zu niedrigen Preisen zur Verfügung stellt. Messter glaubte

zu wissen, daß es »auf der ganzen Welt« keinen Kinobesitzer gebe, »der diese billigen und kostenfreien Films nicht in sein Programm aufnehme«⁵⁷.

In den folgenden Monaten liefen die Verbindungen zwischen der Firma Messter und der Zentralstelle für Auslandsdienst bzw. dem Auswärtigen Amt sowohl über den dortigen Direktor der Bilder-Zentrale, Schumacher, als auch über den Regierungsrat Dr. Alfred Zimmermann, der sich vor dem Krieg vor allem mit Kolonialfragen beschäftigt hatte. Ihm hatte Messter seine Denkschrift bereits zugeleitet. Mitte November erhielt Zimmermann eine weitere Denkschrift zur Filmpropaganda in Bulgarien und der Türkei, die der Direktor der Messter-Gesellschaften, Altmann, nach einer Reise in diese Länder angefertigt hatte. Er schlug vor, eine spezielle Gesellschaft zu gründen, die sowohl Bulgarien als auch die Türkei mit deutschen Wochenschauen, Kriegs-, Städte- und Landschaftsfilmen sowie zugkräftigen Spielfilmen beliefern sollte. Die Anziehungskraft der letzteren sollte so groß sein, daß das Publikum bereit wäre, sich auch die Propagandafilme anzusehen. Altmann rechnete für die neu zu gründende Gesellschaft mit einem einmaligen Kapitalbedarf von 120000,- M.⁵⁸

Bereits Ende November waren die konzeptionellen Vorbereitungen für die Gründung der »Balkan-Orient-Gesellschaft« weitgehend abgeschlossen. Danach beteiligte sich das Auswärtige Amt mit 100000,- M⁵⁹ und sechs deutsche Filmfirmen nominell ebenfalls mit insgesamt 100000,- M an der Gesellschaft. Da das Tochterunternehmen des Scherl-Verlages, die Eiko-Film-Gesellschaft, ihre Kapitalanteile von 26400,- M voll einzahlte und die übrigen sechs Filmgesellschaften, unter ihnen auch die Messter-Gesellschaften, etwa ein Viertel des Nominalkapitals hinterlegten, standen der »Balkan-Orient-Gesellschaft« bei ihrer Gründung am 7. Dezember 1916 effektiv 150000,- M zur Verfügung.⁶⁰ Da das Reich nicht wünschte, als Mitgesellschafter genannt zu werden, trat Schumacher notariell nicht in seiner Funktion als Leiter der Bilder-Zentrale in der Zentralstelle für Auslandsdienst in Erscheinung, sondern als Direktor des Bundes Deutscher Verkehrsvereine.⁶¹ Geschäftsführer der »Balkan-Orient-Gesellschaft« wurde neben Altmann und Schumacher der Leiter der Militärischen Film- und Photostelle beim Auswärtigen Amt, Major Ritter.

Im Dezember 1917 wurde in Berlin, wiederum mit Unterstützung des Reiches, die Ufa gegründet. Zu den drei Gesellschaften, die unter dem Dach des größten deutschen Filmunternehmens vereinigt wurden, gehörten auch die Messter-Gesellschaften. Zu letzteren zählten, neben sieben Produktionsfirmen in Berlin und Wien, auch die Mozart-Lichtspiele und der Hansa-Film-Verleih. Für ihren Verkauf erhielt Messter 1 Mio. M Aktien an der Ufa und 4,3 Mio. Goldmark in bar. In einem Entwurf zu seiner Autobiografie schrieb Messter über seine Beweggründe, den Konzern zu verkaufen: »Als ich Ende 1917 der in Gründung begriffenen Universum-Film AG Ufa meine gesamten Filmunternehmungen abtrat, weil ich befürchtete, bei meinem geringen Betriebskapital mit dieser staatlich unterstützten Firma nicht konkurrieren zu können, wurde mit der Messter-Film GmbH auch die MESSTER-WOCHE der Ufa einverleibt«⁶². Für

den Verkauf seiner Unternehmen und Rechte erhielt Messter von der Ufa während der Inflationszeit 1,726 Mill. GM und danach 3,8 Mill. GM.⁶³

Anmerkungen

- 1 Zitiert nach: Helga Belach, *Henny Porten. Der erste deutsche Filmstar 1890-1960*. Berlin 1968, S. 45.
- 2 Bundesarchiv (BA) NL 275, Akte 241.
- 3 BA NL 275, Akte 446.
- 4 »Kino-Krisis und Kino-Variété«, in: *Licht-Bild-Bühne (LBB)*, 1. 8. 1914, Nr. 48 / 7. Jg.
- 5 Vgl. z.B. »Offenhalten und Weiterspielen«, in: *LBB*, 15. 8. 1914, Nr. 52 / 7. Jg.; »Krieg und Kino«, in: *Der Kinematograph*, 5. 8. 1914, Nr. 397; »Neuheiten auf dem Berliner Filmmarktes«, in: *Der Kinematograph*, 25. 11. 1914, Nr. 413.
- 6 BA NL 275, Akte 446.
- 7 BA NL 275, Akte 35 – 36.
- 8 Gertraude Bub, *Der deutsche Film im Weltkrieg und sein publizistischer Einsatz*. Berlin 1938, S. 94.
- 9 Vgl. u.a. A. Mellini, »Das Monopol der Kriegs-Aufnahmen«, in: *LBB*, 31. 10. 1914, Nr. 74 / 7. Jg.
- 10 Walther Friedmann, »Der Große Generalstab und die Kriegsaufnahmen. Ein Wort zur Abwehr bedauerlicher Angriffe, ein Wort auch zur Verständigung!«, in: *Erste Internationale Film-Zeitung*, 7. 10. 1914, Nr. 45 / 8. Jg.
- 11 »Ein Vertrauensvotum für Oskar Messter! Offizielle Zurückweisung der Angriffe der Lichtbildbühne in Sachen der »Kriegsaufnahmen« durch den Verband zur Wahrung gemeinsamer Interessen der Kinematographie und verwandter Branchen zu Berlin E.V.«, in: *Erste Internationale Film-Zeitung*, 28. 11. 1914, Nr. 48 / 8. Jg.
- 12 »Mangel an Aktualitäten«, in: *Der Kinematograph*, 26. 8. 1914, Nr. 400.
- 13 »Was die L.B.B erzählt«, in: *LBB*, 15. 8. 1914, Nr. 52 / 7. Jg.
- 14 Z.B. die HUBERTUS-KRIEGS-WOCHE am 20. 9. 1914, die NORDISK AUTHENTISCHE WELTKRIEGSBERICHTE am 14. 10. 1914 und die DEUTSCHE KRIEGSWOCHENSCHAU am 16. 10. 1914. Hans Joachim Giese, *Die Wochenschau im Dienste der Politik*. Dresden 1940, S. 39.
- 15 Vgl. u.a. »Die Kriegs- und Geschäftslage«, in: *LBB*, 17. 10. 1914, Nr. 70 / 7. Jg.
- 16 Bundesarchiv Abteilungen Potsdam (BAP) Auswärtiges Amt, Zentralstelle für Auslandsdienst (AA ZfA), Nr. 1744 Bl. 169.
- 17 BA NL 275, Akte 35 – 36.
- 18 »Das Ende der Kriegsaufnahmen«, in: *LBB* 6. 2. 1915, Nr. 12 / 8. Jg.
- 19 FRÄULEIN LEUTNANT: Produktionsjahr 1914; Produktionsfirma: Messter-Film GmbH Berlin; Uraufführung: 17.4. 1914, Marmorhaus; Buch: Walter Turszinsky, Carl Wilhelm; Regie: Carl Wilhelm; Kamera: Friedrich Weinmann; Atelier: Messter-Film-Atelier, Berlin, Blücherstraße 32; Darsteller: Else Böttcher, Albert Paulig, Hans Mierendorff, Manny Ziener, Walter Steinbeck, Max Laurence, Fritz Spira. zit. nach: Gerhard Lamprecht: *Deutsche Stummfilme 1913-14* (Hg. Deutsche Kinemathek e.V. Berlin), Berlin 1969.
- 20 »Aus der Praxis: Messters Kriegskinos«, in: *Der Kinematograph*, 12. Mai 1915, Nr. 437.
- 21 Martin Loiperdinger, »Das frühe Kino der Kaiserzeit. Wilhelm II. und die »Flegeljahre« des Films«, in: Uli Jung (Hg.), *Der deutsche Film. Aspekte seiner Geschichte von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Trier 1993, S. 32ff.
- 22 Oskar Kalbus, *Der deutsche Lehrfilm in der Wissenschaft und im Unterricht*. Berlin 1922, S. 167.
- 23 Anonym, »Das Blutbad im Kientopp« in: *Der Türmer*, H.7 / 1915 17. Jg. S. 488 f.
- 24 Kalbus, S. 310.
- 25 Vgl. u.a. Hptm. Oelfe, »Kinematographie für Heereszwecke«, in: *Frankfurter Zeitung*, 10.3.1913, Nr. 69 / 67. Jg; Richard Schuster, »Förderung der Schießausbildung durch die Kinematographie«, in: *Film und Lichtbild*, H. 6 / 1912 2. Jg. S. 79 – 83.
- 26 zit. nach: Michael Kuball, *Familienkino. Geschichte des Amateurfilms in Deutschland 1900 – 1930*. Reinbek 1980, Bd. 1, S. 24.

- 27 »Oskar Messter und seine Flugzeugaufnahmen«, in: *Reichsfilmblatt*, 5. 2. 1927.
- 28 BA NL 275, Akte 291
- 29 Auf Grund fehlender Materialien beruhen die folgenden Ausführungen weitgehend auf persönlichen Unterlagen Messsters; vgl. Oskar Messter, *Mein Weg mit dem Film*. Berlin 1936, S. 83 – 87.
- 30 Paul Karlson, »Oskar Messsters Arbeiten zum Luftbildwesen«, in: *Bildmessung und Luftbildwesen. Zeitschrift der deutschen Gesellschaft für Photogrammetrie e.V.*, Nr. 4, Jg. 16 / 1941, S. 133; vgl. auch: »Die Verwendung des Films im Flugzeug«, in: *Die Umschau. Wochenschrift über die Fortschritte in Wissenschaft und Technik*, 25.3. 1916 Nr. 13, 20. Jg.
- 31 »Oskar Messter und seine Flugzeugaufnahmen«, in: *Reichsfilmblatt*, 5. 2. 1927.
- 32 Karlson, S. 132.
- 33 Vgl. u.a. »Geschäftsbericht 1916«, Verband zur Wahrung gemeinsamer Interessen der Kinematographie und verwandter Branchen zu Berlin e.V. (Hg.), Berlin 1916 BAP. Reichswirtschaftsministerium (RWM) Nr. 2005 Bl. 46 S. 7; »Vom Kinetoskop zum Panzerkreuzer. Oskar Messter zeigt seine Sammlung«, in: *Film-Kurier*, 7. 7. 1931 Nr. 156, 13. Jg.
- 34 Oskar Messter, *Mein Weg mit dem Film*, Berlin 1936, S. 88 f.
- 35 BAP NL Hammann Nr. 63 Bl. 15 f.
- 36 ebenda Bl. 24.
- 37 Z.B. *Berliner Tageblatt*, 15. 1. 1915 Nr. 27, Jg. 44.
- 38 Z.B. »Wahre und lügnerische Films«, in: *Der Kinematograph*, 20. 1. 1915 Nr. 421; *Projektion*, 3.12. 1914, Nr. 49, Jg. 8.
- 39 Major Schweitzer, »Die Kinematographie im Kriege« in: *Der Film*, Nr. 1 / 1916 S. 22 vgl. auch: »Grüße der Reichstagsabgeordneten Dr. Müller-Meinigen und Dr. Pfeiffer«, ebd. S. 24.
- 40 Konrad Lange, »Nationale Filmreklame im Auslande«, in: *Der Film*, Nr. 4/1916 S. 8.
- 41 Albert Hellwig, »Krieg und Lichtspielwesen«, in: *Konservative Monatsschriften*, Jg. 73/1916 S. 638.
- 42 Ludwig Klitzsch, »Vortrag«. In: *Denkschrift des Ausschusses zum Studium der Frage einer deutschen Film- und Lichtbilder-Vortrags-Propaganda im Auslande*, Leipzig 1916, S. 11 in: BAP RWM Nr. 2328 Bl. 69.
- 43 Zitiert nach: Hans Traub, *Aktenauszüge über Filmpropaganda während des Weltkrieges unter besonderer Berücksichtigung der Feindpropaganda und der Organisationen von Bufa, Deulig und Ufa aus dem Reichsarchiv und dem Heeresarchiv in Potsdam*. (Maschinenschrift) Berlin 1938, S. 1.
- 44 BAP AA ZfA Nr. 1302 Bl. 175 ff.
- 45 Protokoll der Sitzung in: Traub, S. 10 ff.
- 46 Am 19. 12. 1916 wurde die endgültige Stärke der Filmtrupps durch das Kriegsministerium wie folgt festgelegt. An der Ost- und Westfront sollten je zwei Film- und Fototrupps gebildet werden. Sie sollten aus je einem Hauptmann oder Leutnant, einem Beamten und sowie insgesamt 10 Unteroffizieren, Gefreiten bzw. Gemeinen bestehen. Desweiteren wurden jedem Trupp zwei Burschen als Ordonnanz und ein Pkw mit Fahrer zugeteilt. BAP AA ZfA Nr. 1030 Bl. 16.
- 47 BAP Reichspostministerium Nr. 4727 Bl. 1 ff.
- 48 Vgl. u.a. *Der Film im Dienste der nationalen und wirtschaftlichen Werbearbeit mit Anhang: Film und Bild im Dienste unserer Feinde*, Deutsche Lichtbild-Gesellschaft e.V. (Hg.) Berlin o.J.
- 49 »Manchmal jedoch sind die Gefühle, die durch Bilder suggeriert werden stark genug, um wie gewöhnliche Suggestionen danach zu streben, sich in Taten umzusetzen.« Gustave Le Bon, *Psychologie der Massen*. Stuttgart 1938, S. 51.
- 50 Oskar Messter, *Der Film als politisches Werbemittel*. Berlin 1916, Bl. 5.
- 51 Ebenda Bl. 6.
- 52 Ebenda.
- 53 Ebenda Bl. 3.
- 54 »Geschäftsbericht 1916«, Verband zur Wahrung gemeinsamer Interessen der Kinematographie und verwandter Branchen zu Berlin e.V. (Hg.), Berlin 1916, BAP Reichswirtschaftsministerium (RWM) Nr. 2005 Bl. 46 S. 23.
- 55 Ebenda S. 37, 50.
- 56 Ebenda S. 26.
- 57 Oskar Messter, *Der Film als politisches Werbemittel*, Berlin 1916, Bl. 5 f.
- 58 BAP 90 Zi 3 Nr. 99 Bl. 14 ff.
- 59 BAP AA ZfA Nr. 925 Bl. 36.
- 60 Traub, S. 70.
- 61 BAP AA ZfA Nr. 925 Bl. 37.
- 62 BA NL 275, Akte 35-36.
- 63 BA R 109 I Nr. 138.

TIZIANA CARROZZA

The eye Over the Hill

Aerial Photography up to the First World War

Great use he thought, there might be made
Of these machines in his own trade;
Now o'er a fortress he might soar,
And its condition thence explore;
Or when by mountains, wood, or bog,
An enemy might lay incog,
Our friend would o'er their station hover
Their strength, their route, and views discover;
Then change his course, and straight impart
Glad tidings to his chieftain's heart;
Such lights convey, such knowledge gain,
As might decide the whole campaign.

(From *The Air Balloon or Major Money's Ascent*,
by George, Marquis of Townshend, 1785)

The observation of landscape features has always been of great importance even before the amazing technical improvement that came with the photographic camera and with the aeroplane. Observation has served people settling in new countries and having to explore them before deciding whether the location was suited to the needs of the community, but above all it has always and everywhere been of capital importance for the army.

On foot, or horseback, if possible from a hill where the gaze can sweep the horizon, men have always tried to define where they were and in what relation they stood with the surrounding landscape and with other human beings.

The strong link that relates observation to war makes it difficult to find studies which treat it from any other point of view. At least until the end of the Second World War, other applications for observation and reconnaissance were neglected. The oldest publications which conceive other uses for observation were above all archeological ones; but as regards sciences such as geography or topography, observation seems to have been used only for tactical purposes. After the technical improvements connected with the invention of photography, of balloons, of kites and finally of the aeroplane, when observation became aerial, another difficulty arose. Most writers put the accent on technical innovations connected with the aeroplane and forgot that in the meantime the photographic camera was becoming more and more sophisticated and capable of fulfilling the new requirements of observation, and that it should therefore have merited a

different and more complete analysis. Their books were much more histories of flight than studies of aerial photography, which was closely bound up with the aeroplane, but just as much with the photographic camera. Even works on map making are rare and very narrow in their focus: since photograph reading (defined as »the operation of recognizing normal features on a photograph«),¹ and interpretation (defined as »the operation of identifying military features such as machine-gun positions, trenches, dugouts, etc. It requires more skill and training than photograph reading«),² were strictly connected with the army, their treatment was exclusively tailored for soldiers and officers. It was assumed that nobody else could find the topic of any interest, and even less of any use.

Fairly soon after the invention of photography, some extravagant people started experiments with a camera taking photographs hanging from a flying pigeon. The attempts with cameras attached to birds went on at least until 1907. A patent applied for in the United Kingdom on 19 June 1908 by the chemist Julius Neubronner of Kronberg in the Taunus says:

My invention relates to a method of and means for taking photographs of landscapes and it consists essentially in attaching to a bird (say a carrier pigeon) a photographic camera provided with time controlled means for actuating the shutter and causing the bird to direct its flights over the landscapes to be photographed³.

Unfortunately, pigeons are not very keen on scientific experiments. A big problem with them was getting them to fly smoothly. Things went better with captive balloons and kites. At least, they didn't change their course voluntarily.

Like every new invention, the first captive balloons flying in the sky caused many doubts and perplexities. In a letter of 2 December 1783, Sir Horace Walpole wrote:

Well! I hope these new mechanic meteors will prove only playthings for the learned and the idle, and not be converted into new engines of destruction to the human race, as is so often the case of refinements or discoveries in science. The wicked wit of man always studies to apply the result of talents to enslaving, destroying or cheating his fellow creatures. Could we reach the moon we should think of reducing it to a province of some European Kingdom.⁴

Sir Horace's fears were not in the least unjustified; in a letter of 25 August 1895, Graf von Zeppelin wrote to the War Ministry:

Through their quick and long flight [...] the lighter-than-air craft become a means of strategic information as they have never been before. At a greater distance, the

assembly and the movement of an enemy army can be discovered and observed, while carrier pigeons can inform the Headquarters.⁵

Some ten years before, Aimé Laussedat, an officer in the Engineer Corps of the French Army pioneered the application of the invention of photography to simple observation from the air. He put into practice the suggestion made by the geodist Dominique François Jean Arago in 1839 of using the daguerrotype for topographical maps. A real handicap to early aerial photographers was the poor quality of the sensitive material for the plates used in the cameras. An exposure of four hundred seconds was too long, and the photographs were rarely sharp enough to be of any use. By then, the exposure time of a plate had been reduced to eighty seconds by the use of bromine in the emulsion. Later on, in the 1850s, the exposure time was further reduced to one-tenth of that of the bromine daguerrotype. This improvement showed that the application of photography for aerial reconnaissance was only a matter of time. In 1856 Félix Nadar, a French civilian, photographed Paris from a captive balloon using the daguerrotype process. The first aerial photographs were just experiments in using the camera in every possible situation; once more appreciable results were obtained, they were considered as pictorial works to be shown in exhibitions for the amazement of a paying public. At the Paris exhibition in 1867 the public could, in fact, admire a map of Paris based on photographic surveys.

The Balloon Corps of the United States was the first to apply aerial photographs to military operations. Since 1861 some civilian balloonists had been working unofficially with the US Army. Their activity was considered of little significance by most of the officers. This attitude persisted even after 1910, when the Wright brothers invented the aeroplane. The historian Reeves Dache recounts »an illuminating incident concerning a certain commanding officer of the »old school«. Shortly before the Armistice he returned a quantity of aerial photographs to the Air Service still in their original envelopes with the remark »Very pretty pictures, but there is war on, and I have no time for playthings«. ⁶ A balloonist's life was no easier in Europe, except in France where there had been a balloon division since the 1840s. In Germany, people like Graf von Zeppelin had to push very hard to make the higher ranks realize the importance of observation and reconnaissance from the air. A real understanding of the tactical improvement offered by aerial observation developed very late in Germany, particularly as regards the use of photographic cameras. The Berlin *Reichsfilmblatt* of 5 February 1927 and the *Münchener Neuesten Nachrichten* of 10 April 1927 reported in commemorative articles that in 1898 Oskar Messter flew in a balloon called »Condor« with the Flying Officer Bartsch von Siegfeld and took some successful photographs, which did not seem of great interest or use. Until July 1914 the crew roster for a lighter-than-air craft did not include a photographer, but only an observing officer.⁷ At the very least, the authorities' position regarding aerial photography was contradictory. While on the one

hand, they seemed to be unaware of the tactical implications of the new technology, on the other they were alarmed by the danger of espionage connected with aerial photography. In 1909 an article of the *Tägliche Sonderbeilage des Berliner* reports under the title »Unwelcome pictures of two German air flyers in Russia«: »The gentlemen Oskar Messter and Dr. Brinkmann from Berlin, who in the balloon ›Tschudi« undertook a research flight, landed a few hundred metres inside the Russian border. They were arrested, and were released only after they contacted the German Embassy in St. Petersburg.«⁸ The Russian border police destroyed the camera and the film taken by Messter and Brinkmann so that we do not have a photographic record of this adventure.

The aerial camera was of great help for the Italians in the Italo-Turkish war of 1911-1912. Taking advantage of French experience in the matter, and using single-seater biplanes, the Italians were easily able to overwhelm the Turks, who used a classic war strategy. Another rehearsal for aerial photography, before the Great War, was the conflict between the Turks and the Bulgarians in 1912.⁹ Though both conflicts showed the great importance of aerial reconnaissance, its widespread application dates from the early days of the First World War. The delay is difficult to explain, particularly if one takes into account a British patent for »A New or Improved Apparatus for Obtaining Bird's-eye Photographic Views«, applied for as early as 1891, which says: »The present invention is applicable more especially to military operations, by taking photographic bird's-eye views of fortifications or other positions occupied by an enemy, from a distant position where they are not visible.«¹⁰ In fact, while most European countries used aeroplanes regularly before 1914 for surveying, no air unit had been trained or equipped to take pictures.

By 1912 there were nineteen trained pilots in Britain, while France had 263 flyers and over two hundred aircraft. In five years the French had built up the most powerful air force in the world. A close second was Germany, which had another threathirty dirigibles. The French and the Germans trained their flyers to co-operate with the cavalry on reconnaissance, to direct artillery fire, and to take aerial photos.¹¹

Aerial photography was a genuinely new departure, far more so than the tank or the steel helmet. It was the logical reaction to a completely changed way of making war, the off-spring of the first technological war in history. That is probably why it was not until the beginning of 1915 that the importance of photography was apparent, resulting from improvements in the type and general stability of aeroplanes. After the deadlock arising from the inauguration of trench warfare and new and more sophisticated camouflage, it was obvious that the old methods of obtaining intelligence information were out of date. The aeroplane replaced the cavalry and the ground scout of former days, and greater and greater demands were made on photography.

Unstable aeroplanes and inadequate photographic equipment made the first experiments very unsatisfactory for the requirements of reconnaissance. A very large proportion of the photographic work had to be done in unfavourable weather conditions, and this posed problems, in particular, atmospheric haze and thick cloud. While nothing could be done about cloudy weather except to hope for gaps in the clouds, the refraction of light rays caused by the minute particles composing haze could be overcome by using orange-coloured filters. In fact, it was found that these filters greatly improved the quality of photographs taken in hazy weather, even if they stopped a large amount of light and reduced the »photographic day« to the period from 9 a.m. to 4 p.m.¹²

Since the first experiments with film negatives were not successful, the Allies, whose co-operation in photographic matters was very close, preferred to use glass plates; a report dated September 1917 signed by Gilbert S. Dey, Superintendent of the Optical Department of the Eastman Kodak Co. of Rochester, notes:

... There have been many efforts to introduce the use of films especially for automatic and semi-automatic cameras. The French Government has even ordered film cameras of the »Brock« type from the U.S. Several inventors are at work presently trying to build new models utilizing films even in 13 x 18 and 18 x 24 sizes. It must not be forgotten that so far the inconvenience of film use [is that the] difficulty of having it as perfectly plane during the exposure and imperfection[s] in the grain have not been overcome. Before departing from the use of glass plates it must be proven that the quality of the proofs obtained with films is perfect in every respect. The decision should be taken only by a recognized expert in aerial photography.

Further on in the same file, under the title of »Notes on Aerial Photographic Work«, one can read:

An aerial photograph has to be extremely clear and extremely well defined. This amounts to saying that the use of aerial cameras with films is under no circumstance advisable. The English and the French have tried film cameras again and again, and always with bad results. For aerial work we must take photographs of large dimensions and we can not get films flat enough, so that the centre of aerial photographs taken on films is never in focus, and we can not read them satisfactorily.¹³

The Germans used both plates and film. In a note sent by the O.I.C. Photographic Section to the Photographic Division, Army Air Service, Washington D.C. on 22 June 1918 one can read:

The German plate is apparently the best plate being used on the front to-day. It is difficult to co-ordinate the various requirements in one plate. In the matter of supply this would be a great convenience. It is desirable to have an extremely rapid plate, and one that can be occasionally examined during development. This seems to eliminate a panchromatic plate, and is probably the reason the Germans are using an orthochromatic plate that is not red sensitive. The logical solution would be to have one plate that could be developed by a red safe light.¹⁴

Like the Allies, the Germans tried very hard to use film. According to Oskar Messter, writing in his autobiography, they succeeded, and in fact Agfa, which was the largest manufacturer of film for Germany, only survived the difficult war period because it supplied large quantities of film to the army.¹⁵ Even if the film was highly inflammable and presented more difficulties in the development, its use instead of plates represented a great improvement, because of its light weight (a film magazine weighted only 2,5 kg and substituted 8 plates) and small size, which reduced problems of storage in the aeroplane and because it was easier to load. The danger caused by the high inflammability of the film was solved by the magazine which contained it and was made of aluminium. In 1916, new magazines containing 120 m of film instead of the previous 50 m went into use permitting photographic runs of about 150 km in length instead of the previous 80 km. The fact that the Germans used plates and film at least until 1917 leads us to wonder whether they had really improved film to the extent that it could serve as a respectable substitute for plates. In any case, in the *Final Report* of the Inter-Allied Commission of Control, created after the end of the war to check and destroy all German weapons and war material still on German soil, a conspicuous amount of film for aerial photography was listed.¹⁶ Messter wrote:

For the construction of the new camera [the first Reihenbildner of April 1915, D.R.P. 298 086], the use of film instead of plates used hitherto by aerial cameras was for me an implicit assumption. Since I thought that the frame size of 2x2,5 cm, which I had used in previous aerial photographic sorties was inadequate for intelligence purposes, I had to use a larger size of film. I couldn't go too far, particularly because of the problems the troops would have had in developing and printing them. I decided to use a 12 cm focal length and a frame size of 10x10 cm. [...] My camera could take 250 photographs on a 25 meter roll of film.¹⁷

This camera, according to Messter's autobiography and to a number of newspaper and scientific articles contained in his legacy,¹⁸ was the first used by the German Army, and was called at the front »Strandhaubitze«. The first unit to make practical use of the new camera was the 40th Flying Section, in the second half of May 1915 in Handzaeme on the Flanders Front. A few days later, other photographs were taken over the Yser. The device was semi-automatic; the lens

used was a Zeiss-Tessar of 30 cm focal length. It was a success, allowing one to see the advantages brought by the use of film instead of plates.¹⁹ Oskar Messter was able to continue his tests under the protective wing of the German air force, even if in a letter as late as 27.7.1916,²⁰ one can read that some officers of the army, i.e. Flying Officer Schmidt, tried to oppose the use of the new device, giving as evidence of its unreliability a bend appearing in the aerial photograph of a street which, according to a Russian map, was straight. Eventually the map was found to be inaccurate. With his superior, Flying Officer Fink,²¹ stationed in the Western Headquarters, Messter dealt with all the problems connected with the Reihenbildner and worked out improvements for the device. Ever since 1910 Flying Officer Carl Fink, called by his comrades »Luftbild-Fink« (aerial-photograph-finch), had been trying to introduce the first primitive aerial cameras into the Königlich-Deutschen Fliegertruppen in Döberitz.²² His collaboration with Oskar Messter meant an important step in what characterizes the First World War more than any other human conflict, i. e., the unification of industrial, technical and military interests. The army asked for an automatic camera which was ready, according to some sources, on 26 May 1915 [D.R.P. 332 233].²³ It had a frame size of 3.5x24 cm, which worked with unperforated film periodically moved ahead by a transport mechanism and which used a Zeiss-Tessar lens of 25 cm focal length.

Both armies strove to find a way of taking aerial photographs that provided the most visual information about the terrain being surveyed. The best interpretation of aerial photographs was obtained from viewing stereoscopically two shots of the same area, taken a distance apart. It was not possible to achieve this by taking a number of photographs in a single run, because the distance between the vantage point of each successive photograph was not sufficient to give a true stereoscopic effect. To take these photographs, the pilot had to fly at a constant speed in parallel runs at a set distance apart over the terrain. The aeroplane therefore offered an easy target to anti-aircraft artillery while it was performing this task. The prints were then mounted in such a way that the overlapping strips of photographed ground could be viewed through a stereoscopic viewer, increasing the dimension of depth in the image, and bringing into relief features of the landscape. On 20 October 1915 the German Army officially commissioned from Messter a »Doppelreihenbildner« (double Reihenbildner) which was delivered on 4 May 1916 to the »Deutschen Fliegertruppen für die Marine« (German flying troops for the navy).²⁴ This new camera was developed in order to reproduce human stereoscopic sight. And in fact the new device made the heights and depths of the terrain visible. Nevertheless the »single« Reihenbildner also worked well stereoscopically if the negatives obtained were overlapped in the right succession, then spliced together on a celluloid base and finally developed. The scale of the photographed terrain depended on the focal length and on the height of the aircraft above the ground. The film moved obliquely to the direction of flight. In a letter of 3 February 1916 Messter told Fink to read the

photographs he was sending him stereoscopically in order to see how the movement of people could be detected. Since the flight direction was always known it was then easy to find out the direction of the movement of people. »I hope that this discovery will make it possible to determine the direction of marching troops from photos shot with the Reihenbildner.«²⁵ Messter's assertion in the letter indicates that it was only from the beginning of 1916 onwards that aerial photography was conceived as a means of spying on the enemy's manoeuvres. Probably up to that date, photograph interpretation had not been sufficiently developed for its possibilities to be fully realized.

According to the *Inter-Allied Final Report* after the War:

The cameras used by the German air force are [...]:

1° Photographic cameras, (designation Fk), with a focal length of from 25 cm to 120 cm Accessories: double cassettes (Doppelkassetten), magazines of six plates (Wechselkassetten), or magazines with film (Rollfilmkassetten).

2° Automatic film cameras of different types (designation Rb Reihenbildner) again featuring a narrow field of view (6 cm).

3° Automatic or semi-automatic cameras containing about fifty plates 13x18 called Prb (Plattenreihenbildner).²⁶

Oskar Messter is quoted in the case of his Reihenbildner II with a note saying that the device has to be vertically suspended. According to Albert Narath, Messter's Reihenbildner II was the last improved model of his device.²⁷ In fact, there were other models like the Reihenbildner V, which had a focal length of 50 cm and a frame size of 6x48 cm. It worked with an unperforated film and had a frame size of 6x24 cm. Once Oskar Messter had invented the Reihenbildner, they were built by Messter himself and by others, among them Ernemann Werke AG Dresden and Projektionsmaschinen GmbH, which improved the device with new models. Messter himself worked hard at solving technical problems. His exchange of letters with Flying Officer Carl Fink is an important source for an understanding of what the technical steps towards the »perfect« device were. Reihenbildner I presented, for example, a poorly light-proofed camera, and the film transport mechanism did not work very well. This was the reason why Messter decided to perforate the film on both sides. No detail was passed over. On 13 October 1915 Messter applied for a patent for a device which calculated the speed of the aircraft, in order to establish the space between two subsequent exposures of the film. In a letter dated 15 September 1915, Messter discusses the positioning of the Reihenbildner on Albatros C aeroplanes. Even if the observer could more easily handle a camera set in front of him, Messter decided to mount the Reihenbildner behind the observer in order to keep the balance of the aircraft.

Up to the end of the war about 933,000 metres of film were shot with the Reihenbildner. From 1917 the western front from the North Sea to Switzerland

was photographed every week and the photos taken in the morning were on the table at General Headquarters in the evening of the same day.²⁸ After the »Strandhaubitze«, all the Reihenbildner (even the ones made by other factories) worked with a 6 cm wide film, taking an image whose length varied from 24 to 40 cm, depending on the different models. Those built by Messter remind one of the movement of a ciné camera, with a rocking lever that intermittently interrupted the movement of the film by pressing it against its backing plate (*Schläger*); the various Reihenbildner IV cameras (built by Projektionsmaschinenbau GmbH) did away with the sprocket wheel; they still remind one of the traction of a ciné camera because of their rubber disc, with a bulge in it, forming a cam (*Nockenapparat*); the Reihenbildner III camera, built by Ernemann, featured a transport mechanism which, even though it used a Maltese Cross, was very different from the ciné camera. Messter's cameras were powered by a propeller turned by the wind speed, via a belt; the final Reihenbildner V was powered by a motor via a belt running around different pulleys, according to the speed desired. It was the last he made for the war, but in fact Messter continued his improvements until 1926, working for the company Zeiss-Aerograph with his son Eduard and the engineer Hugershoff.

