media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

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

Früher Film in Deutschland

1993

https://doi.org/10.25969/mediarep/15835

Veröffentlichungsversion / published version

Buch / book

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Kessler, Frank; Lenk, Sabine; Loiperdinger, Martin (Hg.): *Früher Film in Deutschland*. Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1993 (KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 1). DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/15835.

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/

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

KINtop

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

1 Früher Film in Deutschland

Wilhelminisches Kino
Stil und Industrie

Lichtblitze
Die Produktionsgesellschaft Eclair
Die Firma Eclair

Karl Valentin
Schadenfreude

Ernst Lubitsch
Ich möchte kein Mann sein

Ludwig Stollwerck
Wie der Film nach Deutschland kam

Cutting and Framing
Y. Bauer, L. Kuleshov

Standortverzeichnis
früher deutscher Filmzeitschriften

Stroemfeld/Roter Stern

KINtop
Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films
herausgegeben von
Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger

KINtop 1
Früher Film in Deutschland

Stroemfeld / Roter Stern

KINtop 1
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-6000 Frankfurt am Main 1

Unaufgefordert eingesandten Manuskripten und Briefen bitte einen frankierten Rückumschlag beifügen.

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Früher Film in Deutschland – Basel ; Frankfurt am Main :
Stroemfeld/Roter Stern. 1993
(KINtop ; 1)
ISBN 3-87877-781-7
NE: GT

KINtop 1
Früher Film in Deutschland
mit Unterstützung des Deutschen Filmmuseums Frankfurt am Main
und des Bundesministers des Innern, Bonn

Copyright © 1992
Stroemfeld/Roter Stern
CH-4007 Basel · Oetlingerstr. 19
D-6000 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.
Druck und Verarbeitung: FVA, Fulda
Repros: repro 45, Frankfurt am Main

KINtop 2 erscheint im Herbst 1993 mit dem Themen-Schwerpunkt „Georges Méliès".

Für Fotos und Faksimiles danken Herausgeber und Verlag dem Deutschen Institut für Filmkunde, Frankfurt am Main, dem Filmmuseum München und dem Schokoladenmuseum Stollwerck, Köln.

Inhalt

Editorial 7

Früher Film in Deutschland

Thomas Elsaesser
Wilhelminisches Kino: Stil und Industrie 10

Sabine Lenk
Lichtblitze
Prolegomena zur Geschichte der französischen Filmproduktionsgesellschaft Eclair im Deutschen Reich und in der K.u.K. Monarchie Österreich-Ungarn 29

Jan-Christopher Horak
Schadenfreude
Deutsche Filmkomödien und Karl Valentin 58

Heide Schlüpmann
„Ich möchte kein Mann sein"
Ernst Lubitsch, Sigmund Freud und die frühe deutsche Komödie 75

Eric de Kuyper
Filmgeschichte gegen den Strich 93

Roland Cosandey
Das Kabinett des Liebhabers
In memoriam Fritz Güttinger (1907 - 1992) 100

*

Yuri Tsivian
Cutting and Framing in Bauer's and Kuleshov's Films 103

*

Martin Loiperdinger
Wie der Film nach Deutschland kam
Ludwig Stollwerck, Köln, an Herrn E. Searle, 30. Januar 1896 115

Sabine Lenk
Die Autochrome- und Filmsammlung des Albert Kahn 120

Frank Kessler
Domitor
Eine internationale Vereinigung zur Erforschung des frühen Kinos 123

Claire Dupré La Tour
Cinéma sans Frontières / Images across Borders
Aspects de l'internationalité dans le cinéma mondial 1896 - 1918
Deuxième Colloque International de DOMITOR, Lausanne 29.6. - 4.7.1992 127

Sabine Lenk
Una passione infiammabile 134

Herbert Birett
Standortverzeichnis früher deutscher Filmzeitschriften 136

Die Autorinnen und Autoren 145

Editorial

Der frühe Film wird in vielen Filmgeschichten eher stiefmütterlich behandelt. Man spricht vom „*primitive cinema*", von den „Flegeljahren" des Kinos, dessen „erste Gehversuche" nur der Vollständigkeit halber erwähnt werden. Die Regisseure der Frühzeit sind bestenfalls „Wegbereiter" und „Vorläufer", meist werden nur Lumière, Méliès, Porter und Griffith ausführlicher behandelt. Ihnen wird dann auch die „Erfindung" all dessen zugeschrieben, was erst später, systematisch und bewußt verwendet, die eigentliche „Filmkunst" ausmacht.

Doch seit 1978 hat sich diese vereinfachende Sicht auf die Anfänge des Kinos stark gewandelt. Auf dem Kongreß des internationalen Verbands der Filmarchive (FIAF) in Brighton beschäftigten sich Archivare und Filmwissenschaftler mit der Produktion der Jahre 1900-1906, Filmen, die seit einem Dreivierteljahrhundert kaum mehr jemand gesehen hatte. Die Wirkung dieser Wiederbegegnung war enorm: Den Filmhistorikern eröffnete sich ein ganzer Kontinent, den es neu zu vermessen und zu kartographieren galt, den Archivaren wurde bewußt, daß hier eine ungeheure Menge an Filmen darauf wartete, erfaßt, identifiziert und gesichert zu werden, denn durch den chemischen Zerfall des Nitromaterials und kommerziell bedingte Vernichtungsaktionen war schon vieles unwiederbringlich verloren gegangen.

Seither hat die Erforschung des frühen Films große Fortschritte gemacht. Eine Reihe wichtiger Untersuchungen, vor allem aus Nordamerika, Großbritannien, Italien und Frankreich, hat unser Bild von der Frühzeit des Kinos nachhaltig verändert. Viele Archive sichern nun systematisch ihre Bestände, und eine Anzahl verloren geglaubter Filme konnte sogar wiedergefunden werden. Festivals wie die inzwischen zu einer Institution gewordenen *Giornate del cinema muto* in Pordenone präsentieren ihre Retrospektiven einem stets wachsenden Fachpublikum.

Darüber hinaus wurde das frühe Kino zu einer Begegnungsstätte von Filmgeschichte und Filmtheorie. Da es nun nicht mehr möglich war, die Anfänge des Mediums als eine primitive Vorform des späteren „klassischen" Kinos zu sehen, benötigten die Historiker neue theoretische Impulse, um die Besonderheiten dieser Filme erfassen zu können. Andererseits führte das verstärkte Interesse an der Frühzeit dazu, daß in der Filmtheorie die Historizität des Gegenstandes deutlicher wahrgenommen wurde. Einen Film 1895, 1903, 1913 oder 1919 zu sehen, bedeutete jeweils etwas ganz anderes. Gerade an diesem Punkt läßt sich aufzeigen, daß Filmgeschichte nicht allein eine Geschichte der Filme sein darf, sondern sich auch mit der Institution Kino in ihren verschiedenen historischen Ausprägungen auseinanderzusetzen hat.

Schließlich war die Tatsache, daß die „Wiederentdeckung" der Frühzeit anläßlich einer internationalen Tagung stattfand, von großer Bedeutung für die daran anschließende Forschung. Der ständige Austausch zwischen Wissenschaftlern, Archivaren, Sammlern und Museumsleuten verschiedener Länder ist längst zu deren eigentlichem Motor geworden. Die Kongresse der internationalen Vereinigung *Domitor*, die *Giornate* in Pordenone, *CinéMémoire* in Paris, das Festival von Bologna, Retrospektiven in den Filmmuseen haben dieser Zusammenarbeit über die Grenzen hinweg einen sehr lebendigen institutionellen Rahmen gegeben.

Vieles davon wird in Deutschland nur am Rande wahrgenommen. Zwar nehmen an den erwähnten Veranstaltungen inzwischen immer mehr deutsche Forscher teil, die breitere (Fach-)Öffentlichkeit jedoch scheint nur unzureichend über diese vielfältigen Aktivitäten informiert. *KINtop* soll zu einem Forum werden, das regelmäßig über die Forschung und die Diskussionen im Bereich des frühen Kinos berichtet, das wichtige ausländische Artikel in deutscher Übersetzung veröffentlicht, deutschen Forschern Gelegenheit gibt, ihre Arbeit zu präsentieren, und das immer wieder auch englisch- oder französischsprachige Originalbeiträge publiziert.

Jede Ausgabe von *KINtop* wird ein Schwerpunktthema haben. Daß für den vorliegenden Band die Wahl auf „Kino in Deutschland vor 1918" fiel, erklärt sich nicht nur daraus, daß die Idee zu *KINtop* im Anschluß an die dem deutschen Kino gewidmete Retrospektive *Prima di Caligari* in Pordenone 1990 Gestalt annahm. Was einleitend zum frühen Film im allgemeinen gesagt wurde, gilt ganz besonders für Deutschland. Obwohl auf manchen Gebieten sehr viel mehr getan wurde als in anderen Ländern (es gibt nirgends so viele gut dokumentierte Arbeiten, so viele interessante Textsammlungen zu zeitgenössischen Äußerungen über und intellektuellen Debatten rund um das Kino der Kaiserzeit; auch die lokale Kinogeschichtsschreibung hat hierzulande schon eine Reihe wichtiger Untersuchungen hervorgebracht), sind viele Bereiche nahezu unerforscht. Das gilt vor allem für die deutschen Filme jener Jahre und ihren Stellenwert im internationalen Vergleich. Hierzu entwickeln Thomas Elsaesser und Eric de Kuyper sehr unterschiedliche Gedanken, in denen auch Fragen der Filmgeschichtsschreibung eine wichtige Rolle spielen. In ihren Artikeln zu Karl Valentin und Ernst Lubitsch setzen sich Jan-Christopher Horak und Heide Schlüpmann mit einem Genre auseinander, in dem den deutschen Regisseuren häufig schlicht Unfähigkeit vorgeworfen wird: der Komödie. Sabine Lenk präsentiert erste Resultate ihrer Forschungen zur Geschichte einer ausländischen Produktionsfirma, der französischen „Eclair", in Deutschland und Österreich. Fritz Güttinger, der unlängst verstorbene Schweizer Sammler und Journalist, dem wir zwei ebenso schöne wie wichtige Anthologien zeitgenössischer Quellentexte verdanken, wird von Roland Cosandey in einem Nachruf geehrt.

Neben dem Schwerpunktthema stellt *KINtop* laufende Untersuchungen und Debatten vor. Yuri Tsivian, Filmhistoriker aus Riga, vergleicht in dieser Ausgabe Filme von Yevgeni Bauer und Lev Kuleshov mit Hilfe statistischer Untersuchungen, wie sie vor allem durch Barry Salt bekannt, in Deutschland aber schon früher von Herbert Birett durchgeführt wurden.

Jeder Band von *KINtop* wird ein kommentiertes historisches Dokument enthalten. Ein Brief von Ludwig Stollwerck an Ernst Searle vom 30.1.1896, eingeleitet von Martin Loiperdinger, gibt diesmal Aufschlüsse darüber, wie der *Cinématographe Lumière* nach Deutschland kam. Ein abschließender Teil enthält Informationen, Rezensionen, Kongreßberichte und Porträts.

Die nächste Ausgabe von *KINtop* wird mit ihrem Schwerpunktthema Georges Méliès gewidmet sein.

Die Herausgeber wollen an dieser Stelle Prof. Schobert und dem Deutschen Filmmuseum Frankfurt/M., dem Bundesministerium des Inneren sowie allen Sponsoren-Inserenten für die finanzielle Unterstützung danken, ohne die das Projekt nicht hätte realisiert werden können. Unser Dank gilt auch dem Deutschen Institut für Filmkunde, Enno Patalas und dem Münchner Filmmuseum, den *Giornate del cinema muto* und der *Biblioteca dell'Immagine* in Pordenone, dem Verlag Stroemfeld/Roter Stern, Jürgen Berger, Heide Schlüpmann sowie allen Autoren und Autorinnen, die ihre Texte unentgeltlich zur Verfügung gestellt haben.

Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger

THOMAS ELSAESSER

Wilhelminisches Kino: Stil und Industrie

Der Staffellauf

Zwei Hindernisse – wie Scylla und Charybdis – haben, so scheint es, die Forschung über das lange Zeit vernachlässigte frühe deutsche Kino beeinträchtigt.[1] Da ist zunächst die Annahme, daß die Filmproduktion „vor Caligari", einmal abgesehen von den wenigen bekannten Ausnahmen wie DER STUDENT VON PRAG (1913, Stellan Rye) oder DER FREMDE VOGEL (1911, Urban Gad), ohne Bedeutung war. Eine Auffassung, die von Siegfried Kracauer[2] und Lotte Eisner[3] geteilt wurde, die beide noch immer zu den wichtigsten Zeugen für die Geringschätzung der zehner Jahre zählen. Allerdings waren sie weder die ersten[4] noch die einzigen, die diese Ansicht vertraten. Die meisten Filmgeschichten schenken bei der Darstellung europäischer Entwicklungen dem deutschen Film vor dem Ersten Weltkrieg nur wenig Beachtung, denn wie bei einem Staffellauf beginnt dessen „goldenes Zeitalter" passenderweise nach dem frühen Höhepunkt des britischen Kinos um die Jahrhundertwende, gefolgt von der französischen Vorherrschaft bis 1911, den italienischen Epen der frühen zehner Jahre und schließlich der kurzen aber bemerkenswerten Blüte des dänischen Films zwischen 1909 und 1916.[5]

Die andere Gefahr ist die einer retrospektiven Teleologie. Vom Blickpunkt des Nachfolgenden aus ist man versucht, ganz einfach Anzeichen für das aufzuspüren, was die Nachwelt so hartnäckig mit dem deutschen Kino identifiziert: den expressionistischen Film mit all seinen Motiven von Phantastik, unheimlicher Stimmung, drückenden Qualen innerer Zerrissenheit, psychologischer Intensität und krankhafter Innerlichkeit. Vor diesem Hintergrund erscheint dann tatsächlich bald eine genealogische Verbindung zwischen DER ANDERE (1913, Regie: Max Mack, Buch: Paul Lindau, Hauptdarsteller: Albert Bassermann), DER STUDENT VON PRAG (ebenfalls 1913, Regie: Stellan Rye, Buch: Hanns Heinz Ewers, Hauptdarsteller: Paul Wegener) und DER GOLEM, DER RATTENFÄNGER VON HAMELN, UNHEIMLICHE GESCHICHTEN, HOMUNCULUS. Sie alle werden als Vorläufer gesehen, als ahnungsvolle Regungen dessen, was sich als das Schicksal des deutschen Kinos erweisen würde: Filme mit Doppelgängern, genial-wahnsinnigen Verbrechern und angstzerfressenen kleinbürgerlichen Despoten, die sich danach sehnen, machtgierige Übermenschen zu sein.

Glücklicherweise brauchen wir nicht mehr an diesen Auffassungen festzuhalten: Ganz im Gegenteil, das was wir über das frühe Kino wissen, über die entstehende Industrie, über die Entwicklungen auf dem Gebiet des Stils und der Form (ganz zu schweigen von den institutionellen Kraft- und Spannungsverhältnissen zwischen Gesellschaft, Film und einzelnen Regisseuren), all das steht gegen diese Art der Argumentation und ihre Beweisführungen. Statt solcher Aufzählungen von Archetypen mit dem Ziel, das Wesen oder die tiefere Identität einer nationalen Produktion zu erfassen, brauchen wir, so meine ich, einen komparatistischen Ansatz innerhalb eines internationalen Rahmens.

Nichtsdestoweniger sehen sich Forscher, die über das deutsche Kino arbeiten, einer Reihe spezifischer Probleme gegenüber. Zunächst kennen wir zu wenig Filme, über die wir zudem zu wenig Informationen besitzen. Es scheint, daß hier mehr verloren gegangen ist als bei anderen nationalen Produktionsgesellschaften, und daß mehr Akten und Aufzeichnungen zerstört oder zerstreut wurden: Soweit man sehen kann, gibt es nichts Vergleichbares zu den *Biograph Bulletins*, den *Edison Papers*, der *Paper Print Collection*, den *Kleine Records*, obwohl man natürlich hoffen kann, daß die Öffnung der Archive in Osteuropa und Rußland neue Quellen ans Licht bringt. Doch es gibt Anzeichen, daß man auch im Bereich des deutschen Kinos den Akten und Geschäftspapieren größere Aufmerksamkeit schenkt.[6] Gegenwärtig haben wir allerdings nicht viel mehr als Zensurkarten[7] sowie einige Untersuchungen, die auf lokalen Archivbeständen beruhen[8]. Man muß nur die Bände von Lamprechts *Deutschem Stummfilm* durchgehen, um zu sehen, wie außerordentlich spärlich die Eintragungen für die große Mehrheit der Titel aus der Zeit vor 1919 sind.[9] Die Situation verändert sich langsam zum Besseren, nicht zuletzt, weil gemeinschaftliche Anstrengungen unternommen werden, Informationen über diejenigen zusammenzutragen, die im frühen deutschen Kino aktiv waren[10], aber auch über diejenigen, die die Filme gesehen haben: die Zuschauer. Am wichtigsten ist allerdings, die noch existierenden Filme selbst zu katalogisieren und sie erneut zugänglich zu machen.

„Vor Caligari"

Eines der Schlüsselereignisse für die Erforschung des frühen deutschen Kinos war daher die Retrospektive, die 1990 in Pordenone stattfand. Unter anderem dafür bekannt, unser Verständnis des amerikanischen Films der zehner Jahre revidiert zu haben, standen die *„Tage des Stummfilms"*[11] in Pordenone, die Deutschland gewidmet waren, unter dem Titel *„Before Caligari"*. Eine Benennung, die nicht ohne Ironie und Provokation gewählt wurde, wie der einleitende Aufsatz des Begleitkatalogs deutlich macht.[12] Die Herausgeber wollten darauf hinweisen, daß durch die Beto-

nung der dämonischen Leinwand und der besessenen Doktoren andere, ebenso bedeutende Genres folgenreich an den Rand gedrängt worden waren.

Die Herausforderung für Pordenone – soweit mir bekannt ist, die erste ernsthafte Retrospektive des deutschen Kinos vor 1920 überhaupt – war geradezu einschüchternd groß. Gemäß ihrer üblichen Vorgehensweise, die bei den *„Giornate"* auf so bewundernswerte Weise Tradition geworden ist, wandten sich die Organisatoren den Primärquellen zu. Sie suchten nicht nur in den nationalen Archiven (Bundesarchiv-Filmarchiv Koblenz und Berlin, das nun auch das ehemalige Staatliche Filmarchiv der DDR umfaßt; Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin; Münchner Filmmuseum) nach photographischem Material, Fragmenten und überlieferten Kopien: Das George Eastman House in Rochester, das Nederlands Filmmuseum in Amsterdam und der Gosfilmofond in Moskau stellten einmal mehr einige der überraschendsten Funde zur Verfügung. In dieser Hinsicht eröffnen die deutsche Wiedervereinigung und das Ende des Kalten Krieges den Filmarchivaren einige unerwartete Möglichkeiten. Zudem war *„Before Caligari"* eine Gelegenheit für Forscher, neuere Untersuchungen zum frühen deutschen Kino vorzustellen und dabei die neuen Paradigmen einer am frühen Film entwickelten Geschichtsschreibung fruchtbar zu machen. Der Katalog vereint Aufsätze von deutschen, britischen, amerikanischen und italienischen Autoren, eine abschließende Podiumsdiskussion gab dann den Organisatoren wie dem Publikum die Möglichkeit, erste Reaktionen auszutauschen. In der Diskussion ging es in erster Linie um die Frage, wie bedeutend die deutsche Filmproduktion vor 1920, im internationalen Kontext gesehen, war.

Was diesen Punkt betrifft, so zeigte sich, daß eine Reihe von Historikern in Pordenone, nachdem sie die etwa 140 Filme gesehen hatten, zu dem Schluß kam, daß Eisner und die anderen recht hatten: Es gab keinen Grund, die Filmgeschichte neu zu schreiben. Die alten Klagen – deutsche Regisseure könnten weder schneiden noch Geschichten erzählen und wären schlecht auf dem Gebiet der Komödie – wurden erneut erhoben. Während einige noch zugaben, daß in diesen Filmen, schon vor Karl Freund, Eugen Schüfftan und Hermann Warm, eine Meisterschaft in Beleuchtung und Ausstattung sichtbar wurde, waren andere, für die die Gesamtproduktion konturlos blieb, bereits zufrieden damit, einen „Autor" entdeckt zu haben. Ihre Wahl fiel auf Franz Hofer[13], von dem fünf Filme im Lauf der Retrospektive gezeigt wurden, und der Gegenstand eines Artikels von Heide Schlüpmann im Katalog war. Schließlich waren da noch diejenigen, die von vornherein wußten, wofür sie gekommen waren und die dann auch nicht enttäuscht wurden: sieben Asta Nielsen-Filme (darunter zwei bislang verloren geglaubte) und zwei frühe Arbeiten von Ernst Lubitsch (WENN VIER DASSELBE TUN [1917] und MEYER AUS BERLIN [1919]). Auf einer Grundlage von 142 Filmen, ausgewählt aus rund 600 heute noch existierenden, die ihrerseits höchstens zehn Prozent der Gesamtproduktion zwischen 1896 und 1918 ausmachen, wäre es zweifellos voreilig, irgendwelche endgültigen Schlüsse ziehen zu wollen. Doch das liegt nicht nur an der zu schmalen Materialbasis; das Gezeigte war zudem so unterschiedlich und unerwartet in Stil und Thematik, daß auch dies Fra-

gen aufwirft – nicht zuletzt die, warum bis jetzt so wenig über diese Filme geschrieben wurde. Eine mögliche Antwort hierauf ist sehr naheliegend.

Um das frühe deutsche Kino mit frischem Blick betrachten zu können, muß nämlich noch ein anderes Hindernis überwunden werden: die vielfältigen theoretischen Überlegungen, die in den zwanziger Jahren zum Film veröffentlicht wurden. Georg Lukács, Béla Balázs, Siegfried Kracauer, Rudolf Arnheim, Hans Richter, Guido Bagier (um nur die bekanntesten zu nennen) haben sich ausführlich mit ihm auseinandergesetzt, während die Filmkritiker der Weimarer Republik wie Hans Siemsen, Egon Friedell, Willy Haas oder Alfred Kerr das Kino als neues kulturelles Phänomen erörterten.[14] Aus Gründen institutioneller Legitimierung haben sich deutsche Filmhistoriker und Germanisten in ihren Betrachtungen zum frühen deutschen Film auf diese Autoritäten konzentriert und so vornehmlich die Reaktionen der literarischen Intelligenz auf das sich entwickelnde Kino analysiert.[15] Gelitten haben darunter vor allem die Untersuchungen zur Produktionsgeschichte, zu den Filmfirmen und zu Personen, die nicht als Regisseure tätig waren.[16] Als eine direkte Folge hiervon wurden die Ursprünge der deutschen Filmindustrie zumeist nur als Vorgeschichte der Ufa-Gründung 1917 behandelt.[17] Diese Gesellschaft wurde wiederum in erster Linie unter ideologisch-politischen, nicht unter ökonomischen Gesichtspunkten betrachtet.[18] Zählt man dazu noch die generelle Vernachlässigung der populärkulturellen Zusammenhänge, in denen das frühe Kino steht, war es umso wichtiger und begrüßenswerter, daß Pordenone sich den Filmen selbst zuwandte, zumal es nahezu unmöglich ist, fundierte Analysen zu finden, sei es zu einzelnen Werken oder zu Genres.

Die beiden Hindernisse, die der Erforschung des deutschen Kinos in den zehner Jahren entgegenstehen, sind also eigentlich zwei Seiten derselben Medaille: Voreingenommenheit zugunsten des Kunstfilms, des Autorenfilms, kurz eines Kinos, das schon seinen Teufelspakt mit der literarischen Kultur geschlossen hat, zumindest aber mit dem bürgerlichen und kulturellen Establishment, dem des Wilhelminischen Reichs zuerst, dann dem der Weimarer Republik. Sowohl die Faszination als auch der Schrecken, mit dem spätere Generationen das „Deutsche" in diesen Filmen betrachteten, erscheinen schließlich als eine weitere Selbstbespiegelung. Hervorgerufen wird diese durch die Überbewertung von Ausnahmeerscheinungen, die (durch kulturelle, bisweilen auch kommerzielle, in jedem Fall aber historisch durchaus verständliche Faktoren) zu einem Kino, das verborgene Wahrheiten offenbart, oder zum Werk außerordentlich schöpferischer Genies erhoben werden. Doch eine verborgene Wahrheit war, daß sich eine kleine Geschmackselite in diesem Kunstkino mit Erschauern wiedererkannte, eben dem Schauder, der es ihr ermöglichte, fast alles andere zu Kitsch, Banalität oder als Resultat kommerzieller Spekulationen zu erklären. Kurz, kein anderes Kino mußte mit einem so feindseligen gebildeten Publikum fertig werden wie das deutsche Kino der zehner Jahre in den Zwanzigern.