In the British Army the first experiments in aerial photography were started in late 1914. It was soon found that the balloons were often blown off course by the high winds encountered. Thus one of the first obvious improvements was to make cameras of the box type with the focus set at infinity. These cameras, called the »A« type, were fitted with focal plane shutters and the Mackenzie-Wishart system of changing plates. Some good work was done with them, but they were altogether too primitive. A new camera, called the »C« type, was built to be rigidly fixed to the side of the aeroplane, so that photographs could be taken from a more accurately vertical position than those shot with a hand-held camera. Furthermore, plate changing was improved. Sergeant Laws of the Royal Flying Corps invented a camera with a six-inch focal length that would take a 5x4 inch picture. This camera, called »L« after its designer, could take a good, useful photograph at 6,000 feet. At higher altitudes, this camera could take pictures which covered a much greater area, but failed to capture sufficient detail. The »L« type camera was improved in 1917. In some training notes on aerial photography, the »L« camera is described as thus:

The camera body and bottom half of the changer are one casting in aluminium alloy. Into the body is fitted the plate changing and shutter mechanism, and a single flap light trap; the shutter is a simple variable focal plane type. The lens is fitted in an aluminium focussing jacket which works in a brass cylinder. The cylinder screws into the camera body and is locked there by a spring pin, in addition to the hand operating arrangement which is worked by means of the long rocking lever. This camera may be mechanically operated by a small propeller which revolves at a high speed due to the air pressure arising from the speed of the aeroplane. This operates

the plate changing and shutter setting mechanism and only the exposing has to be done with the hand. This means that the observer or the pilot has only one thing to do, i.e., expose.²⁹

Many other improvements were subsequently added, but the tendency was always towards automatic and fool-proof cameras, in order that a pilot should have as little as possible to do and to think about while flying his aircraft. In all regular equipment in use with the French Army the cameras were of metal, except for the Italian cameras which were of wood. The magazines were of wood or metal. Wooden cameras were tried and abandoned in favour of metal ones. The standard cameras in use could vary between 26, 50 and 120 cm focal length, and their plate size could be 13x18 or 18x24 cm. The 26 cm camera was principally used for wide range reconnaissance, when large areas had to be covered to get general outlines far behind the lines. The 50 cm camera was used when either small areas needed to be photographed or when limited, well-defined areas had to be surveyed. The 120 cm camera was used when a picture of a particular spot was wanted. They could all be used at the same altitudes, preferably a low one. When it was necessary to fly higher than 6,000 metres, owing to gunfire, only the 120 cm camera gave adequate results.

The photographs could be vertical or oblique (normally at an angle of 45 degrees), depending on the requirements of the Intelligence Staff. Oblique shots were usually easier to read but gave less detail than vertical ones. They were made when it was impossible to get above the place to be photographed, or when it was difficult to detect objects depicted in vertical photographs, such as the entrances to dug-outs, the area beneath trees and on hillsides, or when they had to be used by the infantry, whose men were not very well trained in photograph reading.

Both armies strove to find a way of taking aerial photographs that provided the most visual information about the terrain being surveyed. The best interpretation of aerial photographs was obtained from viewing stereoscopically two shots of the same area, taken a distance apart. It was not possible to achieve this by taking a number of photographs in a single run because the distance between the vantage point of each successive photograph was not sufficient to give a true stereoscopic effect. To take these photographs, the pilot had to flight at a constant speed in parallel runs at a set distance apart over the terrain. The aeroplane therefore offered an easy target to anti-aircraft artillery while it was performing this task. The prints were then mounted in such a way that the overlapping strips of photographed ground could be viewed through a stereoscopic viewer, increasing the dimension of depth in the image, and bringing into relief features of the landscape.

Although the first experiments with the new hanging camera were the stuff of fairgrounds, and the photographs so obtained were shown in exhibitions for a public who paid for the new sensation of watching the world from above, the

First World War added other crucial meanings to the original harmless and educational ones. No previous war had involved aerial photography in such a complete way. Aerial photography had been used before, but the greater mobility that aircraft were able to give to the camera led to its rapid development during the First World War, until it became easily the largest source of observation. The form that the battlefield took in the Great War, the daily thickening network of trenches, the rapid discovery of the enemy gun emplacements required a precision in reconnaissance that only photography could give. The response to aerial photography was to develop highly sophisticated and effective forms of camouflage. Every attention was paid to keeping weapon positions secret, even to the extent of having troops wear biscuit tin lids on the soles of their shoes, which left prints that were less striking than foot-prints and, even if seen, did not show the direction in which they were marching. This in its turn forced the aerial photographers to elaborate methods of constructing stereoscopic views of the ground in order to enable the interpreters of the photographs to detect even the most carefully disguised units.

Notes

- 1 M. Reeves Dache, *Aerial photographs. Characteristics and Military Application*, New York, The Ronald Press Company, 1927, p. 21.
- 2 *Op. cit.*, p.22.
- 3 Patent Number 13.128 A.D. 1908
- 4 Quoted from C.F. Snowden Gamble, *The Air Weapon. Being some account of the Growth of British Military Aeronautics from the Beginnings in the Year 1873 until the End of the Year 1929*, Oxford, Oxford University Press/London, Humphrey Milford, 1931, p.26)
- 5 Quoted and translated from: *Die Militärluftfahrt bis zum Beginn des Weltkrieges 1914*, bearbeitet vom Reichsluftfahrtministerium, Kriegswissenschaftliche Abteilung der Luftwaffe, Berlin, Ernst Siegfried Mittler und Sohn Verlag, 1941.
- 6 M. Reeves Dache, *cit.*, p.10.
- 7 Compare this with: *Die Militärluftfahrt bis zum Beginn des Weltkrieges 1914*, *cit.*
- 8 BA NL 275/4.
- 9 Grover Heiman, *Aerial Photography. The Story of Aerial Mapping and Reconnaissance*, New York/London, Macmillan, 1972, p.36.
- 10 Patent Number 12.669 A.D. 1981, p.34. Snowden Gamble, *cit.*, p. 138.
- 11 Heiman, *cit.*, p.36.
- 12 M. Reeves Dache, *cit.*, p. 4.
- 13 Captain V.F. Bryce (R.A.F.), Document 83/26.2, Document Department, Imperial War Museum, London.
- 14 Bryce, *Op. cit.*
- 15 Oskar Messter, *Mein Weg mit dem Film*, Berlin, Max Hesses Verlag, 1936, p.128.
- 16 Inter Allied Commission of Control, *Final Report*, Chapter XVI, 1921.
- 17 Messter, *cit.*, p.81.
- 18 See particularly BA NL 275/271d.
- 19 Franz Manek, »Die Luftaufnahmegeräte von Oskar Messter«, in *Luftwissen*, vol. 8, no. 11, 1941, p. 348.
- 20 BA NL 275/271a.
- 21 See the correspondence contained in the Oskar Messter Legacy, particularly BA NL 275/92.
- 22 BA NL 275/259a
- 23 Manek, *loc. cit.*; Albert Narath, *Oskar Messter. Der Begründer der deutschen Kino- und Filmindustrie*, Berlin, Deutsche Kinemathek e.V. Filmwissenschaftliche Schriften, 1966, p.29; Messter, *cit.*, p. 84. A document dated 1941 contained in Messter's legacy (BA NL 275/253a) says that on 26 May 1915 the first version of the Reihenbildner was still being

used, as does a list of the devices (BA NL 275/260) constructed by Messter for the army. According to this list, a newer model was not delivered until 14 July 1916. A file contained in Messter's legacy (BA NL 275/69b) gives the patent numbers of the devices and of their improvements in the period between 1915 and 1916: D.R.P. 298 086; D.R.P. 309 227; D.R.P. 332 233; D.R.P. 295 432; D.R.P. 300 688; D.R.P. 333 614; D.R.P. 301 383; D.R.P. 301 382; D.R.P. 307 628; D.R.G.M. 650 283; D.R.G.M. 669 237;

D.R.P. 304 316. For quotations from patents see also Narath, *cit.* p. 29; and BA NL 275.

24 BA NL 275/260.

25 BA NL 275/92.

26 Inter-Allied Commission of Control, *Final Report*, Chapter XVI, 1921, p.26.

27 Narath, *cit.*, p.29.

28 Narath, *loc. cit.*; Messter, *cit.*, p. 86 and BA NL 275/262c.

29 *Miscellaneous 1969*, Box 126, Document Department, Imperial War Museum, London.

»Soldaten-Lieder« und »Zeichnende Hand«

Propagandafilme von John Heartfield und George Grosz
im Auftrag des Auswärtigen Amtes 1917/18

Die im folgenden dargestellte Episode der deutschen Filmpropaganda des Ersten Weltkriegs¹ ist nicht nur deshalb interessant, weil Künstler wie George Grosz und John Heartfield, die nicht nur mit der Gründung des Berliner »Club Dada« am 27. Januar 1918² aus ihrer antibürgerlichen und Antikriegshaltung keinen Hehl machten, dennoch keine Bedenken hatten, ihr Talent in den Dienst der Filmpropaganda zu stellen. Ihre Verpflichtung soll hier vor allem als Beleg dafür gelesen werden, daß eine Dienststelle des Auswärtigen Amtes – die Nachrichtenabteilung –, unbefriedigt über die mageren Ergebnisse des eigentlich für die Filmpropaganda zuständigen Bild- und Filmamtes, selbst im Bereich der Filmproduktion initiativ wurde und versuchte, im Rahmen einer Reform der Filmpropaganda kreative Künstler mit neuen Ideen zu gewinnen. Die Darstellung folgt weitgehend den Akten der Zentralstelle für Auslandsdienst des Auswärtigen Amtes und beschränkt sich auf die Rekonstruktion des Projekts »Herzfeld-Filme«; die Beschreibung anderer, ähnlich gelagerter Bestrebungen würde den Rahmen dieses Beitrags sprengen. Daneben wird die spärliche und naturgemäß unscharfe Memoirenliteratur ausgewertet. George Grosz (eigentlich: Georg Groß) hat leider nie, John Heartfield (eigentlich: Helmut Herzfeld) nur sehr knapp, sein Bruder Wieland Herzfelde (eigentlich: Wieland Herzfeld) ausführlicher über die gemeinsame Filmarbeit im Dienste der Filmpropaganda berichtet.

Im September 1914 wird der Werbegraphiker und Künstler John Heartfield zum Militärdienst eingezogen und dient als Gardesoldat beim Kaiser-Franz-Joseph-Regiment in Berlin-Neukölln.³ Als er im Oktober 1915 ins Feld soll, gelingt es ihm, mit Hilfe einer »simulierten Nervenkrankheit« in ein Berliner Krankenhaus eingeliefert zu werden.⁴ Nach einigen Monaten wird er als »arbeitsverwendungsfähig« entlassen und arbeitet ab Mitte 1917 als Aushilfsbriefträger in Berlin-Grunewald.⁵ Im letzten Kriegsjahr von 1917 bis 1918 ist er Filmausstatter im »Filmatelier Grünbaum« in Berlin-Weißensee.⁶ Gemeint ist die 1914 von Julius Greenbaum gegründete Greenbaum-Film G.m.b.H., Franz-Joseph-Straße 5-7 in Berlin-Weißensee, die späteren Joe-May-Ateliers. Vor diesem biographischen Hintergrund wird verständlich, wie Heartfield auf die

Idee kam, für die Filmpropaganda zu arbeiten.⁷ Den Kontakt zum Auswärtigen Amt (A.A.) stellte der Diplomat Harry Graf Kessler, ein Freund und Förderer der modernen Kunst her. In seinem Tagebuch findet sich unter dem Datum vom 18. November 1917 auch die erste Erwähnung der Filmprojekte von John Heartfield und George Grosz für die deutsche Kriegspropaganda: »George Grosz und Hellmuth Herzfeld bei mir wegen Kinosachen. Herzfeld und Grosz haben neue Ideen für das Kino und sollen Films machen, für die ich mir 10.000 M. vom Ausw. Amt habe bewilligen lassen.«⁸

Harry Graf Kessler war ab September 1916 an der Deutschen Gesandtschaft in Bern für die deutsche Kulturpropaganda in der Schweiz zuständig.⁹ In dieser Eigenschaft organisierte er auch die Filmpropaganda des Bild- und Filmamtes (Bufa) in der Schweiz.¹⁰ Das am 30. Januar 1917 gegründete Bufa war in seiner behördlichen Anbindung in einer wohl absichtlich unscharfen Stellung zwischen Kriegsministerium und Auswärtigem Amt angesiedelt. So unterstand es der Militärischen Stelle der Nachrichtenabteilung des Auswärtigen Amtes (M.A.A.).¹¹ Diese war aber »ein Organ der Obersten Heeresleitung und nur insoweit an die Herbeiführung einer und bzw. an die Entscheidung des A.A. gebunden, als es sich um die politische Betätigung der M.A.A. im Auslande handelt.« Das Auswärtige Amt hatte sich »die Federführung für die politische Seite der Tätigkeit des Bufa und den Einblick über seine gesamte Auslands-Tätigkeit vorbehalten.«¹² In der Nachrichtenabteilung des A.A. war es das Referat G unter Generalkonsul Kiliani, das neben der »Verbreitung von Nachrichten über feindliche Greuelthaten und andere Rechtsverletzungen« auch für die »Überwachung des Bild- und Filmamtdienstes n.d. Auslande« zuständig war.¹³ Im Februar 1917 ging auch die im Oktober 1914 im Auswärtigen Amt gegründete Zentralstelle für Auslandsdienst (ZfA) – ursprüngliche Aufgabenstellung: »im neutralen und befreundeten Ausland mit Hilfe von Artikeln und aktuellen Bildern in Zeitungen und Broschüren und auch mit Hilfe von Wochenschauen für die deutschen Interessen zu werben«¹⁴ – in der Nachrichtenabteilung des A.A. auf. Laut Organisationsschema der Nachrichtenabteilung war sie dort u.a. für »Theater-, Konzert-, Variété- und sonstige Kunstveranstaltungen im Ausland« zuständig.

Die Filmpläne von Harry Graf Kessler werden aber nicht vom Bufa realisiert, sie laufen vielmehr und offenbar in voller Absicht an diesem Amt vorbei. Denn sowohl Graf Kessler als auch Generalkonsul Kiliani waren bestens placiert, um sich von der Ineffektivität der Filmarbeit des Bufa zu überzeugen.¹⁵ Die ZfA und insbesondere das Referat G der Nachrichtenabteilung des Auswärtigen Amtes initiieren vielmehr eigene Filmprojekte für die Auslandspropaganda, u.a. wird mit dem Schriftsteller Gustav Meyrink über einen großen Propagandafilm verhandelt.¹⁶ So erklärt sich, warum Graf Kessler seine Filmpläne mit Heartfield und Grosz mit der ZfA abspricht. Am 19. November 1917 berichtet er dem dort beschäftigten Vize-Konsul Pistor über die bereits sehr detaillierten Abmachungen mit Helmut Herzfeld:

2.) Herzfeld widmet seine ganze Zeit der Herstellung der beiden von uns bestellten Films, nämlich: »Soldaten-Lieder« und ein komischer Puppenfilm über Feldgrau in Italien. Er bekommt zunächst statt eines Honorars Mk. 20.-- tägliche Diäten auf zwei Monate. Wenn die Filme gut sind und Anklang finden, so wird er selbstverständlich dann ein richtiges Honorar bekommen müssen. Er sprach mir gegenüber die Erwartung aus, daß er in diesem Falle auch weiterhin in irgendeiner Form von uns zur Herstellung von Filmen beschäftigt werde. Das wird sich ja auch, wenn die Filme wirklich gut sind, sehr empfehlen, da wir sowohl für unsere noch zu gründende Fabrik in der Schweiz wie hier in Berlin einen guten und neue Ideen produzierenden Film-Regisseur unbedingt festhalten müßten.

3.) Mit Oliver ist bis jetzt – soviel ich weiß – über die Verwendung der Filme und das Eigentum daran, nichts ausgemacht. Dies wäre meiner Ansicht nach nachzuholen, indem man Oliver den Vorschlag macht, daß er als Entgelt für die Herleihung seines Ateliers und seiner Requisiten Eigentümer zu 25% an den beiden Filmen würde, während das Auswärtige Amt 75%, eventuell auch ein Vorkaufsrecht hätte.

4.) Herzfeld teilt mir mit, daß er für den Soldaten-Film (»Soldaten-Lieder«) folgende Schauspieler und Schauspielerinnen braucht: 2 Männer und zwar Guido Tielscher (unbedingt für 5 Arbeitstage), Arnold Rieck (ebenfalls für 5 Arbeitstage). Falls diese nicht zu haben sind, würde er Henry Bender vom Metropoltheater-Variété und Vallentin vom Metropol-Theater und als Schauspielerin Anna Müller-Lincke nehmen.[...]

5.) Herzfeld arbeitet zusammen mit dem schon bei unserer Besprechung¹⁷ genannten Maler George Grosz, mit dem ich zunächst weder Diäten noch Honorar besprochen habe. Ich nehme an, daß Herzfeld in irgend einer Weise mit ihm etwas ausmachen wird und auch hierfür eine nicht sehr hohe Forderung entstehen wird. Am besten wäre es aber, wenn man auch über diesen Punkt mit Herzfeld einmal spricht und hörte, wieviel er Grosz bewilligen will. – Grosz hat eine sehr amüsante Idee, er möchte eine Art von *gezeichnete* Weltchronik (Monatschronik) machen, die gefilmt würde, indem das Publikum eine Hand sehen würde, die in grotesker Weise die monatlichen Ereignisse darstellen und karikieren würde. Da Grosz außerordentlich witzig und ein brillanter Zeichner ist, so könnte hierbei meines Erachtens etwas wirklich Wirkungsvolles und Neues herauskommen. Er wird eine Probe von dieser Art von Kunst bereits bei Gelegenheit des »Soldaten-Films« geben, indem er etwas ähnliches in den Film einflieht.¹⁸

Eine zeichnende Hand ist in dem vom Vaterländischen Filmvertrieb Julius Pinschewer 1917 hergestellten Film *IM REICH DES GELDES* zu sehen, der ganz allgemein für Kriegsanleihen wirbt. Am Ende des 3. Teils »Ein Blick in die Reichsdruckerei« zeichnet eine Hand mit weißem Strich auf schwarzem Grund u.a. eine Karikatur von John Bull; in *DAS GEBOT DER STUNDE* der gleichen Firma von Anfang 1918, der für die 8. Kriegsanleihe wirbt, zeichnet eine Hand Geldsäcke, von denen der dickste von einem Soldaten und einem Schmied hochgehalten wird.¹⁹ Grosz wird diese Filme gekannt haben; nicht bekannt ist, auf wen diese Technik zurückgeht. Diese und andere von Julius Pinschewer produzierten

Werbefilme für die Krieganleihen entstanden im Auftrag der Deutschen Reichsbank. Auch das Bufa produzierte Trickfilme, möglicherweise auch in dieser Technik. So werden im Bufa-Tätigkeitsbericht Nr. 61 (25. Februar – 3. März 1918) als fertiggestellte Aufklärungsfilme auch »Satirische Karikaturenfilms (Strichfilms) je ca. 40 m, a) Herr Trotzki und b) 1914-1918« aufgeführt, die in der Werkstatt der Messter-Film produziert und von den MESSTER-WOCHEN verbreitet wurden. Als in der Herstellung befindlich wird ein weiterer »satirischer Strichfilm« genannt: »Der Tank«, Länge von ca. 150 Meter. Als Werkstatt und Vertrieb wird die Oliver-Film angegeben.²⁰ Im Tätigkeitsbericht Nr. 74 wird der satirische Strichfilm »Die wankende Entente« erwähnt, hergestellt »auf Veranlassung von Chef Bufa«; der Film sei bis auf die Titel fertiggestellt.²¹ In einem früheren Bericht wurde Jäger als Zeichner angegeben²² – gemeint sein kann nur Harry Jaeger, der später auch für Julius Pinschewer einige Werbefilme realisierte. Im Juli 1918 registriert der Bufa-Tätigkeitsbericht Nr. 80 die satirischen Strichfilme »Warum England uns haßt« – »vom Pressechef beim Reichskanzler gewünscht, vom K.M. genehmigt« – sowie »Nun also sprach Lord Northcliffe« – »von M.A.A. gewünscht« als in Abfassung befindlich.²³ Die Fertigstellung von »Warum England uns haßt« wird schließlich Ende August 1918 gemeldet.²⁴

Die bereits mehrfach erwähnte Film-Fabrikationsgesellschaft Oliver-Film G.m.b.H. Berlin war als Tochtergesellschaft der Nordisk-Film am 23. März 1915 gegründet worden.²⁵ Das Bufa ließ daselbst nicht nur Trick-, sondern auch Spielfilme produzieren.

Graf Kesslers Brief vom 19. November 1917 an Vize-Konsul Pistor von der ZfA, in dem er ausführlichst die Filmpläne von Heartfield und Grosz darstellt, wird von diesem zuständigkeitshalber an Generalkonsul Kiliani vom Referat G weitergeleitet. Ein von Kessler in diesem Brief angeregtes Treffen zwischen Kiliani und Herzfeld, an dem auch Grosz teilnimmt, kommt bereits am 22. November zustande. Über den Inhalt dieser Unterredung informiert eine vertrauliche Aufzeichnung von Kiliani:

Heute erschienen bei mir, vom Grafen Kessler eingeführt, die Maler Herzfeld und Groß, um einige Pläne zu der diesseits beabsichtigten Reform der Filmpropaganda zu entwickeln. Sie führten aus, daß sie beabsichtigen:

1.) *Feldgraue Puppenspiele zu verfilmen.* Dabei ist gedacht, den derben sympathischen Soldatenhumor im Puppenspiel auszuschlachten derart, daß solche Puppenspiele auch in neutralen Ländern zugelassen werden. Die Absicht ist dabei, unter der Maske des derben Soldatenhumors in diskreter Weise pro-deutsche Stimmung zu machen.

2.) *Wochenberichte oder periodische Zeitübersichten in der Form der Verfilmung der zeichnenden und der modellierenden Hand zu geben.*

Auch da soll festgehalten werden, daß die Sujets Neutrale unterhalten sollen, unter der Maske der Neuheit einer die Zeitgeschichte im Bild und in der Plastik vorfüh-

renden Menschenhand soll auch hier in diskreter Weise prodeutsche Stimmung verbreitet werden.

3.) *Den expressionistischen Film zu pflegen*, d.h. also den kosmischen und expressionistischen²⁶ exzentrischen Ton, wie er zum Beispiel in dem bekannten Film: DIE ENTDECKUNG DEUTSCHLANDS durch Vorführung von Szenen auf dem Mars angeschlagen war, weiter zu entwickeln und dazu noch den grotesk-komischen und exzentrischen 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.

4.) *Das Soldatenlied zu verfilmen*. Nachdem die Erschienenen den letzteren Punkt weiter erklärt hatten, wurden sie darauf aufmerksam gemacht, daß diese Ideen eines großen Erfolges an der Front und in unserer innerpolitischen Propaganda wohl sicher sein werden, daß sie aber wegen der Schwierigkeit, deutsche Soldatenlieder in populärer und dem fremden Milieu entsprechenden Form zu verwenden, wohl für das Ausland nicht weiter in Frage kommen würden.[...]

Das technische Material wird den Erschienenen von dem Büro Oliver geliefert werden. Die Unternehmer beabsichtigen zunächst die feldgrauen Puppen zum Teil und dann die zeichnende und modellierende Hand vollständig auszuführen.²⁷

Kilian¹ schickt diese Aufzeichnungen an Graf Kessler mit dem Hinweis, er habe einen guten Eindruck der beiden Herren gewonnen und ihre Pläne seien reiflich durchgesprochen worden.

Ich bin aufrichtig erfreut, daß endlich einmal brauchbares Material für die Idee aufgebracht wird, für die hier seit langem eingetreten wird. Wir haben nun dringend eine Reform unserer ganzen bisherigen Filmpropaganda ins Auge zu fassen und zwar brauchen wir

1.) technisch neue Ideen, am besten wohl von geschulten Filmleuten, die Abwechslung in das pedantische Einerlei unserer bisherigen Produktion bringen und außerdem, wenn irgend möglich,

2.) den mit allen modernen Mitteln der Theaterkunst gestellten großen Propaganda-Spielfilm, dem dann die militärischen Naturfilme, die ja gewiß auch ihre große Bedeutung haben, als Beiprogramm beigegeben werden mögen.

Ich bin der Meinung, daß wir im Ganzen, wenigstens was ich vom B.u.F.A. hier sehe, doch eher auf die Gebildeten und wie mir scheint in vielleicht zu exklusiver Weise einwirken, während die Feinde sich wohl mehr an die breite Masse wenden. Auch in dieser Richtung könnten die Ideen der von Ihnen entdeckten Herren vielleicht Abhilfe schaffen. Auch von dem Gesichtspunkt einer wohl allmählich eintretenden Übersättigung mit der all zu professionell auftretenden politischen Propaganda scheint mir ein Griff ins Exzentrische, Komische od. Expressionistische nicht unangebracht.²⁸

Der von Kiliani angeführte Film DIE ENTDECKUNG DEUTSCHLANDS, »ein Lichtspiel in 5 Abteilungen von R.O. Frankfurter, Spielleitung: Georg Jacoby und R.O. Frankfurter«²⁹, war eine Produktion der Mars-Film G.m.b.H., die »bekanntlich in enger Fühlung mit der Kommandantur von Berlin steht.«³⁰ Dieser Spielfilm, »eine Art Verniade«, war für die Propaganda im neutralen Ausland konzipiert. »Marsbewohner haben Lügenberichte von Reuter und Havas erhalten, und da ein Marsprofessor das Mittel gefunden hat, das die Schwerkraft aufhebt, sausen der Professor, sein hübsches Töchterlein und der Marsredakteur auf die Erde. Was sie nun alles zu sehen bekommen, überzeugt sie von der Unwahrheit jener Berichte.«³¹ Die »in gewissem Sinne operettenhafte Einkleidung« des Films, die humorvolle Abwechslung sowie manche Tricks, die Julius Urgiss im *Kinematograph* positiv auffielen, hatten offenbar auch Generalkonsul Kiliani beeindruckt.

Am 22. November 1917 meldet sich die Internationale Gastspiel-Gesellschaft m.b.H., Victoriastraße 34a, Berlin W 10, bei Vize-Konsul Pistor von der Nachrichten-Abteilung des A.A.. Sie bittet um Genehmigung, Helmut Herzfeld einstweilen einen Kostenvorschuß von 500.-- Mk zahlen zu dürfen, »vorausgesetzt, daß die ganze Summe von Mk. 10.000.-- noch nicht bewilligt sein sollte.« Herzfeld benötige das Geld »in erster Linie für Ausstattungsgegenstände, Dekorationsstücke kleineren Formats, Anschaffung gebrauchter Leinwand für Prospekte, Papier und Pappe etc.« zur Vorbereitung des Soldatenlieder-Films. Auch dieser Brief wird von Pistor zuständigkeitshalber an Generalkonsul Kiliani weitergeleitet, der in einer Randnotiz festhält: »In dem von mir und Herzfeld aufgenommenen Protokoll steht, daß zuerst die feldgraue Puppe aufgenommen wird.«³²

Die Internationale Gastspiel-Gesellschaft war eine Tarngründung des Auswärtigen Amtes.³³ Das geht aus einem Schreiben vom 13. September 1917 hervor, in dem Graf Kessler die Nachrichten-Abteilung des A.A. bittet, man möge dem Bufa mitteilen, »daß die Internationale Gastspiel-Gesellschaft eine Gründung des Auswärtigen Amtes und die Rechtsgrundlage unserer gesamten Propagandatätigkeit in der Schweiz ist.« Mitteilungen der Internationalen Gastspiel-Gesellschaft, abgekürzt Intergast, seien »dem Charakter dieser Gesellschaft entsprechend als amtliche Mitteilungen der Propagandastelle in der Schweiz« zu betrachten.³⁴ Sie gehörte also zur Organisation des Grafen Kessler in der Schweiz.³⁵ Während der Schriftverkehr der Intergast mit dem A.A. von Johannes Oertel geführt wird, wird gelegentlich auch Oliver als Direktor genannt.³⁶ David Oliver scheint somit in einem erheblichen Ausmaß in die geheimen Filmpläne der Nachrichtenabteilung des A.A. eingebunden gewesen zu sein.

Am 17. Dezember 1917 schreibt Heartfield mit Briefbogen des Malik-Verlags mit dem maschinenschriftlichen Zusatz »Kaleidoskop-Film«³⁷ an Kiliani, »daß es Herrn George Grosz und mir große Freude bereiten würde, wenn wir durch Ihre gütige Vermittlung die Gelegenheit bekämen, einige ausländische

Propagandafilms zu sehen.« Ferner berichtet er über den Fortgang ihrer Filmarbeit:

In dieser Woche fertigen wir die Aufnahmen »Die zeichnende Hand« für den Monat Januar, und freuen wir uns diese kurzen Szenen noch in diesem Monat Herrn General-Konsul vorführen zu können. Im Monat Januar erledigen wir den Film »Soldatenlieder« und beginnen mit den Aufnahmen des Puppenfilms.³⁸

Der folgende Briefwechsel dreht sich im wesentlichen um die Finanzierung der Filme. Anfang Januar 1918 meint Heartfield, die Summe von 10.000 Mark sei für beide Filme zusammen etwas knapp bemessen.³⁹ Die Nachrichtenabteilung des A.A. teilt am 10. Januar 1918 mit, daß »unter keinen Umständen« eine weitere Zahlung zu erwarten sei.⁴⁰ In der Zwischenzeit hat sich die Oliver-Film-Gesellschaft bereit erklärt, 3.333,35 Mk. für die Herzfeld-Filme zu zahlen; die Internationale Gastspiel-Gesellschaft bzw. das Auswärtige Amt will sich mit 10.000 Mk. beteiligen.⁴¹ Daraufhin weist das A.A. die Legationskasse an, der Intergast die 10.000 Mark bereitzustellen.⁴²

Mitte Januar 1918 ist Graf Kessler erneut in Berlin und trifft sich wohl auch mit George Grosz, denn am 16. Januar wendet er sich an Generalkonsul Kiliani mit folgender Bitte:

Der Maler Georg Grosz, der mit Herrn Herzfeld zusammen die Film-Serie: DIE ZEICHNENDE HAND machen soll, möchte zu seiner Legitimation eine kurze Notiz vom Auswärtigen Amt haben, die etwa folgendermaßen lauten könnte: »Herr Georg Grosz, Kunstmaler aus Südde und ist damit beauftragt, einige patriotische Filme zusammenzustellen, die auch an allen Frontkinos dem Militär vorgeführt werden sollen. Ich bitte, ihn bei seinen Arbeiten für Anfertigung der Filme im vaterländischen Interesse möglichst unterstützen zu wollen.«⁴³

Mit Schreiben vom 21. Februar 1918 an die Nachrichten-Abteilung des A.A. bestätigt die Intergast die ausgehandelte Finanzierung der von Helmut Herzfeld zu schaffenden Filme: »Ferner werden wir einen Vertrag mit der Oliver-Film G.m.b.H. abschließen und in demselben das Beteiligungsverhältnis von 75% Intergast und 25% Oliver an den Kosten und Erträgen der Ausnutzung der Filme festsetzen.«⁴⁴

Am 16. April 1918 schickt Graf Kessler aus Bern Generalkonsul Kiliani eine Beschreibung der in Arbeit bzw. in Planung begriffenen Herzfeld-Filme:

Gestern erhielt ich einen Bericht des Helmut Herzfeld betreffend die ihm in Arbeit gegebenen Filme: »Sammy in Europa« und »Deutsche Soldatenlieder«. Er schreibt mir, daß er erst am 6. März infolge der Kriegsverhältnisse einen Operateur zur

Verfügung gestellt bekam, sodaß die Fertigstellung der Filme sich sehr verzögert hat; trotzdem meint er, daß der erste Film, »Sammy in Europa«, ein in der Art der amerikanischen Trick-Films *gezeichneter* Film in etwa vierzehn Tagen fertig wird. Die Teile dieses Films, die ich in Berlin sah, waren sehr gelungen und bedeuteten etwas ganz Neues für die deutsche Filmindustrie, da diese gezeichnete Trickfilme in guter Qualität bisher überhaupt nicht angefertigt hatte. [...] Propagandistisch wird er gerade jetzt, wo alles das eingetreten ist, was in diesem Film prophezeit wurde, das heißt, die amerikanische Hülfe für Frankreich sich als ein enormer Bluff herausgestellt hat,⁴⁵ jedenfalls durchschlagend, richtig und aktuell wirken. Ich hoffe, daß wir ihn noch im Mai hier unten bekommen können und würde Ihnen dankbar sein, wenn Sie auf die Ufa, beziehungsweise Oliver drücken könnten, damit Alles getan wird, um den Film nunmehr möglichst bald herauszubringen.

Inzwischen ist aber, wie mir Herzfeld schreibt, seine Zurückstellungsfrist im Ablauf begriffen und muß baldmöglichst erneuert werden, da sowohl der Trickfilm wie der »Soldatenlieder-Film« infolge der späten Mitwirkung des Kino-Operators noch in Arbeit sind, und namentlich der »Soldatenlieder-Film« nicht vor mehreren Wochen fertig werden kann. Auch hat Herzfeld wieder neue Filmideen, über die er mir schreibt, und die er zweckmäßigerweise, wie ich meine, Ihnen einmal vortragen sollte, wenn Sie Zeit hätten, ihn zu empfangen. Ich habe daher ein weiteres Zurückstellungsgesuch an die Militärische Stelle des Auswärtigen Amtes gerichtet, um Herzfeld weitere drei Monate befreien zu lassen, und würde Ihnen dankbar sein, wenn Sie die große Freundlichkeit hätten, vielleicht telephonisch diesem Gesuch bei der Militärischen Stelle noch besonderen Nachdruck zu verleihen.⁴⁶

Kiliani antwortet umgehend, daß er Herzfeld gerne sehen würde, seine Adresse aber nicht habe. Das Zurückstellungsgesuch sei bereits eingereicht und die Ufa »Ihrem Wunsche entsprechend ersucht.«⁴⁷

Als am 18. Dezember 1917 die Ufa gegründet wurde, übernahm sie auch die beiden an der Produktion der Herzfeld-Filme beteiligten Gesellschaften. Mit Abtretungsverträgen vom 6. Dezember 1917 und 22. Februar 1918 kam die Oliver-Film G.m.b.H. zur Ufa,⁴⁸ sie firmierte aber noch etwa ein Jahr unter dem alten Namen.⁴⁹ Am 31. März 1918 trat auch die Internationale Gastspielgesellschaft ihre Filmaktivitäten an die Ufa ab⁵⁰ – sie agierte ebenfalls noch einige Zeit unter ihrem Namen.

Am 27. April 1918 wendet sich die Ufa an Generalkonsul Kiliani mit der Bitte, »die in Betracht kommenden Trickaufnahmen uns auf einer geschäftlichen Grundlage zur Ausführung zu übertragen« – gemeint sind die Herzfeld-Filme.⁵¹ Kurze Zeit später, am 7. Mai 1918, unterrichtet Graf Kessler von Bern aus Generalkonsul Kiliani über den Fortgang der Herzfeldschen Filmarbeit:

Helmut Herzfeld schreibt mir, daß der amerikanische Film »Sammy in Europa« nunmehr in den allernächsten Tagen fertig wird. Er möchte mit dem übrigen Geld zunächst einen weiteren Zeichenfilm in derselben Art wie »Sammy in Europa«

machen, der dieses Mal die enttäuschten Hoffnungen der Entente in komischer Weise darstellen soll, also die Eroberung von Berlin durch französische Poilus und ähnliches. Ferner möchte er als dritten Film mit diesem Geld noch einen »Marionetten-Film« machen, der ebenfalls propagandistischen Inhalts wäre, und Personen vor dunkler Samtwand oder einfacher Wandreihe (Reinhardt-Bühne) in strenger Maskierung und Stilisierung zeigen soll. Er wird wohl in den nächsten Tagen bei Ihnen vorsprechen und Ihnen diese Ideen vortragen. [...] Ich habe bei Legationsrat von Hahn die Idee angeregt, die ich mir schon erlaubt habe einmal Ihnen vorzutragen: daß nämlich die Zeichnungen zu dem »Sammi-Film« auch in Buchform als Propaganda-Karikaturen herauskommen.⁵²

Seinem Antwortschreiben vom 16. Mai 1918 legt Kiliani auch den erwähnten Ufa-Brief bei. Um diese Zeit ist wohl das Projekt Herzfeld-Filme an die Ufa übergegangen, schreibt doch Kiliani an Graf Kessler:

Ihrem Wunsche entsprechend habe ich mit Herrn Herzfeld die Sache durchgesprochen und ihn im Einvernehmen mit der Ufa gebeten, sich wegen der Ausführung seiner Film-Ideen mit ihr in Verbindung zu setzen. [...] Herr v. Hahn und ich werden die Herzfeld'schen Filme nächste Woche in der Zentralstelle für Aus- und Einfuhrbewilligungen ansehen. Ich bemerke auf alle Fälle schon jetzt, daß eine prinzipielle Entscheidung darüber, auf welche Fonds Kosten für Unternehmungen, die unter dem alten Finanz-Regime eingegangen wurden, jetzt zu übernehmen sein werden, bisher nicht getroffen ist. In dieser Beziehung wird es wohl auf den Eindruck ankommen, den die Herzfeld'schen Ideen in der Ausführung schließlich hier machen werden.⁵³

Am gleichen Tag unterrichtet Kiliani die Ufa, daß Helmut Herzfeld dort vorsprechen wird.⁵⁴

Am 17. Juli 1918 läßt die Intergast der Nachrichtenabteilung des A.A. die Abschriften der »im Auftrage der Nachrichten-Abteilung des Auswärtigen Amtes« sowohl mit dem Schriftsteller Helmut Herzfeld als auch mit der Oliver-Film G.m.b.H. geschlossenen Verträge »betreffs Anfertigung von drei Filmen« zukommen. Zu diesem Zeitpunkt scheint aber nur ein Film fertig gewesen zu sein, empfiehlt doch die Intergast wegen der beiden letzten zu liefernden Filme eine »nochmalige persönliche Rücksprache« mit Herzfeld.⁵⁵ Der Vertrag zwischen der Internationalen Gastspiel-Gesellschaft und dem Schriftsteller Helmut Herzfeld geht laut § 2 über einen Film »Soldatenlieder« und zwei Filme »Zeichnende Hand« (Weltchronik) sowie deren gesamte Herstellung. »Als Zeichner wird Herr Herzfeld Herrn Georg Gross verpflichtet« (§ 4). Herzfeld verpflichtet sich, daß die gesamten Unkosten für die ersten drei Filme die Summe von 13.333,35 M nicht übersteigen dürfen (§ 5). Herzfeld, der diesem Vertrag zufolge seine Filmarbeit bereits am 12. Dezember 1917 begonnen hatte, erhält als

»gesamte Vergütung für die Verfassung des Films [...] ein Honorar von M 20.- pro Tag« (§ 6). Die von Herzfeld herzustellenden und der Intergast zu übertragenden Filme sollen unter der Marke »Herzfeld-Filme« erscheinen (§ 7). Die von Herzfeld früher eingegangene Verpflichtung, die drei Filme bis zum 15. April 1918 fertigzustellen, hatte sich wegen »zu später militärischer Freigabe des Kino-Operators und anderer unvorhergesehener Umstände« nicht einhalten lassen; bis zu einem neu festzulegenden Endtermin erhält Herzfeld wieder Diäten. Er verpflichtet sich jedoch ausdrücklich, die Filme »baldmöglichst« fertigzustellen (§ 8).⁵⁶

Im Sommer 1918 arbeiten John Heartfield und George Grosz weiter an diesen Filmen. Eva Peter, Grosz' Freundin, schreibt im Sommer 1918 an Otto Schmalhausen, daß Grosz »täglich mit H. an einem neuen Film« arbeitet.⁵⁷ Ebenfalls im Sommer 1918 stößt Heartfields Bruder Wieland Herzfelde, vom Militär desertiert, zu dem Team.⁵⁸ Grosz und Heartfield übereilen sich mit der Filmarbeit nicht, haben sie doch nun keine Musterung mehr zu befürchten und verdienen zudem noch gut.⁵⁹

Für den Trickfilm [...] lieferte Grosz die Zeichnungen, anhand deren Heartfield flache, in den Gelenken bewegliche Figuren schnitt. Der Film sollte »Pierre in Saint Nazaire« heißen und die Landungsabsichten der Amerikaner im verbündeten Frankreich lächerlich machen,⁶⁰ hingegen das kaiserliche Heer und insbesondere die »Dicke Berta«, eine 42 Zentimeter-kalibrige Krupp-Kanone, verherrlichen. Bei der zeitraubenden Geduldsarbeit des millimeterweisen Verschiebens der Gelenke mit einem Stübchen und beim Kurbeln der jeweiligen Stadien habe ich geholfen; John hatte mir nämlich, als ich mich im Sommer 1918 vom Militär entließ und in Berlin auftauchte, eine Anstellung als Assistent bei dem Operateur Bösner⁶¹ verschafft. Als der Film endlich fertig war, wurde er nicht abgenommen. Die Amerikaner waren längst gelandet, und Grosz hatte nicht sie, sondern »unsere Feldgrauen« so gezeichnet, daß sie Abscheu erweckten.⁶²

1978 präzierte Wieland Herzfelde in einem Brief an Hans Barkhausen seine Erinnerungen:

Ich lag, in wessen Wohnung es war, weiß ich nicht mehr, auf einem Kachelofen, ziemlich unbequem auf dem Bauch, weil dicht über mir der Plafond war, und knipste die Arbeit von Grosz und Heartfield: Sie bewegten mit Stübchen die einzelnen Gliedmaßen von Gestalten, die Grosz gezeichnet hatte und Heartfield auf Karton geklebt, ausgeschnitten und an verschiedenen Gelenken beweglich gemacht hatte. Eine Aufnahme des nach den Fotos hergestellten Films habe ich gesehen. Besonders imponiert hat mir damals die Art, wie von Grosz gezeichnete Wolkenkratzer kurz nach der Landung der Amerikaner aus dem französischen Boden schossen. Der Film

selbst ist in einem Exemplar noch nach dem Kriege in Heartfields Wohnung gewesen. Ein Einbrecher hat u.a. die Dose aber unglücklicherweise mitgenommen.⁶³

In einem 1951 geschriebenen Lebenslauf gibt Heartfield an, daß er »von Ende des Krieges ab – 1918 bis 1920 – in der Kulturabteilung der Ufa als Regisseur gearbeitet«⁶⁴ hat. Die Kulturabteilung der Ufa war am 1. Juli 1918 unter Major Ernst Krieger gegründet worden.⁶⁵ Heartfield habe daselbst auch die Trickfilmabteilung der Ufa eingerichtet.⁶⁶ Damals engagiert er auch den Maler Svend Noldan, einen Freund Erwin Piscators und wie dieser im Umfeld der Berliner Dadaisten aktiv, als Trickfilmzeichner.⁶⁷ Wieland Herzfelde erinnerte sich noch an seine Mitarbeit an einem Film über die Herstellung von Kartoffelflocken, der in der Nähe von Kyritz gedreht wurde:

Ich assistierte: meine Aufgabe war es, von einer Starkstromleitung elektrischen Strom mittels eines eisernen Hakens für die Beleuchtung der Fabrikationsräume zu entnehmen. [...] In der angeleuchteten Fabrik arbeiteten englische Kriegsgefangene, und uns hatte man eingeschärft, zwar genügend Licht in die Fabrikationsräume zum Filmen zu werfen, andererseits aber nicht so nahe zu kommen, daß der Kartoffelstaub explodieren könnte.⁶⁸

Heartfield selbst erinnerte sich auch an die Produktion von Werbefilmen, »bei denen dem Experiment weniger Grenzen gesetzt waren.«⁶⁹ Als John Heartfield und sein Bruder im Januar 1919 entlassen werden, weil sie »die Belegschaft der Ufa wegen der Ermordung von Karl Liebknecht und Rosa Luxemburg zum Proteststreik aufgerufen hatten«,⁷⁰ übernimmt Svend Noldan die Leitung der Trickfilmabteilung der Ufa.

Nachbemerkung

Kopien der Herzfeld-Filme sind nicht überliefert. Die erwähnten Titel sind durch Zensurbescheide nicht belegt; sie sind als Arbeitstitel anzusehen (deshalb sind sie hier nicht in Kapitälchen gesetzt, d. Red.).

Anmerkungen

- 1 Dieser Beitrag beruht auf einem Vortrag, den der Verfasser anlässlich des 100. Geburtstages von John Heartfield am 19. Juni 1991 unter dem Titel *Dada-Film-Propaganda* im Berliner Kino Arsenal gehalten hat. Zum Forschungsstand bis dahin siehe Jeanpaul Goergen, »Dada-Berlin und das Kino«, in *epdFILM*, 7/1990, S. 20-26 und ders., »Propaganda sollte den Gegner lächerlich machen«, in *Der Tagesspiegel*, Berlin, 2. Dezember 1990. Vgl. auch Hans Borgelt, *Die Ufa – ein Traum*, Berlin 1993, S. 25.
- 2 Auf eine Darstellung der künstlerischen Leistungen des Dadaismus im allgemeinen und von George Grosz und John Heartfield im besonderen wird hier verzichtet. Vgl. Hanne Bergius, *Das Lachen Dadas. Die Berliner Dadaisten und ihre Aktionen*, Gießen 1989.
- 3 Akademie der Künste zu Berlin u.a. (Hg.), *John Heartfield*, Köln 1991 (= Ausstellungskatalog. Altes Museum Berlin 16. Mai – 11. Juli 1991), S. 391.
- 4 Michael Töteberg, *John Heartfield in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1978, S. 18.
- 5 Töteberg, S. 19. Vgl. Herbert Knust (Hg.), *George Grosz. Briefe 1913 – 1959*, Reinbek bei Hamburg 1979, S. 54.
- 6 Akademie der Künste zu Berlin u.a., S. 392. Vgl. Roland März (Hg.), *John Heartfield. Der Schnitt entlang der Zeit*, Dresden 1981, S. 578. Töteberg (S. 26) datiert diese Tätigkeit auf die Zeit nach Heartfields Entlassung durch die Ufa im Januar 1919.
- 7 Von einer Dienstverpflichtung von John Heartfield und George Grosz, wie in *Tendenzen der Zwanziger Jahre. 15. Europäische Kunstausstellung*, Berlin 1977, S. 3/136 angegeben, ist nichts bekannt.
- 8 Deutsches Literaturarchiv/Schiller-Nationalmuseum, Marbach am Neckar. Unvollständig bei Wieland Herzfelde, *John Heartfield. Leben und Werk*, Dresden 1971², S. 19.
- 9 Harry Graf Kessler, *Tagebuch eines Weltmannes*, Marbach am Neckar 1988² (= Marbacher Kataloge 43), S. 292.
- 10 Organisationsschema des Bild- und Filmamtes, in: Hans Barkhausen, *Filmpropaganda für Deutschland im Ersten und Zweiten Weltkrieg*, Hildesheim 1982, S. 45.
- 11 Bundesarchiv, Abtlg. Potsdam. A.A., Zentralstelle für Auslandsdienst, 1030, Bl. 71.
- 12 Ebd., Bl. 100f.
- 13 Organisationsschema der Nachrichtenabteilung des Auswärtigen Amtes, in: Politisches Archiv des Auswärtigen Amtes. Presseabteilung, P 6^c Presseberichte Beakteten. Band 1 (49).
- 14 Barkhausen, S. 2.
- 15 Vgl. die Fallstudie über das Scheitern der Bufa-Propaganda in Dänemark: Jeanpaul Goergen, »Neue Filme haben wir in dieser Woche nicht erhalten. Die Filmpropaganda des Bild- und Filmamtes (Bufa) 1917/18 in Dänemark«, in: Hans-Michael Bock u.a. (Hg.), *Schwarzer Traum und weiße Sklavinnen*, München (erscheint im Herbst 1994).
- 16 Dr. Hans Traub, *Aktenauszüge über Filmpropaganda während des Weltkrieges*, Berlin-Zehlendorf-West 1938 (Typoskript), S. 167 und 182. Die von Traub ausgewerteten Akten »aus dem Reichsarchiv und dem Heeresarchiv in Potsdam« werden hier nach dem Original zitiert.
- 17 Über diese erste Besprechung ist nichts bekannt.
- 18 Bundesarchiv, Abtlg. Potsdam. A.A., Zentralstelle für Auslandsdienst, 951, Bl. 222f. Handschriftliche Korrekturen wurden berücksichtigt.
- 19 Paolo Cherchi Usai/Lorenzo Codelli (Hg.), *Before Caligari. German Cinema, 1895-1920*, Pordenone 1990, S. 251 (Abb.).
- 20 Bundesarchiv, Abtlg. Potsdam. A.A., Zentralstelle für Auslandsdienst, 953, Bl. 137ff, hier S. 147f.
- 21 Ebd., 940, Bl. 126ff, hier Bl. 137. Der Bericht geht über den Zeitraum vom 27. Mai bis 2. Juni 1918. Der Tätigkeitsbericht Nr. 78 vom 24. – 30. Juni 1918 meldet den Film als vorführungsbereit (ebd., Bl. 205ff).
- 22 Ebd., 955, Bl. 94ff. Tätigkeitsbericht des Bufa Nr. 68 vom 15. bis 21. April 1918.
- 23 Ebd., 940, Bl. 258ff, hier Bl. 267.
- 24 Ebd., 941, Bl. 71ff, hier Bl. 77. Tätigkeitsbericht des Bufa Nr. 87 vom 25. 8. bis 1. 9. 1918.
- 25 Handelsregister Berlin H.R.B. 13732.
- 26 Durchstreichung im Text wieder aufgehoben.
- 27 Bundesarchiv, Abtlg. Potsdam. A.A., Zentralstelle für Auslandsdienst, 951, Bl. 224f. Handschriftliche Korrekturen wurden berücksichtigt.

- 28 Ebd., Bl. 370ff, vgl. auch Bl. 226f. Der Brief ging auch an den Legations-Rat von Hahn und Vize-Konsul Pistor von der Zentralstelle für Auslandsdienst zur Kenntnisnahme. Handschriftliche Korrekturen wurden berücksichtigt.
- 29 *Der Kinematograph*, Düsseldorf, Nr. 532, 7. März 1917, Anzeigenteil. Hauptdarsteller: Paul Heidemann, Edith Meller, Gustav Botz. Abb. in *Der Weltspiegel*, Berlin, 25. Februar 1917 sowie in Hans Borgelt, S. 38f.
- 30 J. Urgiss, »DIE ENTDECKUNG DEUTSCHLANDS«, in: *Der Kinematograph*, Düsseldorf, Nr. 521/2, 27. Dezember 1916. – In einem Brief von Anfang 1917 firmiert die Firma als »Mars-Film G.m.b.H. zu Gunsten der Kriegshilfe / Abt. 21 der Kommandantur von Berlin« (Bundesarchiv, Abtlg. Potsdam. A.A., Zentralstelle für Auslandsdienst, 947, Bl. 304). Der Film wurde am 24. Februar 1917 unter der Prüfnummer 40245 zensiert.
- 31 Urgiss, ebd.
- 32 Bundesarchiv, Abtlg. Potsdam. A.A., Zentralstelle für Auslandsdienst, 951, Bl. 281. Kiliანი erklärte sich am 15. Dezember 1917 damit einverstanden, daß die von Graf Kessler antragsmäßig erbetenen Beiträge zur Verfügung gestellt werden (ebd., Bl. 356).
- 33 Barkhausen, S. 140.
- 34 Bundesarchiv, Abtlg. Potsdam. A.A., Zentralstelle für Auslandsdienst, 1031, Bl. 47ff.
- 35 Das Bufa antwortet am 24. September 1917 etwas pikiert: »Die Internationale Gastspielgesellschaft m.b.H. bzw. ihre Zugehörigkeit zu der Organisation des Grafen Kessler, ist hier bekannt« (ebd., Bl. 57).
- 36 Bundesarchiv, Abtlg. Potsdam. A.A., Zentralstelle für Auslandsdienst, 1031, Bl. 47ff.
- 37 Ein handelsgerichtlicher Eintrag dieser Firma konnte nicht nachgewiesen werden.
- 38 Bundesarchiv, Abtlg. Potsdam. A.A., Zentralstelle für Auslandsdienst, 951, Bl. 395.
- 39 Ebd., 952, Bl. 14.
- 40 Ebd., 952, Bl. 16.
- 41 Ebd., 952, Bl. 108f.
- 42 Ebd., 952, Bl. 110.
- 43 Ebd., 952, Bl. 125. Aus einer handschriftlichen Notiz von Kiliანი geht hervor, daß Grosz die entsprechende Bescheinigung erhalten hat.
- 44 Ebd., 953, Bl. 122.
- 45 Randnotiz von Kiliანი: ?!
- 46 Bundesarchiv, Abtlg. Potsdam. A.A., Zentralstelle für Auslandsdienst, 955, Bl. 65ff. Vgl. auch 956, Bl. 23.
- 47 Ebd., 955, Bl. 68.
- 48 »Oliver besitzt die gesamten Geschäftsanteile obiger Gesellschaft in Höhe von Mk. 50.000.--. Er tritt diese Anteile an Schwagold [= Kommanditgesellschaft Schwarz, Goldschmidt & Co, Berlin, d. Vf.] und Lindström [= Carl Lindström A.G., Berlin, d. Vf.] ab, die an Ufa weiterübertragen.« Zu dem Zeitpunkt hatte die Oliver-Film vier kaufmännische und 19 technische Angestellte. »Sämtliche nom. PM 50.000 Anteile der Gesellschaft wurden lt. Verträgen vom 12./29.6. 1918 von Ufa erworben. Die Werte der Firma einschl. der Negative wurden gemäß Bilanz per 1. 12. 1917 übernommen.« (Bundesarchiv/Filmarchiv Berlin Ufa 271).
- 49 Die Oliver-Film Gesellschaft m.b.H. wurde durch Beschluß vom 6. März 1919 in B-B Film Bolten-Baeckers G.m.b.H. abgeändert. Direktor David Oliver ist nicht mehr Geschäftsführer. (Bundesarchiv/Filmarchiv Berlin, Ufa 271).
- 50 Bundesarchiv, Abtlg. Potsdam. A.A., Zentralstelle für Auslandsdienst, 953, Bl. 197.
- 51 Ebd., 956, Bl. 25.
- 52 Ebd., 956, Bl. 21f.
- 53 Ebd., 956, Bl. 24 und 26f.
- 54 Ebd., 956, Bl. 26f.
- 55 Ebd., 940, Bl. 272. Eine Aktennotiz fragt »Warum macht das die Ufa nicht?« Die erklärende Antwort findet sich auf der Rückseite: »Die Verhandlungen mit Herzfeld wurden schon zu einer Zeit eingeleitet, als die Ufa erst im Entstehen war. Herzfeld wurde uns durch Graf Kessler zugeführt, der auch Oliver für die Herzfeld'schen Filme interessierte, so daß dieser sich bereit erklärte, an den Kosten der Herstellung mit 25% teilzunehmen. Infolgedessen wurde die Ausführung der Filme der Oliver-Gesellschaft überlassen, die ja übrigens auch, als Gesellschaft der Nordischen, zu dem Konzern der Ufa gehört.«
- 56 Ebd., 940, Bl. 273ff. Der Vertrag ist von Helmut Herzfeld am 6. Juni und von der Intergast am 6. Juli 1918 unterzeichnet. Der Vertrag zwischen der Intergast und der Oliver-Film G.m.b.H. ebd., Bl. 276.
- 57 Unveröffentlichter Brief aus der Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, George-Grosz-Archiv.

- 58 Wieland Herzfelde an Hans Barkhausen, 30. Juni 1978. Der Brief wurde mir freundlicherweise von Hans Barkhausen zur Verfügung gestellt. Vgl. Barkhausen, S. 109ff.
- 59 Herzfelde, S.19.
- 60 Im Juni 1917 landete die erste US-Division in dem französischen Hafen St. Nazaire. Gemeint ist vermutlich, daß der Film die Landung lächerlich machen sollte.
- 61 Möglicherweise handelt es sich um den Fotografen Carl Boesner aus Berlin-Südende. Boesner war auf der Ersten Internationalen Dada-Messe im Sommer 1920 in Berlin mit zwei Fotos von Hans Arp und John Heartfield mit dessen Sohn Tom vertreten.
- 62 Wieland Herzfelde: »George Grosz, John Heartfield, Erwin Piscator, Dada und die Folgen – oder Die Macht der Freundschaft« 1971, in: Roland März, S. 72 – 100, hier: S. 88f.
- 63 Wie Anm. 58.
- 64 Akademie der Künste zu Berlin u.a., S.392.
- 65 Dr. Oskar Kalbus, *Der deutsche Lehrfilm in der Wissenschaft und im Unterricht*, Berlin 1922, S. 21, 34ff. – Produziert wurde in dem früheren Oliver-Atelier in der Berlinickestraße 11 in Berlin-Steglitz (Bundesarchiv / Filmarchiv Berlin, Ufa 271).
- 66 »Heartfield had been appointed director of wartime documentary and scientific films by Ufa, and under his guidance a department for the production of animation films was established« (Standish D. Lawder, *The Cubist Cinema*, New York 1975, S. 249, Anm. 35).
- 67 Hans-Jürgen Brandt, *NS-Filmtheorie und dokumentarische Praxis*. Hippler, Noldan, Junghans, Typoskript [= Diss. phil. Johann Wolfgang von Goethe-Universität, Frankfurt, 1985], S. 81.
- 68 Wie Anm. 58.
- 69 Mario Verdone, *Diario para futurista*, Rom 1990, S. 65.

Arthur Melbourne-Cooper, Film Pioneer

Wronged by Film History

Introduction

History, once put into print under the *nihil obstat* of official institutions, can bring much sorrow and pain for individual beings who were personally involved. The story of a little British film, GRANDMA'S READING GLASS (1900) cannot be told without telling the story of the maker's daughter.

Mrs. Audrey Wadowska (1909-1982), eldest daughter of the British film pioneer Arthur Melbourne-Cooper (1874-1961) of St. Albans, researched the life and cinematographic achievements of her father for 28 years. She was, however, not to reach her goal – to have her father recognised as a film pioneer in his own right, and have the credits of GRANDMA'S READING GLASS corrected to his name.

All her information and evidence on this little film is available today in the Arthur Melbourne-Cooper Archive in St. Albans, administered by her husband Jan Wadowski.¹ This material also offers a broad account of the significance of the British film pioneer Birt Acres (1854-1918), Arthur Melbourne-Cooper's original employer.



Acres' descendants too, his daughter-in-law, Mrs. Sydney Birt Acres (alive today) and her children, have been wronged by »official« film history. Acres alone invented the first practical working 35mm camera-cum-projector in England. But his Kineopticon is now mistakenly known as the »Paul-Acres camera«.² Birt Acres is mentioned here as Mrs. Audrey Wadowska would have wished. Without Acres, her father would not have made a career as an independent filmmaker and become one of the world's first true film authors.

There is nothing more humiliating than when official bodies deprive a person of something deeply perso-

nal. Such a personal matter can very well be an achievement of one's father, such as Acres' success with his Kineopticon. Acres succeeded where others before him, (Le Prince, Friese-Greene for example) had failed. It is a degrading³ affair when you see one's own father's true accomplishment taken away from him.

»Official« history can deprive one also of something which is private and emotional, something which belongs to your very individual being. As if officialdom, in a Kafka-esque sense, were depriving you of a part of yourself. This is what happened to Audrey Wadowska when the British Film Institute refused to look into her claims concerning GRANDMA'S READING GLASS. The correction of the credits in favour of her father was denied her, in spite of all her substantial (film and documentary) evidence.

It was Audrey Wadowska's own foster mother, who played the part of grandmother in GRANDMA'S READING GLASS, Bertha Melbourne-Cooper, her father's youngest sister. Audrey Wadowska was as attached to her as she was to her own mother. Mrs. Wadowska's deep concern in restoring her father's name became a quest for self-restoration: this was a double commitment, and it motivated her to do what she did as best she could. She died eleven years ago from sheer exhaustion.

Interviews with Arthur Melbourne-Cooper's children⁴ and Audrey Wadowska's interviews with her father, written or on tape recordings, leave no doubt that the girl in GRANDMA'S READING GLASS playing the grandmother is Bertha Melbourne-Cooper and that the eye in close-up belonged to Arthur's mother Mrs. Thomas Melbourne-Cooper, *née* Catherine Dalley.



left: Catherine Melbourne-Cooper, *née* Dalley, Arthur's mother.

above: Close-up from GRANDMA'S READING GLASS

The day the true authorship of GRANDMA'S READING GLASS is established, one of Britain's first and truly creative *film authors* will come to the front, with a career spanning the first two product life cycles of the moving picture industry: 1892 to 1915. Could this diminish the importance of Sadoul's concept of the Brighton School? Perhaps. But a body of work, of which at least 120 films from that period still exist, will be there for further study. The donkey-work for it has already been done, resulting in an enormous amount of documents, films, photographs and interviews.⁵

Arthur Melbourne-Cooper's GRANDMA'S READING GLASS can be seen as an exemplary product for the start of the second product life cycle of the film industry. In 1900, after the novelty »that pictures could move« had worn off, the industry began to cater to a cinema which was going to tell stories. And that is what made the cinema so great in the century to come.

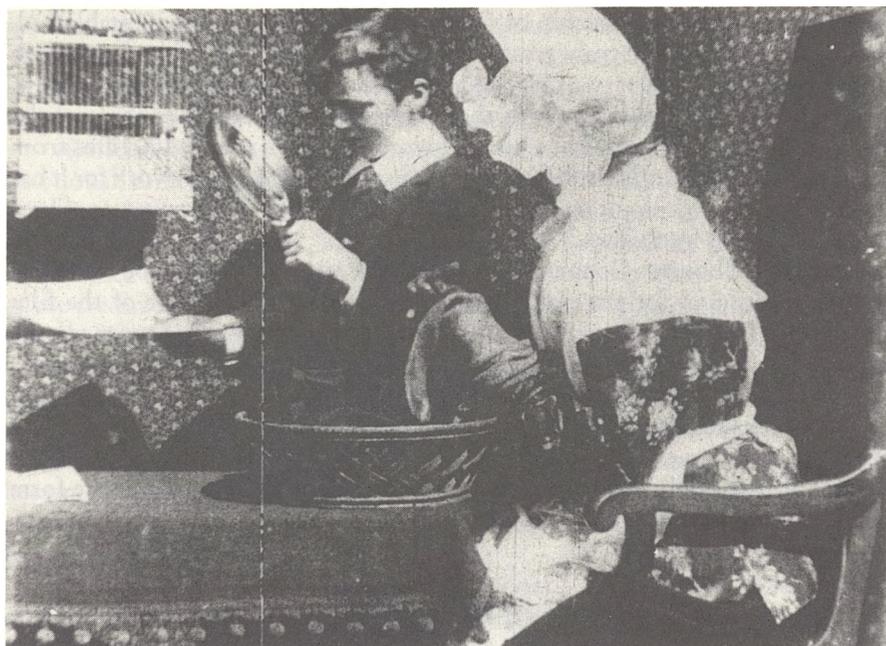
Concentrating on GRANDMA'S READING GLASS and what we know about the film, it becomes clear that there is still quite some basic research to do concerning the origin of the cinema as both an industry and as a creative form of a universal culture.

Being there yourself

GRANDMA'S READING GLASS is generally considered as the first instance in film history where close-up shots are alternately cut into one and the same sequence. It has a running time of little more than a minute, with a length of about 30 metres (100 feet in most of the catalogues). The film was listed for the first time in the Warwick Trading Company's film catalogue of 1901, along with a group of other remarkable films, some of which have the very same folding screen for a backdrop as used in GRANDMA'S READING GLASS.

In addition to GRANDMA'S READING GLASS, these films consist of THE OLD MAID'S VALENTINE (also released as THE VALENTINE), AS SEEN THROUGH THE TELESCOPE (Melbourne-Cooper's original title: WHAT THE FARMER SAW; also released as WHAT THE PROFESSOR SAW), THE HOUSE THAT JACK BUILT (original and more correct AMC title: THE CASTLE OF BRICKS), THE LITTLE DOCTOR (also released as THE KITTEN NURSERY; AMC title: THE SICK KITTEN, released with this title in an abridged version) and AT LAST! THAT AWFUL TOOTH.⁶

The existing print of GRANDMA'S READING GLASS⁷ begins with a close-up that moves over a page of a newspaper, followed by a medium shot, a *plan Américain*. Sitting at the right, a girl dressed as Grandmother, is knitting. From the left, a little boy comes into view on the screen. The acting is very natural and casual, and it does not remind one at all of the acting styles of exaggerated gestures that we usually associate today with silent movies. The boy picks up a magnifying glass. With this, he looks at several objects: a watch, a bird in a cage, Grandmother's eye and a cat's head.



Each time the boy places the reading glass over an object, the medium-shot becomes intercut with an extreme close-up, framed in a round, black mask. This circle represents the round reading glass. The effect is that we see what the boy sees – *at the same time!* GRANDMA'S READING GLASS becomes in this way an effective demonstration of the use of objective and of subjective shots, also known as point-of-view shots.

GRANDMA'S READING GLASS is not a complete story. It remains a Victorian genre piece, typical of that time. But it is well worth noting that the medium-shot of the playing children is taken from their level of vision and that the subjective close-ups deliberately place us in the viewpoint of the boy. Not only the intercutting of close-ups, but the camera angle as well, is very modern. The action prepares us each time for the close-up. This well-considered action and the repetition of the techniques in other films demonstrate that the technique employed in GRANDMA'S READING GLASS' is not incidental.⁸

One of the films grouped with GRANDMA'S READING GLASS, shot against a white sheet this time, is THE LITTLE DOCTOR. In a medium-shot, we see at the right a little girl with a Manx cat on her lap. From the left, a toddler dressed up as a »doctor« appears on the screen and takes from his bag a bottle labeled »FISIK« (i.e. medicine) for the supposedly sick cat. This genre scene is interpolated with an extreme close-up of the head of the kitten lapping milk from a spoon. After

the close-up, the boy turns towards the camera, doffs his top hat and makes a bow. This is possibly the first time in film history that such a change of shots (cut in, cut back) was employed, a method which was only to become common practice many years later.

AS SEEN THROUGH THE TELESCOPE has one close-up cut-into and cut-out of a long-shot. A young man ties the shoe lace of his female companion. The scene is observed by an older man with a telescope. He places the telescope over his eye. The scene is intercut with a masked close-up of the lady's ankle and the hands of the young man tying the lace.⁹

THE HOUSE THAT JACK BUILT has no close-ups. It is one of the popular reversal films of those days. A girl is building a castle of toy bricks, when a boy enters who, with a swing of his arm topples the castle. But, having noticed the distraught expression on the girl's face, he swings his arm back and the house magically rises up again. A barely recognized feat of this film is that when the actual reversing begins, half way through the 75 feet of film, there is not a noticeable jump in the scene. The scene remains exactly as it is.¹⁰ If the same piece of negative had been used in the printer for the second reversal shot, which is actually the same shot, a noticeable jump would have unavoidably occurred, caused by the margin in the sprocket holes on the printer's sprockets.

From Audrey Wadowska's interviews we learn how her father made perfect reversal shots.¹¹ It is a simple trick but it needs quite some practice. Melbourne-Cooper tied two cameras together, the second one upside down. The scenes were shot simultaneously, but the second camera needed to be cranked at exactly the same speed ... and the other way around. This is how he got two perfectly matching strips of negative.

THE OLD MAID'S VALENTINE is in the tradition of facial expressions, a genre known as 'facials', stemming from music-hall and variety shows which had been popular since Edison's Kinetoscope shows. The actor (playing in drag, as was the custom) was hired from a London agent. The backdrop is the same as in GRANDMA'S READING GLASS and THE HOUSE THAT JACK BUILT.