Die Filmauswahl in Pordenone wurde ohne ein anderes wertendes oder organisierendes Prinzip vorgestellt als das der Chronologie. Dies ist vermutlich die fruchtbarste Weise, stilistische oder formale Vergleiche mit anderen nationalen Produktionen zu ermöglichen. Die Szenen, Aktualitäten und komischen Sketche der Brüder Skladanowsky aus der Zeit vor der Jahrhundertwende stehen deutlich in der Tradition von Lumière; Oskar Messters „Tonbilder" (meist Arien aus bekannten Opern) zeigen andererseits ein frühes Interesse an der Synchronisation, das in die gleiche Richtung weist wie die Experimente Edisons. Soweit es um Spielfilme geht, traten einige unterschiedliche Genres deutlich zutage: soziale Dramen und Melodramen; Komödien und Klamotten; Detektiv- und Kriminalfilme. Zu ersteren muß man auch eine Reihe von Kriegs- und Propagandafilmen rechnen (WENN VÖLKER STREITEN, WEIHNACHTSGLOCKEN 1914); am hervorstechendsten waren jedoch Filme um Frauen und Familie: von ihren Vätern aus dem Haus vertriebene Töchter (ALEXANDRA – DIE RACHE IST MEIN), Erzieherinnen, die nach einer Affäre mit dem Sohn des Hauses entlassen werden (DIE ERZIEHERIN), sozialer Aufstieg und Niedergang von Modellen (DIE SÜNDEN DER VÄTER) oder Ladenmädchen (HEIMGEFUNDEN). Die Komödien reichen von Militärklamotten (HURRA! EINQUARTIERUNG!) über Slapstick (DER STELLUNGSLOSE PHOTOGRAPH) und Trickfilme (KLEBOLIN KLEBT ALLES) bis hin zu den surrealen Filmen Karl Valentins. Zu den wohl überraschendsten Entdeckungen zählen einige Detektivfilme, die, obwohl zweifellos von französischen und dänischen Vorbildern beeinflußt, dennoch einige sehr kennzeichnende Züge aufweisen: sie widerlegen, zumindest für mich, die Behauptung, deutsche Regisseure könnten keine Erzählungen aufbauen oder Örtlichkeiten effizient einsetzen. Drei Stuart-Webbs-Filme (DER MANN IM KELLER, DER GESTREIFTE DOMINO, DAS SCHLOSS AM ABHANG), respektive von Joe May[19], Adolf Gärtner und Max Obal inszeniert, dazu Joseph Delmonts DAS RECHT AUF DAS DASEIN und Franz Hofers DIE SCHWARZE NATTER, zeigten auch, daß die deutschen „Klassiker" dieses Genres, wie Fritz Langs DIE SPINNEN, DR. MABUSE und SPIONE, auf einer reichhaltigen einheimischen Tradition aufbauen konnten. Die Filmauswahl umfaßte außerdem noch einige recht raffinierte Animationsfilme à la Gaumont (WIE PLIMPS UND PLUMPS DEN DETEKTIV ÜBERLISTETEN [1915, Otto Hermann]) sowie frühe Arbeiten von Lotte Reiniger.

Sowohl vor als auch unmittelbar nach dem Krieg findet man im deutschen Film viele formale Züge des „internationalen" frühen Kinos und der sogenannten Übergangsperiode.[20] Frontale Inszenierung, räumliche Kohärenz und komplexe Anordnungen *innerhalb* des Kaders herrschen vor, nicht die zeitliche Folge, und somit dominiert eine vom klassischen Kontinuitätskino sich unterscheidende narrative Logik. Dennoch zeugte eine Reihe der in Pordenone gezeigten Filme von einer gewissen Vertrautheit mit dem aufkommenden „amerikanischen" Stil. Obwohl man sich nur schwer einen Film aus den frühen zehner Jahren vorstellen kann, der hin-

sichtlich seiner narrativen Raffinesse an TRAFFIC IN SOULS (1911, George Loane Tucker) oder das 1988 ausführlich präsentierte Werk von Maurice Tourneur heranreichen könnte, gab es einige, die dem nahekommen: DIE LANDSTRASSE (1913, Paul von Woringen) und DAS TAGEBUCH DES DR. HART (1916, Paul Leni). Der erste[21] erinnert an Loïs Webers SUSPENSE (1913), während der zweite stark von der dänischen Schule beeinflußt ist (vgl. Robert Dinesen und Forest Holger-Madsen). Doch die Unterschiede zu den Amerikanern werden sehr deutlich, wenn man Bolten-Baeckers' DIE HAND DES SCHICKSALS (1912, nicht in Pordenone gezeigt, eine Kopie befindet sich unter dem Titel THE HAND OF JUSTICE im National Film Archive, London) neben Tourneurs ALIAS JIMMY VALENTINE (1915, in Pordenone in einer erst 1989 wiedergefundenen Kopie präsentiert) stellt: Beide beruhen auf der gleichen Kurzgeschichte von O'Henry, und so würde sich ein detaillierter Vergleich der jeweiligen Art und Weise, wie Raum, Point-of-view-Schnitte und Narration behandelt werden, sicher lohnen.

Nationale Produktion als Folge des internationalen Films

Was in der Nachfolge von Pordenone vielleicht nötig wäre, ist ein Blick auf die deutschen Produktionspraktiken während der zehner Jahre, um sie mit denen anderer Länder zu vergleichen, aber auch eine Untersuchung zu den besonderen Faktoren, die die Anfänge der deutschen Filmindustrie von anderen unterscheiden. So findet man paradoxerweise sehr wichtige Arbeiten zum frühen deutschen Kino in den verschiedenen vergleichenden Stiluntersuchungen von Barry Salt, Ben Brewster, Richard Abel, Kristin Thompson und Yuri Tsivian, auch wenn diese Forscher – mit Ausnahme von Salt[22] und Thompson[23] – sich nur selten explizit mit deutschen Filmen auseinandergesetzt haben. Die Bevorzugung einer Inszenierung in der Bildtiefe, einer niedrigen Schnittfrequenz und spezifischer Beleuchtungsstile gibt wichtige Hinweise auf französische, skandinavische oder amerikanische Einflüsse; andererseits lassen sich daraus Rückschlüsse ziehen auf das, was deutsche Regisseure gesehen haben.[24]

Wie wir aus anderen Ländern wissen, findet mit dem Aufkommen der Nickelodeons eine wichtige Veränderung in der institutionellen Entwicklung des Kinos statt: Die steigende Nachfrage nach längeren Filmen, das sich herausbildende Starsystem, das Streben nach kultureller Anerkennung, der Konflikt mit der Bühne, die Notwendigkeit, Leihkapital heranzuschaffen, um Filmproduktionen finanzieren zu können – all das sind entscheidende Faktoren. Es ist sogar wahrscheinlich, daß man erst ab diesem Moment sinnvoll von national spezifischen Filmindustrien und Stilrichtungen sprechen kann. Im Fall Deutschlands wird das zumeist in dem Komplex „Nordisk/Urban Gad/Asta Nielsen"[25] zusammengefaßt. Von AFGRUNDEN (1911) und dann ENGELEIN (1913/14) heißt es, sie hätten die Filmindustrie verändert, nicht zuletzt, weil die Asta-Nielsen-Filme für so viele dieser Kriterien stehen. ENGELEIN wurde von Paul Davidsons PAGU produziert, einer Gesellschaft, die bezeichnen-

derweise mit einer Kinokette begann und von der Aufführungsseite her zur Produktion kam (im Gegensatz zur ersten Generation, die, wie Messter, als Hersteller von Projektoren zur Produktion überging, um ihre Apparate zu verkaufen). Asta Nielsen wurde bekanntlich zum Liebling des kulturellen Establishments; von daher sind ihre Filme in gewisser Hinsicht weniger aussagekräftig dafür, wie die deutsche Filmindustrie im allgemeinen mit dem Übergang zu einem neuen Typ Ware, dem langen Spielfilm, fertig wurde.

Ein weiterer Grund dafür, daß die Asta-Nielsen / Urban-Gad-Filme eine eigene Kategorie darstellen[26], liegt darin, daß in der übrigen deutschen Produktion nichts auf den kalkulierten Kontrast von Lyrik, erotischer Leidenschaft und schäbigem Realismus wie beispielsweise in VORDERTREPPE UND HINTERTREPPE (1914, Urban Gad) hinweist: eher liegt ein Vergleich mit den Filmen von Joe May und G.W. Pabst Anfang der zwanziger Jahre nahe. Zusammen mit anderen Beispielen aus dem Programm von Pordenone werden sie hoffentlich mit dem hartnäckigen Mythos aufräumen, das deutsche Kino ließe sich in „realistische" und „phantastische" Stile und Genres unterteilen. Jenseits der einzelnen Filme und ihrer spezifischen Qualitäten war vor allem eines bemerkenswert: die nachdrückliche Differenzierung in Genres, das heißt in Filme für verschiedene Arten von Publikum. Der Übergang von Einaktern zu Mehraktern – vor allem aber der von nicht-kontinuierlichen Mehraktern (die also wie die frühen Detektivserien auf einer Episodenstruktur beruhen) zu narrativ integrierten Langspielfilmen – verursachte in Deutschland eine wichtige Veränderung innerhalb der Institution Kino[27], vor allem auch in Hinblick auf die Frage der „Respektabilität", die zu einer deutlichen Zweiteilung in der Produktion führte.

Die Folge war, daß die populären Genres, vor allem Komödien und Parodien, aber auch Melodramen, damit begannen, und zwar mit einer nur leichten Verspätung, in formaler Hinsicht den amerikanischen Stil nachzuahmen (wie in manchen Filmen von Richard Oswald, Joe May und anderen). Im Gegensatz dazu entwickelten sich die langen Spielfilme, die die bessergestellte Kundschaft in die aufkommenden Luxuskinos locken sollten, in einer mehr oder weniger bewußten Opposition zu den amerikanischen Produktionen. Dies setzte sich auch noch Anfang bis Mitte der zwanziger Jahre fort, aus Gründen, die viel mit dem harten Wettbewerb auf dem internationalen Filmmarkt nach 1918 zu tun haben.

Qualitätsprodukte

Dieser Markt für Qualitätsprodukte stand deutlich unter dem Einfluß intertextueller Beziehungen zwischen verschiedenen Medien – Theater, Operette, Fortsetzungsromanen –, aber auch unter dem Druck, Themen zu finden, die sich unter dem Markenzeichen „deutsch" exportieren ließen: die Märchenfilme Paul Wegeners; die Schauergeschichten von Otto Rippert und Richard Oswald; ja, schließlich auch der expressionistische Film. Eine noch stärkere Waffe im Kampf um die Verbürgerlichung des Kinos waren allerdings Exotismus und Orientalismus, eine Tendenz, die

man als den Versuch interpretieren kann, Handlung und Schauplätze von der unmittelbaren Erfahrungswelt der Zuschauer zu entfernen: weit weg von ihrer Gesellschaft, ihrer Stadt, ihrem Land, ihrer physischen Situation.[28] Man beachte die Vorliebe für Ägypten und den Nahen Osten in einigen Filmen Lubitschs (DIE AUGEN DER MUMIE MA, SUMURUN, DAS WEIB DES PHARAO). Doch auch in Max Reinhardts DIE INSEL DER SELIGEN und EINE VENEZIANISCHE NACHT (beide wurden in Pordenone gezeigt) kann man den exotischen Eskapismus feststellen, wobei hier den Reiseerzählungen aus der Welt der Reichen und Eleganten (Adria, Venedig) ein kultureller Stempel durch die Anleihen bei Shakespeare (*Der Sturm*, *Ein Sommernachtstraum*) aufgedrückt wird. DIE INSEL DER SELIGEN ist einer der eklektizistischsten Filme jener Periode; durch den Wechsel zwischen überladenen Tableaus und dokumentarischen Aufnahmen erscheint er wie die Kombination einer Féerie von Méliès und Lumières REPAS DE BÉBÉ mit einem Sujet, das unter anderem Homers *Odyssee* entstammt.

Offenbar liegen die Schlüsseljahre zwischen 1912 und 1914. In stilistischer Hinsicht findet man – selbst wenn man den aufkommenden Kunstfilm mit Regisseuren wie Urban Gad, Max Mack, Paul Wegener und Max Reinhardt berücksichtigt – eine Vielzahl von narrativen Modellen, von denen, wie es scheint, keines zur Norm erhoben wurde.[29] DER ANDERE verdankt viel dem französischen *film d'art* und läßt sich in Ben Brewsters Taxonomie als „Frontalität mit Inszenierung in der Bildtiefe" einordnen[30]: die Dekors sind überladen mit Möbeln und *objets d'art* (in der Villa) oder es herrscht reges Treiben im Bildhintergrund (in der Kneipe „Lahme Ente"). Im Vergleich hierzu wirkt ENGELEIN deutlich „amerikanisch": Die bei der Vitagraph praktizierte „*nine-foot-line*" findet auch hier Verwendung, und die Interieurs sind so gestaltet, daß die Figuren viel Raum um sich haben. Die Beleuchtung betont die Tiefe des Bildes[31], und die Außenaufnahmen vermitteln Nähe und Direktheit, indem die Kamera entweder dicht bei den Figuren bleibt oder sie schräg aufnimmt, mit einer deutlich hervortretenden Bilddiagonale. Die Verwendung von Zwischentiteln, um eine Szene zu gliedern, erinnert stark an das dänische Kino sowie an den frühen Sjöström. Es entsteht der Eindruck einer Schuß/Gegenschuß-Kontinuität, doch ohne tatsächliche Point-of-view-Montage.[32] In formaler Hinsicht am interessantesten ist jedoch DER STUDENT VON PRAG. Im allgemeinen als „rückständig" eingeschätzt wegen der frontalen Inszenierungsweise, der räumlichen Kohärenz und der nahezu fehlenden Szenengliederung, versteht man den Film am besten als ein komplexes Beispiel für nicht-klassische Entwicklungen im frühen Kino.[33] Die populären Genres warben, soweit man das im Nachhinein beurteilen kann, um ihr Publikum, indem sie verschiedene intermediale Bezüge schufen: zum Roman, zur Zeitung, aber auch zu französischen und amerikanischen Filmen.

Mir geht es hier allerdings vor allem um die Frage nach dem Filmstil zu einem Zeitpunkt, an dem die Filmwirtschaft nicht mehr vorwiegend „produzentengeleitet" (producer-driven)[34] ist, sondern sich hin zu einer Situation bewegt, in der das Angebot mit der Nachfrage Schritt hält und Filmverleihe sowie ortsfeste Kinos zur Norm werden.[35] In Deutschland wurde dieser Punkt offenbar um 1910/11 erreicht. Obwohl es schwierig ist, hier kategorisch zu sein – insbesondere weil Pathé und Eclair den deutschen Markt in quantitativer Hinsicht weiterhin beherrschen[36] –, gibt es dennoch einen hilfreichen Indikator, um diese Veränderungen registrieren zu können: das Angebot der Messter Film. Oskar Messter war Deutschlands erster allround Kinobesitzer-Erfinder-Regisseur-Produzent-Vertreiber und wird gewöhnlich als „Vater der deutschen Filmindustrie" angesehen. In seinem Katalog von 1897 werden bereits 84 Filme mit einer durchschnittlichen Länge von 28 Metern (etwas mehr als einer Minute) aufgeführt. Messters Produktionen der folgenden zwanzig Jahre (danach gingen seine Firmen in der Ufa auf) deckten ein weites Feld populärer Sujets ab: Dokumentarfilme und Aktualitäten[37], Féerien wie SALOME und Tableau-Filme wie MEISSNER PORZELLAN, Abenteuerfilme, Melodramen und soziale Dramen, historische Kostümstücke und Heimatfilme[38]. Eines seiner wichtigsten Genres waren die sogenannten „Tonbilder", phonographische Aufnahmen synchron mit einem Darsteller, der vor der Kamera ein Lied oder eine Arie (für gewöhnlich aus dem Opern- oder Operettenrepertoire) mimt.[39] Bis 1909 machen die Tonbilder einen nicht unerheblichen Teil der Kataloge aus, dann folgt ein rapider Rückgang und gegen 1913 sind sie völlig aus dem Angebot verschwunden.[40] In dieser Veränderung können wir die „Hinwendung zum narrativen Film" feststellen, weg vom „illusionistischen Gesamtspektakel" oder dem „Kino der Attraktionen". Während die Tonbilder in gewisser Hinsicht „produzentengeleitet" waren in ihrer Verbindung von technologischem Experiment und intermedialem Bezug auf die Hochkultur (als einer Art Westentaschenoper), ist ihr schneller Niedergang ein gutes Beispiel für den Einfluß der „vorführungsgeleiteten" (exhibition-driven) Kräfte, nicht nur, weil die dazu benötigte Technik der Tonsynchronisation fragil und unzuverlässig war. Weil ihre Aufführung arbeitsintensiv war, ließen sich Tonbilder nur schwer in Programme einbauen. Damit waren sie wenig geeignet für die Standardisierungen (hinsichtlich der Programm- und Vorführungsformate), die Hand in Hand gingen mit der Industrialisierung der Filmwirtschaft. Die Tonbilder blieben eine Art halbfertiges Produkt, das in die eher handwerkliche Phase des frühen Filmemachens gehört.

Das Beispiel Messter erlaubt es mir, eine Unterscheidung einzuführen, die offenbar konstitutiv für das deutsche Kino war und die quer steht sowohl zu der Aufteilung in realistische und phantastische Strömungen als auch zu der in Dokumentar- und Spielfilme, weshalb Filmhistoriker bisweilen von einer „Lumière"- und einer „Méliès"-Tradition sprechen. Meine Unterscheidung läßt sich, vereinfacht gesagt, ei-

nerseits mit Oskar Messter und andererseits mit Max Skladanowsky verbinden; insoweit als diese beiden deutschen „Pioniere" für das stehen, was Noël Burch die „zwei Arten des Imaginären" des Kinos nennt (was natürlich auch heißt, daß diese Unterscheidung über das deutsche Kino hinaus wirksam ist). Burch spricht von einem „Edisonschen" Imaginären, das am kinematographischen Apparat als dem Streben nach einem tendenziell totalen Simulacrum des Lebens interessiert ist, und von einem „analytischen" Imaginären à la Marey und Muybridge, das Bewegung in immer kleinere Einheiten zergliedern will. Mir scheint jedoch, daß wir auch das Imaginäre des Bastler-Erfinders von der Art Messters („analytisch") gegen das des Vorführer-Unterhalters Skladanowsky („Totalerfahrung") setzen können, um so die Aufmerksamkeit auf das zu lenken, was ich „produzentengeleitetes" und „vorführungsgeleitetes" Modell des Filmemachens genannt habe. Während die Brüder Skladanowsky ihr Bioskop anstelle von, sagen wir, Röntgenstrahlen als eine publikumswirksame Neuheit entwickelten und das Kino zu einer Form der Unterhaltung machten, ließ sich Messter offenbar von anderen Gedanken leiten. Zunächst verbrachte er viel Zeit damit, neue Verwendungsmöglichkeiten für seine Erfindungen und Entwicklungen zu bedenken. Nicht zufrieden damit, ein zahlendes Publikum in seine Vorstellungen zu locken, schrieb er an Schulen und Armeeoffiziere, an Staatsbeamte und Regierungsausschüsse, um eine Vielzahl von Anwendungsbereichen für den Kinematographen in Wirtschaft, Wissenschaft, Militär, Erziehung und Verwaltung vorzuschlagen. Er sah in den Aufzeichnungsmöglichkeiten des bewegten Bildes ein gesellschaftliches Potential, das weit über die Unterhaltung hinausging. Messter rückt damit sehr viel näher an die „audiovisuelle Revolution" heran, wie wir sie heute erleben, in der die Verwendung von Video zur Informationsbeschaffung, zur Überwachung und zu nachrichtendienstlichen Zwecken, zur Aufzeichnung und zur Simulation ebenso wichtig ist wie die Unterhaltung. Ein weiterer bedeutender Aspekt von Messters Strategie war, daß er, anders als Skladanowsky, so viele verschiedene Bereiche und Aspekte des Filmemachens zu monopolisieren suchte, wie er nur konnte. Durch die Verbindung von Hardware (Produktion eigener Projektoren und Kameras) und Software (Filme) führte er dabei auch das Prinzip der vertikalen Integration ein. Man kann Messters Erbe in solch herausragenden Figuren wie Guido Seeber sehen, aber auch in den „Qualitätsproduktionen" der Ufa während der frühen zwanziger Jahre, als sich die besondere Rolle des Kinos der Weimarer Republik herausbildete, in Form eines fortdauernden Interesses am filmischen Prozeß selbst, in der Erforschung des Mediums durch Filme, deren Geschichten so oft Metaphern des Filmemachens waren.

Im Gegensatz dazu verweisen die Filme der Brüder Skladanowsky auf einen ganz anderen Kontext – den eines kommerziell ausgerichteten Eklektizismus, der nichts dabei fand, erfolgreiche Modelle oder Prototypen zu übernehmen, zu imitieren oder zu plagiieren. In dieser Hinsicht belegen ihre Filme die Tatsache, daß das frühe Kino bis hin zum Ersten Weltkrieg sehr viel internationaler war als gemeinhin angenommen wird; und die Produktion von Skladanowsky rückt somit in die Nähe von Pathé, Lubin oder Biograph. Die internationale Dimension war in zwei Richtungen wirksam: Filmemacher und Produzenten wußten, was die Konkurrenz in anderen Ländern machte, und versuchten mitzuhalten, indem sie entweder „noch einen drauf setzten" oder deren Produkte imitierten und plagiierten.[41] Desgleichen sah das Publikum nicht nur einheimische Filme. Aufgrund der ungeheuren Nachfrage bekamen die Zuschauer alles vorgesetzt, was Vertreiber oder Kinobesitzer nur finden konnten. Mit anderen Worten, sowohl Produzenten als auch Publikum orientierten sich eher am internationalen Geschmack als am rein nationalen.

Viele der zwischen 1896 und 1914 gemachten Filme, die erhalten geblieben sind, belegen diese Beobachtungen auf schlagende Weise. Max Skladanowskys Berliner Aufnahmen von 1897 (DIE WACHE TRITT INS GEWEHR), die komischen Nummern (BROTHERS MILTON KOMISCHES RECK) oder die recht sorgfältig inszenierten Straßenszenen (EINE KLEINE SZENE AUS DEM STRASSENLEBEN IN STOCKHOLM), in denen zuviel Komisches oder Waghalsiges geschieht, als daß man es bei nur einmaligem Betrachten erfassen könnte (eine Art „Drei-Arenen-Zirkus"-Effekt, der recht typisch für den frühen Film ist[42]), all diese Beispiele hätten in jedem anderen Land von jeder anderen Gesellschaft produziert werden können. Thematik und Format werden durch den „intermedialen Bezug" auf das Varietétheater oder gar auf die Vorführpraktiken des *Kinetoscope* bestimmt. Eugen Skladanowskys EINE FLIEGENJAGD (1905?/1912?, 6 Min.) ist eine amüsante und geschickte filmische Bearbeitung einer klassischen Situation aus der französischen Komödie: Eine Frau kann nicht schlafen, weil ihr Zimmer an das eines Komponisten grenzt, der nachts, nach seiner Rückkehr von einem Konzert oder von einem Stadtbummel, eine Eingebung hat. Die originelle Wendung, die Skladanowsky diesem Sujet gibt, ist Frau Schulzes Rache: Sie schmuggelt eine summende Fliege durch das Schlüsselloch in das Nachbarzimmer und löst so einen anderen wohlbekannten frühen Sketch aus. Um die Fliege zu fangen, zerstört der Komponist schließlich Möbel und Einrichtung in einem immer intensiver werdenden Crescendo von Frustration und Gewalt. EINE FLIEGENJAGD zeugt nicht nur von Vertrautheit mit französischen oder amerikanischen Schlüsselloch-Filmen, sondern benutzt dieses Element zudem auf neue Weise – als Durchgang für die Fliege von einem Schauplatz zum anderen. Skladanowsky „setzt noch einen drauf" im Vergleich zu seinen Vorgängern und macht aus dem Schlüsselloch tatsächlich einen Übergang von einem Genre zum anderen, vom Einakter-Sketch zu einer kompli-

zierteren Erzählstruktur. Diese Komplexität wird noch unterstrichen durch die sehr gewandte Kamerafahrt zwischen den beiden Räumen sowie einige äußerst unaufdringliche, weil handlungsmotivierte und damit narrativ integrierte Zwischenschnitte. Während Barry Salt also zu Recht EINE FLIEGENJAGD als eines der vielen Beispiele von Filmen aus dem Jahr 1905 erwähnt, in denen Insertaufnahmen nahezu genau wie „echte" Großaufnahmen verwendet werden (z.B. die Fliege auf dem Spiegel oder auf dem Tintenfaß), denke ich dennoch, daß er unterschätzt, wie diese Großaufnahmen mit anderen Verfahren zusammenwirken. EINE FLIEGENJAGD ist somit ein äußerst raffinierter Film für 1905 (wenn es auch Zweifel an der Datierung durch das National Film Archive gibt), der deutlich beweist, daß das deutsche Kino zu jener Zeit weder in technischer noch in stilistischer Hinsicht „rückständig" war.[43]

Ein kommerzieller Regisseur: Bolten-Baeckers

Die Praktiken von Skladanowsky gehören damit nicht nur zum nachfragegeleiteten Modell, sondern auch zu dem Teil einer nationalen Filmproduktion, der von den internationalen Wettbewerbsbedingungen gekennzeichnet war. Ein weiteres Beispiel einer nachfragegeleiteten Karriere im frühen deutschen Kino ist Heinrich Bolten-Baeckers, ein Regisseur, der sich offenbar sehr schnell auf die Notwendigkeit, längere Filme zu produzieren, einstellen konnte. Um 1909 macht er noch kurze Einakter wie KLEBOLIN KLEBT ALLES und DON JUAN HEIRATET. Ich habe letzteren nicht gesehen, doch KLEBOLIN (4 Min.) ist ein sehr lebhafter, komischer Sketch, in dem zwei Jungen eine Art Wunderkleber entdecken und damit allerlei Dinge aneinanderkleben: Tisch, Tischtuch und die dazugehörige Vase; Kaffeetassen, Stühle und Ober; das Gewehr eines Wachsoldaten an das Schilderhäuschen; die Hosenböden anderer Knaben an einen Zaun. Einer ihrer besten Streiche besteht darin, Blumentöpfe mit ihrem Kleber zu bestreichen, sie danach an die Wand zu werfen und den Tisch gleich dazu, so daß alles nun im rechten Winkel hängt: der Effekt ist dabei der eines *trompe-l'oeil*, ähnlich dem illusionistischen Aufhängen von Bildern in THE INGENIOUS SOUBRETTE (1902). Alles läuft in einer wahnwitzigen Geschwindigkeit ab, einschließlich des Kusses, den ein Offizier der Freundin des Soldaten gibt, während dieser sich müht, mit dem am Wachhäuschen klebenden Gewehr zu salutieren.

Zu Anfang der zehner Jahre macht Bolten-Baeckers jedoch Filme wie DIE HAND DES SCHICKSALS (1912, Kopie unter dem Titel THE HAND OF JUSTICE im National Film Archive), ein zwanzigminütiger Thriller-cum-Melodrama um einen Safeknacker und Gentleman-Dieb, der die Tochter eines Bankiers heiratet und ehrlich wird, bis ihn schließlich sein gerade aus dem Gefängnis entlassener Ex-Komplize erpreßt. Für Bolten-Baeckers' eigene Firma BB gemacht (von Pathé Frères mitfinanziert), muß der Film erfolgreich gewesen sein, denn schon im folgenden Jahr macht er selbst ein Remake, diesmal für die soeben gegründete Literaria Film-AG (eine Tochtergesellschaft von Duskes Kinematographen & Film-Fabriken und, wiederum, Pathé Frères). Neben dem Einfluß französischer und skandinavischer Detektiv-Fil-

me (der Held wird durch die Hartnäckigkeit eines Detektivs gestellt, der sich, wie in manchen dänischen Filmen, als Frau verkleidet, um den Komplizen zum Sprechen zu bringen), ist einer der bemerkenswertesten Züge von DIE HAND DES SCHICKSALS die bereits erwähnte mögliche Verbindung mit Maurice Tourneurs ALIAS JIMMY VALENTINE. Dieser Film wurde von Pathé in Amerika produziert und ist ein Beispiel dafür, daß eine große Filmgesellschaft die Rechte an einem literarischen Gesamtwerk erwirbt, um sich populäres und erfolgreiches Material zu sichern – im vorliegenden Fall die Kurzgeschichten von O'Henry.[44] Somit scheint es, als sei der Film Bolten-Baeckers', über die Verbindungen von BB und Literaria mit Pathé, sowohl „Prototyp" (für Tourneurs amerikanisches „Remake") als auch „Remake" (von Bolten-Baeckers selbst), und zwar im Rahmen einer streng international ausgerichteten Gesellschaft, die hier das Konzept „national spezifischer Versionen" ihres Geschichtenfundus erprobt.

Nimmt man DIE HAND DES SCHICKSALS als einen temporeichen Thriller, gibt es eine Reihe herausragender Szenen. Auf einen erfolgreichen Einbruch folgt eine bemerkenswerte Verfolgungsjagd, in deren Verlauf der Held, an einem Bahnübergang aufgehalten, auf den vorbeifahrenden Zug aufspringt. Rittlings auf dem Puffer sitzend, nimmt er den falschen Bart ab, springt wieder ab und besteigt den Zug in der Gegenrichtung. Er narrt so auch noch die Polizei, die bereits den Bahnhofsvorsteher alarmiert hat. Tempo und Timing sind der Anfangssequenz von DR. MABUSE beinahe gleichwertig, bis hin zum Hinken des Helden, nachdem er sich bei seinem Sprung vom Zug verletzt hat. Besonders beachtenswert ist die Alternation zwischen dem Helden, der im Halbdunkel der Villa mit Ruhe und Präzision am Safe arbeitet, und seinem Komplizen draußen am Tor, der aufmerksam gespannt um sich schaut.

Der Höhepunkt der Geschichte spielt fünf Jahre später, wenn eine der Töchter des Helden von ihrer Schwester unabsichtlich im Safe eingeschlossen wird. Um sie vor dem Ersticken zu retten, muß er sein altes „Handwerkszeug" benützen. So verrät er sich als der Einbrecher, der Jahre zuvor in das Haus seines jetzigen Schwiegervaters eingedrungen war. Um auf die dramaturgische Bedeutung des Safes hinzuweisen, arbeitet Bolten-Baeckers mit einer Inszenierung in der Bildtiefe. Nicht nur die Handlung teilt sich auf in Hintergrund (die spielenden Mädchen) und Vordergrund (der an seinem Schreibtisch arbeitende Vater), wobei sich der Safe in der Bildmitte befindet, während der Tisch links steht – Bolten-Baeckers lenkt auch das Wissen des Zuschauers in zwei Richtungen: Mit dem Helden gemeinsam müssen wir nämlich noch den unwillkommenen Komplizen im Auge behalten, der sich die ganze Zeit hinter einem Vorhang versteckt hält. Wenn schließlich die übrige Familie den Raum verlassen hat, damit die beiden Männer versuchen können, den Safe zu öffnen, erwartet uns ein neuerlicher Schock. Aus dem Off erscheint der Detektiv mit einer Pistole: Die ganze Zeit über war er ein ungesehener Zeuge, der nun die (behandschuhte) „Hand des Schicksals" auf die Schulter des Helden legt, um ihn abzuführen. Bolten-Baeckers' Inszenierung sorgt hier für eine äußerst komplexe, spannungsreiche, auch visuell gelungene Lösung, die den Zuschauer auf eine Weise führt, welche die

Art *mise-en-abyme* ahnen läßt, für die deutsche Regisseure in den zwanziger Jahren zu Recht berühmt wurden.

In stilistischer Hinsicht stehen Inszenierung, Schnitt und Drehbuch in THE HAND OF JUSTICE den amerikanischen oder internationalen Standards jener Zeit in nichts nach. Die Ökonomie der Schauplätze erinnert an Griffith, die Verwendung des Off-Raums ist vergleichbar mit Ralph Ince. In Hinblick auf das Genre hat der Film keinen anderen Ehrgeiz als den, ein gut gemachter Thriller zu sein, wobei die Sympathie des Publikums fest auf Seiten des Helden steht, der moralisch gesehen ein Bösewicht ist. Schließlich ist bei diesem so ungeniert kommerziellen Film noch bemerkenswert, daß das Sujet eigentlich eine Doppelgänger- oder Jekyll-und-Hyde-Geschichte ist (der Held im Zwiespalt zwischen seiner kriminellen Vergangenheit und seiner gegenwärtigen Respektabilität; der Komplize als *alter ego*, das ihn verfolgt; das nun für ihn Wertvollste ist da eingeschlossen, wo er früher einmal die Wertsachen eines anderen entnommen hat). Ein Jahr vor DER ANDERE und DER STUDENT VON PRAG entstanden, verstärkt DIE HAND DES SCHICKSALS noch die Skepsis gegenüber einer Interpretation des Doppelgängermotivs im deutschen Film als Schlüssel zur Seele der deutschen Nation. Da der Stammbaum des Films französisch und skandinavisch ist (wobei er noch einen amerikanischen Doppelgänger hervorbringt) neigt man eher dazu, in ihm den Beweis dafür zu sehen, daß zumindest ein Teil des deutschen Kinos der zehner Jahre unser Interesse verdient – wenn wir nur mehr darüber wüßten (oder endlich mehr davon zu sehen bekämen) –, und zwar aufgrund seiner Beherrschung filmischer Prozesse und Erzählweisen, nicht wegen seiner Herrschaft über die dunklen Kräfte des politisch Unbewußten.

Zum Abschluß, aber nicht abschließend

Worauf laufen nun diese kurzen und notwendigerweise auch etwas punktuellen Bemerkungen hinaus? Sie weisen darauf hin, daß die retrospektive Kohärenz, ja eigentlich alle Kohärenz, die für das wilhelminische Kino als „nationales" Kino oder aber auch als Vorläufer von CALIGARI und Vorahnung dessen, was später kommen würde, unterstellt wird, womöglich eine optische Illusion nachträglicher Einsichten ist. Wenn die Filme es wert sind, untersucht zu werden, dann in erster Linie um ihrer selbst willen, als Dokumente und Zeugnisse, danach als (unbeabsichtigte) Belege für eine Untersuchung dieses Kinos im internationalen Kontext, schließlich, um die Dynamik dieser internationalen Zusammenhänge neu zu beschreiben. Letzteres könnte sogar dazu führen, daß wir das, was spezifisch national an diesem Kino ist, neu definieren: nicht mehr ausgehend vom Begriff der Psyche einer Nation, sondern davon, wie das „historische" Imaginäre[45] von Filmemachern und Pionieren (die Art, wie sie sich selbst sehen, und die Vorstellungen, die sie vom Kino haben) zusammenwirkt mit den ökonomischen und sozialen Anforderungen neuer Technologien und ihrer (profitorientierten oder politischen) Nutzung.

Wenn wir die Mechanismen von kultureller Legitimation, Polarisierung des

Geschmacks und intensiver ideologischer Auseinandersetzung, in die bereits das wilhelminische Kino verwickelt war, zu verstehen beginnen, müssen wir uns allerdings auch vor „dekonstruktiven" Wendungen hüten, die die Paradigmen einfach umkehren und durch eine Reihe von Gegenmythen ersetzen, wie nützlich diese auch sein mögen für das, was uns gegenwärtig beschäftigt. Wie sich zeigt, geht es bei den Gegenmythen zum wilhelminischen Kino nicht um die Untersuchung von immer mehr Filmen, um den „Kanon" zu erweitern oder zu verändern (so wie während der siebziger Jahre das „realistische", „proletarische" und „politische" Kino der Weimarer Republik zum „guten Objekt" der deutschen Filmgeschichte wurde, im Gegensatz zu den politisch suspekten Ufa-Großfilmen), auch nicht um die Wiederentdeckung vernachlässigter, zu Unrecht vergessener oder verloren geglaubter Filme (in der Tradition der „*Giornate del cinema muto*"). Stattdessen postuliert das neue Paradigma eine alternative Öffentlichkeit, ausgehend von alternativen Zuschauerhaltungen und -interessen: Die Argumente beruhen auf einer Hinwendung zu anderen Genres (das populäre und sich an ein weibliches Publikum wendende Melodrama gegenüber dem phantastischen Film, der nun als männlich und pseudo-intellektuell erscheint), einer Bevorzugung anderer Stars (Louise Brooks und Marlene Dietrich sind *out*, Henny Porten und Asta Nielsen sind *in*) sowie auf einem Übergang zu anderen filmtheoretischen Paradigmen (Kracauersche „Lebensphilosophie" und die Psycho-Soziologie der Frankfurter Schule sind *out*, Rezeptionstheorie, Foucault und das Studium der Konsumentenkultur sind *in*). Die Gefahr dabei ist, daß damit erneut eine monolithische Identität geschmiedet wird – gleichviel ob sich das Kino nun über seine Beziehung zum weiblichen Zuschauer oder über die unmöglichen Widersprüche im Konsumentendasein definiert. All dies mag durchaus richtig sein; doch erlaubt es uns, das deutsche Kino zu verstehen in Hinblick auf die Fragen, die wir stellen wollen? Könnte nicht überhaupt der Versuch, dieses Kino als „anders" zu beschreiben, voreilig sein? Wenn das wiederbelebte Interesse am frühen deutschen Film nicht aus dem Bedürfnis stammt, sowohl Mythen als auch Gegenmythen zu „dekonstruieren", sondern aus einer größeren Aufmerksamkeit für alle zur Verfügung stehenden Daten, filmische wie außerfilmische, die von Enthusiasmus und harter Arbeit am frühen Kino zutage gefördert werden – dann werden sowohl Theorie als auch Geschichte, die Archive wie auch die akademische Wissenschaft dabei gewinnen.

(aus dem Englischen von Frank Kessler)

1 Der vorliegende Text ist eine überarbeitete und erweiterte Fassung des Artikels „National Subjects, International Style: Navigating Early German Cinema / Soggetti nazionali, stile internazionale: un periplo nel primo cinema tedesco" in: Paolo Cherchi Usai / Lorenzo Codelli (Hg.), *Before Caligari / Prima di Caligari*, Pordenone: Biblioteca dell'Immagine, 1990, S.338–355.

2 Siehe Siegfried Kracauer, *Von Caligari zu Hitler*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1979.

3 Siehe Lotte Eisner, *Die dämonische Leinwand*, Frankfurt/M.: Fischer, 1980.

4 Herbert Tannenbaum scheint als einer der ersten den frühen deutschen Film abschätzig beurteilt zu haben. Vgl. Helmut H. Diederichs (Hg.), *Der Filmtheoretiker Herbert Tannenbaum* (*Kinematograph* Nr.4), Frankfurt/M.: Deutsches Filmmuseum, 1987.

5 Siehe z.B. Eric Rhode, *A History of the Cinema from its Origins to 1970*, London: Penguin Books, 1976.

6 Wie beispielsweise in den Beiträgen von Carlos Bustamante, „Early Motion Picture Filmstock – An International Interdependency" und Martin Loiperdinger, „La diffusion du Cinématographe Lumière en Allemagne par Stollwerck S.A., Cologne" auf dem Domitor-Kongreß 1992 in Lausanne.

7 Siehe Herbert Birett, *Verzeichnis der in Deutschland gelaufenen Filme. Entscheidungen der Filmzensur 1911–1920*, Berlin, Hamburg, München: Saur, 1980.

8 Siehe z.B. Anne Paech, *Kino zwischen Stadt und Land. Geschichte des Kinos in der Provinz*, Osnabrück, Marburg, 1985.

9 Gerhard Lamprecht, *Deutsche Stummfilme 1903–1931*, 9 Bände und ein Registerband, Berlin, 1967–70.

10 Siehe Hans Michael Bock (Hg.), *Cinegraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film*, München: Text und Kritik, 1984ff.

11 Seit 1981 werden die „Giornate del cinema muto" alljährlich von der Cineteca del Friuli unter der Leitung von Davide Turconi, Livio Jacob, Paolo Cherchi Usai und Lorenzo Codelli organisiert. Die Retrospektive früher deutscher Filme folgte auf andere, die ebenfalls nationalen Produktionen aus Europa gewidmet waren: Dänemark und Schweden 1986, Rußland 1989.

12 *Prima di Caligari*, a.a.O.

13 Siehe auch Elena Dagrada, „Franz Hofer: un magico guardone alla corte di Gugliemo II" in: *Immagine* (nuova serie) Nr.17, 1991, S.23–30.

14 Siehe Anton Kaes, *Kino-Debatte*, Tübingen: Niemeyer, 1978.

15 Siehe dazu unter anderem Kaes, a.a.O.; Ludwig Greve, Margot Pehle, Heidi Westhoff (Hg.), *Hätte ich das Kino!*, Ausstellungskatalog des Schillermuseums, Marbach, 1976; Helmut H. Diederichs, *Anfänge deutscher Filmkritik*, Stuttgart: Fischer und Wiedleroither, 1986; Heinz B. Heller, *Literarische Intelligenz und Film*, Tübingen: Niemeyer, 1985.

16 In diesem Zusammenhang wäre allerdings auf verschiedene Arbeiten von Hans Michael Bock sowie auf das Buch von Wolfgang Jacobsen, *Erich Pommer. Ein Produzent macht Filmgeschichte*, Berlin: Argon Verlag, 1989 zu verweisen.

17 Siehe Julian Petley, *Capital and Culture*, London: BFI, 1971, der sich auf die beiden deutschen Standardwerke von Spiker und Becker stützt, die ihrerseits einiges der sozio-ökonomischen Studie Peter Bächlins *Der Film als Ware* (1945) verdanken, welche wiederum auf die klassischen Studien von Mae D. Hutting und Legg-Klingender aus den dreißiger Jahren zurückgeht...

18 Anläßlich des 75jährigen Geburtstages der Ufa sind einige nuanciertere Betrachtungen erschienen. Siehe Klaus Kreimeier, *Die Ufa-Story*, München: Hanser, 1992, und Michael Töteberg / Hans Michael Bock (Hg.), *Die Ufa*, Frankfurt/M.: Zweitausendeins, 1992.

19 Siehe hierzu meinen Artikel „Filmgeschichte: Firmengeschichte: Familiengeschichte" in: H.M. Bock, C. Lenssen (Hg.), *Joe May*, München: Text und Kritik, 1991.

20 Siehe dazu auch den Artikel von Elena Dagrada in *Prima di Caligari*, a.a.O.

21 Siehe dazu auch den Artikel von Frank Kessler in *Prima di Caligari*, a.a.O.

22 Siehe Barry Salt, „From Caligari to Who?" in: *Sight and Sound*, Vol.48, Nr.2, 1979.

23 „Lubitsch's Lighting", unveröffentlichter Vortrag auf dem Lubitsch-Kongreß der University of East Anglia, Norwich, 1982.

24 Auf dem Domitor-Kongreß in Lausanne wurde die Problematik des Begriffs „Einfluß" ausführlich diskutiert. Siehe dazu auch den Bericht von Claire Dupré la Tour in diesem Band.

25 So beginnt z.B. Eric Rohde sein Kapitel über das Kino der Weimarer Republik mit einer detaillierten Beschreibung und Würdigung von AFGRUNDEN und ENGELEIN. (vgl. a.a.O., S. 157–160).

26 Siehe dazu auch den Artikel von Janet Bergstrom in *Prima di Caligari*, a.a.O.

27 Siehe dazu auch den Artikel von Corinna Müller in *Prima di Caligari*, a.a.O.

28 Georg Seeßlen hat in einem Vortrag, in dem er Richard Oswalds „Sittenfilme" im Zusammenhang der Veränderungen diskutiert, die sich zwischen Wilhelminischem und Weimarer Kino beim Publikum ergeben, ähnlich argumentiert.

29 Von einer bestimmten historischen Warte aus reflektiert der *Autorenfilm* in erster Linie die ideologischen Diskurse der Selbstlegitimation und das Geschick, Formeln für eine Produktdifferenzierung zu finden, die eine spätere Generation (in den Jahren nach dem Weltkrieg) übernehmen und verwenden konnte: die der phantastischen Filme der zwanziger Jahre und des sogenannten Expressionismus.

30 Ben Brewster hat eine Reihe von Kategorien erarbeitet, die es erlauben, europäische Filmstile nach bestimmten Parametern einzuordnen: Inszenierung in der Bildtiefe / lange Einstellungen, Inszenierung in der Bildtiefe / höhere Schnittfrequenz, Inszenierung in der Bildtiefe / Frontalität (Auftreten, Abgehen), Inszenierung in der Bildtiefe / Gegenschuß. Siehe dazu Ben Brewster, „Deep Staging in French Films" in: Thomas Elsaesser (Hg.), *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London: BFI, 1990.

31 Bei einem Kritiker heißt es „weiß in weiß".

32 Siehe John Fullerton, „Spatial and Temporal Articulations in pre-classical Swedish Films" in: Thomas Elsaesser (Hg.), *Early Cinema* a.a.O. Fullerton stellt fest, daß, anders als beim amerikanischen Film, wo Forscher wie Tom Gunning und andere sich auf die Organisation räumlich-zeitlicher Bezüge konzentriert haben, im schwedischen Film die Zwischentitel einen zentralen Faktor darstellen.

33 Siehe Leon Hunt, „Division and Codification of Space in The Student of Prague" in: Thomas Elsaesser (Hg.), *Early Cinema*, a.a.O.

34 Diesen Aspekt behandele ich in „Schünzel und der Publikumsfilm: Zum Beispiel Hallo Cäsar", in: Jörg Schöning (Hg.), *Reinhold Schünzel*, München: Text und Kritik, 1989, S.39–49.

35 Siehe auch Barry Salt, *Film Style and Technology. History and Analysis*, London: Starword, 1983, S.83.

36 Was das „Deutsche" des deutschen Kinos betrifft, ist es nicht unwichtig, daran zu erinnern, daß Erich Pommer anfangs bei Gaumont angestellt war und daß der Name der Firma, die er bei Kriegsausbruch gründete, „Decla", für „Deutsche Eclair" steht. Siehe dazu auch den Beitrag von Sabine Lenk in diesem Band.

37 So findet man z.B. Titel wie: RÜCKKEHR DES KAISERPAARES UND DER KÖNIGLICHEN PRINZEN VON DER HERBSTPARADE AM 1.9.1910.

38 U.a. Titel wie: ALEXANDRA - DIE RACHE IST MEIN, ZU SPÄT, ADRESSATIN VERSTORBEN, ZWEI FRAUEN, AUS EINES MANNES MÄDCHENZEIT, VERLOBUNG AUF DER ALM, EIN VERGNÜGTER WINTERTAG IM BERLINER GRUNEWALD, ANDREAS HOFER usw. Unter den Schauspielern, deren Karriere bei Messter begann, findet man Henny Porten, Lil Dagover, Ossi Oswalda, Emil Jannings, Harry Liedtke, Harry Piel, Reinhold Schünzel, Conrad Veidt.

39 So kam Henny Porten über ihren Vater, den Opernsänger Franz Porten, zu Messter.

40 „Dann erschienen um 1910 lange künstlerische Spielfilme, und damit ging die erste Tonbildepoche zu Ende." Oskar Messter, *Mein Weg mit dem Film*, Berlin-Schöneberg, 1936, zitiert nach Corinna Müller, *Der Übergang zum langen Spielfilm*, unveröffentlichte Magisterarbeit, Universität Hamburg, 1989.

41 Zahlenmaterial zum Wettbewerb in Europa findet man bei Peter Bächlin, *Der Film als Ware*, Basel, 1945.

42 So heißt es im Biograph Bulletin in einer Anzeige von Griffith' THE CURTAIN POLE: „... it will arouse renewed interest at every re-viewing, for, like a three-ring-circus, so many things occur that it is simply impossible to catch them all at first sitting". The Biograph Bulletins, S.64.

43 Siehe den bereits erwähnten Artikel von Elena Dagrada in *Prima di Caligari*, a.a.O., sowie die Erwähnung des Films bei Judith Mayne, „The Woman at the Keyhole: Women's Cinema and Feminist Criticism" in: *New German Critique* Nr.23, 1981.

44 Siehe auch David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, New York: Columbia UP, 1985, S.100f.

45 Zu diesem Aspekt siehe auch meinen Artikel „Film History and Visual Pleasure: Weimar Cinema" in: P. Mellencamp, P. Rosen (Hg.), *Cinema Histories, Cinema Practices*, Frederick, MA: University Publications of America, 1984, S.47–86.