All these films were made in the same period. Through Audrey Wadowska's research we learn a lot about the GRANDMA'S READING GLASS group of films. We learn where these films were made and why they were made there. We learn who played in them. We learn when they were made, and why they were made.

On one of Audrey Wadowska's tape recordings made in April 1960, a year before Melbourne-Cooper saw his film again, he recalls (with a strong Hertfordshire accent) the story line of GRANDMA'S READING GLASS:

It was an early film and then you can give it a try and start something new. You start seeing Grandmother reading her newspaper and her grandson enters, anyhow, comes in. He pinches her glass and proceeds to examine various things. You see these on the screen. It causes laughter, it is something peculiar.¹²

The masked close-ups had a purpose: they were deliberately meant to thrill the audience with the closeness, the enlargements of the objects. The feeling that »you were there«, as Melbourne-Cooper put it to his daughter, was a well-considered experiment at this stage of his film-making career, which by then spanned eight years.

Not long before Arthur Melbourne-Cooper died, he was able to see a print of GRANDMA'S READING GLASS again. In early 1960 the film was rediscovered in Copenhagen, among the archives of the court photographer Peter Elfelt.

»My father always wanted to do something new, something different, and to do things in a different way,« explained Audrey Wadowska. Melbourne-Cooper skilfully experimented with objective and subjective shots. The feeling of »being there yourself« had already been exploited by him a year before with his documentary TRAWLERS AHOY (1899), a film that can still give the spectator a sensation of seasickness.

Closed period

The crediting of GRANDMA'S READING GLASS to G.A. Smith had been challenged by Mrs. Audrey Wadowska since 1955. In that year she and her husband Jan attended the film exhibition »60 Years of Cinema« in Trafalgar Square, organised by *The Observer* in association with the British Film Institute and the Cinémathèque Française. The Wadowski's were most curious about the sections dealing with the birth of the cinema and its early years.

Several photographs on a black panel dedicated to early British filmmakers caught their eye. One photograph depicted the eye of Audrey's grandmother, Catherine Melbourne-Cooper. This eye had a marked resemblance to Mrs. Wadowska's own eyes: large and like eggshells under a pronounced brow, a striking family likeness. The other photographs were of children playing. Naturally, Audrey Wadowska at once noticed her aunt Bertha, her father's youngest sister. Bertha Melbourne-Cooper had been her foster mother for several years, before the First World War, when her father's Alpha Film Studios had come into financial trouble.

To her astonishment, these photographs – film stills taken from GRANDMA'S READING GLASS – were credited to George Albert Smith of Brighton. Audrey Wadowska was already well familiar with this little film. Her father had told his children many times about it and also about his other cinematographic achievements, especially his animation pictures.

Audrey Wadowska went at once¹³ to the British Film Institute to ask that the credits be corrected. At the BFI she was not even requested to offer proof of her statements. She was told instead that, on the authority of the French film historian Georges Sadoul and of Mrs. Rachael Low and Roger Manvell,¹⁴ it had

been established that G.A. Smith was the maker of GRANDMA'S READING GLASS. She was told: »This period has been closed.«

Georges Sadoul, defying the claims that D.W. Griffith had made around 1913, discovered that English filmmakers already applied and practised back around 1900 many of the techniques the American director claimed to have invented. With his discovery, Sadoul de-mythologized the claims of D.W. Griffith¹⁵ who had in any case employed a fine creative use of all these techniques, effectively building further upon the groundwork of what is known today as the classical Hollywood cinema.

But Georges Sadoul in his turn created a new myth. The French film writer made a study of early British film catalogues. Without questioning the information he found, he attributed all the film titles in these catalogues to the distributors who in many cases were tradesmen primarily, such as the Williamsons. In other words, the film salesmen who published these catalogues were seen by Sadoul to be the makers of every published film title as well.

That is how GRANDMA'S READING GLASS accidentally became accredited to George Albert Smith of Brighton, whose name appeared in distribution catalogues issued from 1903 by Charles Urban. The British Film Institute and Rachael Low, commissioned by this Institute to write the history of the British film, followed this path. With Sadoul's *Histoire générale du cinéma* (1946/47) the legend of the Brighton School was born, and GRANDMA'S READING GLASS became inseparable from the name of Smith.

At the legendary 34th Congress of the FIAF in Brighton in 1978, Audrey Wadowska appeared with two cases full of photographs, papers and documents, in order to prove her father's authorship. No one even bothered to look at that material. As the daughter of a film pioneer, studying film history and researching her father's life since her first challenge in 1955, she was permitted to attend the FIAF's screenings, but she was excluded from the meetings and discussions held by the film historians.¹⁶

Alpha: »I was the first«

Arthur Melbourne-Cooper was the son of St. Alban's society photographer Thomas Melbourne-Cooper. Thomas became friends with the photographic pioneer Frederick Scott Archer. In 1854 he established himself in St. Albans, acquiring the sole rights to photograph the famous cathedral. It was the intention that Arthur, third child from Thomas' second marriage, should take over the photographic business in Osborne Terrace 1, New London Road. When Arthur was eighteen years old, he was already a fully trained, professional photographer, giving ample proof of his skills when applying for a job with Birt Acres, a painter and gentleman photographer in Barnet. Acres had become well-known in Britain

for his lectures on photography. Since 1890 he had been trying to develop a device with which he could capture the movement of clouds and waves.

In 1892 Acres, who during his years of study in Paris had acquainted himself with photography, needed an assistant. He had patented a camera that could take, in rapid succession, a series of photographs of a rolling wave or a moving cloud. His assistant would have the task of substrating, sensitising and, later, developing all these endless series of glass plates, and printing positives of them for Acres' multi-lantern lectures.

On January 1st, 1894 Acres filmed the opening of the Manchester Ship Canal with his Kinetic Camera on 70mm film and later that year he filmed the Henley Regatta. Arthur Melbourne-Cooper was Acres' cameraman on these occasions.

In 1895 Acres patented his Kineopticon, which used the Edison gauge of 35mm. In June he went to Germany and filmed KAISER WILHELM REVIEWING HIS TROOPS and OPENING OF THE KIEL CANAL.¹⁷ He gave his first public film show in August 1895 in the Public Lecture Hall in Barnet, with his assistant Melbourne-Cooper producing sound effects behind the screen. Acres travelled later that year to the United States to sell his films to Edison, several of which were shown in April the following year in Koster & Bial's Music Hall, where SEA WAVES (Acres' title: ROUGH SEA AT DOVER), A BOXING BOUT, SKIRT DANCE and KAISER WILHELM were included in the programme. With his invention of the Kineopticon,¹⁸ Acres has played a much more instrumental part in establishing the early British film industry than is generally assumed.¹⁹

Arthur Melbourne-Cooper gave his first film show two days before Christmas 1895 at the Welham Green Boys School, North Mymms. In 1896 in London, Acres more or less lost the »battle of the firsts«²⁰ to Lumière, though he had already given several successful film shows in Barnet, where he had built England's first proper film studio with an open air stage in the garden of a cottage in Salisbury Road. A BOXING BOUT and SKIRT DANCE were filmed there in 1895, with Melbourne-Cooper as camera operator. In this studio that year, Melbourne-Cooper produced the first of his own films, including THE TWINS TEAPARTY and FEEDING THE PUPPY.

Many of these early Melbourne-Cooper films can be found in R.W. Paul's first film catalogues.²¹ Paul was Melbourne-Cooper's first customer, or »agent« as he called him. Charles Urban, sent by Edison's agents, Maguire & Baucus, to London to stop the Kinetoscope cloning, became his second important agent.

Halfway between Barnet and St. Albans, on the south side of Ridge Hill, Melbourne-Cooper established, at the end of 1895, his own studio, the first of five studio's he was to use. It was an old wooden barn at Ridge Hill Farm, at the back of the Waggon and Horses, an old inn which, a couple of years ago, had to make way for the construction of the M25, the London orbital motorway. The barn is still there, including the concrete tanks, built by Melbourne-Cooper for developing his films.

In 1896 Melbourne-Cooper opened a sales office in Garrick Mansions, Charing Cross Road in London. In the cellar he built a studio with a miniature stage for filming his frame-by-frame animation films during the slack summer seasons.

In the spring of 1900 his father fell ill and Arthur was urged by the family to assume his responsibilities. From around May that year until August or September, he spent most of his time in the family house in Osborne Terrace. It was here that he used his father's photographic studio at the back of the large garden.

Arthur Melbourne-Cooper gave his daughter three specific reasons why he filmed the GRANDMA'S READING GLASS series in 1900. He was establishing a company named Alpha Trading Company. With this company he was to produce solely for the trade. Melbourne-Cooper then clearly saw the necessity of commercial specialisation. Jean Mitry places the beginnings of specializations in the film industry at around 1902.²² Melbourne-Cooper's Alpha Film Studio's was to produce the films for his London based Alpha Trading Company.²³ He named his company Alpha: »Because I was the first.« He was determined to remain independent and free for his experiments and innovations, because he loved making moving pictures very much.

In 1899 Melbourne-Cooper planned to take over the lease of a cottage and grounds in Bedford Park, St. Albans, conveniently situated near the city station, for film buyers and for actors and actresses from London. He had already made several films there.²⁴ He wanted to initiate his new company with a series of films that were completely innovative and surprising.²⁵

His second reason for looking into new methods of film-making was that the market was in an uncertain position. Supply exceeded demand. But Melbourne-Cooper was determined to stay in the moving picture business. A third reason was that he needed capital for equipment and expansion of film making.

During the summer of 1900, he used children of neighbouring families, Massey and Barnes, as well as his sister Bertha,²⁶ to act in a number of films which he took in his father's studio, – the GRANDMA'S READING GLASS group of films. Bertha was to recall the film fondly until a very old age. Indeed one can see some of the kittens, from the litter of the family's Manx cat (having made their film debut in WON'T YOU COME HOME? – 1896) appearing in GRANDMA'S READING GLASS as well as in THE LITTLE DOCTOR.

The date of GRANDMA'S READING GLASS can be established exactly. The existing print, whose first scene is missing in which Grandmother reads the paper, opens with a panning shot of a newspaper with an advertisement for Bovril.²⁷ It took Audrey Wadowska several months to go through all the newspapers in the British Library of the years 1899 to 1901 to find a copy with a Bovril advertisement that matched the one in the film: with small adds for houses to let beside the trademark of Bovril, such as »FULHAM – Half-houses to let, latest improvements, two bedrooms, kitchen, scullery, w.c. etc.; rent

8s. 6p per week.« It was the *Daily Express* of London, dated Wednesday, July 4, 1900.

In 1974 Audrey Wadowska was able to trace in St. Albans, Miss Beatrice (»Bee«) Massey, one of the children of the Massey family. The father had had a timber yard right behind the Osborne Terrace cottages. It was Beatrice Massey²⁸ who, after seeing *GRANDMA'S READING GLASS*, *THE LITTLE DOCTOR* and *THE HOUSE THAT JACK BUILT*, gave Audrey the correct names of the children appearing in these films. Miss Beatrice Massey supported this by giving Audrey several family photographs.²⁹

Playing opposite Bertha Melbourne-Cooper (then 23 old) in *GRANDMA'S READING GLASS* was Beatrice's brother Albert Francis (aged 10, called »Bert«). In *THE HOUSE THAT JACK BUILT* Beatrice's sister Mary (aged 8) plays opposite her brother Ralph (aged 9). In *THE LITTLE DOCTOR* it is Beatrice herself (aged 7, then called »Cissy«) who is visited by George Barnes (aged 6) as the »doctor«. Comparing the family photographs with the films, there can be little doubt that they are the same children.³⁰

Abundant details

When Rachael Low and Roger Manvell published their first volume on the history of the British film, these films, with the exception of *THE HOUSE THAT JACK BUILT*, had not yet been preserved by the National Film Archive.³¹ Audrey Wadowska wondered if Sadoul, Low or Manvell had ever seen *GRANDMA'S READING GLASS*.³² Sadoul³³ recalled that he, along with Rachael Low and Ernest Lindgren of the BFI, visited G.A. Smith in Brighton. He writes:

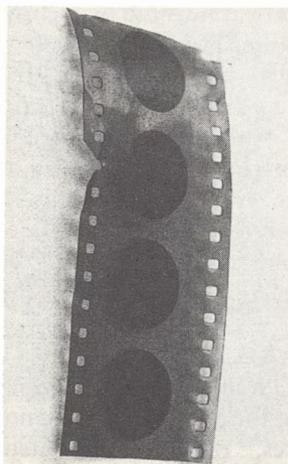
... we were able to meet G. A. Smith, who is at present living at Brighton, we failed to arouse his interest in our questions as to the reason why he thought of creating the first sequences known in the history of films in *GRANDMA'S READING GLASS* or in *THE LITTLE DOCTOR*. On the other hand, he had abundant details on his use of double exposure in *CORSICAN BROTHERS*, and his process – very interesting, be it said – of kinemacolor.

Sadoul suggests that inventors are not always aware of the importance of their inventions.

It is time to look at George Albert Smith. It struck Sadoul that Smith's interest could not be aroused in *GRANDMA'S READING GLASS* and *THE LITTLE DOCTOR*. Unfortunately, no one at the BFI was willing to listen to Audrey Wadowska's tape recordings, on which her father can be heard recollecting those films all too well – with abundant details.

At the FIAF Congress in Brighton in 1978, Barry Salt, in his lecture on Cinema in Great-Britain 1900-1906, defiantly expressed himself: » ... GRANDMA'S READING GLASS, which was made by G.A. Smith, as his cash and account books clearly prove ...«. Smith had left a small cash book and an account book to the BFI. With this remark, Barry Salt gave himself away: he had never looked into them. For GRANDMA'S READING GLASS is *not* mentioned in these little books that cover the period of 1897 to 1903. Nor is there *any* mention of the other films of the GRANDMA'S READING GLASS group. Smith had actually made very few films. When one studies these little books carefully, one can find only 23 titles. If Smith ever had anything to do with the films grouped with GRANDMA'S READING GLASS, there can be no doubt that traces of expenses for them would have been found in his cash book. For he meticulously kept account of his expenses, even down to half a penny for a cigar.

This does not mean that Smith did not try to make a film like GRANDMA'S READING GLASS. He actually did. During the FIAF Congress the late Graham Head, a Brighton film collector, told us that he was in possession of the actual negative of GRANDMA'S READING GLASS. Smith himself had given this to him some time before he died, along with several other strips and cuts of film. We were able to acquire from Mr. Head a strip of four frames from Smith's GRANDMA'S READING GLASS. The whole negative is approximately three feet long. All the images consist of circular close-ups of an eye. The eye in Smith's piece of negative does not resemble in any way the eye in the original GRANDMA'S READING GLASS, the eye of Melbourne-Cooper's mother. The eye is not steady in the centre of the circle and can be seen shifting from one point to another within the mask, even getting out of vision. The negative suggests³⁴ that Smith



Clip and frame from Smith's unfinished negative of his GRANDMA'S READING GLASS

tried to make a close-up of an eye within a circle, just as the one in the original GRANDMA'S READING GLASS, but that he had not fully succeeded. Evidently Smith had not known how to capture a close-up of an object, close to the camera and steady in the centre of the frame.

Melbourne-Cooper knew how to achieve this however. He had learned this from Birt Acres who employed glass prisms³⁵ at the back of the lens. The prism – a small mirror will do the job as well – is used inside the camera at the back of the lens, as an aid to get the object centred and in focus. Then the film is inserted and the camera is closed.

Smith was not the only one who tried to copy GRANDMA'S READING GLASS. Pathé in Paris »remade« it as LA LOUPE DE GRAND'MAMAN,³⁶ distributed in Spain as LA LUPA DE LA ABUELA. Edison »remade« it as GRANDPA'S READING GLASS. Even Biograph made its own version. All this is evidence that GRANDMA'S READING GLASS was a success. Melbourne-Cooper earned enough to take on the Bedford Park lease and expand his business.

It would be interesting to delve deeper into the life and career of G.A. Smith. Rachael Low and Roger Manvell³⁷ call him a portrait photographer in Brighton, and »a lifelong colleague« of Charles Urban. Both statements are inaccurate. Smith was not a photographer. In documents in the municipal archives of Brighton, Smith is mentioned as an »entrepreneur«. From Graham Head we learned that Smith and Urban, who lived their last years in Brighton, both as pensioners, and were cremated there, did not even exchange greetings when they passed each other in the street. Several documents in the Charles Urban Collection in the Science Museum Library confirm the animosity between the two men.³⁸

From 1897 on, Smith exploited a tea garden and fortuneteller's tent in the St. Anne's Well and Gardens in Hove, near Brighton. Here he built a laboratory. From his cash book one can deduce that the laboratory was financed by Urban, who later took it over³⁹ when Smith stopped making films here around 1900 to move to Southwick. There Smith built a series of five elegant cottages, the so-called Roman Villa's in the Roman Crescent, and he moved into the centre one of these, number 10, calling it Laboratory Lodge. At the back of the garden he built a workshop. Urban commissioned him to work on the development of Kinemacolor. However, as soon as the Kinemacolor system worked, Smith hastened to apply for a patent in his own name, much to Urban's embarrassment.⁴⁰ When Smith was forced to leave Southwick after a marital scandal⁴¹ he went back to work for Urban, but now as an employee, not on commission any more.

Barry Salt, in his FIAF lecture, asserted that the G.A.S. films in the Warwick and Urban catalogues carry the statement: »Arranged, Photographed and Copyrighted by G. Albert Smith, F.R.A.S.«⁴² Not only can the copyright notice not be found in the G.A.S. film lists in the Urban catalogues,⁴³ research at the Patent Office brought also to light that the early British film makers hardly ever entered their films here, with the exception of R.W. Paul in a specific case.⁴⁴

Arthur Melbourne-Cooper never sold his films to Smith. The films grouped with GRANDMA'S READING GLASS were sold to Charles Urban's Warwick Trading Company, to the London office of Pathé, to William Jury⁴⁵ and to other distributors, some of whom exported prints to the United States.⁴⁶

Before GRANDMA'S READING GLASS appears under the heading of G.A.S. Films, it can be found in the Warwick catalogues of 1901 and 1902, just below a general heading »Humorous Subjects«. It can be found in a special edition »Blue Book of »Warwick« and »Star« – Selected Film Subjects« of 1902.⁴⁷ GRANDMA'S READING GLASS appears at least four times in catalogues *not* under the G.A.S. Films heading or under Smith's name, *before* they appear as such in the Urban Trading Company catalogues, from 1903 on.

It has not been possible to find company papers in Smith's name or in the name of G.A.S. Films. As far as we know, Smith did not have his own film company. Arthur Melbourne-Cooper, however, established several companies, of which the Alpha Trading Company was the most important and the Alpha Film Studios the most prolific. He took great pride in his third enterprise of 1908, the Alpha Picture Palaces with interior designs by his friend Fred Karno. They became examples of the first real cinemas as we know them today, with sloping



Paris Conference of Film Producers 1909. Melbourne-Cooper stands at the far right, second row from the top; Messter stands left, second in second row from the bottom.

floors, cheap seats in the front, a fireproof projection booth and uniformed commissionaires and usherettes.

It is amazing that Arthur Melbourne-Cooper and his Alpha Film Studios are ignored today, and that his daughter encountered so much hostility.⁴⁸ For he had been there from the very beginning of the birth of the movies.⁴⁹ Arthur Melbourne-Cooper was one of the founder-members of the KMA (Kinema Manufacturers Association). He was one of the first to be interviewed by the new trade publication *The Bioscope*.⁵⁰ His signature and company name appear in film price controlling agreements with Urban, Warwick, Williamson, Hepworth, Clarendon and all the other important British film distributors. And last but not least, Arthur Melbourne-Cooper was in 1909 one of the participants at the Paris Conference of Film Producers, and he can be seen clearly on two different group photographs in the company of such renowned men as Charles Pathé, George Eastman, Léon Gaumont (with whom he had a very friendly relationship), Oskar Messter, Georges and Paul Méliès and Arturo Ambrosio. His signature is under the international agreement which formed the start of the international film rental practice.

What is the reason then that film historians have neglected this dapper, innovative, enthusiastic, creative, energetic and charming filmmaker from St. Albans?

Conclusion

Noël Burch⁵¹ says: »The British »primitive« cinema is an anomaly. Nearly all the figures of classical editing (cut to close-up, cross-cutting, continuity-cutting...) were introduced by one or another of the six or seven great British pioneers.«

If one accepts the fact that *GRANDMA'S READING GLASS* was not made by Smith, it becomes clear that Great Britain knew a truly creative film author in the person of Arthur Melbourne-Cooper, just as France had her Georges Méliès and the United States their Edwin S. Porter.

It were the productions from Arthur Melbourne-Cooper's Alpha studios in St. Albans which inspired such American filmmakers as Mack Sennett and D.W. Griffith. Melbourne-Cooper's *THE MOTOR PIRATE* (1906),⁵² for instance, was exported to the United States in dozens of prints. His *RESCUED IN MID-AIR* (1906) offers, besides good special effects and super-imposed printing techniques, an astonishing example of early action cross-cutting.⁵³

And there is so much more.

It is understandable that the British Film Institute, after placing G.A. Smith, who even received a knighthood, in the limelight as film pioneer, was reluctant to make corrections or amendments. But in fear of losing face, it created a new myth. The name of Smith can never be burned away from the hundreds of film books written since 1948.

But, apart from this, far more severe damage has been done, and that is the sorrow and consternation inflicted on the descendants of Arthur Melbourne-Cooper and Birt Acres. This cannot be easily repaired, even if the history of the British film were eventually to be corrected.

Still, two lessons can be learned. First, official bodies such as the BFI and other film archives will have to learn to cooperate with amateur collectors and researchers. The Nederlands Filmmuseum in Amsterdam, after its reorganisation some years ago, realised that it was the film collectors who had carried out the »donkey work« of assembling through the years, important collections, on which the film archives are built. The museum has exercised great efforts in changing its attitude.

The second lesson is: not only are there many vulnerable nitrate films still in private hands, there are also collections of photographs, documents and data, harvested by cinema lovers and enthusiasts who plodded dutifully year after year through archives and private collections. These amateurs have done, and still do, a lot of tedious groundwork.

The enormous amount of data which Mrs. Audrey Wadowska was able to unearth in 28 years shows that there is still a lot of research to be done on those early years of film history.

Notes

1 In 1957, Audrey Wadowska and her husband Jan commissioned John Grisedale, teacher and free lance author, to write their father's biography. Grisedale's interviews with Melbourne-Cooper are a second rich source of information. However, his ms., *Portrait in Celluloid* (1958), has not been published, because Mrs. Wadowska had in the mean time discovered much new material.

2 John Barnes, *The Beginnings of the Cinema in England*, London 1976. Since this book, very informative Acres' invention has become unjustly known as the »Paul-Acres camera«. This adjudication is a hypothesis to enhance the importance of R.W. Paul at the cost of what Birt Acres alone, and patented in his name alone! had achieved.

See also: Luke Dixon, *Pioneers of the British Film: The Work of Birt Acres and Arthur Melbourne-Cooper*, Hertford 1980. Unpublished ms, commissioned by East Anglia Arts Council. (Copy in the AMC Archive, St. Albans.)

3 In 1965, Birt Acres' son, Mr. Sydney Acres of Southend, donated a copy of Talbot's *Moving Pictures* to the BFI. In 1912 Birt Acres had written in the margins 51 corrections concerning Paul's claims. These annotations make Barnes' hypothesis of the so-called »Paul-Acres camera« very questionable. However, in his book, John Barnes does not respond to Acres' remarks.

4 Recorded interviews with Mrs. Audrey Wadowska (London/St. Albans 1974-1982), Mrs. Ursula Messenger (Bognor Regis 1978-1993), Mr. Kenneth Melbourne-Cooper (London 1977-1981) and Mr. Jan Wadowski (1983-1993). Recorded interviews by Mrs. A. Wadowska with Arthur Melbourne-Cooper (London/Coton 1956-1961). Written notes and interviews by Mrs. A. Wadowska with her father (Coton 1955-1961) and with Miss B. Melbourne-Cooper (Southend 1957-1961), in the Arthur Melbourne-Cooper Archive, St. Albans.

5 The AMC Archive in St. Albans contains 35 mm and 16 mm prints of more than 120 films made by Arthur Melbourne-Cooper.

6 Melbourne-Cooper's children have told independently on several occasions, how their father obtained the horrifyingly big molar from the jaw-bone of an ox from a local butcher in Latimore Road, St. Albans. This 'tooth-aching' story, ending with a close-up, when the patient, relieved, looks through a magnifying glass at the molar that had plagued him, was one of the favourites in the Melbourne-Cooper family.

See: note 4.

7 Miss Claire Heseltine, great-granddaughter of Arthur Melbourne-Cooper, assumes that this was the first of Melbourne-Cooper's 'children and close-up' series.

Claire Heseltine, *The Forgotten Visionary, The Life And Works of Arthur Melbourne-Cooper, Film Pioneer From 1892 to 1914*. (Copy in the AMC Archive, St. Albans).

8 This in contrast with what Sadoul suggests. Georges Sadoul, *British Creators of Film Techniques British Scenario Writers, the creators of the language of D.W. Griffith, G.A. Smith, Alfred Collins and some others*, London 1948.

9 Again, stories about AS SEEN THROUGH THE TELESCOPE, independently told by Melbourne-Cooper's children as standard family anecdotes, are identical: when their father showed this film in the second half of 1900 in St. Albans to an audience of Sunday school children, a local church elder put his cap over the projector lens just before the close-up was projected. This scene was, according to the elder, unfit to be shown to children. See: note 4.

10 Barry Salt in an article, »Film Form 1900-1906« in: *Sight and Sound*, Summer 1978, Vol. 47 No. 3 gives a peculiar and intricate description of the technique of the reversing process: »The reversed second half (...) was produced by printing each frame of the original negative in reverse order, and the laborious manipulation this involved to make each separate print ensured that after one or two similar productions the idea was abandoned.«

Anyway, Melbourne-Cooper did not achieve it in this way. Also Salt does not realise that a professional film maker like Melbourne-Cooper already used internegatives, in order not to risk damage on costly camera originals. Internegatives were applied from the beginning: piracy was all too common.

11 Melbourne-Cooper did this for the first time, when a factory chimney was pulled down in Stockton-on-Tees, 1896 or 1897.

12 Recorded interviews by Audrey Wadowska, Coton 1956-1961.

Mrs. Elsie Hickleton-Stratton of Bury St. Edmunds remembered GRANDMA'S READING GLASS, and she came especially to COTON to see it again and to talk about it. Her father, a station-master, had been acquainted with Birt Acres.

13 Audrey and Jan Wadowski went there the day after the opening. They had co-operated with the exhibition, concerning Audrey's father's animation films, and were invited for the opening.

See: *Sixty Years of Cinema The Observer Film Exhibition*, London 1955, p. 18.

14 Rachael Low and Roger Manvell, *The History of the British Film 1896-1906*, London 1948.

15 *The New York Dramatic Mirror*, December 3, 1913, from: *D.W. Griffith, The Years at Biograph*, Robert M. Henderson, New York 1970.

Histoire du Cinéma, Georges Sadoul, Paris: Flammarion 1962.

16 Thanks to Dr. Jan de Vaal, then director of the Nederlands Filmmuseum, Amsterdam, the author was invited to attend this congress.

See also: Tjitte de Vries & Audrey Wadowska, »The Films of Arthur Melbourne-Cooper« in: *Cinema 1900-1906 An Analytical Study*, London: FIAF 1982, p. 351.

17 Sydney Birt Acres, »Cinematography and the Kiel Canal« in: *Cinema Studies*, Vol. I, No. 6, Dec. 1962.

Hauke Lange-Fuchs, *Birt Acres*, Kiel, 1987.

Unfortunately, Lange-Fuchs, in his informative book, follows Barnes' concept of the so-called Paul-Acres camera without any criticism.

18 Luke Dixon gives a very critical analysis of Barnes' hypothesis of the so-called »Paul-Acres camera«. See: note 2.

19 H. Tümmel, »Birt Acres. Ein englischer Filmpionier filmte in Deutschland«, in: *Kino-Technik*, Berlin, No. 12, 1962.

20 Henry V. Hopwood, *Living Pictures, Their History, Photo-Production and Practical Working*, London 1899 (reprint New York 1970).

In London Acres showed his films from 21 March 1896 at number 2 Piccadilly Mansions, Piccadilly Circus. Felicien Trewey had started

projections with the Cinématographe Lumière on 20 February 1896 at Marlborough Hall, Regent Street.

21 Paul was cloning Edison's Kinetoscopes, but he had no films for them (see R. Brown, »England's First Cinema« in: *The British Journal of Photography*, 24 June 1977, 31 March 1978 and 7 April 1978). Paul bought his films from Acres. Acres stopped supplying Paul, when during Acres' stay in Germany, Paul attempted industrial espionage in Acres' workplace in Barnet. Acres' assistant Henry W. Short was sacked. Melbourne-Cooper got Acres' permission to sell his own films to Paul from then on.

See also: *British Journal of Photography*, 13 March 1986, 19 March 1986 and 10 April 1986.

22 Jean Mitry, *Histoire du cinéma*, Paris: Éditions universitaires 1967.

23 Rachael Low in *The History of the British Film 1906-1914*, London 1948, gives a somewhat undefined look about this period of the film industry: ». . . and in the process many strange and unsuccessful experiments were tried. Such an instance is the firm in 1908 [in a footnote: »Alpha« – Managing Director: A. Melbourne-Cooper; studios at St. Albans.] which advertised itself as »producers for the wholesale trade only, with equipment and staff of its own to make films to order.«

Audrey Wadowska learned from BFI staff that her father was considered by Miss Low and her fellow film historians as »an amateur film maker from St. Albans«. Yet, although she visited Smith in Brighton, Miss Low never took the trouble to meet Melbourne-Cooper.

24 The cottage used by AMC as laboratory and studio, and partly visible in several films, is still standing here.

25 When his daughter complained about the BFI's unwillingness to correct the credits of GRANDMA'S READING GLASS, Melbourne-Cooper once said: »When poor old Smith wants to have GRANDMA'S READING GLASS, let him have it«, in a tone which indicates that he, unlike his daughter, did not like to make a fight over it, because he had made enough other films.

Recorded interview by Mrs. Wadowska, Coton, April 1960.

26 See: notes 4 and 28.

27 The Bovril advertisement is not a coincidence. Melbourne-Cooper made several ad-

vertising films before. In 1897 he made one for Bird's Custard. From Bryant & May he received a guinea for every time a film, advertising their matches, was shown to a paying audience. One of AMC's films for them still exists, MATCHES APPEAL, 1899, made in his studio in Garrick Mansions, Charing Cross Road, London. This is one of the earliest advertising films and the earliest frame-by-frame animation film still in existence.

Though Bovril confirmed that Melbourne-Cooper made films for their firm, they could not confirm any more that GRANDMA'S READING GLASS was accepted as an advertising film for their product.

28 Recorded interview Audrey Wadowska with Miss Beatrice Massey, St. Albans, Febr. 1974.

29 The population census of 1891 shows that the Barnes family lived at number 97, New London Road, next door to 1, Osborne Terrace; the Massey's at number 3 and 4, Osborne Terrace. (Albert Massey, father of Bert, Beatrice and Ralph, later lived with his family just behind Osborne Terrace, at the corner of Alma Road.)

30 In 1970, Mr. Gordon Fisher, secretary of the First World War Veterans »The Old Comrades«, identified the Massey children on the stills of the GRANDMA'S READING GLASS group of films. He presented Mrs. and Mr. Wadowski with two photographs of the St. Albans Territorials of 1907 with Albert Francis (»Bert«) Massey as a cadet, together with his friend Reginald Shirtcliffe on one photograph, and with himself on the other. Mr. Shirtcliffe, who also appeared in Alpha films (together with Bert Massey f.i. in SHAVING UNDER THE NEW PROCESS, 1904), identified in 1970 to the Wadowski's the Massey children too.

31 See: Low & Manvell, op. cit., p. 128, appendix 5.

32 The print, rediscovered in Denmark in April 1960, was the first copy in the collection of the National Film Archive.

33 See: Sadoul, op. cit., p. 4.

34 Recorded conversation with Graham Head, Aug. 6, 1979.

35 Acres experimented with a through-the-lens viewfinder. A collection of these prisms is still in the possession of Mrs. Sydney Birt Acres, Southend.

36 Even THE HOUSE THAT JACK BUILT was 'remade' by Pathé as COMMENT FABIEN DEVINT

ARCHITECTE (spelling as in the Pathé catalogue), Spain: COMO FABIAN FUÉ ARQUITECTO.

37 See: Low & Manvell, op. cit, p. 18

38 A number of these documents are in the AMC Archive on microfilm and as xerox copies.

39 Photographs of the laboratory in Urban's catalogues show it with a Warwick sign.

40 From the Charles Urban Collection in the Science Museum Library, London, one can deduce that Urban and Smith also had a conflict about quite a large sum of money. Money which Smith had used for building the Roman Villa's in Southwick? Urban's money spent on Kine-macolor?

41 Recorded interview 8 August 1983 with Mrs. C. Halfey, Southwick, who lived almost a life long in Smith's house after he moved out. Smith had acquired the land to build the houses on it. She assumes that the cost of it all amounted to £ 600.-. This amount is also mentioned in the Urban Collection in the Science Museum Library, London.

42 Fellow of the Royal Astronomical Society.

43 Only in the Warwick Trading Comp. catalogue of 1899 is there a double heading: »ENGLISH FILMS (G.A.S. SERIES) Protected under Patent Law in Great Britain and Abroad«. The 6 films under this heading can all be traced back in Smith's cash book. The Urban Trading Company catalogue of 1903 gives a triple heading: »G.A.S. FILM SUBJECTS. Arranged and Photographed by G. Albert Smith, F.R.A.S. Works, Laboratory and Studio: Southwick, Brighton.« In later Urban catalogues there is only the single heading left: »G.A.S. Films«.

44 Paul copyrighted the films of Henry Short, who was apparently commissioned by him to make these in Portugal.

45 *Jury's Imperial Bioscope Animated Photographs*, London 1904, p. 9; *ibid.* 1905, p. 9.