„Ziga“
die Camargua-Königin
ECLAIR

SABINE LENK

Lichtblitze

Prolegomena zur Geschichte der französischen Filmproduktionsgesellschaft Eclair im Deutschen Reich und in der K.u.K. Monarchie Österreich-Ungarn

Beschäftigt man sich heute mit den Spuren, die ausländische Produktionsgesellschaften in Deutschland hinterlassen haben, so ist man größtenteils auf die Lektüre von Fachblättern oder Tageszeitungen angewiesen. Durch die großflächige Zerstörung des ehemaligen Filmzentrums Berlin und durch spätere Verluste nach Kriegsende finden sich kaum noch zeitgenössische Dokumente, die direkt über die wirtschaftliche und künstlerische Situation der Société Eclair Auskunft geben könnten.

Es wundert daher nicht, daß fast alle Anfragen in deutschen Archiven und ähnlichen Institutionen bezüglich des Schicksals von Eclair ohne konkretes Ergebnis blieben[1]. Aus diesem Grunde sind die hier vorliegenden Erkenntnisse ein Schritt hin zu einer Aufarbeitung der Geschichte französischer Filmunternehmen im wilhelminischen Reich. Ein erster Schritt, möchte man fast sagen, da keinerlei deutschsprachige Untersuchungen zu diesem Thema bekannt sind.

Dies ist bedauerlich, da die Kinos im Deutschen Reich vor 1914 vor allem ausländische Produktionen spielten, wobei gerade die Franzosen die meisten Titel lieferten. Der deutsche Film hingegen war nur schwach vertreten[2]. Man muß sich einfach klarmachen, daß ein Begriff wie *deutsches Kino der Kaiserzeit* insoweit in die Irre führen kann, als darunter immer wieder – fast reflexartig – der *deutsche Film* verstanden wird. Deshalb müßte nicht nur die Frühgeschichte der deutschen Filmwirtschaft, sondern verstärkt auch die der wichtigsten internationalen Filmfirmen studiert werden.

Bevor von der Entwicklung der französischen Filmproduktionsgesellschaft Eclair im deutschen Kaiserreich sowie in der K.u.K.-Monarchie die Rede ist, möchte ich einige Informationen über die Muttergesellschaft vorausschicken[3]. Die Société Française des Films et Cinématographes Eclair wird von Marcel Vandal, Charles Jourjon und Ambroise-François Parnaland 1907 mit einem Grundkapital von 150.000 FF gegründet. Sie übernimmt das Pariser Filmatelier, die Büroräume, den Kinosaal sowie Patente und Filmnegative des Unternehmens, das Parnaland vorher geleitet hatte. Der Photograph Clément Maurice, früher für Lumière tätig, wird

technischer Mitarbeiter. Parnaland, der die technische Direktion innehat, verläßt Eclair bereits nach einigen Monaten wieder.

Das Kapital der Firma wird Anfang 1908 durch Aktienausgabe auf 500.000 FF aufgestockt und das hierdurch gewonnene Geld in den Kauf von 6 1/2 Hektar Land in Epinay-sur-Seine (im Norden von Paris) investiert. Hier entstehen in der Folgezeit die Werkstätten und Filmateliers von Eclair. Die Firma spezialisiert sich auf Abenteuer-Serienfilme und Komödien. Einige zum Teil später renommierte Filmemacher arbeiten in Epinay: Emile Chautard, Georges Hatot, Maurice Tourneur, André Liabel, Joseph Faivre. Ihr in der Vorkriegszeit bekanntester Regisseur Victorin Jasset kreiert 1908 mit der Reihe der Nick Carter-Filme den Prototyp des französischen Detektivfilms.

Eclair expandiert rasch und gründet Filialen in West- und Osteuropa sowie in den USA (Fort Lee, New Jersey). Der Erste Weltkrieg unterbricht abrupt ihre blühende kommerzielle Entwicklung. Nach dem Krieg übernimmt eine Tochterfirma, die Société industrielle cinématographique Eclair die alte Eclair. Die S.I.C. beginnt mit dem Bau einer Filmkamera, erweitert die Studiokapazitäten, doch produziert sie nur noch wenig. 1924 erwirbt der frühere Direktor Charles Jourjon große Teile der Gesellschaft. Produktion und Verleih werden nun endgültig aufgegeben. Die S.I.C. verzichtet auf alle künstlerischen Aufgaben und kümmern sich nur um die technische Seite der Produktion.

I.
Die Entwicklung der Société Eclair im Deutschen Reich

Die Produktionsfirma Eclair, wie man den spärlichen Hinweisen in den Filmzeitschriften entnehmen kann, beginnt bereits ein Jahr nach ihrer Gründung im Jahre 1907 damit, sich nach einer Interessenvertretung in Deutschland umzusehen. Das wilhelminische Reich scheint sich mittlerweile zu einem gewinnbringenden Absatzmarkt entwickelt zu haben, wie Eclair den Erfahrungen der Konkurrenz, die schon länger vor Ort Geschäfte macht, entnehmen kann. Wie die regelmäßigen Anzeigen beweisen, sind Gaumont und Eclipse seit 1907, Pathé schon einige Jahre länger in Berlin vertreten[4].

Im Mai 1908 ist es soweit: Die Société française des Films et Cinématographes „Eclair" (Paris) schließt einen Vertrag mit der Kinematographen- und Films-Industrie-Gesellschaft mbH[5] (KuFIG) ab, der dieser die Generalvertretung der Eclair-Filme für Deutschland, Österreich-Ungarn und die Balkanländer zusichert[6]. Die in Berlin (W. 68, Zimmerstraße 77) ansässige Handelsgesellschaft beginnt Mitte Mai damit, ihren Pflichten nachzukommen: Inserate in den Fachzeitschriften *Der Komet* und *Kinematographische Rundschau* kündigen die drei ersten Werke an: Eine kolorierte Kopie des Dramas KORSISCHE RACHE sowie die Komödien DIE BESTRAFTEN ERBSCHLEICHER ODER DER SCHEINTOTE ONKEL und DIE TRUNKSÜCHTIGE WASCHFRAU warten auf Interessenten.

Wohl nur langsam füllt sich das Lager mit Filmen, denn anfangs nimmt die Zahl der Titel, die von der KuFIG angepriesen werden, von Monat zu Monat nur minimal zu. Mal zwei, mal drei Titel ergänzen die Liste der bereits bekannten Werke[7]. Mitte Juni kommen beispielsweise das Lustspiel EIN REKOMMANDIERTER DIENER und die Tragödie DIE SCHURKEREI DES REITKNECHTS ODER EINE NICHTSWÜRDIGE TAT hinzu. Drei Komödien und zwei Dramen sind es im Juli. Im September erscheinen sieben neue Titel gleichzeitig auf dem Markt. Auch wenn die Zusammensetzung inhaltlich noch nicht mit den zeitgenössischen Ansprüchen an ein gutes Kinoprogramm übereinstimmt – es werden keinerlei Dokumentarfilme zum Verkauf angezeigt –, so findet sich hier doch erstmals ein so breitgefächertes Angebot an Spielfilmen, wie es in Zukunft die Regel sein wird.[8]

Woran könnte diese langsame Entwicklung liegen? Obwohl die Muttergesellschaft bereits einen gewissen Beliebtheitsgrad in Frankreich erreicht hat, sind ihre Produkte in Deutschland bisher unbekannt. Als Wiederverkäufer gebrauchter Filme (ohne Ansehen der Provenienz) dürfte die KuFIG über einen festen Kundenstamm verfügen, der jedoch an reduzierte Preise gewöhnt ist. Einmal abgesehen von den Anlaufschwierigkeiten, die jedes neue Geschäft mit sich bringt, könnte das geringe Angebot jener Zeit also auch auf die geringe Nachfrage von Seiten der Kunden zurückzuführen sein. Vielleicht ist auch der Verkauf von Kinematographen samt Zubehör für die Firma um diese Zeit gewinnbringender, deshalb ihr Einsatz für die Eclair-Filme gering.

Im Oktober 1908 erscheint ein erster potentieller Eclair-Kassenmagnet auf dem Markt: NICK-CARTER, DER KÖNIG DER DETEKTIVE. Er wird in kolorierter Fassung am 10.10. im *Komet* angeboten. Eine Woche später folgt eine Beschreibung seines Inhalts. Bisher hatte sich fast nur Pathé die Mühe gemacht, die Redaktion des Filmfachblatts mit derartigen Informationen zu versorgen. Zwei Wochen später bringt die KuFIG die Fortsetzung heraus. NICK-CARTER, DER KÖNIG DER DETEKTIVE, SERIE II: DER JUWELENDIEBSTAHL, ebenfalls in Farbe, erscheint am 31.10. mit einer euphorischen Anzeige in der *Kinematographischen Rundschau* und im *Komet*:

„Inhaltlich vom Anfang bis zu (sic) Ende *spannend, hochinteressant*, dabei *ästhetisch* wirkend. Dieses Bild sichert den Herren Theaterbesitzern einen nie wiederkehrenden *grandiosen Kassenerfolg! Herrlich* in der Photographie! *Naturgetreu* in der Aufnahme! *Wunderbar* viragiert!"[9]

Bei allen weiteren Nick Carter-Folgen sowie auch der Serie RIFFLE BILL, DER KÖNIG DER AMERIKANISCHEN PRÄRIEN, die im Herbst und Winter 1908/09 erscheinen, begnügt sich die KuFIG mit der Nennung des Titels und anschließender einfacher Kurzbeschreibung.[10]

Bis zum Ende des Vertrages mit Eclair wird die KuFIG sich kaum Mühe mit der Werbung geben. Die Reklame im Namen der Eclair fällt, verglichen mit den Anzeigen beispielsweise von Pathé, eher bescheiden, ja unauffällig aus. Eine Standardanzeige nennt ab Oktober nur noch die bereits erwähnten „Highlights" der Produktion, kleinere Filme werden gar nicht mehr erwähnt. Mit der Serie DIE DRAGONADEN UNTER LUDWIG XIV hören die Anzeigen der KuFIG im *Komet* ganz auf.

Es ist anzunehmen, daß durch die Filme um Nick Carter und Riffle Bill viele Kinobesitzer auf Eclair aufmerksam geworden sind. Serienheldengeschichten dieser Art waren damals vielbeachtete Neuheiten und sicherlich auch vom deutschen Publikum geschätzt. Nun hätte ein gezieltes Ansprechen der Wanderkino- und Ladenkinobesitzer aus potentiellen Kunden echte machen können. Ein verstärktes Interesse der KuFIG an der Eclair-Ware läßt sich jedoch nicht erkennen. Mittlerweile hat das Handelshaus nämlich als zweite Vertretung die der Firma Tyler (London) übernommen.[11] Wenn die Tätigkeit für die Tyler auch gering gewesen sein dürfte, da sie sich nicht in den Fachblättern niederschlägt, zeigt dies doch, daß die Gesellschaft mit dem Exklusivvertrieb der Eclair-Produkte nicht ausgelastet ist.[12]

Vielleicht liegt das Desinteresse daran, daß die KuFig nur wenige Nick Carter- und Riffle Bill-Filme verkauft hat, denn diese Titel tauchen später in den Listen der Auswerter älterer Filme nicht wieder auf. Dies deutet darauf hin, daß nur wenige Kopien in Umlauf waren. Einer der Gründe war wohl, daß die Zensur die Aufführung von NICK CARTER in Berlin verbot und sich, wie schon häufiger, andere Gemeinden der Berliner Zensurentscheidung anschlossen. So erschien der Film wohl nur in kleineren Städten wie z.B. Bielefeld, was die Zahl der zirkulierenden Kopien sehr einschränkte.[13] Da die KuFIG allerdings auch auf anderen Gebieten wenig Engagement zeigt, so beispielsweise in der Auseinandersetzung um die Umstellung von Verkauf auf Verleih, könnte der geringe Einsatz für Eclair auch auf eine allgemeine Lethargie der Firma hindeuten. Sie fehlt, als alle wichtigen Kinovertreter (mit Ausnahme von Pathé Frères natürlich, die die Diskussion durch die Einführung des Verleihsystems in Frankreich auslösten) sich im März 1909 in Berlin treffen, um über die Zukunft ihrer Industrie zu diskutieren.[14] Selbst die junge Firma Lux, einen Monat vor Eclair in Berlin eingezogen (doch mit eigener Filiale), beteiligt sich sehr aktiv am Kampf für die Interessen der Filmwirtschaft. Warum also nicht auch die KuFIG, deren Existenz als Zweitauswerter von der Verleihregelung sehr betroffen wäre?

Der eigentliche Grund für das schwache Engagement ist aber wohl der Umstand, daß die Firma KuFIG auch weiterhin die besseren Geschäfte mit dem Vertrieb der gebrauchten Filme und Kinematographen macht.[15] Der Umzug der Firma Ende September 1908 in die Zimmerstraße 21, Ecke Friedrichstraße[16] deutet auf eine sich ausweitende Aktivität der KuFIG hin, denn die Friedrichstraße entwickelt sich allmählich zum Filmzentrum Berlins. Mit den Jahren wird es für die Kinoindustriellen ein *Muß*, sich dort anzusiedeln, um der Kundschaft, d.h. den Theaterdirektoren, lange Wege zwischen den Vorführeinrichtungen der Produktionsfirmen zu ersparen.

Die Zusammenarbeit zwischen Eclair und ihrer deutschen Vertretung dauert allem Anschein nach bis zum Frühjahr 1909. Ab dem 1. April dieses Jahres ist die KuFIG einer neuen Direktion unterstellt.[17] Kaufmann Leo L. Lewin, bis Ende Januar 1909 als Geschäftsführer bei der Firma Duskes Kinematographen- und Films-Fabriken Gesellschaft beschäftigt,[18] entpuppt sich als ein Mann der markanten Sprüche. „Plutôt mort que vaincu" ist seine Devise und er verspricht, mit seinem Kopf für die Qualität seiner Leihprogramme zu bürgen.[19] Lewin interessiert sich offensichtlich nur noch für den Vertrieb älterer Ware, denn er vergrößert die Film-Verleih-Abtei-

A

Demnächst erscheint

unser erster KUNSTFILM

C

aus der Serie

A.C.A.D.

(Association Cinématographique des Auteurs Dramatiques)

Glänzende Ideen

Erstklassige ausübende Künstler

von der Comédie Française, vom Odéon etc.

Die sonstigen hervorragenden Eigenschaften

der Films „Eclair"

zeichnen diese Bilder aus und verbürgen Ihren Erfolg.

A

Société Française des Films „Eclair"

Filmfabrik Paris.

Generalvertreter: Otto Schmidt, Berlin SW. 48

Friedrichstr. 220.

D

lung[20] und verzichtet auf die Generalvertretung, d.h. ab diesem Zeitpunkt taucht der Name „Eclair" in den Anzeigen der KuFig nicht mehr auf. Vielleicht gab es auch persönliche Schwierigkeiten zwischen der Eclair-Leitung und dem prahlerischen Lewin, der als Vertreter der deutschen Kinoindustrie im April 1909 zum Fabrikantenkongreß nach Paris fährt:[21] Während der Tagung auf dem Gelände der Firma Eclair dürften sich die Geschäftspartner schließlich intensiv kennengelernt haben.

Einige Monate wird es still um die Société Eclair in Deutschland. Ihre Filme finden sich nicht in den Anzeigen der „Allerweltsfilm-Verleiher" und auch die Zensurlisten weisen für die Jahre 1909/10 weniger als zwanzig Titel auf, darunter einige Dokumentarfilme.[22] Nur die Société Gaumont, die ihr eigenes Programm mit Filmen der Konkurrenz füllt, hat sich die Nick Carter-Folge DIE RÄTSELHAFTE KISTE gesichert.[23] Eclair hat in dieser Zeit kein deutsches Standbein, denn sie beteiligt sich als Société des Films Eclair von Paris aus an einer Briefaktion ausländischer Filmfabrikanten gegen den Versuch, den Haß gegen Ausländer in Deutschland per Film zu schüren.[24]

Im Frühjahr 1910 ist Eclair wieder in Berlin erreichbar: Ende März inseriert der neue Generalvertreter der Société Française des Films Eclair, Otto Schmidt (Berlin SW. 48, Friedrichstraße 220), daß in Kürze der erste Kunstfilm der A.C.A.D. (Association Cinématographique des Auteurs Dramatiques) erscheinen werde. Die Anzeige, die im Fachblatt der Kinodirektoren erscheint, deutet darauf hin, daß Schmidt nur für das deutsche Reichsgebiet zuständig ist; eine Verantwortung für weitere Regionen wäre sehr wahrscheinlich angegeben worden.[25] Die Vertretung bezieht sich allein auf den Verkauf von Filmen; Kinematographen und -zubehör werden nicht erwähnt.

Doch auch mit Otto Schmidt hat die Société Eclair keinen guten Griff getan. Statt viel Werbung für seine Produktpalette zu machen, taucht der Name Schmidt nur selten in den Fachzeitschriften auf, ganz im Gegensatz zu Gaumont, Pathé, Eclipse und anderen französischen Gesellschaften, die ohne Unterlaß Anzeigenseiten schalten, obwohl sie teilweise noch nicht einmal vor Ort vertreten sind. In der ständigen Rubrik der Kino-Neuheiten, wie sie u.a. *Der Kinematograph* anbietet, inseriert er nicht, und auch die Möglichkeit der Werbung durch die Beschreibung der verfilmten Geschichte nutzt er äußerst selten. Nur bei Gemeinschaftsaktionen der großen Filmfirmen ist er beteiligt. So unterzeichnet er z.B. die Beteuerung der Filmfabrikanten, auch weiterhin nicht zu verleihen, sondern die Ware zu verkaufen.[26]

Und doch muß Otto Schmidt einen guten Ruf in der Filmbranche besitzen. Die Zahl der Gesellschaften, die er vertritt, wächst schnell an. Sind es anfangs nur Eclair, Vitagraph und Itala, unterschreibt er im Oktober 1910 auch als Repräsentant der Nordische Films-Compagnie, der Film d'Art wie auch von Pathé Frères.[27] Im Februar 1911 scheint er sich endgültig auf die Marken Eclair, Itala, Bison, Reliance und Vitagraph eingestellt zu haben, die er bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs, z.T. auch noch länger betreut.

Bei der Vielzahl der Marken bleibt für Eclair wenig Zeit. Schmidt beginnt nach über einem Jahr Agenturtätigkeit Anfang 1911 endlich, sich der Werbemaschinerie

zu bedienen. Im *Deutschen Lichtbildtheater-Besitzer* finden sich bald regelmäßig Beschreibungen der Filme der Itala und anderer Produktionsgesellschaften; der Name Eclair wird allerdings nirgends erwähnt. Schmidt wirbt für vier ihrer Werke (u.a. CÉSAR BIROTTEAU), ohne jedoch die Produktionsfirma zu nennen. Wie man den Fachblättern entnehmen kann, entwickelt sich Otto Schmidt erst 1912 zu einem echten Film-Vertreter, doch Eclair profitiert nicht mehr davon.

Da das System der Agenten-Vertretung nicht klappt, die Produktionsgesellschaft sich dank Victorin Jasset und seiner Kollegen in Frankreich zudem inzwischen zu einer finanzkräftigen und expansionsentschlossenen Firma entwickelt hat, beschließt Eclair im Sommer 1911, eine eigene Niederlassung in Berlin zu eröffnen. „[...] infolge Ausdehnung ihrer hiesigen Geschäfte in Berlin, Friedrichstraße 12 [hat Eclair] eine eigene Filiale eingerichtet und die Leitung derselben Herrn F. Rudolph Schulz übertragen", meldet die *Licht-Bild-Bühne* am 15.7.1911.

Der *Vossischen Zeitung* ist zu entnehmen, daß die Eclair, Französische Film- und Kinematographen-Gesellschaft mbH mit einem Stammkapital von 30.000 Mark gegründet wurde, wobei sowohl Dr. Marcel Vandal wie auch Dr. Charles Jourjon mit jeweils 15.625 Meter Film (Gesamtwert: 25.000 Mark) am Firmenkapital beteiligt sind. „Gegenstand des Unternehmens: Der Vertrieb der in Paris von [...] Eclair fabrizierten Films und Kinematographen in Deutschland." Damit beschränkt sich die Filiale explizit auf das Gebiet des Deutschen Reichs, obwohl Österreich und die Balkanstaaten zu diesem Zeitpunkt nur von einem beauftragten Wiener Agenten namens Alexander Ortony betreut werden.[28]

Laut Anzeige der *Licht-Bild-Bühne* ist Kaufmann Schulz schon seit Jahren in der Branche tätig, wenn auch sein Name bis zu diesem Zeitpunkt in den Fachblättern nicht auffällt. Dank seiner Aktivitäten finden die Eclair-Produkte endlich eine angemessene Verbreitung. Die Zahl ihrer in den Fachzeitschriften nachweisbaren Filme steigt 1911 von unter 10 im Jahre 1910 sprunghaft auf über 80 Titel an, was auf eine große Gesamtzahl von importierten Filmen schließen läßt. Im Jahre 1912 sind es dann bereits über 140 Werke.[29]

Schulz steckt wie seine Vorgänger nicht viel Geld in Werbung. Regelmäßig inseriert er nur in der *Ersten Internationalen Film-Zeitung*, ab und zu auch in der *Licht-Bild-Bühne*. Im Vergleich zur Konkurrenz, die sämtliche Blätter als Werbeinstrumente nützt, fallen die ein bis vier Seiten starken Anzeigenblöcke im erstgenannten Blatt kaum ins Gewicht.

Hingegen scheint sich der neue Filialleiter etwas mehr für die Angelegenheiten der Berliner Kinolandschaft zu interessieren. Im Februar 1913 erklärt er sich bereit, Aufnahmen für ein Berliner Film-Archiv zu spenden und tritt wie die anderen französischen Gesellschaften dem Gründungsausschuß bei.[30] Seine Spenden zum Winterfest der Theaterbesitzer Groß-Berlins[31] oder aber für den „Agitationsfond zum Kampf gegen die Feinde der Kinematographie"[32] werden von der Gilde der Kinodirektoren dankbar vermerkt.

Die Société Eclair kann sich aber wohl größere finanzielle Belastungen um 1911/12 noch nicht leisten. Ihr im Vergleich zu Pathé, Gaumont und zu ihrem ehe-

maligen Agenten Otto Schmidt um einiges niedrigerer Beitrag zum „Agitationsfond" wie auch die geringe Werbepräsenz in den bedeutenden Fachblättern legt die Vermutung nahe, daß Eclair wirtschaftlich nicht so gut dasteht wie etwa der firmenunabhängige Vertreter Schmidt.

Gibt sich Eclair werbemäßig unauffällig, so kommt es Schulz auch nicht in den Sinn, sich durch Einsatz für die internen Belange der Kinoindustrie auszuzeichnen. Zwar taucht Eclair auf der Liste der Filmfabrikanten auf, die sich in der *Konvention* zusammengeschlossen haben, um sich gegen die Innovation von Pathé Frères zu wehren, den Verkauf zugunsten des Verleihs auch in Deutschland aufzugeben[33]; im Gegensatz beispielsweise zu Georges Grassi (Gaumont), Ole Olsen (Nordische Films Co.), Oskar Messter und Otto Schmidt (Itala) ist er im geschäftsführenden Ausschuß jedoch nicht vertreten.

Schulz entwickelt als Direktor der Eclair-Filiale offensichtlich kaum Eigeninitiative. Sehr wahrscheinlich führt er nur aus, was die Muttergesellschaft vorschreibt. Er kümmert sich um den Vertrieb der Filme der American Standard Films (ab Ende April 1912)[34] und der italienischen Savoia (ab Mitte Juni 1913),[35] doch im Gegensatz zur Filiale in Wien führt er keinerlei eigene Aktionen durch.

Auch Filme wurden unter Schulz wohl nur wenig gedreht. Einige Dokumentaraufnahmen wie beispielsweise CONCOURS DE SPHÉRIQUE über einen Ballonwettbewerb in Berlin, BERLIN - NOËL AU CIMÉTIÈRE über den Brauch, die Gräber zu schmücken (beide vom Januar 1913), ANNIVERSAIRE DE L'EMPEREUR D'ALLEMAGNE (Februar 1913), die Aufnahmen vom Empfang des bayerischen Kronprinzen im Berliner Rathaus (März 1913) und von der Hochzeit der Prinzessin Viktoria-Louise (Mai 1913) sind in und um Berlin gedreht und tauchen im Eclair-Journal auf[36]. Weitere Filme wurden in Bayern aufgenommen, so beispielsweise WINTER IN DEN BAYRISCHEN BERGEN, der außerhalb des Journals läuft. Wer dafür verantwortlich ist, konnte nicht festgestellt werden.