46 Letter of E.G. Turner (of Walturdaw) to Mrs. Wadowska, 17 November 1955.

47 Warwick was agent for the films of Méliès. The catalogues also show lists of films of Lumière, R.W. Paul and others.

48 In 1960 Melbourne-Cooper offered the NFA to assist with identification of early British films. This offer was ignored. Later he sent a list of his Alpha productions to the then-curator Ernest Lindgren. But this list is now »lost«. There are more examples of such conduct.

49 Gifford credits 70 film titles to »Arthur Cooper«.

Dennis Gifford, *The British Film Catalogue 1895-1985*, London 1986.

50 *The Bioscope*, September 18, 1908, p. 19: »The Alpha Trading Co. Open New Works at St. Albans. Special Interview with Mr. A. Melbourne-Cooper«: »... St. Albans in Hertfordshire, is the home of one of the most enterprising firms in the film-picture business, the Alpha Trading Co. (...) To begin with, the position of the Alpha Trading Company is unique. They are manufacturers and producers *for the trade only*, that is to say, they do no *retail* business.« [Italics as original.]

51 Noël Burch, *What Do Those Old Films Mean?* Channel Four, July, August 1987, Program booklet.

52 Distributed by Gaumont as THE MODERN PIRATES, and reissued as THE RAID OF ARMOURD MOTOR (CAR).

53 It is amazing that Barry Salt who, in his »Film Form«-article in *Sight & Sound* credits RESCUED IN MID-AIR to Melbourne-Cooper, later in his book *Film Style & Technology*, London: Starword, 1983, credits Percy Stow for it, although Mrs. Wadowska informed him at the 1978-FIAF Congress in Brighton, that the actors of the main parts were all employed by the Alpha studio's and that all the extras lived a stone-throw away from the studios. The names of all the actors are known, as well as the names of most of the extra's. All these names were recently re-checked by local Borehamwood historian, Mr. Christopher Wilkinson. Percy Stow started his career at Alpha, later went to work for Clarendon. There is no indication that he had anything to do with this film.

DIE SUFFRAGETTE – Asta Nielsen und ihre Kleider

Gedanken zu einem Filmfragment

Bei der Sichtung nicht-identifizierter Filmmaterialien im Bundesarchiv/Filmarchiv fand sich 1993 eine Filmkopie, die nach bisherigen Recherchen offenbar der Sammlung der Ufa-Lehrschau vom Polizeipräsidium Berlin als Leihgabe zugegangen war. Die Kopie trägt den verheißungsvollen Titel »Polizeizensur, diverses«. Morde, Vergewaltigungen, Diebstähle, Szenen aus dem Unterweltnilieu, etliche Verführerinnen und ein ganz früher »pikanter« Film reihen sich in bunter Folge aneinander. Es sind aber nicht ausschließlich von der Zensur beanstandete Szenen, hin und wieder ist anscheinend beim Aufbewahren über die Jahre oder beim Umkopieren anderes Ausschnittmaterial hinzugekommen. Es handelt sich zum großen Teil um nicht zuzuordnendes Bildmaterial von jeweils geringer Metrage. So war lediglich das Produktionsjahr ungefähr und das Herstellungsland vage festzulegen, alltägliche Routinearbeit im Filmarchiv also, bei der man aber eigentlich immer ein bißchen auf den besonderen Fund wartet.

Und dann kommt der Moment:

Ein englischsprachiger Zwischentitel: THE SUFFRAGETT, und gleich darauf Nahaufnahmen von Asta Nielsen, die mit großen, blanken Augen von einem Ruderboot aus mit Max Landa flirtet. Der fischt von einem anderen Ruderboot aus nach einem Kissen, das Asta, natürlich vorsätzlich, ins Wasser geworfen hat. Es folgen: Nahrungsverweigerung im Frauengefängnis, Zwangsernährung mit einem Trichter, Entlassung aus dem Gefängnis, Gespräch mit dem Vater, Frauenversammlung, Ausflug aufs Land und Golfspiel. Die Szenen stammen aus dem 1913 von Urban Gad für die PAGU gedrehten Film DIE SUFFRAGETTE.¹

DIE SUFFRAGETTE ist eine liebesdramatische Zähmungsgeschichte vor dem Hintergrund der Suffragettenbewegung, in der – dank des Spiels von Asta Nielsen – nicht in dem aus der klassischen Literatur bekannten Sinn gezähmt wird.

Nelly, Tochter aus begütertem Hause, kommt aus dem Pensionat, verliebt sich in einen ledigen Politiker, Lord Ascue, der sich gegen die Suffragettenbewegung engagiert. Ihre Mutter ist die Führerin der Frauenrechtlerinnen und beeinflusst die Tochter, die zur Rednerin und Bombenlegerin wird. Aus Liebe vereitelt sie selbst das geplante Attentat. Der politische *hard-liner* ist von ihr entzückt und heiratet sie...

Eine Überprüfung ergab, daß es sich hier zwar um unbekanntes Material im Hinblick auf die verfügbaren Kopien des Deutschen Instituts für Filmkunde und

*Asta Nielsen
in
„Die Suffragette“*



der Stiftung Deutsche Kinemathek handelt, nicht aber um die von der Zensur verbotenen Szenen. Die Münchner Zensurbehörde sah sich sowohl als moralische wie auch politische Instanz. Die terroristischen Attacken der Film-Suffragetten wurden offensichtlich als politisch gefährdend eingeschätzt. Der Film-Kampf gegen männliche Ignoranz wurde im Kopf des Münchner Zensors zur Gefahr.² Die Berliner Zensur belegte den Film mit Jugendverbot, ließ ihn aber unbeschnitten.

Auf welchem Weg das Material in die Filmkopie der Polizeizensur kam, ist nicht bekannt. Die aufgefundenen Szenen haben englische Zwischentitel, insgesamt eine Länge von etwa 200m und sind in der bekannten deutschen Kopie der SUFFRAGETTE nicht enthalten. Der Film hatte fünf Akte und eine für das Jahr 1913 beachtliche Originallänge von 1878m. Der bislang als Fragment bekannte Film mit einer Länge von ca. 800m gab anlässlich seiner Präsentation bei den Giornate del Cinema Muto in Pordenone 1993 zu der Feststellung Anlaß, daß DIE SUFFRAGETTE keine Asta Nielsen-Rolle sei. Diese Sicht läßt sich durch das erhaltene Programmheft noch verstärken:

Asta Nielsen [...] übertrifft sich in diesem Stück selbst in der wundervollen Rolle des jungen rassigen Weibes, das falschen politischen Zielen nachjagt, während ihre blonde, blühende Schönheit ihrer Bestimmung entzogen wird, bis sie die Reue zur Liebe und in die Arme eines Mannes treibt, bei dem sie das Glück des Frauenlebens findet.

Das Heft zum Film erzählt mit schmalziger Sentimentalität von der wahren Bekehrung einer terroristischen Furie zur braven Ehefrau. Es ist dies der erfolgreiche Versuch, die Story in zeitgenössische Sichtweisen einzubetten, allzu Verwegenes zurückzunehmen. Das aufgefundene, bislang unbekanntes Material ermöglicht einen genaueren Blick auf einen kleinen, aber spannenden Ausschnitt der frühen Filmgeschichte, der sich durch Zusammentragen schriftlicher Quellen, Zensurgeschichte, Äußerungen aus zeitgenössischen Publikationen sowie durch die historische und filmhistorische Einordnung rasch erweitern ließe.³

Mich jedoch interessierten vor allem die Bilder. Eric de Kuyper weist auf die Notwendigkeit hin, frühe Filme auf ihren Eigenwert hin zu untersuchen, sie nach ihrer genauen Bedeutung, ihrer Funktion und ihrem Funktionieren zu befragen.⁴ Durch die fragmentarische Überlieferung des Films und die relative Wahllosigkeit der aufgefundenen Szenenfolge bot sich eine andere, nicht der üblichen Methode entsprechende Annäherung an den Film geradezu an. Und ich traf bewußt die Entscheidung, dabei schriftliche Quellen nicht als Stütze zu verwenden.

Ich befand mich unversehens auf einer Entdeckungsreise, ließ mir eine Geschichte erzählen und suchte die Bilder des bekannten Fragments sowie die des gefundenen Materials nach Hinweisen ab, gerade wie in einer Ausstellung.

Es drängte sich die Entscheidung auf, nach Untypischem, vielleicht Einmaligem zu suchen. Mir war ein relativ häufiger Kleiderwechsel aufgefallen, der von einem Extrem ins andere fiel und dessen Sinn sich, auch durch die Materiallage bedingt, nicht auf den ersten Blick erschloß. Dabei ist der Begriff »Kleid« bewußt von mir gewählt. Schauspielerinnen standen vor allem für das weibliche Publikum in enger gedanklicher Verbindung mit der herrschenden Mode. Die Zuschauerin unterschied nicht zwischen Kostüm und Kleid, und so wird im folgenden in Kleidern die Rede sein, auch wenn der Ausdruck nicht ganz korrekt ist.⁵

Ich will also über die Kleider schreiben, die Asta Nielsen in DIE SUFFRAGETTE so auffällig oft wechselt. Das neu gefundene Material wurde für diese Betrachtung sehr wichtig. Bei wohl keiner anderen Schauspielerin dieser Zeit hatten die Film-Kleider eine derartige Bedeutung wie bei der Nielsen. Sie waren keine modische Verkleidung, sie waren wie eine zur Rolle passende Haut und boten die Möglichkeit, die Handlung zusätzlich pantomimisch zu kommentieren. 1915, als die Damenmode voluminöser wurde, äußert sie sich zu diesem Thema:

Es handelt sich beim Film um die *Linie*, um das genaue Passen des Stoffes zum Körper, um das Zusammenschmelzen der Falten mit dem Körper, mit den Bewegungen der Arme und Füße. Jede flüchtige dunkle oder lichte Stimmung bekommt im Film ihren Ausdruck – oder sollte ihn wenigstens bekommen –, nicht nur allein durch die Sprache des Gesichts oder der Hände, sondern durch *jede* Stellung und Bewegung. Die Kostüme müssen [...] genau der Situation in Stoff und Linienführung angepaßt sein, sie dürfen nicht nur nicht den Eindruck stören, sie müssen auch dazu beitragen, ihn zu wecken und zu verstärken.⁶

Es existiert eine innige Verbindung zwischen der Schauspielerin, ihren Kleidern, ihrem Spiel und der Filmhandlung. Das obige Zitat zum Thema legt nahe, den Wechsel der Kleider nach dem Zusammenhang von Hülle und der darin Verhüllten, von Form und Inhalt zu befragen. Die Suche nach Aussagen zur Frauenbewegung im frühen Film ergab Bezüge zu Überlegungen Heide Schlüpmanns.⁷

Das Funktionieren des Films DIE SUFFRAGETTE und der auffallend häufige Kleiderwechsel ist anhand von Schlüpmanns Gedankengang und unter Verwendung von ihr geprägter Begriffe faßlich zu machen, ohne dabei jedoch auf einen Vergleich mit Henny Porten zu zielen, von der die Nielsen in ihrer Rolle als Suffragette sich geradezu exemplarisch unterscheidet. Heide Schlüpmann schreibt: »Die eingefrorene Leiblichkeit der viktorianischen Frau kennzeichnet, daß mit der Sexualität die Expressivität des Körpers stillgestellt wird. Die Mode, Korsett und faltenreiche Kleidung, schwer und lang fallende Röcke, unterstreichen das.«⁸ Und an anderer Stelle: »Daß die Sexualitätsverweigerung, so sehr sie Repression, Unterdrückung eigener Triebwünsche bedeutet, nach außen hin



auch eine Unabhängigkeit vom Mann und damit einen Ansatz zur Autonomie der Person darstellen kann, darauf hat sich die Frauenbewegung in ihrem konservativen Flügel bezogen. [...] Sie sieht im Verzicht auch eine Möglichkeit, statt natürliche Mütterlichkeit im Familienkontext zu erleben, soziale Mütterlichkeit in der Gesellschaft zu entfalten.«⁹

Der Film bietet Bilder zu den von Schlüpmann benannten Problemkreisen, bleibt aber nicht in ihnen gefangen. Die Nielsen formuliert mit ihrer Suffragettendarstellung diese Problematik und thematisiert darüber hinaus eine Einheit zwischen dem weiblichen Anspruch auf Emanzipation und dem Anspruch auf körperliche Sehnsüchte sowie deren Realisierung. So weist sie über die Ziele der bürgerlichen Frauenbewegung hinaus.

Der Film zeigt weibliche Phantasien. Er ist trotz seiner fünf Akte eine Art Triptychon. Es geht um Langeweile in der bürgerlichen Familie, um Ausbrechen und Aufbegehren, schließlich um Besiegtwerden durch den Mann. Der Film ist auch eine Entpuppung im eigentlichen und im übertragenen Sinn. Asta Nielsen akzentuiert die drei Teile durch veränderte Körpersprache und zielgerichteten Wechsel ihrer Kostüme, die sie im übrigen selbst auswählte. DIE SUFFRAGETTE ist eine Geschichte, die auch mit Kleidern erzählt wird.

Nelly ist aus dem Pensionat zur Familie zurückgekehrt. Vater und Mutter führen eine seltsame Ehe: Die Mutter geht ihrer Wege und kämpft als engagiertes Mitglied der Suffragettenbewegung um das Frauenstimmrecht. Die Tochter trägt blonde, aufgetürmte Locken und ein voluminöses Rüschenkleid, in dem sie dennoch durch den Faltenwurf wie in eine Zwangsjacke eingeschnürt scheint. Stocksteif steht sie auf Treppen und in Zimmern herum. Das sehr weibliche Kleid wird zum Symbol für Unbeweglichkeit und leere Dekorativität, für die Rolle der Frau in der bürgerlichen Familie. Die Bilder zeigen die von Schlüpmann beschriebene eingefrorene Leiblichkeit der viktorianischen Frau, mit deren Sexualität die Expressivität des Körpers stillgelegt wird.

Gelangweilt fährt Nelly aufs Land, zur Familie ihrer Schwester. Sie wird von Verehrern umschwärmt. Als sie mit den Männern einen Ausflug macht und Golf spielt, bricht ihre Impulsivität durch und drückt sich in temperamentvollen Gebärden aus. Nellys Sehnsüchte nehmen Gestalt an in der überschäumenden Quirligkeit der Nielsen, in ihren Zappeleien, die von den Vorstadt Bühnen und vom Volkstheater, auch vom ganz frühen Film übernommen sind und eine Brücke zum Kinopublikum des Jahres 1913 schlagen. Aber eigentlich ist es mehr. Ihr Körper erzählt im Sportkleid – wie in den späteren Szenen in der Suffraget-

ten-Uniform – die Abneigung gegen Rüschenkleider. Er ist zugleich Inhalt und Form. Asta Nielsen spielt eine Rolle, während sie eine Rolle spielt.

Ihre zum Teil recht expressive Mimik und Gestik machen die Szene lebendig und distanzieren sie zugleich. Die Wirkung ist ein Verfremdungseffekt, der in ihren Filmen mehrfach nachweisbar ist. Sie durchlebt die Schicksale nicht, sie spielt sie dem Kinopublikum vor. Dabei bedient sie sich nicht der kodierten, zu ihrer Zeit üblichen Gesten, sondern alltäglicher Gebärden, die sie übernimmt und betont. Sie dominiert die Szenen, fixiert den Zuschauerblick auf sich und kommentiert fuchtelnd das Geschehen zur Kamera hin.

Es wäre denkbar, Anspruch und Wirkung und vor allem Eigenart des Nielsen-Spiels auf ihre Distanz zu den von ihr häufig als kitschig empfundenen Drehbüchern zurückzuführen, über die sie selbst schreibt: »Der Handlungskitsch war eine, wenn auch bedauerliche, so doch für den Anfang unerläßliche Konzession zur Popularisierung des Films.«¹⁰

Nelly nimmt die Beweglichkeit mit, als sie in die Stadt zurückkehrt. Auf der Suche nach einer Aufgabe engagiert sie sich in der Suffragettenbewegung. Sie besucht die Armen der Stadt und übt sich in sozialer Mütterlichkeit. »Zum ersten Male tritt in das sorgenfreie und wie ein duftender Lenzmorgen verbrachte Leben Nellys der Ernst, der Gedanke an eine große Aufgabe. [...] ihre Seele ist tief empört, als sie erfährt, daß viele Frauen [um] ihrer Überzeugung willen leiden müssen und sogar ins Gefängnis wandern [...]. [Sie beginnt] die Männer mit einer glühenden Leidenschaft zu hassen [...]. Sie ist eine Märtyrerin ihrer Sache [...].«¹¹

Die Kleidung der Suffragetten schafft Bewegungsfreiheit. Mit dem Rüschenkleid hat sie auch ihre Starre und Wehrlosigkeit abgelegt. Die Filme der Nielsen erscheinen durch die selbstbewußte Formulierung von Weiblichkeit, das fordernde Bekenntnis zum eigenen Körper aktuell. Da ist neben Zerbrechlichkeit auch zupackende Stärke, der Mut zum häßlichen Gesicht, zu männlichen Gebärden, zum Androgynen. Sie darf fuchteln und drohen, kann als Suffragette eine Krawatte tragen und ihre Emanzipation ganz unweiblich einfordern. In den Gesten bleibt die Fremdheit, das militant Gewollte, das sich in zielloser Hysterie an einer Schaufensterscheibe entlädt und wieder weiblich ist in seiner Reproduktion männlicher Gebärden. Diese Szenen sind leider nur auf Standfotos erhalten. Als Rädelsführerin und beim Einschlagen von Schaufensterscheiben ist sie besonders engagiert. Zur Strafe kommt sie ins Gefängnis. Sie tritt in den Hungerstreik, Grenzerfahrungen werden sichtbar. Die Bilder der Zwangsernährung werden zum Spiegelbild viktorianischer/wilhelminischer Macht- und Familienstrukturen: Die Szene kann als Vergewaltigung interpretiert werden, erzählt aber mehr. Die Frau wird zum Objekt männlicher Willkür eigentlich erst durch das Festhalten der alten Frauen, die die Aufbegehrende in der traditionellen Rolle arretieren, ihr Kampf und eigene Entscheidung verweigern und das Herauslösen aus Gruppen- und Gesellschaftsnorm verhindern. Sie repräsentieren die weibliche Furcht vor der Mühe des selbstbestimmten Lebens. Die Bilder erhalten aus



heutiger Sicht einen gedanklichen Bezug zu Henny Portens Äußerungen über das Pflichtgefühl als höchste weiblicher Tugend:

Wenn man heute als Frau eine Möglichkeit hat, seinen Mitschwestern etwas zu sagen, dann soll man das tun [...]. Ich wollte den Typus der Frau wiedergeben, der in sich alle weiblichen Eigenschaften vereinigt, die als Vorzüge zu preisen sind. Ich wollte in meinen Filmen zeigen, daß die Frau in jeder Beziehung Gutes wirken kann und daß es ganz allein auf sie ankommt, die Schicksale ihrer Umgebung zu lenken. Die Frau ist in jeder Beziehung zur Führerin geboren. Ganz gleich ob sie das Spielzeug des Mannes ist oder ob sie seine Kameradin sein will, sie bestimmt doch immer seine Entschlüsse, und daher trägt sie überall und immer Verantwortung für alles, was mit ihr und um sie herum geschieht.¹²

Bei diesen Ausführungen geht es keineswegs um Emanzipation. Es geht um das Festhalten der Frau in der traditionellen Rolle, um das Aufbürden jeglicher Schuld im Gefolge der Verantwortung. Es ist eine Emanzipation im Bonsai-Format, die Rechte auf Kochen, Waschen und sexuelle Verweigerung reduziert und die süchtige, masochistische Liebe und Selbstdenunziation als Ersatzbefriedigung anbietet. In den Mahnrufen Portens und in ihren Filmrollen funktioniert



das Arretieren der »Mitschwestern« perfekt und kann erst aus heutiger Sicht in seinem eigentlichen Sinngehalt entlarvt werden.

Nellys absolut ohnmächtiges Ausgeliefertsein ist jedoch nur von kurzer Dauer. Stolz erhobenen Hauptes verläßt sie das Gefängnis und wird jubelnd von ihren Kampfgefährtinnen begrüßt. Die Suffragetten beschließen, den Minister zu erpressen. Nelly wird beauftragt, eine Bombe unter seinem Stuhl anzubringen, falls er hart bleibt. Sie erfüllt den Auftrag.

In aufwendiger, hochgeschlossener, distanzierender Robe mit bombastischem Hut betritt sie das Haus. Als gegen die Liebe gepanzerte Frau, wie einst Brunhilde in den Nibelungen, kann sie dem Mann ebenbürtig gegenüberreten, ihr nicht artikulierter Leib signalisiert das Bestreben, »die Attraktivität des anderen Geschlechts nicht an sich herankommen, die Liebesgefühle nicht aus sich heraustreten zu lassen [...]«. ¹³ Brunhilde/Nelly hat aber durch die vielen Kleidungsstücken auch wieder ihre Beweglichkeit verloren.

Der politische Gegner, Lord Ascue, war Nelly schon auf dem Ausflug begegnet, sie erkennt in dem Repräsentanten ihres Feindbildes den ebenbürtigen Mann und wird sich des Verlusts der Entscheidungsfreiheit gewahr, den der Emanzipationskampf der Suffragetten für sie mit sich bringt. Es geht um den Entschluß, auf einen Teil ihrer weiblichen

Identität, auf ihre Sexualität zu verzichten, es geht um die physische Vernichtung des ebenbürtigen Gegners, der das Format zum ebenbürtigen Partner hätte. ¹⁴

Der Film bezieht sich an dieser Stelle direkt auf die Prinzipien der konservativen Frauenbewegung, auf die Erlangung von weiblicher Autonomie durch Verzicht auf Sexualität und natürliche Mutterschaft, weist dann aber über diese Ziele hinaus. Hier löst sich der Film durch seine Bilder vom Zeitgeist. Die Lesarten können sich teilen, dem Programmheft folgen und von einem »Einlaufen in den sicheren Hafen der Ehe« sprechen, oder sich den Bildern anvertrauen und eine Verführerin beobachten. Nelly wird zögerlich, sie ist berührbar, als sie geht. Durch die Entscheidung, das Attentat zu verhindern, gewinnt sie das erste Mal wirkliche Autonomie.

Ein Kleiderwechsel wird notwendig. Es handelt sich hierbei um einen bewußten dramatischen Schritt, der von der Handlung nicht unbedingt gefordert ist.

Nelly eilt zurück und rettet den begehrten Mann vor der Bombe. Sie trägt ein hautenges Kleid, das nur von zwei schmalen Trägern gehalten wird, Arme und Schultern sind nackt. Sie hat ihre Bewegungsfreiheit zurückerlangt, sich frei gemacht. Der Münchner Zensor soll beim Anblick der Szene empört ausgerufen haben: »Die ist ja halbnackt und in zwei Minuten ist der – Beischlaf da!«¹⁵

Nachdem sie das Attentat vereitelt hat, zeigt sie sich reumütig und nutzt die Situation zu einem Anschlag ganz anderer Art. Das Bekenntnis zur Verwirklichung weiblicher Identität in ihrer Vollständigkeit wird deutlich. Asta Nielsen münzt die Bekehrung durch die Liebe in die Eroberung der Liebe durch weibliche, sexuelle Attraktivität um. Ein Zwischentitel rief im ersten Teil des Films zum Sieg durch das weibliche Herz. Doch nicht nur das Herz hat Nelly auf dem rechten Fleck, auch ihre Hüften und die herausfordernd verführerischen Augenaufschläge weiß sie zielsicher einzusetzen. Doch direkt durfte eine Frau 1913 auf der Leinwand nicht aktiv werden. Wie in vielen ihrer frühen Filme ist Asta Nielsen trotzdem das, was die Zensur erst 1917 zulassen wird: weibliche Verführerin. »Weibliche Verführerinnen zuzulassen hat der Polizeipräsident seine Genehmigung erteilt. Der ›Verein der Lichtbild Theaterbesitzer von Groß-Berlin und Provinz Brandenburg e. V.« hat diesbezüglich Mitteilung erhalten.«¹⁶ Um dem Zuschauer deutlich zu machen, daß der kühle, selbstbeherrschte Minister augenblicklich der schönen Bombenlegerin verfällt, muß also mit Hilfe von nackter Haut und einem raffinierten Kleid eine körperliche Attraktion geschaffen werden.

Die phantasievollen Film-Kleider der Nielsen lassen den Zuschauerblick immer wieder direkt auf ihren Körper fallen, dann wieder verweisen sie durch extrem engen Schnitt oder mit raffinierten Applikationen auf erogene Zonen. Wie in vielen ihrer Filme, ist die Freude Asta Niensens am Komödiantentum im eigentlichen Sinn zu bemerken. Sie entblößt die Seele der Figur, indem sie ihren Körper zur Schau stellt. Vor allem in ihren frühen Filmen gibt es immer wieder bildliche Anspielungen auf pikante Szenen, die man auf Herrenabenden zeigte.¹⁷

Wünsche und Sehnsüchte werden im Film mit Dreistigkeit und Körperlichkeit von ihr formuliert. Es wird verführt, schon lange bevor der Polizeipräsident

dazu seine Zustimmung gab. Der politische Gegner und Mann erliegt, der Kampf muß nun auf anderer Ebene weitergefochten werden. »Wir finden Nelly als glückliche und zufriedene Gattin wieder, inmitten einer lachenden Kinderschar. Und ihr heiteres, sorgloses Wesen sagt uns, daß sie ihr wahres Glück in dem Beruf fand, den die Natur der Frau zugewiesen hat.«¹⁸ Ein Schlußbild, das vor allem als lustvoll erlebte Sexualität interpretiert werden kann: Es sind so viele Kinder! Es ist ein rüschengeschmücktes Happy-End, das Asta Nielsen auf diese Weise ironisch bricht.

Nelly trägt wieder ein Rüschenkleid, aber sie ist nicht reumütig in die Rüschen vom Anfang zurückgekehrt. Die Bilder von Kämpfen und Machtproben sind in ihrem und vor allem im Gedächtnis des Kinopublikums. Im Kreise ihrer vielen Kinder nimmt sie den Nuckel in den Mund und fragt mit den Augen ins Publikum, ob ihr jemand die Rolle des größten Kinds in der Familienhierarchie abnimmt. Das Publikum hat die Entwicklung eines Charakters, mit Brüchen und Konflikten, von einer Puppe zur selbstbestimmten Persönlichkeit vorgespielt bekommen. Veränderungen werden nicht mit Hilfe von Zwischentiteln, sondern vor allem bildlich mitgeteilt. Es ist eine Entwicklung, die durch Grenzerfahrungen ausgelöst wurde, dargestellt mit den filmischen Mitteln des Jahres 1913.

Durch das Spiel Asta Niensens erhält der Film eine weibliche Erzählperspektive. Der inhaltliche und der schauspielerische Anspruch des weiblichen Parts wird nicht von inhaltlicher oder schauspielerischer Repräsentanz männlicher Autorität dominiert. Durch den optischen Reiz der verschiedenen Kleider wird weibliches Publikum zusätzlich angesprochen. Asta Nielsen schreibt Ende der zwanziger Jahre: »Als der Film *DIE SUFFRAGETTE* erschienen war, wurde einmütig festgestellt, daß es im Film keine Konkurrenz für mich in Deutschland gäbe.«¹⁹

DIE SUFFRAGETTE spielt in ihrer Autobiographie *Die schweigende Muse* keine Rolle. Der politische Inhalt der Filmhandlung scheint überhaupt keine Bedeutung für sie gehabt zu haben. Das ist keine Besonderheit. Die Verarbeitung des politisch aktuellen Geschehens zu Drehbüchern war bereits üblich. Ziel war nicht, Tendenzfilme mit politischer oder sozialer Problematik zu drehen. Es war eher der Versuch, Reize der Aktualitäten (Dokumentarfilm) und des Kinos der Attraktion im Erzählkino zu nutzen. In der Bemühung um originelle, völlig neue Geschichten wurden die Themen trivialisiert, sie zielten auf Neugier und Voyeurismus des Zuschauers und damit auf den kommerziellen Erfolg.

Und dennoch: »Niemand hat diese Möglichkeit des frühen Kinos, als Schauspielerin gegen den Strich patriarchalischer Kultur zu arbeiten, in der Folge mehr zu nutzen gewußt als Asta Nielsen [...].«²⁰ Asta Nielsen erhebt damit nicht den Anspruch, belehren zu wollen, das Publikum moralisch zu beeinflussen. Sie macht ein Angebot zur Identifikation oder Ablehnung. Sowohl die Story als auch das verfremdende Spiel der Darstellerin enthalten eine eigene Botschaft. Dabei kann ihre eine Strategie nicht nachgewiesen werden. Sie möchte vor allem

den Zuschauerblick schulen, ist sich bewußt, mit einem neuen Medium auf dem Weg zu sein. Sie schreibt später über diese Zeit: »Meine ersten großen Triumphe setzten ein, geboren im Feuer einer Begeisterung für ein großes Ziel, dem ich nachging. Diese Erkenntnis war es vor allem, die mich mit Freude und Stolz erfüllte. Es stand fest: eine neue Kunst war geschaffen.«²¹

Wie aus zeitgenössischen Berichten zu entnehmen ist, wird 1913 in allen Ecken und Winkeln der deutschen Filmindustrie experimentiert, um greifbare Resultate neuer künstlerischer Bestrebungen auf den Markt zu bringen. Man erwartete eine große Zugkraft von neuen Problemen und deren Lösung.²² In diesem Kontext ist auch DIE SUFFRAGETTE zu sehen. Der Film lief am 12.9.1913 mit Jugendverbot in Berlin an, er gehört nicht zum vielgerühmten Kanon der Filmgeschichte. Er entstand in einer Phase der Experimente mit einem Medium, dessen Möglichkeiten sich künstlerisch und technisch Schritt für Schritt erweiterten. Dieser Prozeß ist aus heutiger Sicht und mit der Kenntnis nur weniger früher Filme schwer nachvollziehbar. Deshalb wird er oft auf Max Macks DER ANDERE und den Autorenfilm als alleinigen Maßstab reduziert, statt die Filme in ihrer Eigen-artigkeit zuzulassen.

Anmerkungen

1 DIE SUFFRAGETTE, PAGU 1913, Buch und Regie: Urban Gad; Darsteller: Max Landa (Lord William Ascue), Herr Schroot (Mr. Panburne), Mary Scheller (Mrs. Panburne), Asta Nielsen (Nelly, ihre Tochter) sowie Adele Reuter-Eichberg, Fred Immler, Charly Berger.

2 Von der Münchner Zensur wurden beanstandet:

- Szene, in der »die Suffragette die Glasscheibe der Läden zertrümmert u. unter heftiger Widerstandsleistung verhaftet wird«. (Begründung laut *Kinematograph* vom 8.10.1913: »[...] weil hinter der Ladenscheibe eine mit einer deutschen Husarenuniform bekleidete Wachfigur steht«, die nach Meinung der Zensoren den deutschen Kaiser darstellt oder vielleicht darstellen könnte.)

- »Polizeibeamte dringen in den Versammlungssaal ein u. werden von den Suffragetten umringt u. angegriffen«.

- »sämtliche Szenen, aus denen hervorgeht, daß Nelly Vorbereitungen zu einem verbrecherischen Anschlag unternimmt«.

Vgl. Herbert Birett, *Verzeichnis in Deutschland gelaufener Filme. Entscheidungen der Filmzensur 1911-1920*, München etc.: K.G.Saur, S.512.

Die Zensurkarte zum Film ist verschollen. Die Zensurenentscheidungen sowie zeitgenössische Kommentare sind im *Kinematograph* Nr.354 vom 8.10.1913 überliefert. Die Königlich Bayerische Zensur strich 136m, worauf Urban Gad »den Film telegraphisch sofort aus dem bayerischen Spielverkehr« zurückzog. Der *Kinematograph* hält den Vorwurf der Verstümmelung für gerechtfertigt und stellt fest, daß eine Art Film-Preisrätsel entstanden ist.

3 Um das Jahr 1913 wurden nach bisherigem Kenntnisstand international etwa 12 Filme zur Suffragetten-Thematik gedreht. Nach weiteren Informationen zu diesen Filmen und den noch erhaltenen Kopien recherchiere ich gegenwärtig.

4 Vgl. Eric de Kuyper, »Filmgeschichte gegen den Strich« in: *KINtop 1 – Früher Film in Deutschland*, 1992, S.93.

5 Es war in diesen Jahren schon üblich, daß in Zeitungen und Zeitschriften die neuesten Kreationen der Modesaison von Schauspielerinnen präsentiert wurden. Die Fotos vermittelten den Eindruck einer sportlichen oder eleganten Privatsphäre der weiblichen Stars.

- 6 Asta Nielsen im *Kinematograph* vom 14.4.1915. Aus etwa dieser Zeit ist auch ein kurzer Film erhalten, in dem Asta Nielsen als Mannequin äußerst stoffaufwendige Roben präsentiert. Es könnte sich bei diesem Film um eine Reaktion auf einen Vorwurf handeln, der ihr aus Publikumskreisen gemacht wurde. Sie ging in ihren Filmrollen nicht auf die voluminöse Mode ein, die zu Anfang des Ersten Weltkriegs propagiert wurde, sie bevorzugte weiterhin das »Sichtbarwerden der Linie«.
- 7 Vgl. Heide Schlüpmann, *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*, Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern, 1990, S.71-75 (»Exkurs: Henny Porten oder der Realismus des Melodrams«).
- 8 Schlüpmann, S.72.
- 9 Schlüpmann, S.73.
- 10 Asta Nielsen in der *B.Z. am Mittag* vom 27.9.1928.
- 11 Text Programmheft.
- 12 Henny Porten, *Wie ich wurde*, Volkskraft-Verlag 1919, S.33f.
- 13 Schlüpmann, S.74.
- 14 Mit Max Landa, der ein Engagement am Lessing-Theater in Berlin hatte, bekam die Nielsen erstmalig einen schauspielerisch ebenbürtigen Partner.
- 15 *Der Kinematograph* vom 8.10.1913, Nr. 354
- 16 *Der Kinematograph* vom 31.1.1917.
- 17 In *VORDERTREPPE UND HINTERTREPPE* sitzt sie auf dem Schoß des zukünftigen Gatten aus besseren Kreisen und legt seine Hand auf eine ihrer Brüste. In *ZAPATAS BANDE* entkleidet sie sich in einem Kreis von Männern, um in die Kleider und die männliche Rolle zu schlüpfen. Mehr Beispiele ließen sich nennen.
- 18 Text Programmheft.
- 19 Asta Nielsen in der *B.Z. am Mittag* vom 27.9.1928.
- 20 Schlüpmann, S.46.
- 21 Asta Nielsen in der *B.Z. am Mittag* vom 27.9.1928.
- 22 Vgl. *Licht-Bild-Bühne* Nr.31, 1913.