Auch das mit graublauem Umschlag und einer Mittelvignette in den französischen Farben versehene Werbeblatt *Filmkunst, illustrierte Wochenschrift für moderne Kinematographie*, das Eclair ab Mitte Dezember 1912 herausbringt, ist aller Wahrscheinlichkeit nach eine Idee der Pariser Leitung. Dafür spricht, daß die Muttergesellschaft zur gleichen Zeit das hauseigene Blatt *Film-Revue* auf den Markt bringt. Beide Zeitschriften haben einen ähnlichen Umfang (16 bis 24 Seiten je nach Nummer), sind mit Photos versehen und informieren Kinozuschauer wie Theaterbesitzer werbend über die Neuheiten aus den Eclair-Studios.[37]

Im Sommer 1912 tauchen bereits sporadisch Werbehinweise der Eclair in der *Licht-Bild-Bühne* auf. Mal wirbt Schulz für ein Filmprogramm, dann wieder für die Wochenschau Eclair-Revue, für die er Abonnenten sucht. Ab November benutzt er das Fachblatt als zweiten regelmäßigen Werbeträger. Dabei meldet er nicht nur die Titel des zum Vertrieb anstehenden aktuellen Programms. Manchmal bedient er sich auch hausinterner Meldungen, die er der Zeitschrift zukommen läßt, wodurch er kostenlose Werbung erhält. Das Einreiseverbot für die Schauspielerin Reine Orcet, die ihre Fahrt zu den amerikanischen Studios der Eclair in Fort Lee nicht fort-

setzen durfte[38], macht beispielsweise auf die amerikanischen Aktivitäten der Firma aufmerksam. Jedoch entwickelt Schulz daraus keine Strategie.

Im Mai 1913 leistet sich die Firma Eclair einen besonderen Werbegag: Sie schickt ihren Star Gavroche alias Paul Bertho, in Deutschland Nunne genannt, auf Tournee. Einmal in Berlin, wirbt Bertho mitten im Lunapark für seine Filme, indem er mit seiner Truppe, zu der auch Pétronille alias Pauline alias Sarah Duhamel gehört, eine Komödie dreht. Mit einem Sketch-Programm, zu dem die (gleichfalls verfilmte) Nummer NUNNES LIEBE GEHT ÜBER STOCK UND STEIN gehört, erfreut er vom 9. bis 16.5. die Besucher des Cines-Nollendorf-Theaters[39]. Ob die Werbung um und mit Nunne sich positiv auf die Verkaufszahlen ausgewirkt hat, ist nicht bekannt.

Als sich die Praxis durchsetzt, das Aufführungsrecht für größere Produktionen gebietsweise jeweils nur einem einzigen Verleiher zu verkaufen (*Monopolfilm*), kommt auch Eclair nicht mehr umhin, mit ganzseitigen Anzeigen auf ihre „Filmschlager" aufmerksam zu machen, so z.B. für PROTEA oder aber für IN HIC SIGNO VINCES! – IN DIESEM ZEICHEN WIRST DU SIEGEN! aus den Studios der Savoia. Der Werbeposten belastet das Budget der Filiale nun um einiges mehr.

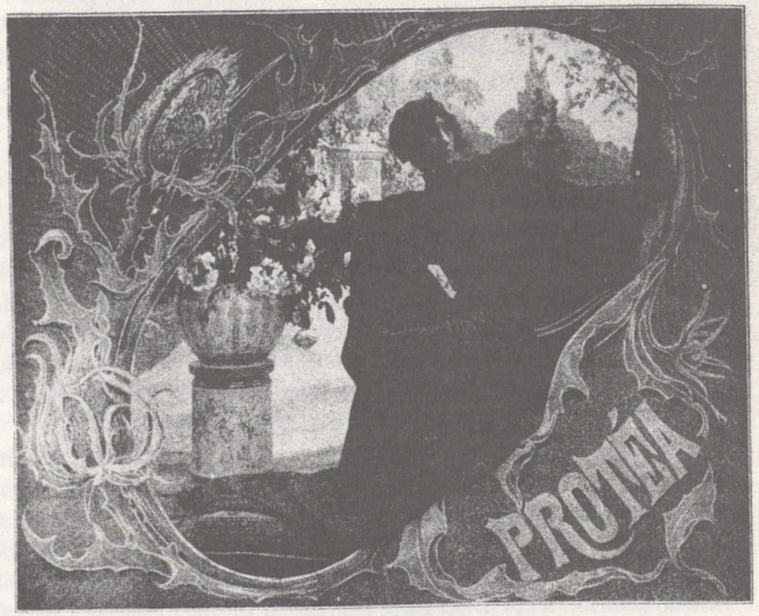
Da die Zahl der zu vertreibenden Filme beträchtlich zugenommen hat, wächst auch der Personalstamm der Eclair-Filiale. Erich Morawsky, vorher bei der Gaumont angestellt, wird 1913 von Erich Pommer vermittelt, der als Direktor der Wiener Filiale immer wieder in Berlin vorbeischaut. Einige Zeit vorher ist Kurt Hubert, der im Anschluß daran in der Wiener Filiale arbeiten wird, dazugestoßen.[40] Josef Powell, vorher beim Polo-Film-Vertrieb beschäftigt, erhält im Frühjahr 1914 einen Vertrag. Er wird im Mai zum Direktor der Société Eclair ernannt.[41] Schulz verläßt zu diesem Zeitpunkt die Firma[42]. Die Anschrift ändert sich hingegen, wie man dem Berliner Adressbuch entnehmen kann, bis 1914 nicht.

Im Sommer dieses Jahres sind die politischen Beziehungen zwischen den europäischen Staaten äußerst gespannt. Auch wenn die Filme der französischen Filmgesellschaften gerne gespielt werden, so bleibt der politische Hintergrund doch nicht ohne Auswirkungen auf die Geschäftspolitik der Eclair. War auf den Anzeigen der Berliner Filiale bisher das Rauten-Blitz-Label der Société Eclair Paris abgebildet, wird ab dem 18.7.1914 in der *Licht-Bild-Bühne* für die Filme der *Deutschen Eclair* geworben. Da keinerlei Hinweis auf einen Wechsel der Besitzverhältnisse zu finden ist, dürfte dies ein kommerzieller Schachzug gewesen sein, dazu bestimmt, bei der herrschenden antifranzösischen Stimmung in der deutschen Bevölkerung nicht das Opfer eines möglichen Boykotts zu werden.[43]

Trotz der ernsten Lage klappt die Einfuhr der Filme aus Paris wohl ohne nennenswerte Behinderungen. Bis Anfang August 1914 weist das Programm der Eclair den vollen Umfang von 4 bis 5 Filmen auf. Der Titeleinsatz ist bis zum Lieferbarkeitsdatum 14.8.1914 geplant. Am 3. August erfolgt die Kriegserklärung Kaiser Wilhelms II. an Frankreich und der Einmarsch deutscher Truppen in Belgien. Sofort ist durch die Schließung der Grenze die Warenzufuhr aus Paris unterbrochen und die Tochter- von der Muttergesellschaft abgeschnitten. Falls französische Angestellte bis-

Und eine unserer größten Sensationen

bringt Ihnen



Ein Abenteurer-Roman in 5 Abteilungen.

ECLAIR Französische Films- u. Kino

Friedrichstraße 12

PROTEA

ist die

Vollendung dessen, was wir schon mit Zigomar erstrebten

SAVOIA FILM

Dieser künstlerische Abenteurerfilm wird demnächst erscheinen.

ographen-Gesellschaft m. b. H., BERLIN SW 48

n: Moritzplatz 4352 Telegr.-Adresse: Cinepar, Berlin

her in der Eclair-Filiale gearbeitet haben, kehren sie jetzt, wie alle übrigen Franzosen, schnell in ihre Heimat zurück. Die deutschen Beschäftigen, sofern sie nicht eingezogen wurden, erhalten wohl weiterhin ihr Gehalt.[44]

Gerade in Kriegszeiten sind Nachrichten für die Bevölkerung wichtig. So versuchen die verbliebenen Betriebsangehörigen, die Wochenschau aufrecht zu erhalten. Für das Eclair-Journal, in Deutschland ECLAIR-REVUE genannt, photographieren sie die aktuellen Ereignisse, wobei sie angeblich nicht direkt, sondern aus fahrenden Autos und geschlossenen Räumen heraus filmen. „Die letzten Tage wurden von diesen Firmen [Pathé Frères, Gaumont, Eclair] außer den Demonstrationen auch verschiedene militärische Vorbereitungen, u.a. auch die Einberufung von Reserven, die Kundmachungen an den Anschlagsäulen usw. kinematographisch aufgenommen. Es besteht die Gefahr, daß auch Aufnahmen stattfinden, die militärischer Natur sind und nicht veröffentlicht werden dürfen.", berichtet die *Vossische Zeitung* mit Argwohn. Sie befürchtet, diese und andere Aufnahmen, beispielsweise von Truppenbewegungen, könnten nach Paris gesandt und dort als Propagandamaterial gegen Deutschland verwendet werden.[45]

Doch die Existenz der Berliner Eclair ist nicht nur durch die militärischen Auseinandersetzungen bedroht. Auch in der Filmbranche haben die Feindseligkeiten begonnen. Der Krieg ist noch nicht einmal einen Monat alt, als sich deutsche Kinobesitzer, Filmfabrikanten und -verleiher am 31. August im Kaiserkeller in Berlin versammeln, um einen Feldzug gegen die ausländische Konkurrenz auszuarbeiten. Einstimmig wird folgende Resolution gefaßt:

„Der deutsche Filmbund fordert die deutschen Theaterbesitzer auf, in Zukunft keine Films französischen, englischen und japanischen Ursprungs mehr zu spielen. Das deutsche Publikum will keine derartigen ausländischen Films mehr sehen und meidet alle Theater, die unseren gerechten nationalen Forderungen entgegenstehen. Wir fordern die deutschen Fabrikanten auf, für kleine deutsche Films für das Beiprogramm zu sorgen, damit die genannten ausländischen Fabrikate gänzlich ausgeschaltet werden. Wir ersuchen die deutschen Theaterbesitzer, uns alle Theater namhaft zu machen, die trotz unseres Aufrufs weiter Films unserer Feinde spielen, damit wir die Öffentlichkeit in der Tagespresse darauf aufmerksam machen können."[46]

Natürlich ist übertriebenes Nationalbewußtsein mit im Spiel, wenn erklärt wird, „alle Fremdkörper am gesunden deutschen Stamm" seien auszuschalten, wie es in der Resolution zu lesen steht. Doch vor allem geht es den Verfassern der Deklaration um wirtschaftliche Interessen. Ziel dieser Maßnahme ist es, sich der unliebsamen mächtigen Konkurrenz von Pathé, Gaumont, Eclair, Eclipse und anderer Fabrikanten zu entledigen, um die so entstehende große Lücke in den Spielplänen selbst zu füllen.

Der Staat kommt den deutschen Filmfabrikanten dabei zu Hilfe. Die *Bekanntmachung des Reichskanzlers betr. die Überwachung ausländischer Unternehmungen* vom 4.9.1914[47] stellt die betroffenen Unternehmen unter staatliche Aufsicht. Die Bekanntmachung vom 22.10.1914 bestimmt, daß der deutsche Zwangsverwalter schwebende Geschäfte des ihm anvertrauten Betriebs zu beenden hat. Den vormali-

gen Leitern und Angestellten sind Rechtshandlungen, d.h. hier die Fortsetzung ihrer Handelstätigkeit untersagt.[48]

Die *Bekanntmachung des Reichskanzlers betr. die zwangsweise Verwaltung französischer Unternehmungen* vom 26.11.1914 bestimmt, auf welche Weise das ausländische Unternehmen aufgelöst werden kann sowie den Einzug eventuell verbliebenen Vermögens durch den Staat[49]. Der Kommentar des *Berliner Börsen-Couriers* zur Verordnung behauptet zwar, die Zwangsverwalter dürften die ihnen unterstellten Betriebe nur *stillegen*, nicht aber „zum Zwecke der Beseitigung des Unternehmens" schließen[50]. Da es sich bei der Aktion jedoch um eine Vergeltungsmaßnahme gegen die Beschlagnahmung deutscher Betriebe in Frankreich handelt, ist letzteres nicht auszuschließen.

Von der Gesellschaft Eclair finden sich nach August 1914 keinerlei Spuren in den Zeitungen und Fachblättern mehr. Nach einer Übergangszeit unter einem Zwangsverwalter (wurde einer der ehemaligen Angestellten vielleicht dazu bestellt?) dürfte die Berliner Filiale nur noch dem Namen nach bestanden haben. Zwar ist sie laut Jacobsen 1915 noch im Berliner Adressbuch mit dem Zusatz „Geschäftsführer: Joseph Powell" verzeichnet, doch zu diesem Zeitpunkt befindet sich der Engländer Powell als Angehöriger einer feindlichen Nation schon geraume Zeit in einem Internierungslager.[51]

Gegenüber der Firma Fritz Holz, Film Verleih Institut (Berlin, Badstraße 35/36) bestehen zu Kriegsausbruch noch beträchtliche Verbindlichkeiten. Laut Jacobsen[52] ersteht der Kaufmann Holz das gesamte Geschäft, wohl um wenigstens einen Teil der ihm von Eclair geschuldeten 30.000 Mark wieder zurückzuerhalten. Dadurch geraten nicht nur der verbliebene Filmbestand und die Kundenkartei in seine Hände, ihm wird auch das eingefrorene Vermögen der Deutschen Eclair übergeben.

Da Fritz Holz und Erich Pommer bereits vor Beginn des Krieges Geschäftsbeziehungen unterhielten und beide die Deutsche Eclair über den Krieg retten wollen[53], gründen sie am 16.2.1915 die offene Handelsgesellschaft Decla-Film-Gesellschaft Holz & Co. Gesellschafter sind beide, doch: „Zur Vertretung der Gesellschaft ist nur der Kaufmann Fritz *Holz* ermächtigt."[54] Die Adresse der Decla lautet: Berlin SW. 48, Friedrichstraße 22.

Um die junge Firma mit neuen Filmen zu versorgen, tritt Fritz Holz den Generalvertrieb der Carl Wilhelm-Films an die Decla ab.[55] Gleichzeitig künden Fritz Holz und Erich Morawsky im Namen der Decla an, durch das Engagement des Regisseurs Carl Wilhelm in die Produktion einsteigen zu wollen.[56] Die Geschäftsführung übernimmt Morawksy, die künstlerische Leitung Wilhelm.[57]

Während die Decla trotz der schwierigen Versorgungslage in den Kriegsjahren sehr erfolgreich im Filmgeschäft tätig ist, wird die Deutsche „Eclair" Film- und Kinematographen-Gesellschaft mbH im Zuge einer staatlichen Verordnung vom 14. März 1917 in den Folgemonaten vom Handelsrichter Franz Hetschke zwangsliquidiert.[58]

II.

Die Entwicklung der Société Eclair in der K.u.K. Monarchie Österreich-Ungarn

Die Geschichte der Société Française des Films et Cinématographes „Eclair" in Wien verläuft nur in der Anfangsphase parallel zur deutschen Schwesterfiliale in Berlin. Die *Kinematographische Rundschau*, ein lokales Fachblatt, verkündet, wie bereits erwähnt, am 15.5.1908, Eclair habe die „bekannte und bestrenommierte Kinematographen- und Films-Industrie-Gesellschaft mbH in Berlin W. 68, Zimmerstraße 77, als Generalvertreter für Deutschland, Österreich-Ungarn und die Balkanländer" gewinnen können[59]. Die Agentur in Berlin ist demnach nicht nur für deutsche Kunden zuständig. Sie muß sich auch um die Verteilung der von Paris gelieferten Programme in einem Gebiet kümmern, das von Innsbruck über Wien und Budapest bis fast an den Rand Kleinasiens reicht.

Wien hat am 1.4.1909 gut zwei Millionen Einwohner, denen 76 Kinos zur Verfügung stehen[60]. Berlin hat demgegenüber 1910 bereits 139 Filmtheater[61]. Auch später bleibt der Filmabsatz im Nachbarland kleiner als in Deutschland. Bei einer Analyse des heimatlichen Filmmarktes im Jahre 1912 stellt E. Friedegg fest, der österreichische Theaterbesitzer sei – trotz der niedrigeren Eintrittspreise – zwar finanziell besser gestellt als sein deutscher Kollege, was ein Beweis für die Solidität des Marktes sei, doch keine der rund 120 Spielstätten könne sich mit der Größe und Eleganz der Berliner Lichtspielpaläste messen. Für Friedegg sind die unsicheren Rechtszustände z.B. bei der Vergabe der Konzessionen daran schuld[62]. Die Zahl der Wiener Kinematographentheater steigt bis Sommer 1914 auf 140 an. Berlin hat zu diesem Zeitpunkt um die 300 Kinos.[63]

Dennoch wird die Hauptstadt Österreich-Ungarns früh von der Kinematographen-Industrie Frankreichs entdeckt. Pathé Frères läßt sich bereits 1904 hier nieder und beginnt nach kurzer Zeit mit der Einrichtung eigener Kinosäle[64]. Gaumont folgt mit einer Zweigniederlassung im Sommer 1908[65]. Vor allem in der zweiten Jahreshälfte 1908 muß noch eine kleine Anzahl weiterer ausländischer Filmfirmen hier eine Dependance eingerichtet haben, denn die Fachpresse glaubt gleich, dies sei der Beweis für einen großen Kinoboom in ihrem Lande[66].

Die Société Eclair beschließt ein Jahr später, eine eigene Vertretung in Wien einzurichten. Weniger der sich ausbreitende Markt denn die Entscheidung der Berliner Agentur, ab April 1909 den Vertrieb der Eclair-Filme einzustellen, dürfte die Ursache hierfür gewesen sein.

Neue Vertretung für Österreich-Ungarn wird die Wiener Film-Zentrale unter der Leitung des Kaufmanns Alexander Ortony, die in Wien II/3, Obere Donaustraße 53 ihren Sitz hat. Die Zusammenarbeit mit der Société Eclair beginnt im Sommer, denn ab dem 26.8.1909 veröffentlicht Ortony regelmäßig Filmbeschreibungen in der Berliner *Kinematographischen Rundschau*[67]. Ortony vertritt zu diesem Zeit-

punkt ebenfalls die Firmen Le Lion, Georges Mendel, Théophile Pathé (alle Paris), Comerio und Adolfo Croze & Co (beide Mailand), die Continental Films Company (Kopenhagen), die Messters Projektion GmbH (Berlin), die Deutschen Kinematographenwerke GmbH (Dresden) und die Hispano-Filmfabrik (Barcelona). 1910 kommen Itala, Vitagraph, Ambrosio, Milano, Raleigh & Robert, Empire, Bioscop, Société Parisienne und Williamson hinzu. Ein Jahr später vertreibt er auch Eclipse, Bison, Reliance und Polichinelle[68]. Die Zusammenarbeit dauert unterschiedlich lange, ist manchmal auch auf wenige Filme beschränkt, je nachdem wie schnell sich die Firmen in Wien selbständig machen oder sich einen anderen Repräsentanten suchen.

Alexander Ortony kann sich zu diesem Zeitpunkt die große Zahl (General-)Vertretungen leisten. Im Gegensatz zu vielen Kollegen führt seine Wiener Film-Zentrale keine kinematographischen Apparate und ist auch keine Filmleihanstalt, wie er in einem Inserat betont: Er arbeite ausschließlich als Agent ausländischer (sic) Firmen und bringe somit „einzig und allein Neuheiten in stummen Films zum Verkaufe"[69]. Wenn auch der Vertrieb der Filme weiterhin im Zentrum seiner Aktivitäten steht, so scheint er sich doch bis zum Spätsommer 1910 entschlossen zu haben, sein Sortiment zu erweitern: Im September handelt er wie alle anderen auch mit kinematographischem Zubehör[70]. Des weiteren ist er an einer auf Versuche mit Farbkinematographie spezialisierten Firma beteiligt[71].

Als Generalvertreter der Eclair hat Ortony die Verantwortung für die Verbreitung der Filme. Am 4.11.1909 werben jedoch nicht nur er, sondern auch Gaumont mit dem Nick Carter-Film Die rätselhafte Kiste. Da beider Werbetexte über weite Teile identisch sind, könnte es sich hier um einen Schachzug von Ortony handeln: Gaumont ergänzt regelmäßig sein Programm durch interessante Produktionen anderer Firmen; der Verkauf einer Reihe von Kopien an die Konkurrenz erhöht Ortonys Absatzzahlen; das besser ausgebaute Vertriebssystem von Gaumont bringt den Film in weite Teile des Landes; der Film wird von mehr Kinobesitzern abgenommen als Ortony ohne Fremdhilfe hätte erreichen können; Ortony erzielt dadurch breitere Werbung für Eclair. Ab Januar 1910 tauchen regelmäßig Eclair-Filme (auch Naturaufnahmen) in den Gaumont-Anzeigen auf, was auf eine gute Geschäftsbeziehung zwischen Ortony und Gaumont hinweist[72].

Im Gegensatz zu seinem Berliner Eclair-Kollegen Otto Schmidt bedient sich Alexander Ortony ausgiebig der Presse. Er inseriert anfangs gleich in mehreren Zeitschriften und ist auch bei der Anzeigengröße nicht kleinlich. Am 2.4.1910 leistet er sich eine ganze Seite und verkündet stolz, demnächst werde in Österreich-Ungarn mit der Herausgabe der ACAD-Filme begonnen[73]. Der erste Film dieser Reihe, das Lustspiel Barberine, erscheint am 29. April.

Auch wenn die Zusammenarbeit Eclair – Alexander Ortony sicherlich sehr gewinnbringend für beide Seiten war und ist, glaubt die Société Eclair 1912 wohl, mit der Zeit gehen zu müssen. Das Vorbild der französischen Konkurrenz vor Augen, wünscht sie sich eine eigene Filiale in Wien. Zudem ist aus dem Vertreter Ortony mittlerweile ein in der Filmbranche bekannter und einflußreicher Mann geworden,

der sich engagiert um die Belange der österreichischen Kinoindustrie kümmert: Denn nicht nur im Deutschen Reich, auch in der K.u.K.-Monarchie wird die Frage: „Verkauf oder Verleih?" heftig diskutiert; auch behindert die Zensur eine freie Verbreitung der Ware. Ortony kämpft an vorderster Front, denn er ist seit einiger Zeit Vize-Präsident des Bundes der Kinoindustriellen[74]. So bleibt ihm sicherlich weniger Zeit für seine Geschäfte. Da Ortony sich wohl dessen bewußt wird, gibt er von sich aus Ende des Sommers 1912 die Vertretung ans Pariser Stammhaus zurück. Die Trennung vollzieht sich gütlich in beiderseitigem Einvernehmen, wie dem *Österreichischen Komet* zu entnehmen ist[75].

Ortony muß schon vor diesem Zeitpunkt sehr rege für die Kinoindustrie tätig gewesen sein, was man aus der Vielzahl der Aktivitäten schließen kann, die kurz nach seiner Aufgabe der Eclair-Vertretung publik werden: So versucht er im November, die Durchsetzung der Ministerialverordnung zum 1.1.1913 in Sachen Zensur, Lizenzfragen und Verbot des Kinobesuchs für Kinder und Jugendliche zu verhindern[76]. Er verbessert ein von ihm ausgearbeitetes allgemeines Kinematographengesetz und erwirbt sich den Ruf, einer der „klarsten, klügsten und gewandtesten Vorkämpfer" für die Rettung der privaten Kinobetriebe vor städtischer Konkurrenz zu sein[77]. Zudem beteiligt er sich mit einem Stand an der *Ersten Internationalen Kino-Ausstellung* in Wien, was darauf hindeutet, daß er auch weiterhin im Kinogeschäft aktiv zu bleiben gedenkt[78].

Die Société Eclair ist nicht verstimmt über die Trennung von ihrem langjährigen Agenten. Seit längerem hätte sie bereits die Absicht gehabt, in Wien eine eigene Filiale einzurichten, habe jedoch aus Rücksicht auf Ortony darauf verzichtet, berichtet der *Österreichische Komet*. Anfang Oktober werde die Niederlassung unter Leitung des ehemaligen Direktors der Firma Gaumont, Erich Pommer, eröffnet. Mit der neuen Adresse (Wien VII, Neubaugasse 36) befinde sich die Eclair nun mitten im Zentrum des Wiener Filmhandels[79]. Der *Österreichische Komet* ist vom Gelingen des Unternehmens überzeugt, sei doch die Firma durch den allseits beliebten Alexander Ortony bereits aufs beste eingeführt.