D. G. Phalke's RAJA HARISCHANDRA in British India of 1913

Pioneering a National Cinema Under Colonial Rule

The 13th Pordenone Silent Film Festival will offer the opportunity to watch whatever film of *Indian Silent Cinema, 1913-1931*¹ has survived and been preserved at the National Film Archive of India (NFAI) in Pune.

This article intends to focus on this widely neglected area of early film culture by conveying some insights the author was able to get during a recent film festival at Bombay.

The centenary of cinema in India officially has a range from 1995 until the 7th of July 1996, since on this day one hundred years ago in Bombay's Watson's Hotel the first screening was arranged by two Lumière opérateurs.

The centenary of *Indian* cinema will not be celebrated until 2013. Dhundiraj Govind Phalke (1870-1944), respectfully and lovingly called »Dadasaheb«, or the »Father of Indian cinema«, was remembered beforehand during a unique *Homage to the Masters* at this year's Bombay International Filmfestival for Documentary, Short and Animation Films (BIFF).

The National Film Archive of India (NFAI) in Pune managed to complete last restoration and copying works of the entire, unfortunately heavily diminished heritage of Indian silent films, just in time. But out of the presumed 1200 to 1300 silents the NFAI could get hold of a dozen or so titles only.

Dhundiraj Govind Phalke's œuvre of about 100 feature, short, documentary and animation films, which he made mainly under the Hindustan Film Company's² banner between 1913 and 1932 had a similar fate. But thanks to the unusual interest of the Phalke clan in »Dadasaheb's« work, and the persistent care of Satish Bahadur, ex-Professor at the Film and Television Institute of India (FTII), as well as the ex-director of the NFAI P. K. Nair and its present director Suresh Chabria, fragments of six of his features, and only three tiny parts of his non-fictions could be rescued.

The remains consist of two reels of the first full-length (four reeler) feature film of the subcontinent RAJA HARISCHANDRA (King Harishchandra, 3700 feet, 1913), of extracts from the five features LANKA DAHAN (Lanka in Flames, 3000 ft., 1917), SHREE KRISHNA JANMA (Lord Krishna's Birth, 5500 ft., 1918), KALIYA MARDAN (Crushing of Demon Snake Kaliya, 6000 ft., 1919), SANT TUKARAM (Saint Tukaram, 6000 ft., 1921), and BHAKTA PRAHLAD (Devotee Prahlad, 7447 ft., 1926), a very short sequence of a short comedy PITHACHE PANJE (1923 or 1924). The fragmented documentaries include SINHASLIA MELA (Festival of



Dhundiraj Govind Phalke (1870-1944)

Sinhaslia, 1921), BRICK LAYING (1914 or 1915), and only the censorship card of ANIMATED COINS (677 ft., 1921).

The Mini Theatre of the Nehru Planetarium in Bombay proved to be too small to seat all the enthusiasts of early Indian cinema on this third day of the BIFF.

NFAI's director Prof. Suresh Chabria stressed the necessity to sound the bell for »a new century of *Indian* cinema« through a new approach to the specific aesthetics of Indian films rooting in Phalke's early works. Chabria is of the opinion that the Phalke films were testimonies of a different vision of the world and differentiates these films from dominant world cinema as being »monstration films more than narration films«³. An »Indian film theory« would have to be fully established to deal with this cultural heritage in an adequate way. The first step might be the coming together of Indian film historians and theorists in 1995.

RAJA HARISCHANDRA, *produced 1912, exhibited 1913:*
»India's first full-length feature film«

Before taking a closer look at the film itself, I would like to name some of the difficulties and shortcomings I faced when dealing with this early history of a culture at »the edge of world cinema«.

Unfortunately film history and theory still nurture themselves on »successful cinemas« of the world market, which results in a tendency to construct the »otherness« of Indian cinema as a deviation from the (Western) norm⁴. In contrast to this clearly prevailing imperialist attitude in cultural studies, we will try to do justice to RAJA HARISCHANDRA according to its own historical and cultural context.

Within Indian film studies⁵ there is a tendency which is less evident but equally misleading: the placement of their thus marginalized (film-) cultures within the rosy light of »our Indian heritage«. Not only a distinct cinematic culture different from »the West« is suggested, but also one which claims to represent all of the cultures of the subcontinent under the single label of *Indianness*. In its aesthetics, form and content this *Indianness* becomes an extrapolation of »traditional arts«, and vice versa Sanskrit drama, folk theatres, scroll paintings and the Epics become precursors of cinema. *Indianness* is ascribed as well to the audiences, all too easily referred to as »the Indian audience« supposedly longing to see »Indian films«.

A profound analysis of the political economy of film *technology* itself, entering the subcontinent from the West and challenging local manual skills, and of RAJA HARISCHANDRA in particular, its narrative, time and space constructions, finally adding up to a new relationship between audience and the object of their attention, eg. the film, is given by Ashish Rajadhyaksha⁶. But Rajadhyaksha, too, relates to a single audience only, one homogenous as consumers vis-à-vis the screen.

Questions relating to the socio-economic and cultural composition of early film audiences in British India until 1914 and their psychological dispositions so far remain unanswered by film history and are hardly asked at all.

I want to examine here one facet of *Indianness*: its re-/presentation in 1913's cinema under British colonial rule, which finally perfected itself during the thirties as an encompassing *national Indian* cinema.

Trying to reconstruct RAJA HARISCHANDRA's meaning as cinema in 1913 in the colonized and just industrializing environment of Bombay, I will restrict myself here to questioning *Indianness* as a pre-existent quality in the arts which was supposedly absorbed by cinematography.

Thus, my argument is that *Indianness* was an all-new concept which has been effectively moulded and reinforced by the cinema on society, in our case Bombay, a distinct urban microcosm in transition.

So far only one study is known to me which analyses for instance Phalke's nationalism⁷ as one current of »Hindu« ideological dimensions of the silent period in then British India. Begun by »subaltern« historical studies⁸, critical approaches of homogenising argumentations stressing »high cultures« dealt mainly with literature and the theatre. If applied to cinematic traditions the focus still is on sound cinema.⁹

In May 1913 the *Bombay Chronicle* (English) invites to the Coronation Cinematograph and Variety Hall in one of Bombay's prominent areas to watch for »Double Rates of Admission« (most probably 2 Rupees – the average monthly wage of a worker in the textile mills was about 18 Rs – BS) RAJA HARISCHANDRA, »A powerfully instructive subject from the Indian mythology. First film of Indian manufacture. Specially prepared at enormous cost. Original scenes from the sacred city of Benares. Sure to appeal to our Hindu patrons.« To heighten the appeal of the film, the one-and-a-half hours' show included a duet and dance of Miss Irene Delmar, a comical sketch by The McClements, and »Alexandroff, the wonderful foot-juggler«.

The story of the truth-loving King (Raja) Harishchandra is taken from the *Puranas*, post-vedic Hindu scripts in metrical form on deeds and powers of gods, goddesses, heroes and heroines of high birth. Most probably composed between 600 and 1600 A.D., they were important codifications of the *Brahman*-defined social and moral order, and not allowed to be read by *shudras*¹⁰ and women, who could only listen to them for their moral instruction and salvation.

Within pre-modern oral traditions there were many versions and interpretations of the »truthful King« Harishchandra. His virtue has been a popular theme of folk theatres¹¹, and also of the urban *Parsi Madan Theatre*¹², which reveals its caste- and class- transcending appeal. In the first film on the theme »The images were condensed into two-dimensional resemblances to what the viewers »already knew«, and what Phalke called »Indian«¹³, suggesting not only an already established homogenous, all encompassing *Indianness*, but while using this unquestioned concept, also raising the questionable moral standards of the *Puranas* beyond all criticism. Whatever might have been overlapping cultural or ethical spaces¹⁴, traditions of performing or visual arts, of the respective élites and lower castes and classes in pre-colonial times, definitely did not lead in a linear development to its final expression in Phalke's first feature, as we argue here: RAJA HARISCHANDRA introduced something specifically new. Influences of classical and folk traditions on film¹⁵ were mediated and thereby refracted by arts »in transition«: urban-based novel, new »realistic« painting style, and above all the *Parsi theatre*.

RAJA HARISCHANDRA: Archetype of Indian popular cinema

According to my argumentation Phalke's RAJA HARISCHANDRA is not continuing an *Indian* tradition of performing arts and spectatorship, but creating it. What is *Indian* popular film (Bombay-based) today was created during that very process of transition to a modern urban culture under colonial circumstances, of which RAJA HARISCHANDRA was an important part, and is therefore a precious source for studying this process.

The story

Because today we have access only to the first of the four reels and the last, the flow of the film and its narration is badly interrupted and one can but speculate about its original dynamics and how exactly Phalke interpreted this *Puranic* tale.

For the sake of a better ability to place what we later see on the screen, I shall give a short summary following mainly Iqbal Masud's outline of one version of the story.¹⁶

Harishchandra¹⁷, the ancient Hindu King of Ayodhya is known for his worldly fortunes and high moral virtues. His adherence to *satya* (truth), going far beyond concrete behaviour of not telling lies, but representing an eternal, transcendental virtue, is tested by the sage Vishwamitra. He and his servant do anything to challenge the King's reputation as a *satyavadi* (truth sayer), which is according to another sage Vasishta to be esteemed higher than fame, sacrifices to Gods, vows and worship. After Harishchandra had already bestowed his kingdom upon Vishwamitra, who had appeared in the form of a priest, to appease him, the Raja is expected to give *dakshina*, an extra priestly honorarium. Since nothing material is left, the King sells his wife Taramati and son Rohit, and himself into slavery.

Taramati's virtue is to reconcile herself to her husband's fate. King, Queen and Prince are sold as slaves to different owners. Harishchandra has to work as a labourer for an untouchable on a cremation ground, which amounts to the worst pollution and humiliation for someone born to a high caste. Rohit, his son, died, but Harishchandra cannot set light to his funeral pyre, before the compulsory tax had not been payed to the Domb. But neither Harishchandra, nor Taramati, his virtuous wife, have this money. Taramati sets out to get the Domb's permission for free cremation. But the sage Vishwamitra has once again cooked up a devilish plan to break Harishchandra's love for truth. His servant murders the Prince of Kashi, whose dead body is found while Taramati bows over him, and it is she who is accused of having murdered the Prince of Kashi. She is sentenced to be beheaded, which terrible act should be carried out by Harishchandra. He is just about to execute the death sentence on his own wife when Shiva, the third God of the Hindu trinity, appears and prevents Harishchandra from this horrible deed. Shiva also restores Rohit to life, and the royal family overwhelmed, pays respect to Him. Vishwamitra is finally satisfied with Harishchandra's love for truth, and together with Vasishta performs the rituals to restore the King's purity and royal power.

The film

The first reel starts with an out-door shot of the royal family in their gardens: King Harishchandra and his dedicated wife Taramati gather around their only son Rohit to teach and encourage him to use his bow. His shot arrow disappears to the left side of the frame. Stuck in a coconut it is brought by a female servant

back to the Prince, and hence into the frame again. The shot is interrupted by the title-card reading: »At the request of the citizens, the King goes out on an hunting excursion«, then follows the Hindi title-card. The shot continues, the »citizens« arrive. The beautifully composed frame gains depth by a row of flower-pots building the alignment, and the »citizens« appearing from the so deepened back space. The horizontal linkage to out-of-frame spaces is created by the appearance of the maid from the left with the coconut.

The title-cards are often, but not always placed in-between the shots. Phalke uses them in a creative manner, eg. to heighten tension and also bringing relief. For instance, when we witness Harishchandra to be about to behead his wife Taramati, it is the title-card which intervenes and announces God Shiva, after that Shiva appears through a stop-motion trick.

The first English title-card differs in its meaning from the Hindi title: instead of the word »citizens«, in Hindi »grameen prajake« the respective word for »subjects from the rural area« is used. Supposing that this is no lapse by Phalke, one can already feel his conscious attempt to present an enlightened version of the *Puranic* tale, in this way making it acceptable to a public who till the early 1920s mostly consisted of equally enlightened, urban-based élites, altogether been more attracted by Charlie Chaplin and Mary Pickford¹⁸ than by Indian films. The fact that especially his first film did not cater for »the masses« was not Phalke's fault. On the contrary, had he from his very start envisaged to document and »educate« Indian and European audiences.¹⁹ But only after 1921, when Gandhi's nationalist mass agitations took momentum, when textile workers went on strikes, and lower castes and classes could claim a little of the social, political and cultural space of the cities for themselves, could one reach a wider audience. Phalke's art was caught in the contradictions and tensions of his time which materialized in his films' form and content also, and indeed characterized many an art²⁰ in those early days of an uprooting modernization process under imperial conditions.

Phalke's framing centres around the hero, King Harishchandra, his Queen and Prince, being considered the most important of the first scene, introducing the »happy family«, surrounded by their content subjects, thus building up the dramatic thesis to the following antithesis of hardship. Throughout the whole first and last reel, the vast majority of the shots center around the three royal persons. Only the antagonist Vishwamitra occupies a little of that central space in three shots out of a total of twenty-one shots. When God Shiva appears He is in the center, the Royals bowing before Him. What are considered to be the self-evident framing habits of that time, frontal perspective and centred compositions for instance, had only been introduced in the last part of the 19th century together with the proscenium stage and its stage technology, backdrop and sets. In Bombay it was the *Parsi theatre* which revolutionized existing traditions of performance and spectatorship. Instead of an open staging which was arranged amid the spectators, the proscenium arch introduced »frontality of the performer



»Meeting of the eyes« between the king ...



... the mocking servant, and the audience

vis-à-vis the spectator«²¹. The central perspective was now used, whereas a representation from simultaneous multiple perspectives as can be seen in miniatures as well as in classical miniature paintings had once made it possible to present an event, or a god/goddess, in different aspects at the same time.²²

Sets, not used before, intensified this new relationship to space and time, and also changed the required virtuosity in facial and bodily expressions, by which the traditional actor (in mythologicals only men) on a »naked« stage located himself and managed to draw the spectator's attention to the play. In the modern theatre this symbiotic relationship between actors and spectators was challenged, requiring at the same time a more realistic style against the prevailing emphatic style of acting. In RAJA HARISCHANDRA only the King was played by a professional stage actor D.D. Dabke. Taramati was played by the young man Salunke, a restaurant cook, and Rohit by Babaraya, Phalke's son. They were specially instructed by the multitalented »Dadasaheb«, and performed in a comparatively discreet, quite realistic way. Salunke was in Phalke's third feature LANKA DAHAN (1917) the most popular Indian screen hero (Lord Ram) and heroine (Ram's wife Sita) at the same time, since for women acting was still »forbidden territory«.

Against the discreet acting and make-up in RAJA HARISCHANDRA, which is quite untypical for classical and folk dramas, Phalke keeps their non-illusionistic character by two means. He allows what Anuradha Kapur calls the »meeting of the eyes« between actors and spectators. The first glance is cast by the Raja himself, while he is in the humble position opposite furious Vishwamitra, giving away his crown and sword and receiving the sage's rituals. It is during these ceremonies that we exchange glances, even with God Shiva, which allows us to keep our distance to these most sacred spaces: Representations are only approximations. Secondly Phalke introduces »the clown«, the darling of dramatic audiences, and a stereotyped figure of Indian popular films until today. Vishwamitra's servant plays this role, most evidently when he, after Harishchandra presents his crown and sword to the sage, takes the insignia, and after everyone has left, looks slyly into the camera, says something, and jumps out of the frame.

RAJA HARISCHANDRA thus is the perfection of the *Parsi theatre's* approach in terms of trick technology, and frontality of the spectator towards the stage respective the screen. What Anuradha Kapur describes as its »eclectic« character is absolutely true for Phalke's cinema: borrowing from »traditional drama, popular music, European realistic narrative structure, Shakespearian costume, Victorian stage machinery ... to attempt a form that responds to the time. Eclecticism with him (the Parsi-stage director R. Kathavachak, BS) is as much a refiguration, as it is a modernizing impulse.« RAJA HARISCHANDRA takes up this impulse, even charging it with more energy. Cinema executed this task with such a vigour that it even replaced the Provincial Companies of *Parsi theatre* around 1930.²³

That the first *Indian* feature film was a mythological, paradoxically was induced at least as much by European realism, as by the fact, that the epics were

widely known on the subcontinent, and adored by Western indologists as well: »Making the miracle material is only possible with the help of modern technology. Spectacle/Miracle marks the entry of European realism on the Indian stage. At that moment a new set of relationships between devotee and deity is also opened out, as also different modes of worship, idealization, and desire.«

D. G. Phalke's RAJA HARISCHANDRA, surely the archetype of mythological films, is at the same time the archetype of *Indian* cinema, the Bombay-born perfection of a blending of »Eastern spirituality« with »Western technology«. At least until the death of Jawaharlal Nehru in 1964, cinema's moral standards were derived from the epics, not static but constantly challenged by modern concepts, and in this oscillating state were guarded by the urban middle classes. At the beginning of cinema they even absorbed Victorian prudery: around the turn of the century they had helped to brand folk theatre cultures, such as the *jatra* in Calcutta and the *tamasha* in Bombay and Poona as vulgar and obscene.²⁴

Instead, ever since those early days, the cinematic canon of values for women has emphasized images as the obedient daughter, self-sacrificing mother or devoted wife, defined by their subordination to men or to patriarchal social structures. Taramati, played perfectly by the male actor Salunke²⁵, shows all the required virtues, keeping her grace and mostly lowering her eyes, tolerating whatever male society in form of husband, sage/priest, judge, puts on her shoulders. Ideologically Phalke keeps to that self-denying role model. The framing of Taramati composes the space appropriately: not one of the frames gives her a space on her own. Even the *zenana*, the sphere within a house, where women move freely, and only their close male family members are allowed, is challenged in RAJA HARISCHANDRA, exposed to public voyeurism: the tenth shot shows Taramati and four mates splashing in a swimming-pool, having fun under a water-fountain. As usual, the bathing »women« (all male actors) wear their saris. Soon Harishchandra enters from right – he has just returned from Vishwamitra –, standing in the forefront, and dominating the scenery. With a worried face, he asks Taramati to come out of the water. Wrapped in a coat she stands close to him, listening humbly to her fate. Different from this voyeurism of cinema, the *natya shastra* on the other hand had fixed a dramatic code, how *natya* (drama) should keep its regard for the people:

... several things that should not be shown on the stage. The list includes bath, toilet and change of garments on the part of a woman; private acts; amorous acts like kissing and embracing, water sport and sleeping. ... »Whatever is immodest and likely to bring a feeling of shame should not be presented on the stage. As the dramatic performance is to be witnessed by father, son, daughter-in-law, mother-in-law (sitting together in company), all such acts should be avoided with effort.«²⁶



Secluded female spaces become exposed to the voyeuristic eye of cinema.



The prince is pampered in the female »home«.



The queen is threatened in the male »world«: the court.

Thus »India's first feature film« invaded hitherto enclosed spaces of women without granting them a self-assertive mobility, or any kind of creative physical or mental activity. Actually early *Indian* cinema added to an ambivalent »emancipation« of women. Since it narrated from the »highly instructive epics«, instead of the exposition of reprehensible mores in Western films, Indian women were finally, on request secluded in a special *zenana* section, joining film audiences.²⁷ On the other hand, female actors not only had to struggle against the reputation of being prostitutes, but also against male colleagues who successfully played female roles, which was deeply rooted eg. in *tamasha*. Many of the men acted out the stylized erotic body language ascribed by men to female characters in such a perfect way, »that prostitutes and courtesans learned the melodies and dance movements from the boys to entertain their customers.«²⁸ This ambivalence of the female »coming out« through cinema, allowing women to join the



Exploring the landscape with a horizontally and vertically mobile camera

public, but fostering mother/devoted wife-images, and exposing the female body, rules popular cinema until today.

The archetypal struggle for immaterial values against individual worldly happiness, is to be found in the construction of RAJA HARISCHANDRA's first climax. While the Raja goes out with his »citizens« for hunting, he suddenly hears »pitiable cries of some women« (title-card), following them he meets Vishwamitra. After the introducing shot that fateful encounter is the second lengthy shot. It is prepared by a very dynamic hunting sequence of five shots, which proves Phalke's delicate handling of the new medium. He acquired dynamics by a consistent exploration of space within the frame, a reasonable mobile camera and quick editing: The Raja, here always in the midst of the frames' composition, strives along a river from left to right in a horizontally arranged frame, where the rushing crowd is mirrored in the waters. The camera pans along the river to the right. In the next very quick shot the King and his

men come out of the woods towards the camera, then the third shot of the sequence introduces a diagonal from top right to bottom left. We see the rocky path, which the hunters are quickly climbing down, the camera being slightly lowered vertically. By this sensitive exploration of space one gets a feeling for the landscape without any wide angle shot, and that the group finally reached a narrow valley's ground. Harishchandra shoots his arrow to the left – as his son did in the opening scene – the hunters run there. The next shot shows a beautifully shadowed and partly light-flooded clearing. On the ground the dead deer – which one can hardly make out – the hunters gathering around. Finally the Raja listens to the right.

The title-card reads: »Hearing the pitiable cries of some women the King proceeds on the track of the noise«. The shot continues, focussing closer on the listening King. He cranes his head to the left, right, left, and passes close by the camera to the left. Now, quickly after the preceding one comes the next title, introducing the new scenery: Vishwamitra sits, his back to the public in front of his hut and »... achieves the help of the three powers against their will«. In a stop-motion trick three girls appear out of the ritual fire, on whom the sage has cast his spell. A quick cut to the Raja striving through the fields, and back to the sage, announces his arrival. Finally he enters the frame from left, seeing the desperately crying »three powers« and prepares his bow to free them. After a second arrow is shot at them, they disappear again by stop-motion. Vishwamitra jumps up, and the intermitting title-card explains: «Whereupon the sage is greatly offended and the King to appease his wrath, makes him a free gift of his kingdom«. The shot continues, and in a long take we witness the purifying rituals between King and sage, during which Harishchandra two times glances at the audience, as mentioned before, and the sage's servant (the »clown«) hoppingly leaves the scene, after mocking to the camera.

The other scene where Phalke uses trick technology – and one can but speculate from his following films as *KALIYA MARDAN*²⁹, what else trick technics Phalke might have used in the missing two reels of *RAJA HARISCHANDRA* – is the key scene of the second reel: God Shiva's appearance, again an out-door scene which dominate in both reels. Again here, Phalke had intercut the title-card bringing certainty: the horrible deed, which the devoted Harishchandra is about to execute, is prevented by the appearance and interference of Lord Shiva. The dramatic construction is complete at this point: the clash of the two competing principles ends mostly with the re-installment of the status quo ante. For this end, the protagonist, or someone close to him, often »she«, has to be sacrificed, which is a prevalent narrative construct of today's cinema. *Satya*, in *RAJA HARISCHANDRA*, or any other eternal, abstract principle of the cosmos has to be followed. Human action can only strive for it, never challenge it, thus abstractions rule the scene, not human action, at last. A construct which definitely contradicts modern Western notions of the individual and action in the course of time and space. Shiva is the »deus-ex-machina«, as argued by Iqbal Masud for



God Shiva, archetype of the »deus-ex-machina«

film's and Kathryn Hansen for folk theatre's interpretation of the Raja Harishchandra theme. Shiva necessarily interferes from trans-human spaces to solve the conflict of Harishchandra which is beyond his own possibilities, and thus Shiva restores not only the ethical, but also the hierarchical and political order of things, materializing in the Harishchandra persona. In his pursuit of *satya* he had lost his social (caste), political (Kingship), and family (death of his male heir) identity and was about to commit the immoral act of wife-slaughter.³⁰ Although he was acting, he wasn't master of his deeds, but helpless at the end when he desperately rushes to his wife, embraces her, is harshly separated, and before raising the sword, raising his arms against the skies. Intense pathos and melodrama characterise the construction of this kind of dilemma, again archetypal for Indian popular films just as the deus-ex-machina.

Dhundiraj Govind Phalke's *RAJA HARISCHANDRA* being a hybrid cultural form, in that sense epitomizes *Indian* cinema. Absorbing pre-colonial as well as modern realist influences of those days, and cinematically interpreting and changing them, »Dadasaheb« created a locally and historically specific iconography and rhythm as well as he has introduced distinct metaphors and archetypes of a deeply rooted society.

Due to a unique historical accident Phalke found and defined his creative space in Bombay, a flashpoint of most radical social changes and one of the birthplaces of influential nationalist definitions, and already the first local feature

film became a condensed version and an important catalyst of one amongst the dominant types of nationalist self assertion.

But from this analysis of RAJA HARISCHANDRA, one senses the ambivalent potential of a *national* cinema, too. In the name of *Indianness* – indeed differing tremendously from other national cinemas in the world – a certain selection of formal and narrative traditions recreates and reinforces values of the dominant social agents: high-caste, male, British, urban and finally upper class.

That this trend prevails in popular Indian cinema until today, is argued by Zutshi who exposes the »casting of Woman as the terrain of nationalism«(138).

I can here only leave it to further »subaltern« filmstudies to explore, besides the history around Harishchandra, the King searching *satya*, the truth, non-dominant histories and cultural expressions of those days.

Aside from women, a second group of *Satyashodaks*, truth-seekers, were already in the process of organizing themselves: the lower castes and casteless. Thus, Bombay's and Pune's Brahman élites were already challenged during the last half of the 19th century by a non-Brahman *Satyashodak Samaj* (Society of Truth-Seekers) as they called themselves. A potent low-caste protest movement had organised itself around the local leader Jotirao Govindrao Phule.³¹

Notes

1 Actually silent films were produced until 1934, but the first sound film ALAM ARA by Ardeshir Irani was exhibited at Bombay's *Majestic Cinema* on March 14, 1931.

2 RAJA HARISCHANDRA was produced in a unique one man's effort in Phalke's »factory«, as he used to call his studio, Phalke's Films. In 1917 he joint forces with five industrialists and Phalke's Films was incorporated into Hindustan Film Company. In 1919 Phalke left film production and Bombay Presidency and turned to theatre at Benares. It seems that he could hardly adjust himself to the conditions of a harsh *indigenous* competition which prevailed after World War I. He made some more films for Hindustan Film Co. between 1922 and 1932, but his pioneering urge could not cope with the constraints of a fully developed film market system.

3 For more insights into Phalke's approach: Suresh Chabria, »D. G. Phalke and the Méliès Tradition in Early Indian Cinema«, in: *KINtop* 2, Georges Méliès – *Magier der Filmkunst*, Basel/ Frankfurt am Main 1993, 103-115.

4 See Rosie Thomas' criticism of this stand-

point in her »Indian Cinema: Pleasures and Popularity«, in: *Screen*, Vol. 26, No. 3/4, May-August 1985, 116-131.

5 I am referring to Firoze Rangoonwalla, because he otherwise provides valuable informations and reliable data on Indian cinema. He himself remarked in his book *Indian Cinema. Past and Present*, New Delhi 1982, that »Nostalgia and an espresso foam sentiment for the old stars, singers and some legendary films were the common crutches used by those trying to keep public interest alive in the Indian film's past, spread over many decades. Even worse was the adhesive-tape tendency of some chroniclers to repeat points which had no valid basis, even after the correct ones were put on record with evidence of printed word from that period itself.« (preface).

6 Ashish Rajadhyaksha, »The Phalke Era: Conflict of Traditional Form and Modern Technology«, in: Tejaswini Niranjana, P. Sudhir, Vivek Chareshwar (eds.), *Interrogating Modernity. Culture and Colonialism in India*, Calcutta 1993, 47-82.

7 Somnath Zutshi, »Women, Nation and the

Outsider in Contemporary Hindi Cinema», in: Tejaswini Niranjana and others (1993), 83-142. Zutshi's analysis might be the first which qualifies Phalke's nationalism which until recently was cited only to speak for itself. No article on Phalke without a quotation of what he himself wrote on his motivations to make a film on Lord Krishna: »Could we, the sons of India, ever be able to see Indian images on the screen?« (D. G. Phalke in an article he wrote for a local paper *Navyug*, November 1917). This statement has been appropriated to a »national identity« which was constructed against the Other, the colonial power. But Zutshi asks »who is being included, who excluded, who appropriated...« to this »India« (87).

8 Since the early 1980s the Delhi based *Subaltern Studies' Group* questioned a scientific tradition of interpreting history as a teleological process along the lines of dominant political and economical definitions. Instead they went into analyses of histories and cultures of the non-dominant, the »subalterns«, but subjects of history. The most recent work relating to subaltern cultural manifestations is Tejaswini Niranjana, and others (1993), with three articles on cinema.

9 Most recent are Sumita S. Chakravarty, *Identity and Authenticity: Nationhood and the Popular Indian Cinema, 1947-1962*, dissertation, University of Illinois at Urbana-Champaign 1987 and her recent, *National Identity in Indian Popular Cinema 1947 - 1987*, University of Texas Press, Austin, 1993; Sanjukta Tultul Ghosh: *Celluloid Nationalism: Cultural Politics in Popular Indian Cinema*, The Ohio State University 1992; and Ravi Vasudevan »Shifting Codes, Dissolving Identities: The Hindi Social Film of the 1950s as Popular Culture«, in: *Research-in-Progress Papers »History and Society*, Centre for Contemporary Studies, Nehru Memorial Museum and Library, Teen Murti House, New Delhi 1993.

10 Hindu society is divided into castes, of which the *Brahmans* stand closest to the Absolute (*Brahma*), the *Shudras* are at the bottom of the hierarchy. Because of their ritual purity *Brahmans* had access to the scriptures (mostly associated with the Gods), thus to literacy and learning. *Shudras* and women (!) were excluded from these studies. See: Ram Sharan Sharma, *Shudras in Ancient India. A social history of the lower order down to circa A.D. 600*, Delhi 1990 (1958), 293-294.

11 For the North Indian secular folk form *Nautanki* the Raja Harishchandra motif was one which perfectly underlined its worldview that »the king and the beggar share many qualities. The true king is as uninterested in material gain and privilege as the naked ascetic.« Kathryn Hansen, *Grounds for Play. The Nautanki Theatre of North India*, Berkeley/ Los Angeles/ Oxford 1992, 118. The *Nautanki* which was born a little before cinema in India, derives its themes nowadays often from the movies (117).

12 See Mulk Raj Anand, »Performing Arts at the Turn of the Century«, in: *Cinema Vision India*, Vol 1.No.1, January 1980, 9. Influences of the *Parsi theatre* are explored later.

Parsis fled Persia in the seventh century, because they resisted conversion from their Zoroastrian to Islamic faith. A majority of the community finally settled down in Bombay where they acquired considerable wealth as traders and merchants with Portuguese and Britishers. This minority represents in our context the aspect of an 'enlightened', western-oriented elite creating new spaces of political and cultural activities. They were the »urban magnates« (Chris A. Bayly, »Local Control in Indian Towns-The Case of Allahabad 1880-1920«, in *Modern Asian Studies* 5, 4'1971, 289-311), from amongst whom Bombay's first nationalists were recruited, too. Their nationalism was directed against the flow of wealth from the colony towards the colonial motherland.

13 See Ashish Rajadhyaksha (1993), 69.

14 Sandria B. Freitag in her *Public Arenas and the Emergence of Communalism in North India*, Delhi 1990, 31-33, refers to *common physical spaces* of spectators from lower and Brahman cultures around Benares, staging the religious, spectacularous *Ramlila*. But also where localities of performances might be separated, the values of the more popular street theatre were often equally »reinforcing traditional attitudes toward social class, women, and law« (33). Where these overlapping ethical spaces, drawn from the epics, existed, it would require more »subaltern studies« on performing arts and identity formations to prove that these common spaces constituted a cultural uniformity called *Indian*.

15 Contradictions and ruptures must even have reached a temporal peak through the »moving images«, perfecting a whole new cul-

ture of spectatorship, and after 1921 spreading it also to the urban middle classes. For the silent era as a whole, cinema most probably helped to deepen the gap between »high« and »low« culture in the cities.

I disagree with cineastes who place the beginnings of cinema in India into a linear historical development of pictorial (folk and classical) arts, as P.K. Nair does it for instance in his otherwise very inspiring article »The Evolution of Film in India, Seen Through Posters«, in: Wabnitz (ed.), *Affiche, Film Poster Special*, No. 8, Dec.1993, 51-61.

During my research so far I could not find any un-biased socio-cultural study on audiences to early cinema in British India. Findings from other areas of performing or pictorial arts as theatre, music or painting reveal a tremendous change in city culture. As Sumanta Banerjee sums it up in his insightful *The Parlour and the Streets. Elite and Popular Culture in Nineteenth Century Calcutta* (Calcutta 1989, 202-203):« A combination of different social factors and policies – change in the conditions of existence of the patron groups, new desires and tastes among the economically and socially dominating sections, technological innovations, and hostile interventions – ousted popular culture from the streets and marketplaces of Calcutta«. One can very well compare Calcutta and Bombay in this respect, keeping in mind, that urban industrialization and destruction of rural contexts of subsistence had already created a significant amount of marginalised people in and around Bombay, too.

16 Iqbal Masud, »Genesis of the Indian Popular Cinema. The Early Period«, in: *Cinema in India*, Bombay, Inaugural Issue, January 1987, 10-17. Masud gives a totally different version from the one which Kathryn Hansen 1992, 119-120, describes. Why Phalke used this version, in which Harishchandra is tested by two sages, in which Shiva instead of Indra interferes, remains beyond exact proof. My tentative interpretation is mainly based on a more obvious difference between the two versions. Hansen cites a 1877's version of Jaini Jiya Lal, where Taramati, instead of asking the Domb for free cremation, has to shred her sari and to give a piece of it to Harishchandra instead of the tax. Phalke related most probably to a more decent version of Taramati's sacrifice since he wanted to attract the attention of the cinegoers of 1912/13 who were either Western orientated, or of a traditionalist-refor-

mist stand. This argumentation would be underlined by my observation on the first title-card of the first reel, which I analyse in the text. 17 There are different versions of how to write Harishchandra's name in the Latin script. In the Devanagari script the letter's sound comes close to English »sh«, but is transcribed correctly by an »s« with an accent. Phalke's English titles give the name as »Harishchandra«. We are also not able here to give the correct transcription of the Sanskrit or Hindi words.

18 Firoze Rangoonwalla (1982), 33, states this referring to the years between 1915 and 1917; Satyajit Ray remembers the dubious reputation of Indian films even for the late 20s in: *Cinema Vision India* (1980), 6.

19 In an interview to the nationalist («moderate») Marathi newspaper *Kesari*, Phalke stated on the 19th of August, after RAJA HARISHCHANDRA has run for a record of 23 days in Bombay 1913: »... specially I will make films on selected portions from old Sanskrit plays and new Marathi plays, on manners and customs in different regions of India, on genuine Indian humour, on holy places and pilgrimages, on social functions as well as on scientific and educational subjects. All of us – myself, my assistants and my actors are still novice in this art. Yet, judging from the quality of my first film, I hope to be able to make films of the standard of foreign film, and I am sure that people will like them. Moving pictures are a means of entertainment; but are in addition, an excellent means for spreading knowledge.«

20 Meenakshi Mukherjee, *Realism and Reality. The Novel and Society in India*, Delhi 1994.

21 All quotations relating to the *Parsi theatre* are, if not indicated otherwise, from Anuradha Kapur, »The Representation of Gods and Heroes in the Parsi Mythological Dramas of the Early Twentieth Century«, in: Heinrich von Stietencron, Vasudha Dalmia, *Self-Perception and Assessment of Tradition*, New Delhi, forthcoming 1994.

22 Anuradha Kapur, »Deity to Crusader. The Changing Iconography of Ram«, in: Gyanendra Pandey, *Hindus and Others*, Delhi 1993, 91-96.

23 A. Kapur (forthcoming 1994).

24 Sumanta Banerjee (1989), 202-203.

25 When D.G. Phalke looked out for a woman who could play Taramati, he was con-

fronted with the routine of classical and folk dramatic traditions, being public forms of entertainment, and dominated by men. If women were acting, this 'exposure' was branded as something close to prostitution. The *natya shashtra*, the first systematic treatise on all aspects of drama – most probably developed around 800 B.C. as suggested by M. Christopher Byrski in his *Concept of Ancient Indian Theatre*, New Delhi 1974, 193, or 300 A.D., as indicated by R.S. Sharma, *Shudras in Ancient India*, Delhi 1990 (1958), 247 – fixed that eg. the audience was to be placed separately, according to caste and gender. Their ability to understand the dialogues depended on their social and educational standing. *Sanskrit* was used by male *Brahman* characters, *Prakrit*, the ordinary folk languages, by the lower castes and women (Sharma 1990, 294-295). Folk theatre, as *tamasha* for the *marathi* region (around Bombay), can't be placed as pure antithesis to classical traditions, although often folk had to abandon cultural spaces for the expanding élites, and was more often than not resisting this expansion. Form

and content wise, there had been a more dialectical relationship, as Balwant Gargi describes it in his *Folk Theater of India*, Calcutta, Allahabad, Bombay, New Delhi 1991, 3-7. Thus the imminent classical figures of the *sudradhara* (stage manager, and kind of narrator) and the *buffon* (clown and narrator) are found. What characterised *tamasha* play was true for most of the other folk forms as well: A rustic tone and content which is male dominated, and often directs its jokes and farces against women. They were thus not allowed to watch *tamasha*.

26 G.K. Bhat (ed.), *Bharata-Natya-Mañjari. Bharata: On the Theory and Practise of Drama*, Poona 1975, XXXIV-XXXV.

27 Rani Burra, *Looking Back*, 1896-1960, Delhi 1981, 27.

28 Balwant Gargi (1991), 75.

29 See Suresh Chabria (1993).

30 Kathryn Hansen (1992), 121.

31 Rosalind O'Hanlon, *Caste, Conflict and Ideology, Mahatma Jotirao Phule and Low Caste Protest in Nineteenth-Century Western India*, Cambridge and others, 1985, 236-242.

Filme im Zeichen des Hahns

Fragmente einer analytischen Filmographie der Firma Pathé Frères

Zu den wichtigsten Voraussetzungen für die großen Fortschritte im Bereich der Historiographie des frühen Kinos während der letzten fünfzehn Jahre zählt die stark verbesserte Zugänglichkeit der Filme. Durch Festivals und Retrospektiven, aber auch dank der Arbeit vieler Archive und Filmmuseen haben Historiker heute mehr und mehr die Möglichkeit, Produktionen der Frühzeit zu sichten und zu analysieren. Darüber hinaus helfen Filmographien, Kataloge und Filmliisten wie z.B. Herbert Biretts *Das Filmangebot in Deutschland 1896-1911*¹ bei der Erschließung und Identifizierung des oft nur fragmentarisch überlieferten Korpus.

Ein weiteres wichtiges Hilfsmittel für den Historiker stellen detailgenaue Filmbeschreibungen dar, wie sie von der 1984 als *Projet d'Analyses Filmographiques (PAF)* gegründeten, später in *Groupe de Recherche et d'Analyse Filmographiques (GRAF)* umbenannten Arbeitsgruppe unter der Leitung des kanadischen Forschers André Gaudreault erarbeitet werden. Der GRAF hat sich die Erfassung und Beschreibung der in den Archiven erhaltenen Filme mit Spielhandlung (im weitesten Sinne) der Periode 1899-1907 zum Ziel gesetzt. Ausgangspunkt dieser Arbeit war die im zweiten Band von *Cinema 1900-1906: An Analytical Study*² veröffentlichte analytische Filmographie der 1978 während des inzwischen legendären FIAF-Kongresses in Brighton gezeigten Filme. Die seither systematisch weiterentwickelte Erfassungs- und Beschreibungsmethode führte zu zahlreichen Einzelpublikationen und zu einem ersten Sammelband, der 1988 dem Thema der »Point-of-view-Filme« gewidmet war.³ Jüngstes Ergebnis der Arbeit des GRAF ist ein Band mit 42 Filmbeschreibungen von Pathé-Produktionen aus den Jahren 1900-1906.⁴

Die analytische Filmographie des GRAF orientiert sich an zwei Grundprinzipien: Zum einen soll das gesamte filmographische Wissen über einen gegebenen Film in der Beschreibung ihren Niederschlag finden, zum anderen soll die Darstellung eine unzweideutige Kommunikation zwischen Forschern ermöglichen. Mit anderen Worten, das Filmprotokoll muß gewissermaßen den Ansprüchen einer historisch-kritischen Textausgabe genügen und »zitierfähig« sein. Zu allen filmographischen Informationen, die in einer der eigentlichen Beschreibung vorangestellten »fiche signalétique« aufgeführt werden, wird dem Leser mitgeteilt, inwieweit sie als gesichert gelten können und in zeitgenössischen

Quellen nachzuweisen sind. Daß beispielsweise ein Film tatsächlich von Pathé produziert wurde, kann entweder über die Kataloge der Firma verifiziert worden sein oder sich aus der Anwesenheit des Firmenzeichens in einer Einstellung ergeben. (Auch die jeweilige Form des Pathé-Logos erlaubt im übrigen Rückschlüsse auf das Produktionsjahr. Dies wird in der Einleitung zu diesem Band ausführlich anhand von Beispielen dargelegt.) Der »Steckbrief« des Films führt neben Produktionsland und -gesellschaft (im vorliegenden Fall natürlich immer Frankreich, Pathé) das Jahr und gegebenenfalls den Regisseur auf. Dazu kommen je nachdem Angaben zu Vertriebsfirmen, Katalognummern und -codes, anderssprachigen Vertriebstiteln, Anzahl der Einstellungen und Titel, Länge der Kopie, Genrezuschreibung in den Katalogen und durch den GRAF. Auch Archive, in denen sich eine Kopie des Films befindet, werden aufgeführt (allerdings ohne Anspruch auf Vollständigkeit). Es folgen ein Resumée der Handlung, eine Liste verschiedener filmischer und inszenatorischer Verfahren, Angaben zu Einstellungsgrößen, Literaturnachweise und gegebenenfalls weitere Anmerkungen.

Im Anschluß wird dann der Film Einstellung für Einstellung detailliert beschrieben. Die filmographische Arbeit des GRAF stützt sich weitgehend auf die theoretischen Überlegungen André Gaudreaults zur Narratologie, die zum Teil in Zusammenarbeit mit Tom Gunning entwickelt wurden. Gaudreault und Gunning unterscheiden drei Ebenen der filmischen Konstruktion, nämlich »mise en scène« (also grob gesagt die Inszenierung des Profilmischen), »mise en cadre« (die Aufnahme und alle damit verbundenen Kameraoperationen) und »mise en chaîne« (d.h. die Einstellungsverknüpfung). Die Beschreibungskriterien leiten sich aus den verschiedenen Interventionsmöglichkeiten auf diesen drei Ebenen ab. Im Bereich der »mise en scène« betrifft dies unter anderem Art und Gestaltung der Dekors, Beleuchtung, Kostüme, Spiel der Schauspieler und Arbeit im szenischen Raum. Für die »mise en cadre« wird hingewiesen auf Aufnahmewinkel, Kameraposition und -bewegung oder auf spezielle Kameraeffekte. Hinsichtlich der »mise en chaîne« findet man unter anderem Angaben zu Effekten wie Mehrfachbelichtung, Split-screen und Stopptricks. Dazu kommen die verschiedenen Arten der Bildanschlüsse, Kontinuität oder Diskontinuität der Handlung, Alternierungen, Übergänge und gegebenenfalls der Einsatz von Zwischentiteln. Die Beobachtungen zu diesen Punkten werden nach der ausführlichen, mit jeweils einer Abbildung illustrierten Beschreibung jeder einzelnen Einstellung aufgelistet.

Die Zielsetzung des GRAF beschränkt sich nicht ausschließlich auf die Erarbeitung präziser, »zitierfähiger« Beschreibungen. In der von ihm untersuchten Periode vollzieht sich der Übergang von Filmen, die nur aus einer Einstellung bestehen (»unipunktuelle Filme« in der Terminologie Gaudreaults) und die vor der Jahrhundertwende deutlich vorherrschen, hin zu komplexeren, aus mehreren Aufnahmen bestehenden Formen (»pluripunktuelle Filme«). Deshalb versucht man, in den Beschreibungen so genau wie möglich alle Spielarten der

Einstellungsverknüpfung zu erfassen und so zu einer Typologie der verschiedenen Anschlußformen zu kommen, die in dieser Epoche verwendet wurden. Über diese klassifikatorische Arbeit hofft man, in einem späteren Stadium der Untersuchung besser zu verstehen, auf welche Weise sich Montageverfahren herausgebildet haben, was ja eine radikal andere Auffassung der Funktion einzelner Einstellungen voraussetzt als die zunächst vorherrschende, die den »pluripunktuellen« Film als eine Ansammlung mehr oder weniger autonomer Tableaus sieht.

Alle in *Pathé 1900* beschriebenen Filme stammen aus dem National Film and Television Archive, London. Auch wenn dies zunächst rein praktische Gründe hatte, ergeben sich daraus wichtige Konsequenzen: Die analytische Filmographie beschreibt nämlich nicht einfach Filme, sondern Kopien, dokumentiert also in erster Linie eine *Überlieferung*.⁵ Dieser Punkt hat in der Vergangenheit oft nicht die Beachtung gefunden, die ihm eigentlich zukommt. Da wir über die Herkunft der meisten Archivkopien nur sehr wenig wissen, läßt sich oft nur schwer beurteilen, inwieweit sie tatsächlich als »authentisch« zu betrachten sind. In einem ganz anderen Zusammenhang stellt sich diese Frage auch in den von Roland Cosandey anlässlich einer Retrospektive von Filmen aus der Sammlung Joseph Joye erarbeiteten Filmbeschreibungen.⁶ Cosandey geht es dabei im Unterschied zum GRAF nicht um »zitierfähige«, minutiöse Einstellungsprotokolle. Sein Band ist eher ein Katalog, ein Führer durch eine Retrospektive, der die Filme in ihrem film- und kulturhistorischen Zusammenhang erläutert und ihren Stellenwert innerhalb des Programms verdeutlicht. Doch auch ihm stellt sich immer wieder die Frage, wie sich die jeweilige Kopie zu ihrem (meist allerdings nur hypothetischen) Original verhält. Es ist sicher ein Verdienst des GRAF, diesen Punkt so nachdrücklich in seine Arbeit einzubeziehen.

Pathé Frères ist international eine der wichtigsten, vielleicht gar die wichtigste Produktionsfirma der Frühzeit. Tom Gunning stellt fest, daß »[...] in terms of number of films released, Pathé matches all American producers combined in 1908.«⁷ (Für die Zeit davor, aus der die im Band des GRAF beschriebenen Filme stammen, gibt es kaum verlässliche Angaben, die Situation dürfte aber nicht wesentlich anders gewesen sein.) Und doch werden die Pathé-Filme, vor allem im Vergleich mit dem zweifellos originelleren Méliès oder den (scheinbar) filmsprachlich innovativeren Engländern oder Amerikanern, eher selten von der Filmtheorie oder -geschichte näher untersucht. Die vom GRAF erarbeiteten analytischen Filmbeschreibungen können vielleicht dazu beitragen, daß sich dies in der Zukunft ändert. Denn, wie Michel Marie in seinem Vorwort zu *Pathé 1900* schreibt, ein Film existiert historisch nur in Gestalt dessen, was über ihn geschrieben und gesagt wird. Die 42 Pathé-Filme können nun dank der Arbeit des GRAF für die heutigen Filmhistoriker in zwar nur schriftlicher, aber doch durchaus konkreter Form »existieren«.

Anmerkungen

- 1 München: Filmbuchhandlung Winterberg, 1991.
- 2 Brüssel: FIAF, 1982.
- 3 André Gaudreault (Hg.), *Ce que je vois de mon ciné...*, Paris: Meridiens Klincksieck, 1988. Neben den hier versammelten wissenschaftlichen Aufsätzen findet man 14 analytische Filmbeschreibungen.
- 4 André Gaudreault (Hg.), *Pathé 1900. Fragments d'une filmographie analytique du cinéma des premiers temps*, Sainte-Foy / Paris: Presses de l'Université Laval / Presses de la Sorbonne Nouvelle, 1993.
- 5 Zur Problematik der Kopienüberlieferung vgl. auch den Beitrag von Evelyn Hampicke in diesem Band.
- 6 Vgl. Roland Cosandey, *Welcome Home, Joye! Film um 1910*, Basel/Frankfurt a.M.: Stroemfeld / Roter Stern, 1993 (KINtop Schriften 1).
- 7 Tom Gunning, »Notes and Queries About the Year 1913 and Film Style: National Styles and Deep Staging«, in: *L'Année 1913 en France (1895, numéro hors série)*, Oktober 1993, S.196 (Fußnote). Diese Tatsache gibt angesichts der jüngsten Diskussionen im Rahmen der GATT-Verhandlungen zu denken... Zur Bedeutung von Pathé auf dem europäischen Filmmarkt vgl. auch den Aufsatz von Ivo Blom im vorliegenden Band. Hinzuweisen ist an dieser Stelle schließlich auf das Projekt einer filmographischen Erschließung der Pathé-Kataloge. Erschienen sind bislang: Henri Bousquet / Riccardo Redi, *Pathé Frères. Les films de la production Pathé. I film della produzione Pathé (1896-1906)*. Band 1 [1896-1906], Firenze 1992 (*Quaderni di cinema*, Nr.37, Januar-März 1988 [sic]); Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914. 1907-1908-1909*, o.O [Bures-sur-Yvette]: Selbstverlag, 1993; Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914. 1910-1911*, o.O. [Bures-sur-Yvette]: Selbstverlag, 1994.

Arbeiten für den stummen Film

Die Geschichte der Cineteca del Friuli und der Giornate del Cinema Muto in Pordenone

Alles begann 1976, an einem Donnerstagabend. Man schrieb den 6. Mai, als ein gewaltiges Erdbeben von einer Minute Dauer einen Großteil des Friaul zerstörte, darunter auch die 12.000 Einwohner zählende mittelalterliche Stadt Gemona und ihre beiden Kinos. Im Sociale liefen gerade die Bilder von Robert Altman's *CALIFORNIA SPLIT* über die Leinwand; der Vorführer stürzte entsetzt aus der Projektionskabine ins Freie und fand den Tod. Im anderen Kino, dem Glemonensis, stand Ende dieser Woche Stanley Kubricks *2001: A SPACE ODISSEY* auf dem Programm.

Außerdem fand in Gemona gerade eine Vorstellung im Saal der Alpini-Kaserne statt: An diesem Abend wurde Fellinis *SATYRICON* gezeigt, und direkt nach dem fiktiven Erdbeben im Film ereignete sich das wirkliche Erdbeben und zerstörte das ganze Gebäude. In Buia, einem Nachbarort von Gemona, stand der Film *THE CRAZIES* von George Romero auf dem Programm, der in Italien herauskam unter dem Verleihtitel *LA CITTÀ VERRÀ DISTRUTTA ALL'ALBA* (Die Zerstörung der Stadt erfolgt im Morgengrauen) - und auch Buia wurde vom Erdbeben verwüstet.

Die Idee, die Cineteca del Friuli, ursprünglich Cinepopolare genannt, in Gemona zu gründen, bekam den entscheidenden Anstoß durch das Erdbeben und die Anstrengungen zum Wiederaufbau der Ortschaften. Aber es gab auch eine Vorgeschichte: eine starke Leidenschaft fürs Kino bei den Gründern, nämlich Piera Patat und mir; unsere regelmäßigen Besuche, damals waren wir Studenten, in der Cappella Underground, dem Filmklub von Triest; die Begegnung mit Angelo R. Humouda, dem Leiter der Cineteca D. W. Griffith in Genua.

Ich hatte fast zehn Jahre Programmarbeit im Sociale und im Glemonensis hinter mir sowie an der Universität Triest, wo ich studierte. Dann kam das Erdbeben: Ich organisierte Filmvorführungen in den Zeltstädten, um den vielen notleidenden Familien, die obdachlos waren oder um Eltern und Freunde trauerten, ein wenig ihre Lage zu erleichtern. Meiner Erinnerung nach waren unter den gezeigten Filmen *SAN GIOVANNI DECOLLATO* von Mario Mattoli, mit Totò; *LA NUIT AMÉRICAINNE* von François Truffaut und *PAISÀ* von Roberto Rossellini.

Bei diesen Wandervorführungen von 16mm-Kopien entstand die Idee eines ortsfesten Filmklubs. Diese Idee war ein bißchen verrückt: Wie konnte man an

einen Filmklub denken in einer Stadt, wo erst einmal die Häuser und Fabriken und sogar die Straßen und Plätze wieder aufgebaut werden mußten? Aber wir waren nicht davon abzubringen. Wir hatten eine Vervielfältigungsmaschine und druckten ein Flugblatt, in dem wir die Gründung des »Cinopolare« ankündigten. Im Frühling 1977, ein Jahr nach dem Erdbeben, haben wir die Wochenenden in den Trümmern der Altstadt von Gemona verbracht, um unser Flugblatt an die zahlreichen Besucher und Neugierigen zu verteilen und Geld für die Eröffnung eines privaten Kinosaals mit kulturellen Aufgaben zu sammeln. Es gelang uns, insgesamt etwa 2 Millionen Lire zusammenzubekommen. Das war zwar 1977 eine ansehnliche Summe, reichte aber für unser Vorhaben nicht aus.

Gleichzeitig haben wir über Tageszeitungen und Filmzeitschriften einen Appell verbreitet, auf den wir viel Resonanz bekamen. Auch Angelo R. Humouda, der Leiter der Cineteca Griffith, setzte sich mit uns in Verbindung. Wir hatten ihn schon bei einer dreitägigen Griffith-Retrospektive kennengelernt, die er in Triest durchführte, der Hauptstadt der Region Friuli-Venezia Giulia. Später kam er wieder mit einer Filmreihe, die Tod Browning und Lon Chaney gewidmet war. Humouda sagte uns, daß er nach Gemona kommen und uns für Wandervorführungen hundert Filme zur Verfügung stellen könne. Wenige Wochen danach kam er ins Friaul zu einer Filmtournee, die wir für die Erdbebenopfer in den Barackenlagern organisiert hatten. Diese Begegnung brachte uns auf die richtige Idee: Im Juli 1977 hielt sich Humouda zwei Wochen in Gemona auf, und wir entwarfen mit ihm ein Filmprogramm für Vorführungen auf den freien Plätzen der Barackenlager, in den provisorischen Schulen und sogar in den Wellblechkirchen, die als soziale Treffpunkte eine Rolle spielten. Unter den Filmen, die wir zeigten, waren Klassiker von Buster Keaton, Larry Semon, Laurel & Hardy, Harry Langdon sowie Zeichentrickfilme von Max und Dave Fleischer, Ub Iwerks und Walt Disney.

Zwischen den Vorführungen haben wir uns immer ausgiebig mit Humouda unterhalten. Zur Fortsetzung unserer Filmprojektionen machte er uns den Vorschlag, unsere Einnahmen für den Kauf von Filmkopien auf dem freien Markt in Amerika auszugeben und eine kleine Kinemathek einzurichten. Anfangs hielt ich diese Idee für unzumutbar; gegenüber dem Wanderkino hatte für mich ein ortsfester Filmklub Vorrang. Aber schließlich begriff ich, daß Humoudas Konzept das richtige war. Auf diese Weise konnten wir unser Projekt Schritt für Schritt angehen. Unser geringes Startkapital hätte nicht ausgereicht, um einen Filmklub auf die Beine zu stellen, aber für den Erwerb einiger Filme reichte es aus.

Wir haben dann über den Postweg bei Blackhawk Films in Davenport, Iowa, 16mm-Kopien eingekauft: an die zwanzig Filme der Brüder Lumière, ebenso viele von Méliès, die ersten Filme von Edison, einige Kurzfilme aus der Anfangszeit von Chaplin und Griffith, THE GREAT TRAIN ROBBERY von Porter und einige frühe Animationsfilme.

Warum diese und nicht andere Filme? Darauf gibt es mehrere Antworten: In den USA waren diese Filme in *public domain* und somit rechtfrei; als Stummfilme verursachten sie keine größeren Übersetzungsprobleme; sie boten Gelegenheit für Vorträge und Symposien über die Anfänge des Kinos und die Entwicklung der Filmsprache; persönlich war ich an den ersten Jahren des Films besonders interessiert, denn ich war überzeugt, daß man beim Aufbau einer Kinemathek mit den frühesten Zeugnissen anfangen müsse, um sich dann allmählich an die Gegenwart heranzuarbeiten. Und so füllten sich die Regale bei mir zuhause mit Filmen.

1980 legten wir den Namen Cinepopolare ab und wurden La Cineteca del Friuli. Im Lauf der Jahre unterhielt die Cineteca Kontakt mit Filmklubs und anderen Einrichtungen in Italien und im Ausland. Enge Zusammenarbeit gab es natürlich mit den Filmklubs der Region Friuli-Venezia Giulia, besonders mit dem Filmklub Cinemazero, der nach seiner Gründung 1978 in Pordenone sofort Aufsehen erregte durch eine Pasolini-Retrospektive, in der alle Filme des Regisseurs gezeigt wurden, der aus Casarsa della Delizia stammte: demselben Ort, nicht weit von Pordenone, in dem auch Piero Colussi, der Initiator von Cinemazero, geboren war.

Gemona und Pordenone sind nur 60 km voneinander entfernt: Im Sommer 1982 vereinigten die Cineteca und Cinemazero ihre Kräfte für das Abenteuer der Giornate del Cinema Muto. Damals ahnte noch niemand die Ereignisse, die auf uns zukommen sollten: Daß eine kleine Retrospektive, die für ein lokales Publikum gedacht war, den Ortsnamen Pordenone zum internationalen Synonym für Stummfilm und die Stadt zum Mekka der Filmhistoriker machen würde.

Die Gruppe, die das Festival organisierte, hat sich schon in den ersten Jahren erweitert und namhafte italienische Stummfilmexperten gewonnen: Davide Turconi, der Doyen der italienischen Filmhistoriker, hat sofort seinen reichen Erfahrungsschatz und sein Archiv zur Verfügung gestellt; Paolo Cherchi Usai, der sich in der Cineteca Griffith bei Angelo R. Humouda die Sporen verdient hat, wurde binnen kurzem zu einer tragenden Säule der Gruppe; der Venezianer Carlo Montanaro, ein Sammler des frühen Films und Fachmann für kinematographische Technik, und Lorenzo Codelli, der die Cappella Underground in Triest betrieb, haben sich unserer Gruppe begeistert angeschlossen.

Das Leitungsgremium der Giornate del Cinema Muto ist die zehn Jahre seither fast unverändert geblieben, doch arbeiten inzwischen auch international anerkannte Stummfilmexperten mit uns zusammen. So wurde die Stadt Pordenone zur Begegnungsstätte der Fachleute, die sich mit den ersten Jahrzehnten von Film und Kino befassen. Pordenone bietet ein offenes Forum für Austausch, Restaurierung und Forschung, für Vorführungen von vollständigen Originalversionen, von Filmen, die nie im Verleih waren, und von Retrospektiven zu den Abschnitten der Stummfilmgeschichte, die in Vergessenheit geraten sind. Pordenone ist ein Ort, wo man die Geschichte der Anfangsjahre von Film und Kino

neu lesen kann, gestützt auf die Projektion der Originalquellen, so daß man ganze Kapitel dieser Geschichte überhaupt erst schreiben und andere neu schreiben kann.

Wir konnten diese Entwicklung wirklich nicht vorhersehen, als wir uns 1982 für eine kleine Retrospektive auf die Suche nach Filmen von Max Linder machten, um ein wenig Licht ins Werk dieses Komikers zu bringen, dessen Filme verschwunden schienen. In Italien waren faktisch nur ein Langfilm und einige Kurzfilme von ihm erhalten.

Durch einen puren Zufall, eine Adresse in einer amerikanischen Filmsammlerzeitschrift, hatte ich 1980 eine Korrespondenz mit Enrique J. Bouchard, einem argentinischen Filmhändler begonnen. Er hatte einen Katalog mit vielen Klassikern, aber auch etlichen frühen Streifen, darunter Filme der Komiker von Pathé, Filme von Emile Cohl, von André Deed und andere »Primitive« aus Frankreich und Italien - und schließlich waren auch einige Filme von Linder dabei. So kam die Retrospektive »Max Linder, le Roi du rire« zustande, und das war der Anfang der Giornate del Cinema Muto (die jetzt auch als Pordenone Silent Film Festival bekannt sind). Und dann wollten wir die Arbeit von Linder gewissermaßen in den zeitgenössischen Zusammenhang der europäischen und amerikanischen Kinokultur stellen und haben deshalb bei dieser ersten Retrospektive noch andere seltene Filme gezeigt, die von einem dichtgedrängten Publikum aus dem Ort angeschaut wurden und von einer kleinen Gruppe angesehener Gäste: Es hatten sich die großen italienischen Filmhistoriker eingefunden – Festivalbesucher, die weder Piero Colussi noch ich erwartet hätten.

Niemand wußte damals, was nach »Le Roi du rire« noch alles kommen würde: »Mack Sennett, the King of Comedy«, dann »Thomas H. Ince, il profeta del western«, die skandinavischen Filme, die Vitagraph Company, bis zum vorrevolutionären russischen Kino und zu DeMille, zu Borzage, zur Eclair, den Filmen des Jahres 1913, den Stummfilmen von Walt Disney und zu Rex Ingram. Bei alledem können die Merkmale, die aus Pordenone eine Hauptstadt des Films gemacht haben, rasch genannt werden: äußerste Spezialisierung; bestmögliche Auswahl der gezeigten Kopien; höchste Sorgfalt bei der Filmprojektion – vom Bildfenster des Projektors bis zur Vorführgeschwindigkeit und zur musikalischen Begleitung; reichhaltiges Dokumentationsmaterial in Gestalt der Festivalkataloge; eine familiäre Festival-Organisation und schließlich: einfache, aber herzliche Gastfreundschaft.

Bald schon wurde Pordenone zum Begriff: 1984 hatten die Giornate zum ersten Mal Jean Mitry zu Gast, den Doyen der französischen Filmhistoriker; 1985 öffneten sich die Archive der europäischen und amerikanischen Kinematheken für die Retrospektive der italienischen Stummfilmkomiker – es gelangten italienische Filme nach Italien, die sechzig Jahre lang verloren oder vergessen waren. Die in der FIAF, der Fédération Internationale des Archives du Film organisierten Filmarchive nutzten Pordenone in den folgenden Jahren zusehends zur Präsentation der eigenen Schätze, zum Austausch von Filmen und

Dokumenten, zum Gespräch über Recherchen und laufende Restaurierungsprojekte sowie zur Erörterung gemeinsamer Initiativen. Das Interesse der FIAF ermöglichte es unserer Cineteca, im Jahre 1989 Mitglied dieses Verbands zu werden.

Was die Filmkopien der Frühzeit angeht, so hat das Festival von Pordenone keineswegs sein »primitives« Interesse am »freien Markt« verloren. Im Gegenteil, zwei unversöhnlich scheinende Welten, die der Sammler und die der offiziellen Kinematheken, haben zusammengefunden und nutzbringende Ergebnisse erzielt, was das Wiederauffinden von verloren geglaubten Kopien sowie ihre Rekonstruktion und Wiederaufführung fürs Publikum anlangt.

Die zunehmende Bedeutung der Giornate del Cinema Muto hat den Aktivitäten der Cineteca del Friuli eine neue Wendung gegeben. Bei den ersten drei Retrospektiven kamen fast alle vorgeführten Kopien aus unserem Archiv: erst die Filme von Linder, dann Mack Sennett sowie Thomas H. Ince, denn das Festival war von Anfang an als eine Veranstaltung gedacht, die sich nicht auf Filmvorführungen beschränkte, die nur im Gedächtnis der Zuschauer ihre Spuren hinterlassen. Vielmehr sollten die gezeigten Kopien auch von der Cineteca erworben werden, um so einen dauernd verfügbaren Bestand an Filmrarityen für die Forschung zu haben.

Beim vierten Festival 1985 wurden zum ersten Mal verschollene Filme gezeigt, die von der Cineteca del Friuli wiedergefunden und restauriert worden waren: einige Komödien mit Polidor und Robinet, *VOGLIO TRADIRE MIO MARI-TO* (1925) von Mario Camerini, und die italienische Version eines DeMille, *THE WOMAN GOD FORGOT* (1917). Die Restaurierungsarbeit wurde über die Jahre fortgeführt. Wir haben uns auf die im Ausland verstreuten italienischen Stummfilme konzentriert, müssen dabei allerdings immer auf die hohen Laborkosten achten.

Die Cineteca del Friuli zählt heute 2000 kurze und lange Spielfilme und etwa 3000 Dokumentarfilme und Wochenschauen zu ihren Beständen, die also ganz ansehnlich sind, aber viel zu wenig genutzt werden. Es fehlen Arbeitskräfte und Geräte (mit anderen Worten: es fehlen angemessene öffentliche Zuwendungen), die uns erlauben würden, die Recherchen, die Forschung, die Zusammenarbeit mit anderen Institutionen sowie die Hilfestellung für Wissenschaftler und Studenten im gewünschten Umfang zu betreiben.

Heute existiert die Cineteca mit geringen öffentlichen Zuwendungen. Sie trägt zu Festivals und Retrospektiven in Italien und im Ausland bei. Alle Mitarbeiter der Cineteca kennen das Filmmaterial, das bei uns verwahrt wird. Wir haben als erstes Archiv in Italien die Titel unserer Filme öffentlich bekanntgegeben. Dies war eine fast schon zwangsläufige Entscheidung angesichts unserer kulturellen Prämissen: unsere Filmmaterialien zu erhalten und einem möglichst breiten Publikum auch zu zeigen.

(aus dem Italienischen von Martin Loiperdinger)

Schwarzer Traum und weiße Sklavin

Deutsch-dänische Filmbeziehungen 1910-1930

Während vom Norden her ein eiskalter Wind durch die Stadt blies, fand vom 18. bis zum 23. November 1993 in Hamburg zum sechsten Mal ein von CineGraph initiiertes und organisierter filmhistorischer Kongreß statt. Das Thema schien wie abgestimmt auf das Wetter: der Eisbär der Nordisk und die kühlen Verführungskünste Asta Niensens.

Wie viel CineGraph für die Erforschung des deutschen Films tut, bedarf kaum näherer Erläuterungen. Außer dem in regelmäßigen Lieferungen erscheinenden Loseblattwerk *Lexikon zum deutschsprachigen Film* veröffentlicht CineGraph nicht nur die Reihe *FILMtext*, sondern auch monographische Bände, die aus früheren Kongressen hervorgegangen sind. Bislang erschienen Untersuchungen zu Ewald André Dupont, Joe May, Richard Oswald und Reinhold Schünzel. Seit dem fünften Kongreß geht es CineGraph um die Filmbeziehungen zwischen verschiedenen europäischen Ländern, also nicht mehr so sehr um Personen, als vielmehr um die Zusammenhänge, in denen sie arbeiteten. Innerhalb dieses Projekts behandelte man zunächst die Rolle von Deutschen im britischen Film der dreißiger Jahre (»London Calling«). Der jüngste Kongreß beschäftigte sich mit den Beziehungen zwischen dem deutschen und dem dänischen Kino der Stummfilmzeit. Für 1994 ist eine Veranstaltung zu russischen Emigranten im deutschen und französischen Film geplant.