Im Amtsblatt zur *Wiener Zeitung* (Nr. 172) vom 27.11.1912 steht zu lesen:

„Gegenstand des Unternehmens ist der Kauf, Verkauf, und die beliebige Verwertung von kinematographischen Films und Apparaten, und zwar sowohl der Erzeugnisse der Eclair Französische Film- und Kinematographen-A.G. in Paris als fremder. Für die Betätigung dieses Betriebs ist die Gesellschaft berechtigt, Zweigniederlassungen in Österreich und dem Auslande zu errichten." (S.650)

Die Höhe des Stammkapitals beträgt 20.000 Kronen (davon 5.000 Kronen Bareinzahlung). Erich Pommer ist als Geschäftsführer eingetragen. Der Gesellschaftsvertrag datiert vom 7.11.1912. Die Sacheinlagen bestehen laut Amtsblatt aus „Bureaueinrichtungsstücken für sechs Räume und zur Hauptsache aus den im Eigentum der beiden Gesellschafter derzeit befindlichen Films". Wer der zweite Gesellschafter ist, bleibt im Amtsblatt unerwähnt.

Mit dem geschäftstüchtigen Erich Pommer geht Eclair keinerlei Risiko ein. Allroundtalent Pommer kennt die Gegebenheiten vor Ort, hat er doch von Mai 1910

bis August 1911 die Wiener Gaumont-Filiale geleitet und als Filmvertreter die ganze Donaumonarchie bereist[80]. Vermutlich gegen Ende Juli/Anfang August wird Pommer zum Direktor der Wiener Filiale ernannt[81], was eine rege Reisetätigkeit mit sich bringt[82]. Pommer macht den Eindruck eines vor Energie berstenden Geschäftsmannes. So kümmert er sich höchstwahrscheinlich selbst um die Filmvorführungen im eigenen Vorführsaal (montags bis mittwochs von 9 bis 17 Uhr), wie es auch seine Kollegen machen[83]. Zusammen mit seinem Stellvertreter Kurt Hubert führt er auch Sondervorstellungen durch, wie beispielsweise den Premierenabend von IN HOC SIGNO VINCES! (Savoia) vor geladenen Gästen und der Presse im Beethovensaal, bei dem der Film, von Chor und Solisten begleitet, bei allen Teilnehmern offensichtlich einen großartigen Eindruck hinterläßt[84]. Dazu organisiert er Beiträge für die Wochenschau, die er mitunter auch selbst dreht.

Im Mai 1913 übernimmt er zusätzlich den Vertrieb der Savoia-Filme, der vorher in den Händen der Lichtbild-Vertriebs-Gesellschaft gelegen hatte[85]. American Standard-Filme bietet er ebenfalls an. Im Februar 1914 bringt die Wiener Eclair ein erstes Erzeugnis der Franco British Film auf den österreichischen Markt, die Conan Doyle-Verfilmung SILVER BLAZE. Ihr folgen schnell weitere Sherlock Holmes-Abenteuer[86]. Pommer verstärkt die geschäftlichen Beziehungen zur Volta-Film, dem rumänischen Verleih der Eclair in Bukarest, wo er sich aktiv um die Belange der Kinoindustrie kümmert[87]. Seine Verbindungen zu Eclair-Direktor Marcel Vandal, einem der beiden Direktoren der Société Eclair, müssen ausgezeichnet sein, denn noch im Jahr 1913 werden seine Befugnisse als Generalvertreter auf die skandinavischen Länder und Polen ausgedehnt.

Direktor Pommer ist es vermutlich auch, der den intelligenten und eleganten Stil kreiert, der die Eclair-Inserate aus der Masse der anderen heraushebt. Die ganzseitigen Anzeigen der Eclair in den österreichischen Fachzeitschriften sind oft sehr wortkarg, erzeugen Spannung und erregen daher stärker die Neugierde auf das Produkt als die geschwätzigen, sich in Superlativen überbietenden Anpreisungen der Konkurrenz. Pommer bestimmt sicher auch, mit welchen Interna die Redaktionen der Fachblätter regelmäßig beliefert werden, wodurch er die Filiale immer wieder ins Gespräch bringt[88]. Auch für die von ihm vertriebenen anderen Firmen macht er auf diese Weise groß Reklame: So schlachtet er beispielsweise den Unfall der bei der Savoia unter Vertrag stehenden Schauspielerin Adriana Costamagna für diese Zwecke aus[89]. Zudem liefert Pommer eine Zeitlang Nachrichten für den „Courrier d'Autriche" des Pariser Hausblatts *Film-Revue*. So berichtet er dort beispielsweise über den erfolgreichen einstündigen Auftritt von Pétronille, Gavroche und Casimir im Theater Ronacher in Wien. Wie bereits im Mai 1913 in Berlin spielen sie live auf der Bühne eine Art komödiantisches Märchen, das durch Filmpassagen ergänzt wird[90].

Kundenbetreuung und Büroarbeiten lasten Pommer wohl nicht aus. So beginnt er laut Wolfgang Jacobsen im April 1913 mit der Produktion eigener Filme. In Zusammenarbeit mit Marcel Vandal entsteht sein erster Film, die Detektivgeschichte DAS GEHEIMNIS DER LÜFTE (LE MYSTÈRE DE L'AIR) nach einer Vorlage von Ernst

Klein. „Als Produktionsgesellschaft zeichnet die Wiener-Autoren-Film, hinter der man Pommer, Vandal und die Eclair als Finanziers vermuten darf."[91] Im Juni 1913 ist der Film fertiggestellt. In einer ganzseitigen Anzeige wirbt Eclair am 12.7.1913 im *Österreichischen Komet* (S.3):

„Unsere neue Marke! Wiener-Autoren-Film. Erzeugnis unseres eigenen Wiener Aufnahme-Ateliers [...]. Neben unserer bewährten 'Eclair'- und 'Savoia'- Produktion werden wir Sie also in Zukunft auch mit einem *erstklassigen österreichischen Fabrikat* bedienen können." Um für den Film genügend Aufmerksamkeit zu gewinnen, setzt Pommer auf den Nationalstolz der Österreicher. Er gewinnt so die Wiener Filmpresse, die willig für ihn Werbung macht, schließlich sind Werke aus eigener Produktion rar. In keinem anderen Land herrsche ein derartiger Mangel an nationalen Filmen, schreibt der *Österreichische Komet* und beteuert, diesem ausgesprochenen Bedürfnis abzuhelfen, habe sich die Eclair mit der Gründung der Wiener-Autoren-Films (W.A.F.) vorgenommen. Und die Zeitschrift berichtet weiter:

„Wiener Autorenfilms wird dieses neueste Erzeugnis genannt, in Österreich aufgenommen, von österreichischen Autoren verfaßt und von österreichischen Künstlern dargestellt. [...] nicht nur Autoren von klangvollem Namen [...], sondern auch jungen aufstrebenden Talenten will diese Gesellschaft Gelegenheit geben, ihr Wissen und Können in den Dienst der neuen Kunst zu stellen [...] nicht nur die heimische Dramatik, die heimische Komödie soll gepflegt werden, sondern die *Eclair* GmbH hat es sich zur Pflicht gemacht, auch dazu beizutragen, daß die landschaftlichen Reize des schönen Österreichs von unzähligen Minderbemittelten gesehen werden sollen, die wohl sonst nie Gelegenheit haben würden, sie zu sehen."[92]

Die Richtlinien der neuen Filmfirma stehen also fest: Produktion von Autorenfilmen, Zusammenarbeit mit jungen, mit bescheidenen Honoraren zufriedenen Schriftstellern, Proklamation volkserzieherischer Ziele, Ansprechen patriotischer Gefühle. Vielleicht haben sich Vandal und Pommer auch von dem Konzept inspirieren lassen, das Pathé schon länger und mit Erfolg z.B. in Rußland und Italien anwendet: Tochtergesellschaften im Ausland gründen und mit einheimischen Künstlern Filme drehen, die dem Geschmack des dortigen Publikums Rechnung tragen.

In den nächsten Monaten bemüht sich Pommer, in gewisser Regelmäßigkeit den Markt mit seinen Produktionen zu beliefern: Noch bevor am 31.10.1913 DAS GEHEIMNIS DER LÜFTE beim Wiener Filmverleih Irma Handl erscheint, bringt die Eclair unter dem Label W.A.F. am 10.10. erst einmal einen Dokumentarfilm heraus: Es ist die Naturaufnahme SAN MARTINO DI CASTROZZA. Die Premiere der „Komödie am häuslichen Herd", TABAK UND LIEBE, findet nach zweimaliger Terminverschiebung am 14. November statt. Nach dieser intensiven Anfangsphase verlangsamt sich das Tempo, mit der die W.A.F. ihre künstlerischen Arbeiten vorstellt. Bis 1915 sind es noch: VON TOBLACH ZUM MISURINASEE (27.2.1914), ein Wanderfilm durch die Dolomiten; ZWISCHEN ZWEI FEUERN (20.3.1914), ein auf dem Semmering spielender heiterer Zweiakter; das Traumstück EIN SCHRITT VOM WEGE mit „Wiener Straßen- und Landschaftsszenen" (wohl Januar 1914); der Dokumentarfilm UNSERE KRIEGSFLOTTE (8.5.1914), der das Leben an Bord eines Kriegsschiffs schildert. Wolfgang Ja-

Eine neue Filmfabrik

von

Eclair in Wien!

Unter der Marke

Wiener Autoren-Films

erscheinen demnächst

Grosszügige Films

im deutschen Geschmack.

ECLAIR

Telegramm Adresse: Cinépas Berlin.

Französische Film- u. Kinematographen-G. m. b. H., Berlin SW. 48, Friedrichstr. 12.

Telephon: Amt Moritzplatz, 4352.

cobsen erwähnt noch die Filme DER RITT AUF DEM RIESENRAD (A CHEVAL SUR LA GRANDE ROUE, Oktober 1914) und DER HERR OHNE WOHNUNG (Dezember 1915)[93]. Es ist zu vermuten, daß auch bei den beiden letztgenannten Titeln Ortsansichten eine bedeutende Rolle spielen.

VON TOBLACH ZUM MISURINASEE ist eine Auftragsproduktion. Die Direktion der k.u.k. priv. Südbahngesellschaft und das Arbeitsministerium finanzieren diesen Film, der dem Ausland die Schönheiten der österreichischen Landschaft zeigen und zu einem Besuch animieren soll. Obwohl seine Produktionsfirma erst wenige Monate alt ist, ist es Pommer gelungen, diesen Auftrag zu erhalten. Auch ZWISCHEN ZWEI FEUERN sponsort die Südbahngesellschaft. Vor ausverkauftem Haus, in Anwesenheit hoher Staatsbeamter, werden beide im Oktober 1913 in den Räumen der Urania erstmals vorgeführt[94]. Später erhält die Eclair die Erlaubnis, diese Filme auch auf dem Filmmarkt anzubieten.

Hier zeigt sich Pommers Geschäftstüchtigkeit: Mit branchenfremdem Geld produziert er lehrreiche, amüsante Filme und erwirbt sich dadurch in einflußreichen Kreisen wie auch bei der Presse hohes Ansehen. Gleichzeitig wird er dadurch von Paris finanziell unabhängig. Mit dem eingenommenen eigenen Geld kann er anschließend weitere Filme seiner Wahl herstellen.[95]

Wohl bedingt durch die Auswirkungen des Krieges, aber sicherlich auch durch die Versetzung Pommers nach Berlin – die nicht ohne Konsequenzen für die W.A.F. bleibt, da nun die Decla Pommers neues Betätigungsfeld ist –, wird die Produktion schließlich eingestellt. Das laut Jacobsen letzte nachweisbare Werk ist DER HERR OHNE WOHNUNG, das im Februar 1915 gedreht wird, um dessen Vertrieb in Deutschland sich Pommer aber noch kümmert[96].

Allgemein kann man sagen, daß, da der größte Teil seines Programms von Paris vorgegeben wurde[97], es Pommer mit der W.A.F. gelungen ist, sich eine Nische zu schaffen, in der er sich kommerziell und künstlerisch frei und selbständig bewegen konnte.

Da die Betonung des Vaterländischen sich offensichtlich sehr gut bezahlt macht[98], setzt die Eclair natürlich auch in ihrer Wochenschau auf nationale Bilder. So glänzt sie nicht nur durch Schnelligkeit in der Berichterstattung[99], sondern auch durch die „speziell lokalpatriotische Note" der ECLAIR-REVUE, wie die Redakteure der ECLAIR-REVUE lobend anmerken: „In Nr.38 hat sie [die FILM-REVUE] aber den Vogel abgeschossen durch eine glänzende Aufnahme Sr. Majestät unseres Kaisers anläßlich der Platzweihe der eucharistischen Gedächniskirche (sic) in der Brigittenau."[100] Die ECLAIR-REVUE ist beliebt und scheint sich gut zu verkaufen. So findet man sie in den Anzeigen mehrerer Konkurrenzunternehmen wie der Österreich-ungarischen Kino-Industrie GmbH, der Leihanstalt Philipp & Pressburger, der Internationalen Filmverleih- und Kinematographen GmbH (IFUK) und der Preiss-Film[101].

Auch allgemein erfreut sich die Société Eclair in Wien offensichtlich eines guten Rufes. Dieser hängt zu jener Zeit sehr stark vom persönlichen Einsatz der Vertreter, weniger von der künstlerischen Qualität der Ware selbst ab[102]. So schreibt die *Filmwoche* (Nr. 42, S.12) am 1.1.1914, der Eclair-Direktor Erich Pommer habe sich am

27.12.1913 mit Fräulein Gertrud Lewy (sic) vermählt und betont lobend, daß er „sich in der Branche allgemeiner Beliebtheit erfreut"[103]. Auch die Verlobung von Grace Bridger, der Schwägerin des späteren Berliner Filialleiters Joseph Powell, mit Kurt Hubert, dem „stellvertretende[n] Direktor der Firma Eclair, der es in der kurzen Zeit seiner Wiener Tätigkeit sehr gut verstanden hat, sich den Ruf eines tüchtigen Geschäftsmannes von amerikanischem Einschlag zu erwerben", wird von der Presse sehr wohlwollend kommentiert[104]. Man sieht, daß Pommer und sein Vize einen ausgezeichneten Ruf besitzen, was natürlich der Firma zugute kommt.

Dank seiner Agilität und seinem kaufmännischen Spürsinn dürfte Pommer in Wien gute Geschäfte für Eclair getätigt haben. So berichtet der *Österreichische Komet*:

„Die in so kurzer Zeit groß gewordene Filmfabrik 'Eclair' zählt heute neben Pathé und Gaumont zu den größten Pariser Filmhäusern und auch in Österreich-Ungarn ist sie zu einer achtunggebietenden Größe gelangt. Daß dies der Fall ist, verdankt die Firma nicht zum geringsten Teile ihrem bisherigen Direktor, Herrn Erich Pommer, der viel dazu beigetragen hat, daß die Marke Eclair sich bei uns mit zu den führenden Marken entwickelt hat."[105]

Zum Dank wird Pommer von Wien nach Berlin versetzt, wo er die Generaldirektion der europäischen Vertriebszentrale der Eclair erhält. Kurt Hubert, sein bisheriger Stellvertreter, wird Ende April / Anfang Mai 1914 zum Leiter der Filiale ernannt[106]. Auch ihn überschüttet die Fachpresse mit Lob, denn er gilt als „versierter, tüchtiger Fachmann", der sich ebenfalls um den Aufbau der Eclair-Filiale sehr verdient gemacht habe:

„Herr Huberth (sic) hat sich in allen, zur Kinobranche gehörenden Kreisen große Sympathien erworben, die jetzt umso größer sein werden, als er allein die Wiener Niederlassung repräsentieren wird."[107]

Hubert scheint zu dieser Zeit in Wien fast noch beliebter als Pommer zu sein. Der *Österreichische Komet* schreibt anläßlich seiner Hochzeit:

„Herr Hubert genießt als Kaufmann wie als Fachmann der Filmbranche bedeutendes Ansehen und ist auch sonst ein so guter Kollege, daß es begreiflich ist, wenn diesmal die Glückwünsche nicht allein konventionell, sondern um einige Wärmegrade höher gehalten waren."[108]

Leider ist dem neuen Direktor nicht viel Zeit vergönnt, die prosperierende Firma nach eigenen Vorstellungen zu leiten. Am 28. Juni 1914 werden der österreichische Thronfolger Erzherzog Franz Ferdinand und seine Gattin in Sarajewo ermordet. Die Kriegserklärung Österreich-Ungarns an Serbien erfolgt am 28. Juli. Eine gute Woche später hat der Krieg auch Deutschland und Frankreich erfaßt. Durch die Feindseligkeiten wird die Wiener Filiale von Paris abgeschnitten. Die letzte Filmankündigung Huberts zum Lieferbarkeitsdatum 21.8. findet sich in der *Filmwoche* (Nr. 72) vom 27.7.1914 (S.23). Auch die anderen französischen Filmfirmen tauchen von nun an in den Listen nicht mehr auf. Österreich ist in den Folgemonaten größtenteils auf Filme aus Deutschland (und anfangs auch Italien) angewiesen sowie auch auf holländische und skandinavische Produktionen[109].

Im Gegensatz zu Pommer, der gleich zu Beginn zum deutschen Heer eingezogen wird[110], scheint Hubert von der Armee unbehelligt zu bleiben. Als Kaufmann bemüht er sich sicherlich, sein Geschäft aufrecht zu erhalten. Der Namen Eclair taucht aber in den Fachblättern erst im Januar 1915 wieder auf, als der Verleih Irma Handl DIE EHRE DES KASSIERERS zum 29.2.1915 anbietet: „Nach der durch den Krieg bedingten Pause wirkt ein Film von der gediegenen Konzeption seiner Firma mit den Künstlern, die man lange nicht auf der Leinwand gesehen hat, doppelt anziehend."[111] Obwohl Österreich-Ungarn sich im Kriegszustand mit Frankreich befindet, scheinen Ressentiments gegen französische Ware nicht zu bestehen, da Irma Handl die Provenienz des Films unterstreicht, statt sie zu kaschieren.

Als eigenständige Vertretung der Société Eclair tritt die Wiener Filiale in den Fachblättern nicht mehr auf, da sie unter Staatsaufsicht steht[112]. Auch der Vertrieb französischer Filme ist fast unmöglich geworden. Der *Runderlaß betreffend die Vorführung von französischen, englischen, belgischen und russischen Filmen vom 18. Dezember 1914* wird am 24. Mai 1915 auch auf den italienischen Film ausgedehnt. Er bestimmt, daß: „[...] nur solche italienischen Films in Kinotheatern vorgeführt werden, bezüglich deren der Beweis erbracht wird, daß der betreffende Film vor dem 23. Mai 1915 durch einen österreichischen Unternehmer gekauft worden und in dessen Eigentum übergegangen ist [...]. Weiters wird die Freigabe solcher Films nur dann erfolgen, wenn aus dem Film die ausländischen Firmenbezeichnungen und sonstigen Aufschriften entfernt werden."[113] Zudem müssen die Filme durch eine nach dem 23. Mai ausgestellte Zensurkarte belegt sein. Diese Verordnung gilt analog für Produktionen aus französischen Studios.

Hubert kann folglich nach dem 18. Dezember nicht mehr legal auf Eclair-Filme zurückgreifen. In den Jahren 1915 bis 1918 erscheinen jedoch einige Eclair-Filme auf dem Markt. Herbert Birett weist anhand von Zensurlisten 16 Produktionen für 1915, 18 für 1916, 11 für 1917 und eine für 1918 nach[114]. Meistens handelt es sich dem Titel nach um Spielfilme, von denen ein kleiner Teil noch aus der Zeit vor dem Krieg stammt. Einige der Dokumentaraufnahmen sind dem Thema nach in Österreich gedreht. Die restlichen dürften über Schmugglerwege ins Land gekommen sein, wie dies auch bei amerikanischer Ware häufiger der Fall ist[115].

Hubert firmiert Ende 1914 wohl noch immer als Eclair-Vertreter, sonst wäre sein Bemühen um die Direktion der Berliner Eclair-Filiale aussichtslos. Doch ist dieser Vorstoß wohl weniger im Sinne seines ehemaligen Geschäftspartners. Gertrud Pommer schreibt am 3.12.1914 ihrem Mann an der Front: „Er [Bittermann] sagte auch, daß er wohl wüßte, weshalb Hubert aus Wien gar zu gern die Berliner Vollmacht hätte: nämlich nur, um Geld herausholen zu können."[116] Pommer hingegen will die Vertretung erhalten.

Es ist offensichtlich, daß Pommer und Hubert in dieser Angelegenheit nicht gemeinsame Interessen vertreten, sondern Spannungen zwischen ihnen bestehen. Dank seiner Verbindung mit dem Filmverleih Fritz Holz geht Pommer als Sieger aus dem Ringen um die Berliner Filiale hervor. Deren Vermögen geht in der im Februar 1915 gegründeten Produktionsfirma Decla auf. Als Pommer die ersten Dec-

la-Produktionen herausbringt, sind es Verleihunternehmen wie die IFUK, Polo oder Philipp & Pressburger, die die Werke im Programm führen[117]. Möglicherweise herrschen zu dieser Zeit auf beiden Seiten noch Verstimmungen.

Im September 1915 übernimmt dann Hubert die „Vertretung für Österreich und die Balkanstaaten der rühmlichst bekannten *Declafilm* in Berlin", wie er in einer ganzseitigen Anzeige in der *Filmwoche* bekanntgibt. Gleichzeitig meldet er, er sei „am 15. September d.J. aus den Diensten der Firma Eclair ausgetreten" und arbeite jetzt auf eigene Rechnung. Als Adresse gibt er nun Neubaugasse 38 an[118]. Hubert hat sich sicherlich zu diesem Schritt entschlossen, da er als Vertreter für Eclair keine geschäftlichen Möglichkeiten mehr sah.

Die *Filmwoche* schreibt im September 1915: „Herr *Kurt Hubert* hat sich nach gütlicher Auseinandersetzung mit der der Eclair bestellten Staatsaufsicht selbständig gemacht. Bis zur Kommissionierung seiner großen neuen Bureaus hat Herr Hubert mit der 'Allianz' [...] ein Abkommen getroffen, wonach ihm diese Firma einige Räumlichkeiten überläßt."[119] In kürzester Zeit nimmt der Filmvertrieb Kurt Hubert den Betrieb auf und kümmert sich nun intensiv um die Decla-Produkte[120]. Da der Société Eclair in Österreich die Hände gebunden sind, sie nun auch keinen Vertreter mehr vor Ort hat, ist sie geschäftlich erledigt. Es ist anzunehmen, daß sie nach einer gewissen wirtschaftsrechtlich festgelegten Frist wegen Untätigkeit zwangsweise liquidiert wurde[121].

Die Zusammenarbeit zwischen der Decla und ihrem österreichischen Vertreter dürfte für beide Seiten sehr zufriedenstellend ausgefallen sein, denn nach Beendigung des Krieges finden sich Pommer und Hubert wieder Seite an Seite im Kinogeschäft. Bei der im März 1920 durch Fusion entstehenden Decla-Bioscop AG ist Erich Pommer Leiter der Auslandsabteilung und Kurt Hubert ... sein Stellvertreter[122].

1 Ohne Hinweise auf die Firma Eclair blieben die Anfragen beim Bundesarchiv-Filmarchiv in Berlin, dem Landesarchiv Berlin, der Industrie- und Handelskammer zu Berlin und dem Amtsgericht Charlottenburg (Abtl. Handelsgericht). Das Geheime Staatsarchiv Preußischer Kulturbesitz in Merseburg besitzt 4 Aktenbände (Rep. 120 „Preußisches Ministerium für Handel und Gewerbe") aus den Jahren 1914–1930 über die Zwangsverwaltung und Liquidierung ausländischer Filmbetriebe (u.a. Eclair) in Deutschland. Aus zeitlichen Gründen war es mir nicht möglich, diese Unterlagen einzusehen.

2 Vgl. das erste Kapitel der Arbeit von Emilie Altenloh. *Zur Soziologie des Kinos. Die Kinounternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher.* Jena: Eugen Diederichs, 1914.

3 Die Angaben sind folgenden Quellen entnommen:
Binet/Hauser. *Les Sociétés de cinématographie. Etudes financières.* Paris: Ed. de la France Economique, 1908.
G.-Michel Coissac. *Histoire du cinématographe. De ses origines jusqu'à nos jours.* Paris: Ed. du Cinéopse, 1925.
Georges Sadoul. *Histoire générale du cinéma.* Band II. Paris: Denoël, 1978.
Die *Giornate del cinema muto* 1992 (Pordenone) zeigten eine Eclair-Retrospektive und veranstalteten ein Kolloquium zur Firmengeschichte. Von der Veröffentlichung dieser Beiträge sowie von einer durch die französische Filmhistorikervereinigung A.F.R.H.C. herausgegebenen Zusammenstellung wichtiger zeitgenössischer Texte zu Eclair sind neue Erkenntnisse zu erwarten.