Während des Kongresses zu den deutsch-dänischen Filmbeziehungen kam es – unbeabsichtigt? – zu einer Begegnung, manchmal zu einer Konfrontation, alter und neuer filmhistoriographischer Auffassungen und Fragestellungen. Die eher chronologische Faktensammlung und der traditionelle biographische Abriss fanden sich neben Untersuchungen zur Vertriebs- und Produktionsgeschichte. Andere Themen waren: Frauenkörper, Frauenhandel, Stars, die Theaterkrise oder auch ein »triviales Genre« wie der Detektivfilm. Die neuen Filmgeschichten wurden als offene Forschungsfelder dargestellt, Faktensammler und Interpreten hörten einander zu. Hin und wieder deutete sich eine Wasserscheide zwischen den ehemals »west-« oder »ostdeutschen« Historikern an, vor allem, wenn es um Interpretationen (zum Beispiel auf psychoanalytischer Basis) ging. Die meiste Zeit nahm die Veranstaltung im Hamburger Filmbüro eher die Form eines Workshops denn die einer Vortragsreihe an. Bereitwillig tauschte man Informationen aus. Gebrauch und möglicher Wert von Quellen wie beispielsweise Zensurberichte oder zeitgenössische Fachblätter wie *Der Kinematograph* wurden diskutiert und kritisiert. Nur am Rande kam es zu einer Reflexion der

verschiedenen filmhistorischen Forschungsmethoden. In der abschließenden Diskussion wurde auf diesen Mangel dann auch hingewiesen.

Verschiedenes trat während des Kongresses deutlich zutage: Noch immer klaffen große Lücken in unserer Kenntnis des frühen dänischen und deutschen (lies: nordeuropäischen) Kinos. Der Reader zur Veranstaltung weist darauf hin, daß die Filmbeziehungen zwischen den beiden Ländern meist auf die Rolle Asta Niensens reduziert werden. CineGraph hoffte, diese begrenzte Sichtweise aufbrechen zu können. Doch es zeigte sich, daß die Arbeit Asta Niensens (im Duo mit Urban Gad) auch noch vielen heutigen Historikern zum Ausgangspunkt ihrer Untersuchungen dient. Doch anders als man vermuten könnte, gibt es selbst in der Asta Nielsen-Forschung noch große Lücken. Einer der Gründe hierfür ist das Fehlen von Quellenmaterial. Wenn dies nun bereits für eine bekannte Persönlichkeit wie Asta Nielsen gilt, wie steht es dann mit dem Material zu Unbekannteren?

Auffallend ist, daß die Beziehungen zwischen dem deutschen und dem dänischen Film fast ausschließlich in eine Richtung gingen: Die Bewegung vollzog sich vor allem nach Deutschland hin, zunächst über den Filmvertrieb und dann über die Abwanderung von Schauspielern, Regisseuren und Technikern. Auch hierbei richtet sich die Forschung vornehmlich auf die bekannten (oder dadurch bekannt gewordenen) Personen und auf die Nordisk Film. Offenbar haben nur einzelne Deutsche versucht, in Dänemark ihr Glück zu machen. Bestrebungen, Henny Porten für den dänischen Film zu gewinnen, blieben ohne Erfolg.

Produktion und Vertrieb sind Schwerpunkte in der jüngeren Forschung. Dies erlaubt vor allem Einblicke in die wirtschaftlichen Verhältnisse und Entwicklungen während der Stummfilmzeit. Drohen durch diese Akzentverschiebung (gegenüber den traditionellen Forschungsfeldern) aber nicht andere Fragen bzw. Quellen in Vergessenheit zu geraten? Führt dies nicht zu ähnlichen Blickverengungen wie sie der älteren Filmgeschichtsschreibung vorgeworfen wurden? Welche Quellen verliert man durch die heutigen Schwerpunkte aus den Augen, werden in einigen Jahren gar für immer verloren gegangen sein? Dänische Historiker wiesen darauf hin, daß sich ein solcher Prozeß in Dänemark über die letzten 25 Jahre hin vollzogen hat. Da heute faktisch keine Zeitzeugen mehr leben, sind beispielsweise Überlieferungen im Rahmen der »oral history« kaum mehr möglich.

Zum Teil kann diesem Problem (wenn es denn eines ist) dadurch abgeholfen werden, daß in den Untersuchungen andere als nur rein ökonomische Gesichtspunkte behandelt werden. Dies kam auch in den von revisionistischen Ansätzen ausgehenden Arbeiten über Personen wie David Oliver (Oliver Film) und Ludwig Gottschalk (Monopol Film) zum Tragen. Der Kongreß belegte an diesem Punkt wieder einmal, wie fruchtbar Forschungen über internationale Verknüpfungen für die »nationale« Filmgeschichtsschreibung sein können. Gerade an diesen Beispielen wurde deutlich, wie interessant es sein kann, den Blick

auch einmal auf die weniger bekannten, »kleinen« Akteure (Personen wie Firmen) zu richten. Es zeigte sich aber auch, daß die noch immer recht geringe Zahl von Forschern die Reichweite der Filmgeschichtsschreibung (notwendigerweise) einschränkt. Die unermüdliche Arbeit von CineGraph und das Buch von Heide Schlüpmann (oder verschiedene Beiträge in *KINtop*) lassen aber auch erkennen, daß im Bereich des deutschen Kinos der Frühzeit inzwischen einiges getan wurde.

Umso bitterer war es, während des Kongresses zu erfahren, daß gerade jetzt, da die Filmwissenschaft sich langsam einen festen Platz an den Universitäten zu erobern beginnt und Film als wichtige historische Quelle anerkannt wird, renommierten Institutionen finanziell das Wasser abgegraben wird. Wie kann Filmkultur lebendig bleiben, wenn Kommunale Kinos von der Schließung bedroht sind oder gezwungen werden, Programme nach kommerziellen Gesichtspunkten zusammenzustellen. Was geschieht mit dem filmischen Kulturgut, wenn es keinen Ort mehr gibt, wo alte Filme auch einem größeren Publikum vorgeführt werden können. Wer interessiert sich dann noch für all das andere Quellenmaterial? Viel zu viel ist schon aufgrund des jahrzehntelangen Desinteresses unwiederbringlich verlorengegangen. Die Geschichte sollte uns lehren, nicht dieselben Fehler wieder zu begehen. Ob das Fundament, das die jüngere Forschung gelegt hat, stabil genug ist, wird sich zeigen, wenn der nun einsetzende Frost länger andauert. Ich hoffe, daß man sich dann immer noch an kaum bekannten Filmen wie *DORA BRANDES* (1916) oder an dem faszinierenden Fragment aus *DIE FILMPRIMADONNA* (1913) mit Asta Nielsen wärmen kann.

(Aus dem Niederländischen von Frank Kessler)

GIORGIO BERTELLINI

New York – Domitor 1994: »Cinema Turns 100«

Projecting Contexts, Receptions, Technologies, and Films

That the opposition between *history* and *theory* in cinema studies often represents a mere rhetorical posture is fairly agreeable. Yet, the relationships and the differences between these (two?) divergent perspectives are not unworthy of constant discussion. The *Third International Colloquium of Domitor*, held in New York City on June 13-19, 1994, embodied, once more, the problematics and the heuristics of such endless confrontations, with the result of an expanded *palimpsest* of approaches for early cinema studies.

Organized by Museum of Modern Art and New York University, and more specifically by Eileen Bowser, Antonia Lant, and Charles Musser, *Domitor '94: Cinema Turns 100* provoked fundamental debates that far exceeded simple scholarly celebrations of a centennial. From the screening sessions of the first three days and the challenging keynote address read (and stoically defended) by Jacques Aumont to the heterogeneous paper deliverings of more than forty scholars, the conference quite often exhibited methodological borders and historiographic edges. In this sense, as Roberta Pearson perspicaciously noted in her closing remarks, if there was such a thing as a first phase of early cinema studies, that stage now appears certainly concluded. Recent developments in historiography, social history, and cultural studies, in fact, are transmuting several familiar debates from simple re-visionistic gestures into a wider arena of competing discourses.

Being in New York City everything naturally started with the exhibition of the work of Thomas Alva Edison. The first screenings presented at MoMA were the rarely mentioned (and hardly seen) motion picture experiments Edison conceived and distributed initially for the peep-hole kinoscope – including the famous Blacksmith Scene which the American inventor used to demonstrate his device to the press in May 1893. Together with the American Mutoscope and Biograph, or Rector Veriscope, it was also possible to see several (sometimes newly restored) shorts produced by Marey, Demeny, Lumière, and Méliès for France; Hepworth, Warwick, Paul, Williamson, British Mutoscope & Biograph for England; Italian shorts on King Umberto I visiting the navy shot by Italo Pacchioni or on Pope Leo XIII ›blessing the camera‹ realized by Vittorio Calcina. Particularly interesting was also the documentation of an anthropological expedition in Central Australia headed and shot by Walter Baldwin Spencer in 1901, later object of an aesthetic analysis by Australian historian Arthur

Cantrill during the conference. But *Domitor 1994* showed something more than a simple variety of cinematic applications or contexts.

At first, the choice of Jacques Aumont as keynote addresser and in place of the late Christian Metz might have probably appeared as ending up in an old-time confrontation between two different *moods* of film studies. If the former is mainly focused on textual analysis, semiotics of *récit* and linguistics of points of view, the latter, fueled by the more recent directions of early cinema studies, is attempting to establish significant relationships between production or technical circumstances and aesthetic, narrative, or receptive developments. In the end however, Aumont's provocative talk, titled »When is Primitive Cinema?«, had quite a vivid and fruitful impact.

The French scholar essentially (re)claimed the legitimacy and the space for a film discourse with no obligation of punctual historical determination, that is, not necessarily devoted to issues of social, sexual, or racial *representation*, but autonomously centered on the registration of *new patterns of images* and *new visual figurations* for early cinematic re-productions. Inevitably (and perhaps paradoxically), such position could now only represent a critical vanguard among early cinema scholars who are fundamentally concerned with the historical genealogy and effectuality of the rise of the cinema within modern societies. The vast majority of the contributions presented at the conference, in fact, dealt with the cultural intertexts of film productions and exhibitions in the very first years of the century.

Among these multidisciplinary excavations and approaches one may report, among others, the technological juxtapositions at the St. Louis World's Fair in 1904 (T. Gunning), the poetic uses of the telephone in early fiction films (Y. Tsivian), the popular stereotypes of vaudeville shows (J. Mottet) or of comic strips (D. Riblet), the figurative influences of picture postcards (D. Crafton) or narrative intertitles (C. Dupré La Tour), and even the oral interpositions of eloquent showmen (A. Gaudreault and G. Lacasse).

In such methodological midst, a particular space was left also for researches of non-fiction textualities. Not only were studied anthropological expeditions in Australia as I mentioned above, but also significant relationships of early ethnography with museum visualities (A. Griffiths), actuality films with illustrated magazines (R. Crangle), public taste for visual ›reality‹ in Paris or in Russia at the turn of the century (respectively, V. Schwartz and N. Noussinova). Together with auteuristic accounts on Alice Guy (A. McMahan) or on Oskar Messter (M. Loiperdinger and H. Pulch), several papers investigated conditions and modalities of cultural receptions. Among others, the intellectuals' appropriation of cinema in Poland (M. Hendrykowska), the contemporaneous use of films by cultural nationalism in Ireland (K. Rockett), or the political investments in the movies by African-Americans in the United States (C. Regester).

Other papers intriguingly developed analyses of emerging visual ›constructions of the body‹ at the end of the 19th century through the bio-professional

account of pioneering entrepreneur George Demeny (M. Braun), through the so-called ›fake prize fight films‹ of the 1890s (D. Streible), or even through Edison's representations of dance performances of Native Americans (K. Backstein).

As it should appear evident, these studies are widening traditional borders of historical documentation and questioning ordinary methods of historical treatment and evidence. In particular, these contributions refuse a common assumption, namely that images alone can satisfactorily account for the cultural history that surrounds them. Thus, the cultural evidence that an historical investigation pursue has to be obtained through patient works of intertextual inquiries which temporarily suspend (or at times renounce to) a pure and traditional analysis of film-texts, but which may fruitfully re-approach them with new questionings and different prejudices – as Tom Gunning pointed out in one of his remarks.

Although I could not be present to all the panels – which were at times contemporaneous – the impression expressed by Roberta Pearson at the end of the conference seemed to me well-defined. *Domitor 1994* perhaps represented a transitory and fundamental shifting point among early cinema historians. This (still) young scholarly *lignée*, in fact, after producing unprecedented historical researches, had recently started questioning its own historiographic approaches. The realm of the historical discourses and the continuous unearthing of ›modern‹ spectacles, ›early‹ audiences, and ›lost‹ films, had conversely enhanced new historiographic *visions*, where cultural issues of social, sexual, and racial representation play fundamental roles.

However, what is still left to discuss is the legitimacy of an exclusive and unblended historical approach for early cinema studies. In this sense, it should not remain unheard Aumont's solicitation for the space of a discourse, purely visual and analytic, which does not necessarily pay speculative debts to cultural or historical amalgamations (e.g. former photographic reproductions, ethnic or gender renderings). On the contrary, as literary critic Jonathan Culler sharply remarked commenting the situation of critical studies, an obsessive practice of historical investigations may result problematic: » [...] *while meaning is context-bound, context is boundless*. This is something lawyers know well; context is in principle infinitely expandable, limited only by their resourcefulness, their clients' resources, and the patience of the judge.« (Jonathan Culler, *Framing the Sign: Criticism and Its Institutions*, Oxford: Basil Blackwell 1988, 148 [italic GB]).

Domitor 1994 seemed to have shown to lawyers-historians, once more, but with particular emphasis, that the traditional visual analyses uttered by the 'Devil's advocate' could nevertheless intertwine with, or effectively inform, the current kaleidoscopic expansions of historical verisimilitudes.

Erhaltene Spielfilme aus der Messter-Produktion, 1909-1918

Von den weit über 300 Spielfilmen, die von Messter in den Jahren 1909-1918 produziert wurden, ist nur noch ein Bruchteil in mehr oder minder vollständigen Fassungen erhalten. Die Darstellung der Überlieferungsgeschichte von Messsters Filmen würde einen eigenen Beitrag erfordern. Kurz gesagt, kommt das Gros der Messter-Filme, die heute noch zu sehen sind, aus den drei Sammlungen von Jean Desmet in Amsterdam, Joseph Joye in Basel und Gerhard Lamprecht in Berlin. Letzterer kopierte bereits in den dreißiger Jahren 35mm-Nitratkopien auf 16mm-Sicherheitsfilm für seine Sammlung um, die dann den Grundstock der 1963 gegründeten Stiftung Deutsche Kinemathek bildete. Die Sammlung des holländischen Verleihers Jean Desmet, heute im Nederlands Filmmuseum, Amsterdam, bietet den umfangreichsten und wichtigsten Bestand an Messter-Filmen (vgl. dazu den Beitrag von Ivo Blom in diesem Band): Überliefert als viragierte Verleihkopien mit niederländischen Zwischentiteln, wurden diese Filme mittlerweile zum größten Teil vom Nederlands Filmmuseum, dem Bundesarchiv-Filmarchiv und dem Staatlichen Filmarchiv der Deutschen Demokratischen Republik vom Nitrat auf Sicherheitsfarbfilm umkopiert. Die viragierten Nitratkopien aus der Sammlung des Basler Jesuitenpaters Joseph Joye, heute im National Film and Television Archive, London, wurden auf Schwarzweiß-Sicherheitsfilm umkopiert.

Die hier abgedruckte Titel- und Kopienliste ist als *work in progress* zu verstehen: Bei der Sichtung unbekannter Nitratbestände, die in den Filmarchiven wegen der Schrumpfung und Zersetzung des Nitrats Priorität genießt, werden laufend weitere Titel und Kopien entdeckt; in Abhängigkeit vom Etat werden Nitratkopien auf Sicherheitsfilm umkopiert und damit zugänglich. Noch nicht umkopierte Nitratkopien sind extra vermerkt, weil ihre Besichtigung, sofern technisch überhaupt noch möglich, von den Filmarchiven nur in Ausnahmefällen genehmigt werden kann. Auch die hier genannten Sicherheitsfilm-Kopien sind für Vorführungen nicht in jedem Fall verfügbar: Von einigen Titeln existieren nur Archivkopien, die nicht außer Haus gehen; auch können die Benutzungsbedingungen der Archive für Verleih- bzw. Theaterkopien nicht von allen interessierten Veranstaltern erfüllt werden.

Die *Titelangaben* sind aufs Notwendigste beschränkt: Original-Titel, Produktions- bzw. Uraufführungsjahr, Originallänge – als Quellen wurden neben

den bekannten Kompendien von Gerhard Lamprecht und Herbert Birett, soweit möglich, Zensurkarten der Berliner Polizeizensur bzw. der Filmprüfstelle Berlin (verwahrt im Bundesarchiv-Filmarchiv) zu Rate gezogen; aus dem Vergleich von Originallänge und Kopienlänge ergeben sich Hinweise auf den Grad der Vollständigkeit der überlieferten Filmfassung.

Die *Kopienangaben* sind ebenfalls aufs Notwendigste beschränkt: Archiv, Trägermaterial, Kopienlänge; soweit nicht anders angegeben, handelt es sich um 35mm-Kopien mit deutschen Zwischentiteln; nicht-deutsche Zwischentitel sind vermerkt. Viele Kopien, deren Länge erheblich unter der Originallänge bleibt, erzählen dennoch vollständige Geschichten – sie sind als eigene Fassungen anzusehen. Als »Fragment« werden nur Kopien bezeichnet, aus denen eine in sich abgeschlossene Geschichte nicht erkennbar ist. Durch Film- und Kopientausch zwischen den Archiven sind einige Filmfassungen mehrfach vorhanden. Sie stammen von derselben Mutterkopie. Dies geht indirekt, jedoch nicht zwingend, aus übereinstimmenden Kopieangaben hervor, ist aber nicht eigens vermerkt.

Für ihre Hilfe bei der Zusammenstellung dieser Titel- und Kopienliste bedanke ich mich bei den Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern der befragten Filmarchive, vor allem bei Evelyn Hampicke, Jean Paul Kusters, Ivo Blom und Graham Melville.

Abkürzungen / abbreviations:

BA	Bundesarchiv-Filmarchiv, Berlin
bay	bayerisch / Bavarian
CNP	Color-Nitratpositiv / colour nitrate positive
CNS	Color-Sicherheitsnegativ / colour safety negative
CSP	Color-Sicherheitspositiv / colour safety positive
dän	dänisch / Danish
dt	deutsch / German
engl	englisch / English
FMM	Filmmuseum München
ft	Fuß / feet
frz	französisch / French
m	Meter / meters
MoMA	Museum of Modern Art, Film Library, New York
ndl	niederländisch / Dutch
NFA	Národní Filmový Archiv, Praha
NFM	Nederlands Filmmuseum, Amsterdam
NFTVA	National Film and Television Archive, London
NP	Nitratpositiv / nitrate positive
OL	Originallänge / original length
SDK	Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin
SFI	Svenska Filminstitutet, Stockholm
SN	Sicherheitsnegativ, s-w / safety negative, b&w
SP	Sicherheitspositiv, s-w / safety positive, b&w
tschech	tschechisch / Czech
ZT	Zwischentitel / intertitles

- ABSEITS VOM GLÜCK 1916 : SDK SP 145 m, Fragment.
- ALEXANDRA 1914 OL 1282 m/1324 m: BA CSP 1269 m, ZT ndl; NFM SP 1369 m, ZT ndl.
- ALPENJÄGER, DER 1910 OL 212 m: NFTVA SP 623 ft.
- AUS EINES MANNES MÄDCHENZEIT 1914: NFM SN 434 m; SDK SP 16mm 190 m.
- BILLIGE BADEREISE, EINE 1911: NFM CSP 141 m, ZT ndl.
- BLAUE LATERNE, DIE 1918 OL 1430 m: BA CSP 1186 m.
- BOBBY ALS AVIATIKER 1911 OL: NFM SP 92 m, ZT --.
- BOBBY BEI DEN FRAUENRECHTLERINNEN (?) 1911 OL 122 m: NFM SP 111 m, ZT ndl.
- BOBBY HAT HUNDEMEDIZIN GETRUNKEN 1911 OL 79 m: NFTVA SP 259 ft.
- CLAUDI VOM GEISERHOF, DIE 1917 OL 1387 m: BA CSP 236 m, ZT ndl, Fragment; NFM SP 243 m, ZT ndl, Fragment.
- DAME, DER TEUFEL UND DIE PROBIERMAMSELL, DIE 1918 OL 1230 m: NFM CSP 47 m, Fragment.
- DICK CARTER (?) 1915: NFM CSP 219 m, Fragment.
- DUNKLE TAT, EINE [SILENT SIGNAL, THE] 1914: BA CSP 240 m, ZT engl; NFTVA SP 816 ft, ZT engl.
- EDELMUT EINES JAPANERS 1910 OL 257 m: BA SP 288 m.
- EHE DER LUISE ROHRBACH, DIE 1917 OL 1314 m: BA SP 936 m, Fragment.
- ENDE VOM LIEDE, DAS 1915 OL 1155 m BA CSP 1021 m, ZT --; NFM SP 1022 m ZT --.
- FAUST DES RIESEN, DIE, TEIL I UND 2 1917 OL 2662 m: BA SP 1807 m, ZT --, geordnet vermutlich nach Virage.
- FURCHT 1918 OL 1361 m: BA CSN 1469 m, ZT dän; SFI SP 1472 m, ZT dän.
- GEBROCHENE SCHWINGEN 1913: NFM CSP 817 m, ZT ndl.
- GEFÄHRLICHE ALTER, DAS 1911 OL 760 m/860m: BA CSP 688 m, ZT ndl.
- GEFANGENE SEELE 1917 OL 1353m: NFA SP 602 m, ZT tschech.
- GESTOHLENE HUNDERTMARKSCHEIN, DER 1910 OL 105 m: NFTVA SP 317 ft.
- GUTER TRICK, EIN 1910: NFTVA SP 320 ft.
- GUTES GESCHÄFT, EIN 1911 OL 143 m: NFM SP 83 m, ZT ndl.
- HOCHSPANNUNG 1913 OL 850 m: BA SN 510 m, ZT ndl.
- IM GLÜCK VERGESSEN 1911 OL 658 m: SDK SP 16mm 145 m.
- IN VERTRETUNG 1913 OL 726 m: BA SP 193 m, Fragment; NFM SP 558 m ZT ndl; SDK SP 16 mm 278 m.
- JAPANISCHES OPFER siehe EDELMUT EINES JAPANERS
- KÜNSTLERLIEBE 1911 OL 270 m: BA CSP 267 m; NFM SN 253 m.
- KURIOSE GENRALVERSAMMLUNG, EINE 1915: NFM CSP 162 m, Fragment.
- KUSS DES FÜRSTEN, DER 1912: BA CSP 258 m, ZT ndl; NFM SP 268 m, ZT ndl.
- LENCHENS GEBURTSTAG 1910 OL 140 m: NFTVA SP 379 ft.
- LIEBE UND LEIDENSCHAFT 1911: NFM CSP 518 m, ZT ndl.
- MEDEA 1910 OL 224 m: BA CSP 232 m.
- MERICKE AUS NEU-RUPPIN KOMMT NACH BERLIN 1911 OL 106 m: SDK SP 16mm 40 m.
- MÜLLER UND SEIN KIND, DER 1911 OL 690 m: BA SP 580 m; SDK SP 16mm 235 m; NFA CSP 573 m.
- MUTIGER ALTER, EIN 1910 OL 254 m: NFTVA SP 677 ft.
- NEUER ERWERBSZWEIG, EIN 1912: NFM CSP 156 m ZT ndl.
- NORDLANDSROSE 1914 OL 764 m: BA CSP 700 m, ZT ndl; NFM CSP 698 m, ZT ndl.
- ONTDEKKING DER ONGELUKKIGEN 1912 (?): NFM CSP 285 m, ZT ndl.
- PAPA SCHLAUMEYER 1915: BA CSP 209 m, ZT dän, Fragment.
- PERLEN BEDEUTEN TRÄNEN 1911 OL 302 m: NFM SP 281 m, ZT ndl; SDK SP 255 m.
- PFARRERS TÖCHTERLEIN, DES 1912 OL 762 m/682 m: BA 250 m ZT: --; FMM SP 548 m, ZT --; NFM CSP 558 m, ZT ndl.
- PIERETTE 1911 OL 172 m: BA SP ca. 150 m.
- PROBLEMATISCHE NATUREN 1913: BA SN 575 m, ZT --, geordnet vermutlich nach Virage.
- RICHARD WAGNER 1913 OL 2055 m: BA SP 2051 m, ZT ndl; NFM SP 2046 m, ZT ndl; SDK SP 16mm 794 m.
- ROSENKAVALIER, DER 1911 OL 150 m: SDK SP 126 m.
- SÄNGERS FLUCH, DES 1910: NFTVA SP 503 ft.
- SCHATTEN DES MEERES, DER 1912: BA SP 612 m; FMM SP 594 m; NFA SP 612 m; SDK SP 595 m.

- SCHLECHTE CENSUR, DIE 1911 OL 265 m:
NFTVA SP 720 ft, Fragment.
- SCHWIEGERMUTTER MUSS FLIEGEN 109 OL 175
m: NFTVA SP 356 ft, ZT --.
- SCHULDIG 1913 OL 1679 m: BA CSP 1277 m,
ZT ndl; NFM CSN 1272 m ZT ndl; NFM
SP 1280 m, ZT ndl.
- SEIN LETZTER SEITENSPRUNG 1918 OL 1171 m:
BA CSP 763 m, Fragment.
- SIEGER, DER 1918: NFM CSP 620 m, ZT ndl.
- SMOKKELAAR, DE 1911: NFM CSN 124 m, ZT
ndl.
- STREIK UND SEINE FOLGEN, EIN SICHER TRAGÖDIE
EINES STREIKS
- TIROL IN WAFFEN 1914 OL 1642 m: NFTVA SP
2368 ft, ZT dt, frz, Fragment.
- TRAGÖDIE EINES STREIKS 1911 OL 355 m: BA
SP 206 m, ZT --; FMM SP 207 m; SDK SP
207 m.
- UM HAARESBREITE 1912 OL 636 m: BA SP
561 m; FMM SP 558 m; NFA SP 561 m.
- VERKANNT 1911: BA SP 213 m; NFA SP 213 m.
- VERFLIXTEN KOFFER, DIE 1914: BA CSP 415 m.
- VERKANNT 1910 OL 238 m: BA SP 213 m;
MoMA SP ca. 1000 ft; NFA SP 213 m;
SDK SP 16mm 88 m.
- VERZAUBERTE CAFÉ, DAS 1911 OL 150 m:
NFTVA SN 425 ft, ZT engl.
- WIE AUCH WIR VERGEBEN 1911 OL 233 m:
NFTVA SP 625 ft, ZT dt, engl.
- WIE SICH MIEZE HILFT 1911: BA SN 109 m.
- ZUVIEL DES GUTEN 1913: NFM CSP 243 m, ZT
ndl.

nicht gesicherte Nitratkopien:

- DOLLE FREULETJE, HET 1915 (?): NFM CNP
665 m, ZT ndl.
- FAUST DES RIESEN, DIE, TEIL I 1917 OL 1451 m:
NFM CNP 655 m, ZT ndl.
- HEIMKEHR DES ODYSSEUS, DIE 1918 OL 1390 m:
BA CNP 362 m, ZT bay, Fragment.
- HÖHENLUFT 1917: NFM CNP 250 m, ZT ndl,
Fragment.
- NACHT IM HOTEL »ZUM BLAUEN AFFEN«, EINE
1914: NFM CNP 482 m, ZT ndl.
- POLICE NR. IIII 1915 OL 1022 m: BA CNP
370 m, ZT --, Fragment.
- SKLAVEN DER EIFERSUCHT 1911: BA NP 184 m.

Die Redaktion hat erhalten

L'Année 1913 en France (= 1895, numéro hors série, Oktober 1993), herausgegeben von Thierry Lefebvre und Laurent Mannoni, 304 S., ill. (160 FF).

Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914. 1907-1908-1909*, o.O. (Bures-sur-Yvette), Selbstverlag, 1993 (260 FF).

Henri Bousquet, *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914. 1910-1911*, o.O. (Bures-sur-Yvette), Selbstverlag, 1994 (260 FF).

Revue de la Cinémathèque, Nr. 4, Herbst 1993, 143 S., ill. (135 FF)
enthält folgende Beiträge zum frühen Kino: Philippe Dubois, »La question du panorama, entre photographie et cinéma«; Thierry Lefebvre, »'Scientia': le cinéma de vulgarisation scientifique au début des années dix«; Roland Cosandey, »Le Tout Petit Joye illustré ou sept stations pour une collection«.

Revue de la Cinémathèque, Nr. 5, Frühjahr 1994, 192 S., ill. (135 FF)
enthält folgende Beiträge zum frühen Kino: Didier Caron, »L'in(ter)vention Lumière«; Hervé Joubert-Laurencin, »Pour une préhistoire du cinéma«; Tom Gunning, »Cinéma des attractions et modernité«.

Matias Bleckman, *Harry Piel. Ein Kino-Mythos und seine Zeit*, Filminstitut Düsseldorf, Düsseldorf, 1993, 472 S., ill. (38 DM).

Corinna Müller, *Frühe Kinematographie in Deutschland, 1907-1912*, Metzler Verlag, Stuttgart, ca. 500 S. (98 DM).

Ein überfälliges Standardwerk, das vor allem durch die Akribie der Quellenbearbeitung beeindruckt. Es läßt gerade deshalb darauf schließen, daß die Zukunft vorerst mikroanalytischen Studien gehören muß, damit verlässliche Quellen erst einmal erschlossen werden. Für eine zuverlässige Gesamtdarstellung früher Filmgeschichte in Deutschland scheint die Faktenbasis trotz dieser Pionierleistung in vielen Bereichen immer noch bedenklich schmal.

Małgorzata Hendrykowska, *Śladami Tamtych Cieni. Film w kulturze polskiej przelomu stuleci 1895-1914* (Den Schatten auf der Spur. Film und Kino in der polnischen Kultur der Jahrhundertwende 1895-1914), Oficyna Wydawnicza Book Service, Poznan, 1993, 308 S., ill., ISBN 83-85539-07-7.

Die mit dem *Laterna Magica Award* für das beste polnische Filmbuch des Jahres 1993 ausgezeichnete Studie beschreibt die besondere kulturelle Bedeutung des Films in dem von Rußland, Preußen und Österreich okkupierten Polen der Jahrhundertwende. Die Autorin versucht die äußerst unterschiedliche Rezeption der ersten Filme in den Großstädten Warschau, Łódz, Krakau, Poznan und Lvov zu erklären; sie untersucht die Interaktion des Films mit den anderen visuellen Medien, fragt nach der Wirklichkeitsperzeption der zeitgenössischen Kinematographenbesucher und stellt das Verdikt vom »primitiven Jahrmarktvergnügen« in Frage. Ausführlich diskutiert werden die Filmadaptationen von Werken der polnischen Literatur und die ambivalente Haltung der polnischen Eliten zum neuen »internationalen« Medium Film. Den Band beschließt eine äußerst nützliche Filmografie von knapp 400 Filmen, die im Untersuchungszeitraum auf polnischem Territorium gedreht worden sind.

Autoren und Autorinnen

- Giorgio Bertellini promoviert an der New York University über das Kinopublikum der italienischen Einwanderer in Manhattan.
- Ivo Blom hat im Filmarchiv des Nederlands Filmmuseum gearbeitet und promoviert jetzt an der Universiteit van Amsterdam über den Filmvertrieb von Jean Desmet.
- Tiziana Carrozza promoviert an der University of Reading über das Verhältnis von Filmproduktion und Staat am Beispiel Messter.
- Jeanpaul Goergen hat über Walter Ruttmann, Dada-Kino und Werbefilm gearbeitet; 1992/93 Stipendiat des Nipkow-Programms zur Erforschung der europäischen Avantgarde der zwanziger Jahre.
- Evelyn Hampicke, Gründungsmitglied von CineGraph Babelsberg, Brandenburgisches Centrum für Filmforschung e.V., arbeitet im Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlin).
- Livio Jacob ist Direktor der Cineteca del Friuli (Gemona) und der Giornate del Cinema Muto (Pordenone).
- Frank Kessler unterrichtet als Dozent am Institut für Film en Opvoeringskunsten an der Katholieke Universiteit Nijmegen (Niederlande).
- Martin Koerber ist freier Mitarbeiter der Stiftung Deutsche Kinemathek (Berlin).
- Jean Paul Kusters, Leiter der Dokumentationsabteilung des Nederlands Filmmuseum (Amsterdam), forscht über frühe Filmtheorie in den Niederlanden und die Entwicklung des Familienkinos bis 1923.
- Sabine Lenk arbeitet als Projektbeauftragte für die Cinémathèque française (Paris).
- Martin Loiperdinger ist Stellvertretender Leiter des Deutschen Instituts für Filmkunde (Frankfurt am Main).
- Wolfgang Mühl-Benninghaus ist Professor für Theorie und Geschichte des Films an der Humboldt-Universität (Berlin).
- Harald Pulch ist Filmproduzent und Professor am Institut für Mediengestaltung der Fachhochschule Mainz.
- Brigitte Schulze, Lehrbeauftragte an der Fachhochschule Frankfurt am Main, promoviert über Konstruktionen von Identitäten im Kino Indiens.
- Ennio Simeon lehrt Musikgeschichte und -ästhetik am Musikkonservatorium »Claudio Monteverdi« (Bozen).
- Babett Stach arbeitet im Bundesarchiv-Filmarchiv (Berlin).
- Tjitte de Vries, Journalist und Filmhistoriker, lebt in Rotterdam.
- Ludwig Vogl-Bienek ist wissenschaftlicher Leiter des Instituts für Historische Projektionskunst (Frankfurt am Main) und führt mit Karin Bienek u.a. Laterna-magica-Schauen auf.