4 Vgl. die ersten Nummern der Zeitschrift *Der Kinematograph*, hier vor allem die Nummern 27 vom 3.7.1907 und 51 vom 18.12.1907.

5 Die Kinematographen- und Films-Industrie-Gesellschaft mbH wird im folgenden im Text mit KuFIG abgekürzt.

6 *Kinematographische Rundschau*, Nr. 32, 15.5.1908, S.4.

7 Herbert Birett fand bei den Recherchen zu seinem Buch über in Deutschland gezeigte Filme für 1908 insgesamt 21 Titel. Die Produktion in Paris ist zu diesem Zeitpunkt allerdings noch recht gering, wie man der Untersuchung von Binet und Hauser (a.a.O., S.65) entnehmen kann.

8 *Der Komet*, 13.6.1908, 18.7.1908, 27.7.1908, 26.9.1908. Der Einfachheit halber werden hier die Begriffe *Spielfilm* und *Dokumentarfilm* benutzt, auch wenn die Benennungen damals noch nicht üblich waren.

9 *Der Komet*, 31.10.1908, S.15.

10 *Der Komet*, 14.11.1908, 21.11.1908, 26.12.1908, 23.1.1909.

11 *Erste Internationale Film-Zeitung*, Nr. 4, 21.1.1909.

12 Laut Binet/Hauser (a.a.O., S.65) produzierte die Eclair 1908 nur ca. 1000m belichteten Film pro Tag.

13 *Der Kinematograph*, Nr. 95, 21.10.1908.

14 *Erste Internationale Film-Zeitung*, Nr. 11, 11.3.1909.

15 Von der Präsenz der Société Française des Films et Cinématographes „Eclair" Paris auf der *Ersten Internationalen Kinematographen-Ausstellung* im Juli 1908 in Hamburg dürfte die KuFIG in bezug auf den Verkauf der Apparate profitiert haben. *Der Komet*, 11.7.1908, S.9.

16 *Kinematographische Rundschau*, 1.10.1908, S.14.

17 *Der Komet*, 3.4.1909, S.15.

18 *Der Kinematograph*, Nr. 89, 9.9.1908 und Nr. 110, 3.2.1908.

19 *Der Kinematograph*, Nr. 16, 15.4.1909.

20 *Der Komet*, 13.3.1909, S.13.

21 *Der Komet*, 24.4.1909, S.10.

22 Diese Angaben sind einer unveröffentlichten Liste entnommen, die mir Herbert Birett zur Verfügung stellte. Die Liste beruht z.T. auf sei-

nem Buch *Das Filmangebot in Deutschland 1895–1911* (München: Filmbuchhandlung Winterberg, 1991).
In diesem Zusammenhang möchte ich mich bei Herbert Birett für seine unermüdliche Unterstützung bei der Durchführung dieser Untersuchung bedanken. Ohne seine praktische Hilfe und seine vielen Hinweise wäre diese Arbeit um einige interessante und wichtige Aspekte ärmer ausgefallen.

23 *Kinematographische Rundschau*, Nr. 87, 4.11.1909, S.15 und die Rubrik mit den neuen Filmen.

24 *Der Kinematograph*, Nr. 152, 24.11.1909.

25 *Der deutsche Lichtbildtheater-Besitzer*, Nr. 12, 24.3.1910 (2. Umschlagseite).

26 *Der Kinematograph*, Nr. 200, 26.10.1910.

27 *Der Kinematograph*, Nr. 200, 26.10.1910.

28 *Vossische Zeitung*, 9.8.1911 (Morgenausgabe), 3. Beilage. Der Gesellschaftsvertrag wurde am 12. und 27. Juli 1911 geschlossen, die neue Firma unter der Nummer 9534 ins Berliner Handelsregister eingetragen.

29 Auch diese Angaben beruhen auf der unveröffentlichten Liste von Herbert Birett. Für das Jahr 1913 weist Herbert Birett über 220, für 1914 über 120 Titel nach.

30 *Erste Internationale Film-Zeitung*, Nr. 6, 8.2.1913, S.24–26.

31 *Licht-Bild-Bühne*, 9.12.1911, S.30.

32 *Licht-Bild-Bühne*, 25.5.1912, S.38.

33 Pathé stellt am 12.10.1912 auf Verleih um, Gaumont folgt im Mai 1913. *Erste Internationale Film-Zeitung*, Nr. 44, 2.11.1912, S.27 und: *Licht-Bild-Bühne*, Nr. 21, 24.5.1913, S.22.

34 *Erste Internationale Film-Zeitung*, Nr. 16, 20.4.1912.

35 Die Muttergesellschaft vertreibt Savoia-Filme bereits ab Mitte April. *Film-Revue*, Nr. 19, 18.4.1913.

36 *Film-Revue*, Nr. 3, 10.1.1913, Nr. 4, 17.1.1913, Nr. 8, 7.2.1913, Nr. 16, 28.3.1913 sowie: *Licht-Bild-Bühne*, 31.5.1913, S.6.

37 *Licht-Bild-Bühne*, 14.12.1912, S.54.

38 *Licht-Bild-Bühne*, 30.11.1912, S.36/38.

39 *Licht-Bild-Bühne*, 10.5.1913, S.20/24 und *Licht-Bild-Bühne*, 17.5.1913, S.6.

40 Wolfgang Jacobsen. *Erich Pommer. Ein Produzent macht Filmgeschichte.* Berlin: Stiftung Deutsche Kinemathek / Argon Verlag, 1989, 11f.

41 *Österreichischer Komet*, 2.5.1914, S.29.

42 *Film-Revue*, Nr. 20, 18.5.1914, S.20 und Nr. 22, 1.6.1914, S.19.

43 Auch die Gaumont-Vertretung nennt sich ab dem Sommer *Deutsche Gaumont-Gesellschaft mbH*. Sie sei „aber stockfranzösisch, obwohl sie in Berlin deutsche Regisseure beschäftigt", meldet die *Vossische Zeitung* (Französische Films, 6.8.1914 (Abendausgabe), Beilage).

44 Vgl. die Analogmeldung zu Gaumont: Französische Films. In: *Vossische Zeitung*, 8.8.1914 (Morgenausgabe), 1. Beilage.

45 *Vossische Zeitung*, 6.8.1914 (Abendblatt), Beilage. Wahrscheinlich photographiert Erich Morawsky diese Bilder, da er sich seit Anfang 1914 um die Produktion und den Vertrieb der ECLAIR-REVUE kümmert. Wolfgang Jacobsen, *Erich Pommer*, a.a.O., S.21.

46 Der Feldzug gegen die ausländischen Films. In: *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 410, 2.9.1914.

47 *Reichsgesetzblatt*, Nr. 397, herausgegeben zu Berlin am 4.9.1914.

48 *Reichsgesetzblatt*, Nr. 447, herausgegeben zu Berlin am 23.10.1914.

49 *Reichsgesetzblatt*, Nr. 486, herausgegeben zu Berlin am 26.11.1914.

50 Zwangsweise Verwaltung französischer Unternehmungen. In: *Berliner Börsen-Courier*, 1.12.1914.

51 Wolfgang Jacobsen. *Erich Pommer* a.a.O., S.21.

52 Falls keine anderen Quellen angegeben werden, beziehen sich die folgenden Angaben auf den Artikel von Wolfgang Jacobsen. The Flying Producer. Notes on Erich Pommer. In: *Prima di Caligari. Cinema Tedesco 1895–1920.* Pordenone: Le Giornate del Cinema Muto/Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1990, S.194ff.

53 Wolfgang Jacobsen. *Erich Pommer*, a.a.O., S.22.

54 *Vossische Zeitung*, 24.3.1915 (Morgenausgabe), 3.Beilage. Die Decla wurde am 18.3.1915 unter der Nummer 43.460 ins Berliner Handelsregister eingetragen.

55 *Licht-Bild-Bühne*, Nr. 9, 28.2.1915, S.57.

56 *Licht-Bild-Bühne*, Nr. 10, 6.3.1915, S.36.

57 a.a.O., S.59 und S.76/78.

58 Wolfgang Jacobsen. *Erich Pommer*, a.a.O., S.21.

59 *Kinematographische Rundschau*, Nr. 32, 15.5.1908, S.4.

60 G. Walter. Die Entwicklung der Kinematographentheater in Wien. In: *Der Kinematograph*, Nr. 133, 14.7.1909.

61 Kullmann (1935) zit.n. Ev.Zglinicki. *Der Weg des Films.* (Textband). Hildesheim/New York: Olms Presse 1979, S.320. Der *Österreichische Komet* (Nr. 75, 10.9.1911, S.8) zitiert eine Statistik, die für 1910 für Berlin 165 und für seine Vororte etwa 100 Kinos angibt.

62 E. Friedegg. Der Filmmarkt in Österreich. In: *Erste Internationale Film-Zeitung*, Nr. 44, 2.11.1912, S.41.

63 Kinobesuch in Wien. In: *Die Filmwoche*, Nr. 5, 19.6.1914, S.1; siehe auch: Joh. Leop. Pock. Neue Kinostatistik. In: *Österreichischer Komet*, Nr. 195, 7.2.1914, S.6.

64 E. Friedegg. Der Filmmarkt in Österreich. In: *Erste Internationale Film-Zeitung*, Nr. 44, 2.11.1912, S.41.

65 Neueintragungen von Firmen (Rubrik). In: *Der Kinematograph*, Nr. 82, 22.7.1908.

66 Wiener Kinematographie. In: *Der Kinematograph*, Nr. 101, 2.12.1908.

67 *Kinematographische Rundschau*, Nr. 77, 26.8.1909. Es handelt sich um die Filme DIE VEILCHENVERKÄUFERIN und EIN EXZENTRISCHER SPORTSMANN.

68 *Kinematographische Rundschau*, Nr. 78, 2.9.1909, S.6., Nr.47, 1.1.1909, S.14 und Nr. 93, 16.12.1909, S.9; *Österreichischer Komet*, Nr.37, 10.3.1910, S.7, Nr.38, 17.3.1910, S.7 und Nr.41, 8.4.1910, S.7. sowie die Rubrik: Neue Films. In: *Österreichischer Komet*, Nr. 64, 23.3.1911 und Nr. 67, 10.5.1911.

69 *Österreichischer Komet*, Nr.31, 7.12.1909, S.7; siehe auch: *Kinematographische Rundschau*, Nr. 47, 1.1.1909, S.14.

70 „Wien IX, Währingerstraße 15. Neueingetragen wurde die Firma A. Ortony, Handel mit kinematographischen Films und Utensilien." Es ist seltsam, daß es sich hier um einen Neueintrag handelt, da *Alexander Ortonys Wiener Film-Zentrale* schon länger existiert. Es könnte vielleicht bedeuten, daß er eine eigenständige Firma für den Handel mit Zubehör eröffnet hat.
Aus dieser in der *Licht-Bild-Bühne* (Nr. 113, 24.9.1910, S.10) veröffentlichten amtlichen Meldung ist zudem zu entnehmen, daß Ortony im Sommer umgezogen sein muß.

71 Kinemacolor. In: *Österreichischer Komet*, Nr. 43, 8.5.1910, S.7.

72 Es soll hier nicht ausgeschlossen werden, daß der Verkauf von Kopien an Gaumont bereits in Paris organisiert wird. Der gewandte und erfolgreiche Geschäftsmann Ortony dürfte als Ver-

treter von Eclair aber die Vollmacht besessen haben, derartige Geschäfte selbst abzuwickeln, schließt Eclair doch später auch Monopolverträge mit österreichischen Vertriebsgesellschaften ab, die nur er vermittelt haben kann.

73 *Österreichischer Komet*, Nr. 40, 2.4.1910, S.4. Die Filiale in Berlin meldet dies – wie erwähnt – bereits am 24.3.1910 im *Deutschen Lichtbildtheater-Besitzer.* Möglicherweise wurde Berlin schneller mit Informationen beliefert als Wien.

74 Österreichischer Kino-Kongress. In: *Erste Internationale Film-Zeitung*, Nr. 43, 26.10.1912, S.45/48. Seit wann er diese Stellung einnimmt, ist nicht bekannt. Jedoch würde sicherlich niemand einen derart verantwortungsvollen Posten erhalten, hätte er sich nicht längere Zeit bereits bewährt.

75 Die Filmfabrik Eclair. In: *Österreichischer Komet*, Nr. 124, 28.9.1912, S.23. Alexander Ortony wird mit seinem Geschäft 1913 in das Haus ziehen, in dem sich auch die Eclair niedergelassen hat, was ein weiteres Zeichen für ein harmonisches Auseinandergehen ist.

76 Wiener Brief. In: *Erste Internationale Film-Zeitung*, Nr.46, 16.11.1912, S.66.

77 Wiener Brief. In: *Erste Internationale Film-Zeitung*, Nr.48, 30.11.1912, S.59.

78 Wiener Brief. In: *Erste Internationale Film-Zeitung*, Nr.43, 26.10.1912, S.53/56.

79 Die Filmfabrik Eclair. In: *Österreichischer Komet*, Nr.124, 28.9.1912, S.23. Es ist ebenfalls gut möglich, daß Ortony, dem die Expansionspläne von Eclair sicherlich nicht verborgen blieben, deshalb nicht mehr in gleichem Maße am Vertrieb ihrer Produkte interessiert war wie vorher.

80 Sofern nicht anders gekennzeichnet, sind die nun folgenden Angaben zu Pommer dem Buch von Wolfgang Jacobsen. *Erich Pommer*, a.a.O. S.12ff. entnommen.

81 Wolfgang Jacobsen behauptet in seinem Buch, Pommer sei gleichzeitig zum „Vertreter für Zentral- und Osteuropa" (a.a.o., S.12) ernannt worden. Dies widerspricht einer Meldung der hauseigenen Zeitung *Film-Revue*, die erst am 18.5.1914 meldet, Pommer „a été nommé directeur général des agences Eclair de l'Europe central" (Echos... – Mutations. Nr.20, S.20). auch: Notizen – Veränderungen bei der Firma „Eclair". In: *Österreichischer Komet*, Nr. 207, 2.5.1914, S.29.

82 *Film-Revue*, Nr. 2, 12.1.1914, S.11 und: Déplacements. In: *Film-Revue*, Nr. 9, 2.3.1914, S.6 sowie: Wolfgang Jacobsen. a.a.O., S.15.

83 Vgl. die regelmäßigen Anzeigen in der *Filmwoche*. auch: Eine Woche aus dem Leben eines Kinobesitzers. In: *Die Filmwoche*, Nr.38, 30.11.1913, S.13f., in der die Praxis beschrieben wird.

84 In hoc signo vinces. In: *Österreichischer Komet*, Nr. 174, 13.9.1913, S.42.

85 *Die Filmwoche*, Nr. 10, 18.5.1913, S.1.

86 *Die Filmwoche*, Nr. 48, 8.2.1914, S.1. Ein Sascha-Film, DAS K.U.K. HOF-GESTÜT IN LIPPIZZA, ist am 15.5.1914 ebenfalls dabei. *Die Filmwoche*, Nr. 59, 26.4.1914, S. 43.

87 Lettre de Roumanie – Le nouvel impôt sur les cinémas en Roumanie. In: *Film-Revue*, Nr.2, 12.1.1914, S.11.

88 z.B. Pegoud und die Firma Eclair. In: *Die Filmwoche*, Nr. 33, 26.10.1913, S.10, Paris – Neue Filmwerke. In: *Die Filmwoche*, Nr. 43, 7.1.1914, S.37 oder: Jules Verne. In: *Die Filmwoche*, Nr. 45, 18.1.1914, S.7f.

89 Unglück einer Filmdarstellerin. In: *Österreichischer Komet*, Nr. 180, 25.10.1913, S.33; Adriana Costamagna, ein Opfer im Dienste der Filmkunst. In: *Österreichischer Komet*, Nr. 182, 8.11.1913, S.42; Anzeige in *Österreichischer Komet*, Nr. 183, 15.11.1913, S.3.

90 Pommer. Courrier d'Autriche. In: *Film-Revue*, Nr. 53, 15.12.1913, S.10.

91 Wolfgang Jacobsen, *Erich Pommer*, a.a.O., S.14. Im neuen, ab Nummer 45 der *Film-Revue* beigelegten *Bulletin hebdomadaire des nouveautés*

des marques Eclair wird die W.A.F. als eine der Gesellschaften der Eclair aufgeführt.

92 W.A.F. In: *Österreichischer Komet*, Nr. 166, 19.7.1913, S.27.

93 Zu DAS GEHEIMNIS DER LÜFTE siehe: *Österreichischer Komet*, Nr.179, 18.10.1913, S.14f..
Zu SAN MARTINO DI CASTRAZZO siehe: *Die Filmwoche*, Nr. 28, 21.9.1913, S.1.
Zu TABAK UND LIEBE siehe: TABAK UND LIEBE. In: *Die Filmwoche*, Nr. 33, 26.10.1913, S.18 und: *Österreichischer Komet*, Nr. 180, 25.10.1913, S.32.
Zu VON TOBLACH ZUM MISURINASEE siehe: Von Toblach zum Misurinasee. In: *Die Filmwoche*, Nr. 49, 15.2.1914, S.1, 54; auch: Die Eclair-Films als Mittel zur Hebung des Fremdenverkehrs. In: *Österreichischer Komet*, Nr. 177, 4.10.1913, S.25.
Zu ZWISCHEN ZWEI FEUERN siehe: Der Film im Dienste des Fremdenverkehrs. In: *Österreichischer Komet*, Nr. 199, 7.3.1914, S.25 und: Die Eclair-Films als Mittel zur Hebung des Fremdenverkehrs. In: *Österreichischer Komet*, Nr. 177, 4.10.1913, S.36.
Zu EIN SCHRITT VOM WEGE siehe: *Österreichischer Komet*, Nr. 192, 17.1.1914, S.25. Laut Herbert Birett trägt der Film den Titel EIN SCHRITT VOM WEGE ODER PEPPERL VOM NASCHMARKT.
Zu UNSERE KRIEGSFLOTTE siehe: *Die Filmwoche*, Nr. 57, 12.4.1914, S.50. und: *Österreichischer Komet*, Nr. 206, 25.4.1914, S.26.
Zu DER RITT AUF DEM RIESENRAD und DER HERR OHNE WOHNUNG siehe: Wolfgang Jacobsen. *Erich Pommer*, a.a.O., S. 15f.

94 Die Eclair-Films als Mittel zur Hebung des Fremdenverkehrs. In: *Österreichischer Komet*, Nr. 177, 4.10.1913, S.36. In dem genannten Artikel wird auch eine Serie mit dem Titel „Österreich im lebenden Bilde" erwähnt. Entweder handelt es sich um eine eigenständige Dokumentarfilmreihe oder aber die genannten Filme wurden unter diesem Oberbegriff zusammengefaßt.

95 Die Eclair-Films als Mittel zur Hebung des Fremdenverkehrs. In: *Österreichischer Komet*, Nr. 177, 4.10.1913, S.36 und: Der Film im Dienste des Fremdenverkehrs. In: *Österreichischer Komet*, Nr. 199, 7.3.1914, S.25.

96 Wolfgang Jacobsen. *Erich Pommer*, a.a.O., S.16, 25.

97 Vielfach werden die Titel den Eclairvertriebsstellen in Frankreich, Deutschland und Österreich zum selben Startdatum zugestellt.

98 Brief Erich Pommers an seine Braut Gertrud Levy (zit.n. Wolfgang Jacobsen. a.a.O., S.14), in dem er annimmt, mit dem GEHEIMNIS DER LÜFTE größere Umsätze machen zu können als mit dem Detektivschlager PROTÉA.

99 Vgl. vor allem: Pegoud und die Firma Eclair. In: *Die Filmwoche*, Nr. 33, 26.10.1913, S.10 und: Mitteilungen – Das Fliegerunglück in Aspern. In: *Die Filmwoche*, Nr. 58, 19.4.1914, S.24, aber auch: *Die Filmwoche*, Nr. 64, 31.5.1914, S.3.

100 Mitteilungen – Die Eclair-Revue. In: *Die Filmwoche*, Nr. 28, 21.9.1913, S.21.

101 *Österreichischer Komet*, Nr. 197, 21.2.1914, S.21; Nr. 177, 4.10.1913, S.16f.; Nr. 169, 9.8.1913, S.21 sowie: *Die Filmwoche*, Nr. 43, 7.1.1914, S.35; Nr. 34, 2.11.1913, S.51.

102 Notizen – Selig-Schlager. In: *Österreichischer Komet*, Nr.177, 4.10.1913, S.37.

103 auch: Notizen – Vermählung. In: *Österreichischer Komet*, Nr. 190, 3.1.1914, S.6.

104 Frühling in der Branche. In: *Die Filmwoche*, Nr. 59, 26.4.1914, S.30. Noch ein weiteres Ereignis wird publizistisch verwertet, allerdings nur in der französischen *Film-Revue* (Nr. 3, 19.1.1914, S.21): Die Verlobung von Fräulein [Grete?] Pommer, der „charmante et gracieuse secrétaire de la Société Eclair, Berlin" Mitte Januar 1914.

105 Veränderungen bei der Firma „Eclair". In: *Österreichischer Komet*, Nr. 207, 2.5.1914, S.29.

106 a.a.O.

107 a.a.O.

108 Notizen – Vermählung. In: *Österreichischer Komet*, Nr. 209, 16.5.1914, S.31. Vgl. auch: Mitteilungen – Vermählung des Direktors Hubert. In: *Die Filmwoche*, Nr. 62, 17.5.1914, S.12.

109 Muß ein Kinobesitzer die ganze Wochenproduktion sehen? In: *Die Filmwoche*, Nr. 94,

14.2.1915, S.4; In die neue Saison. In: *Die Filmwoche*, Nr. 110, 6.6.1915, S.3; An der Schwelle der neuen Saison. In: *Die Filmwoche*, Nr. 121, 22.8.1915, S.3.

110 Wolfgang Jacobsen, *Erich Pommer*, a.a.O., S.18.

111 *Die Filmwoche*, Nr. 89, 10.1.1015, S.8. Der Film war im Juli 1914 bereits in Deutschland zu sehen gewesen.

112 Vgl. die Rubrik Mitteilungen. In: *Die Filmwoche*, Nr. 126, 25.9.1915.

113 Gorup m.p.. Der Erlaß bezüglich der italienischen Films. In: *Die Filmwoche*, Nr. 112, 20.6.1915, S.4+8.

114 Die Zahlen stammen aus einer unveröffentlichten Liste von Herbert Birett.

115 In die neue Saison. In: *Die Filmwoche*, Nr. 110, 6.6.1915, S.2.

116 Wolfgang Jacobsen, *Erich Pommer*, a.a.O., S.22.

117 *Die Filmwoche*, Nr. 133, 14.11.1915, S.12 und: *Die Filmwoche*, Nr. 134, 21.11.1915, S.IV.

118 *Die Filmwoche*, Nr. 126, 25.9.1915, S.28.

119 Vgl. die Rubrik: Mitteilungen. In: *Die Filmwoche*, Nr. 126, 25.9.1915.

120 Mitteilungen – Erklärung. In: *Die Filmwoche*, Nr. 135, 28.11.1915, S.40.

121 Leider blieb eine Anfrage beim Wiener Handelsgericht ohne Resultat. Laut Auskunft lassen sich zu Eclair keinerlei Einträge mehr finden.

122 Wolfgang Jacobsen, *Erich Pommer*, a.a.O., S.32.

JAN-CHRISTOPHER HORAK

Schadenfreude

Deutsche Filmkomödien und Karl Valentin*

„Daß ein Mensch, der bereits das Diesseits verlassen hat, nicht nur im Jenseits, sondern auch im Diesseits und nicht nur seelisch, sondern genau wie er gelebt hat, weiterlebt, habe ich erst im Kino in einem älteren Film gesehen, in welchem ein vor Jahren verstorbener Filmschauspieler seine Rolle heute noch spielt. Es gibt also in unserer Gegenwart zwei Weiterleben nach dem Tode: eines im Jenseits, und eines im Kino."[1]

Die klassischen Texte der Filmhistoriographie schreiben nicht die Geschichte des Mediums Film, sondern eine Geschichte der Filmkunst. Diese scheint verbürgt durch ihre fortwährende Wiederholung, sie ist jedoch eine Geschichte der Lücken und Auslassungen, weil sie eine Hagiographie und Geschichte des Kanons konstruiert, indem sie Filme und Filmemacher aus dem Kanon ausklammert. Von Foucault wissen wir von der Macht des Textes und von den Machtverhältnissen im Text, vom Standpunkt des Siegers, der die Entmachteten und sozial an den Rand Gedrängten aus der Geschichtsschreibung ausschließt.[2] Im Gegensatz zu allen anderen Künsten besteht die große Ironie beim Kino darin, daß gerade die marktbeherrschenden Filme am ehesten aus den Geschichtsbüchern verschwinden: Kommerz- und Genrekino, Werbe- und Industriefilme, Wochenschauen und Amateurfilme.

Die kommerziellen, alltäglichen, vulgären und gewöhnlichen Genrefilme, alles Produkte einer konsumorientierten Filmindustrie, werden von der traditionellen Filmgeschichtsschreibung in den Schatten des Kunst- und Autorenkinos gestellt und unsichtbar gemacht - egal wie populär sie einmal waren. Genrefilme überleben im Kino nur dann, wenn ein Autor am Werk war, ein Chaplin oder Keaton, ein Ford, Hawks oder Lang. Zugespitzt läßt sich sagen, daß die Filmgeschichtsschreibung die Rache von Intellektuellen und kulturellen Eliten ist, die sich schon immer gern als Gralshüter abendländischer Kultur verstanden haben.

Für die niederen Regionen des populären Kinos hat die Eliminierung aus der Filmgeschichte unwiderrufliche Folgen: Sie genießen nicht den Schutz, der nötig wäre, damit diese Filme als Kulturgut überhaupt erhalten werden. Allein schon die Vergänglichkeit des bis 1950 benutzten Nitromaterials mindert die Überlebenschancen des populären Kinos ganz erheblich. Filmproduzenten haben den Silbergehalt des Nitromaterials oft mehr als das Bild geschätzt, wenn die ausgewerteten Filme wegen der Lagerkosten wirtschaftlich belasteten. So wurden viele Filmkopien vernichtet, um das in ihnen enthaltene Silber herauszuziehen. Später konnten dann die Filmarchive mit ihren kläglichen Etats nur die von der Kanonbildung abgesegneten Filme konservieren. Den dreifachen Schlag von Nitrofilmzersetzung, Profitstreben

der Filmwirtschaft und offizieller Vernachlässigung durch die Filmarchive hat der größte Teil der einstmals populären Filme nicht überlebt. So sind weltweit weniger als 15% aller Stummfilme und weniger als 50% aller vor 1950 gedrehten Filme heute noch erhalten.

Nehmen wir zum Beispiel deutsche Filmkomödien. Wie eine Binsenweisheit wird von deutscher Filmgeschichte kolportiert, daß der Begriff deutsche Komödie ein Widerspruch in sich sei. Tatsächlich ist der deutsche Film für seine Dramen, Tragödien und eine Vorliebe für den Tod bekannt. Es ist darum nicht verwunderlich, wenn das deutsche Genrekino im allgemeinen und speziell deutsche Filmkomödien von Filmkritikern und -historikern bisher völlig vernachlässigt worden sind. Dies scheint nicht nur für die Zeit vor CALIGARI zuzutreffen, sondern auch für das Weimarer Kino, den Film im Faschismus, die Restauration der Ära Adenauer und nicht zuletzt für den Neuen Deutschen Film. Über Faßbinder, Herzog, Wenders et al. wird viel geschrieben, aber wer hat sich schon mit Otto Waalkes auseinandergesetzt? Abgesehen von der Kölner Retrospektive zur deutschen Tonfilmkomödie der späten Weimarer Jahre[3] sind deutsche Filmkomödien noch immer terra incognita.

Deutsche Filmlustspiele aus der Stummfilmzeit sind besonders hart betroffen, weil sie als schlechte Nachahmungen französischer und amerikanischer Komödien abgetan wurden. In Von *Caligari zu Hitler* schreibt Siegfried Kracauer über die Deutschen: „... sie selber waren nicht imstande, einen populären Komiker zu produzieren. Schon 1921 schreibt ein deutscher Schriftsteller, die Deutschen hätten keinen Sinn für Komik."[4] 1915 schreibt Ludwig Thoma, damals Redakteur des *Simplicissimus*: „Man spart sich die Tränen auf für die ‚grotesk heiteren, Lachsalven erregen sollenden' Lustigkeiten, mit denen Berliner Filmfabriken dem Humor zu seinem Recht verhelfen."[5] Wie Thomas Elsaesser ganz richtig ausführt, ist diese abschätzige Haltung gegenüber dem Genrekino zu einem guten Teil auf die Vorliebe des deutschen Bildungsbürgertums für den Kunstfilm zurückzuführen.[6] Ausländische Filmhistoriker wie Robert Brasillach, Maurice Bardèche, René Jeanne, Charles Ford, Jerzy Toeplitz, Roger Manvell und Heinrich Fraenkel haben es gleichfalls versäumt, ein Wort zur deutschen Filmkomödie zu sagen. Die einzige Ausnahme macht Georges Sadoul, der einiges Wegweisende über die frühen deutschen Filmkomiker schreibt, z.B. Oscar Sabo, Anna Müller-Lincke, Guido Herzfeld, Arnold Rieck und Ernst Lubitsch. Er kann es aber auch nicht lassen, ironisch zu bemerken, die deutschen Lustspiele hätten eine ganz besondere Wesensart, die Nicht-Deutsche als träge und langweilig empfänden.[7]

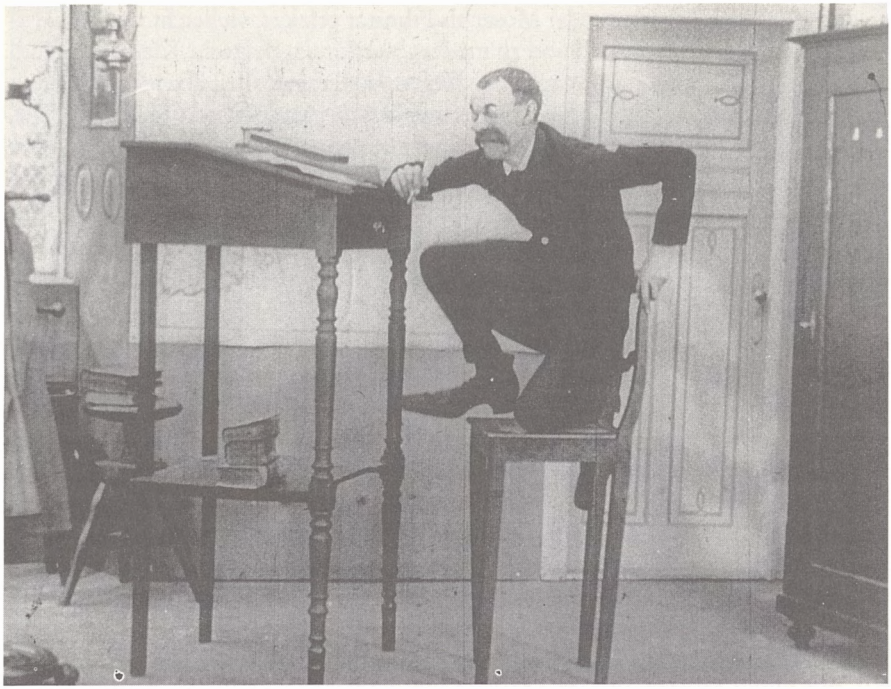
Als Autorenfilmer wird Lubitsch natürlich von diesem Urteil ausgenommen. Dennoch scheint es bezeichnend, daß seine frühen deutschen Filme ebenso wie die Lustspiele mit Ossi Oswalda den amerikanischen Komödien stets untergeordnet werden, als seien sie lediglich Lehrlingsarbeiten des Meisters vom MARRIAGE CIRCLE gewesen. Auch Lotte Eisner erwähnt herablassend als das Schwerfällige und Derbe im deutschen Lubitsch-Stil: „die Witzeleien, der Jargon der ‚Konfektion', sein Galgenhumor, sein halb resigniertes, halb zynisches Hinnehmen von Dingen, die man nicht ändern kann"[8].

Ob Kracauer, Eisner et al. mit ihrer Geringschätzung deutscher Filmkomödien recht haben, sei dahingestellt. Ihre ästhetischen Urteile sind womöglich begründet, doch mahnt gerade der Gleichklang der Äußerungen zur Vorsicht. Binsenweisheiten sind immer suspekt. Tatsache ist dagegen, daß die deutsche Filmindustrie Komödien, ob gute oder schlechte, *en masse* produziert hat. Sie sind, wie andere Genrefilme auch, erst noch zu untersuchen. Lamprecht zufolge produzierten die Berliner und Münchner Filmgesellschaften 1914 mehr als 50 abendfüllende Komödien und 1915 mehr als 40. Diese Zahlen liegen wahrscheinlich noch zu niedrig, denn Lamprechts Filmographie deutscher Stummfilme hat für den Zeitraum der zehner Jahre große Lücken[9]. Nicht aufgeführt sind außerdem die Kurzfilmkomödien, die mit Sicherheit in großer Zahl produziert worden sind. Allein Ernst Lubitsch wirkt zwischen 1914 und 1918 als Darsteller oder Regisseur in 31 Filmkomödien mit.[10] Er ist nicht der einzige.

Die BB-Film-Fabrikation in Berlin zum Beispiel scheint sich auf Filmkomödien regelrecht spezialisiert zu haben. Sie bringt zwischen 1913 und 1915 über 20 Filme heraus: Filmserien mit Leo Peukert („*Professor Rehbein*" und „*Leopold*"), Anna Müller-Lincke oder Herbert Paulmüller werden unter der Regie von Heinrich Bolten-Baeckers gedreht und sind, wenn man den noch erhaltenen Sekundärquellen glauben darf, nicht nur in Deutschland beliebt, sondern auch im europäischen Ausland.[11] Der dicke Leo Peukert scheint einer der populärsten Filmkomiker der Zeit um 1914 zu sein.[12] Ebenso wie Ernst Lubitsch, Guido Herzfeld, Ernst Matray und Anna Müller-Lincke kann Leo Peukert seinen eigenen Komödienstil entwickeln, dessen Ursprung in den kleinbürgerlichen Vierteln des Berliner Ostens zu suchen ist. Anna Müller-Lincke spielt kniffige Ehefrauen, schwierige Schwiegermütter und schrille Mütter - lauter deutsche Hausfrauen, die preußischen Männern das Leben schwer machen.

Eine ganz andere Art von Filmlustspiel erproben die bayerischen Volkskomiker, die Lubitsch so erfolgreich in KOHLHIESELS TÖCHTER (1920) persifliert. Konrad Dreher gründet sein eigenes Volkstheater und glänzt in Filmen wie DER TYRANN VON MÜCKENDORF (1915). Ein weiterer Komiker bayerischen Kolorits scheint Arnold Rieck zu sein, der zum Vergnügen des Publikums die Autorität pedantischer Professoren und Dorflehrer demaskiert. An vergessenen deutschen Stummfilmkomikern sind weiter zu nennen: Albert Paulmüller, der Pantoffelhelden spielt; der Bayer Guido Thielscher und der Wiener Oskar Sabo, Paul Westermeier, Paul Beckers, Martin Bendix, Gerhard Daumann, Martin Ems und Paul Heidemann.

Schließlich sei daran erinnert, daß sogar Asta Nielsen, die größte Filmschauspielerin jener Jahre, nicht nur Dramen, sondern vor 1921 auch acht Filmkomödien drehte, u.a. JUGEND UND TOLLHEIT (1913), ENGELEIN (1914) und DAS LIEBES-ABC (1916). Auch andere bekannte Theater- und Filmschauspieler bleiben dem Lustspiel keineswegs fern, so Max Pallenberg (DER RASENDE ROLAND, 1915), Henny Porten (DER SCHIRM MIT DEM SCHWAN, 1915), Dorrit Weixler (DER THRONFOLGER, 1913), Hedda Vernon (DIE EHE AUF KÜNDIGUNG, 1914), Resel Orla (GAUGRÄFIN FIFI, 1916), Wanda Treumann (MAISON FIFI, 1914), Hanni Weisse (HANS UND HANNI 1914) u.a.m.



Trotz der glänzenden Namen sind diese Filme heute völlig vergessen, zum größten Teil sind sie auch nicht auffindbar. Die Stummfilmtage *Prima di Caligari* 1990 in Pordenone haben ergeben, daß rund 600 deutsche Filme aus der Zeit vor 1920 in den Filmarchiven der FIAF erhalten sind. Der Anteil der Komödien liegt unter 10%.

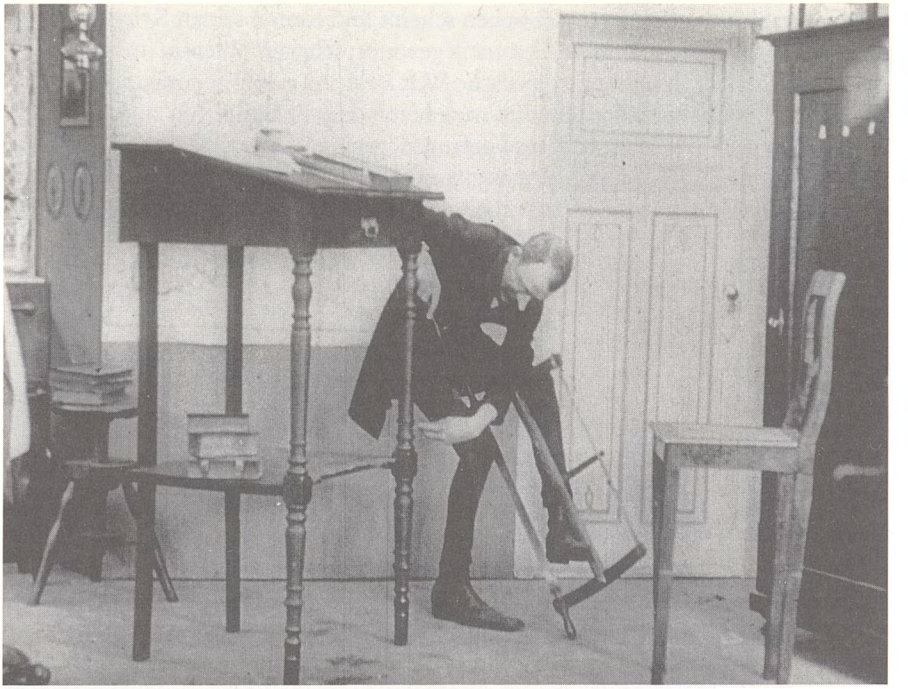
Von der Filmgeschichtsschreibung ausgeklammert bleibt auch der wichtigste und heute populärste deutsche Komiker der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts, Karl Valentin, obwohl relativ viele seiner Filme erhalten sind. In der Bundesrepublik wurde Valentin in den letzten 15 Jahren wiederentdeckt, seine Filme werden immer wieder im Fernsehen und in Programmkinos gezeigt, doch im Ausland bleibt sein Name weiterhin unbekannt. Mehrere Faktoren haben zu dieser Situation beigetragen: 1) verbleibt Valentins Filmkarriere in der Stummfilmzeit völlig am Rand der Industrie; 2) muß eine zuverlässige Valentin-Filmographie erst noch zusammengestellt werden - ein Projekt, das bei der heutigen Quellenlage unter Umständen nicht mehr durchführbar ist[13]; 3) bleibt Valentin auch nach dem Durchbruch des Tonfilms ein Außenseiter der Filmbranche, möglicherweise deshalb, weil sich sein Hang zur Improvisation nicht mit gängigen Aufnahmepraktiken wie Wechseleinstellungen und Nachdrehen verträgt; 4) wurden Valentins Filme anscheinend nie exportiert, weil die Meinung herrschte, seine durch Wortspiele geprägte Komik sei für Ausländer unverständlich; 5) obwohl Valentin im „Dritten Reich" drehen durfte, fielen seine „defätistischen" Kurzfilme oft der Zensur zum Opfer; 6) wurde Valentin

niemals wie etwa Rühmann oder Moser als Filmstar gefeiert, vielleicht weil er in vieler Hinsicht einfach zu absurd und zu modern war für das deutsche Kleinbürgertum und seine Attacken auf mittelständische Wertvorstellungen allzu ätzend ausfielen.

Die Filmpersonen Valentins sind extremistisch gerade wegen ihrer Versuche, um jeden Preis die Normalität im autoritären Staat zu erlangen. Indem Valentin wie besessen einer nicht erreichbaren Normalität nachläuft, deckt er die Entmenschlichung durch soziale Konformität auf. Der Komiker führt ständig Krieg mit dem guten Bürger in sich selbst. Die deutschen Faschisten empfinden seinen übertriebenen und deshalb komischen Anpassungseifer als defätistisch. Zum Funktionieren staatlicher Unterdrückung bedarf es auch im „Dritten Reich" einer naturwüchsigen, freiwilligen Anpassung der Mitglieder der Gesellschaft. Heinrich Hoffmann, der Hofphotograph Hitlers, erinnert sich, Valentin habe ihn einmal mit dem Horst-Wessel-Lied begrüßt, das er völlig falsch, aber umso lauter sang, um mit der Bemerkung zu enden, er würde es das nächste Mal besser machen.[14] Diese Anekdote erinnert an Herbert Achternbusch, dessen Filme für heutige Christdemokraten gleichfalls ungenießbar sind.

Am 4.Juni 1882 in München geboren, beginnt Valentin Ludwig Fey alias Karl Valentin im Jahre 1897 als Amateurkomiker. Zugleich fängt er eine Lehre als Tischler an. Vollberuflich übt er das Tischlerhandwerk bis zu seiner Einberufung zum Militär 1904 aus, und nebenbei sein ganzes Leben lang.[15] Nach seiner Entlassung aus dem Militärdienst im April 1906 beginnt Valentin, jetzt als Charles Fey, einen langen Weg durch zahllose Biersäle, Varietés und Hotelgaststätten. Zunächst ohne Erfolg, tritt er als Einmannkapelle und Clown auf. Als Komiker unter seinem Künstlernamen engagiert ihn im Sommer 1908 das Münchner Hotel „Frankfurter Hof", wo er mit Unterbrechungen bis 1915 spielt. 1911 heiratet er Gisela Royes, ein Hausmädchen im Elternhaus. Ebenfalls 1911 lernt er im „Frankfurter Hof" die schon erfolgreiche Soubrette Elisabeth Wellano kennen, die er auf den Namen Liesl Karlstadt umtauft: Sie bleibt mehr als zwanzig Jahre seine Partnerin. Obwohl Valentin einer der beliebtesten Komiker Münchens ist, dreht er in der Stummfilmzeit offenbar nur zwei Spielfilme und eine Handvoll Kurzfilme. DER SONDERLING (1929) scheint vollständig überliefert, doch sind Produktion und Erstaufführung dieses ersten Valentin-Spielfilms noch nicht gesichert.[16] Ähnliches gilt für die Kurzfilme, nur fünf von ihnen haben die Zeit halbwegs überstanden. Erheblich aktiver ist Valentin allem Anschein nach im Tonfilm: Insgesamt 26 Filme dreht er mit der Karlstadt, darunter vier Spielfilme. Die Nationalsozialisten verbieten vier seiner Kurzfilme ganz und belegen drei weitere mit Jugendverbot.[17]

Über sein Verhältnis zum Film gibt Valentin in seiner autobiographischen Skizze *Mein Filmpech* teilweise Auskunft.[18] Er bezeichnet sich als ersten Filmunternehmer Bayerns, da er schon 1912 ein Filmatelier mit künstlichem Licht eingerichtet habe. Ein Mißgeschick setzte dem Abenteuer aber schnell ein Ende: „Aber nach sechs Monaten war ich schon rettungslos verkracht. Das erste, was gekracht hat, und zwar gleich am ersten Tag, waren die fünf nagelneuen Jupiterlampen. Ich packte sie eigenhändig aus und stellte sie tadellos ausgerichtet in Reih und Glied nebeneinan-



der. Wie ich mich ihres Anblicks freute, erblickte ich am Boden meines Ateliers ein langes, altes Brett, das meinen Schönheitssinn störte. Ich packte es an einem Ende und hob es auf. Aber schon war das Unglück geschehen. Der erste Schweinwerfer schwankte und fiel auf den zweiten, der zweite auf den dritten, der dritte auf den vierten und der vierte auf den fünften - bis sie sämtlich zerschmettert auf dem Steinfußboden lagen. Denn ich hatte die Lampen zufällig alle auf das gleiche Brett gestellt."

Die Anekdote spricht Bände über Valentins gebrochenes Verhältnis nicht nur zur Filmtechnik, erhellt aber die tatsächlichen Anfänge seiner Filmaktivitäten kaum. Daß Valentin die Routine der Filmproduktion nicht ertragen konnte, geht aus weiteren Anekdoten seiner Skizze hervor. Lapidar bemerkt er: „Filme ansehen ist wirklich angenehmer als Filme fabrizieren." Der Filmregisseur Max Ophüls erinnert sich, es sei bei der Produktion von DIE VERKAUFTE BRAUT (1932) unmöglich gewesen, Valentin zu führen, weil er sich seinen Text nicht merken konnte und immer wieder improvisierte.[19]

Bei der Betrachtung von Valentins Filmen fällt auf, wie der Komiker ein extrem umständliches Verhältnis zum eigenen Körper vorführt, und wie diese Unbeholfenheit in die Unfähigkeit mündet, in der Welt der Dinge zurechtzukommen. Valentins visueller Humor bezieht seine Wirkung aus dem Unvermögen des Komikers, die physische Gegebenheit seiner Leiblichkeit zu beherrschen. Während Chaplin über

der Geographie des Raums zu schweben scheint und Keaton seinen Krieg gegen das Universum der Materie mittels Akrobatik gewinnt, scheitert Valentin immer wieder an der Tücke des Objekts. Die physische Welt stellt ihn vor immer neue Herausforderungen, die er beherzt anpackt, um nach heroischen Bemühungen zuletzt doch in die Knie zu gehen. Wie in Treibsand gefangen, gerät er umso tiefer ins Schlamassel, je mehr er sich abmüht, wieder herauszukommen.

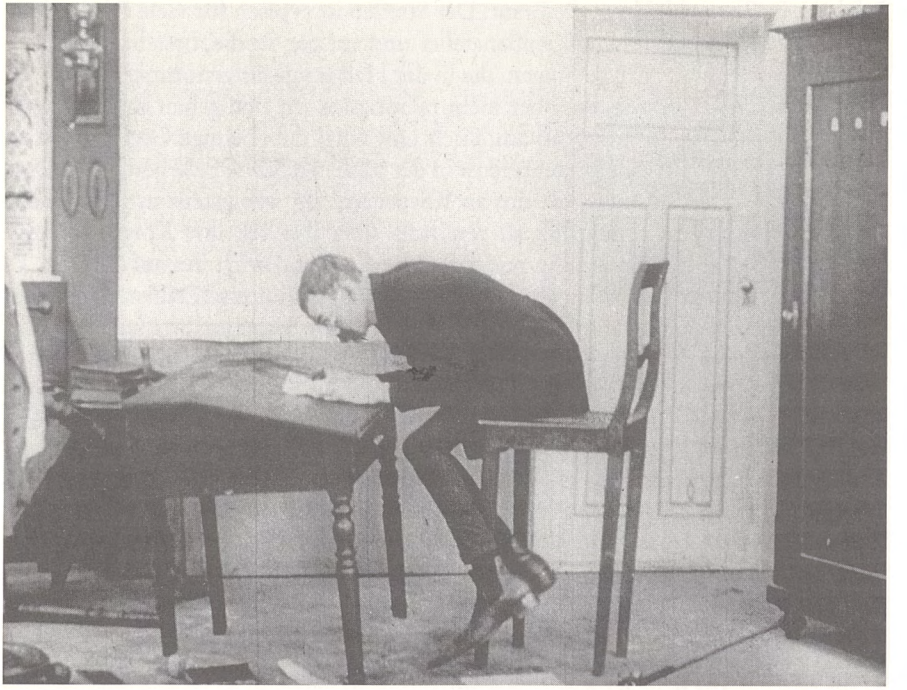
Valentins Gestalt verkörpert Unbeholfenheit an sich: Ungemein lang und dürr, ganz aus Haut und Knochen, bietet sie das Bild eines Magersüchtigen. Beine und Arme scheinen gar kein Ende zu nehmen. Durch die bleistiftdünnen Finger und das verlängerte Nasenbein, das aus den scharfen Kanten seines Gesichts herausragt, werden die langgliedrigen Extremitäten noch zusätzlich betont. Sein ausgezehrt wirkendes Gesicht mit den zurückliegenden Augenhöhlen wird umrahmt von kurzgeschorenem Haar und übergroß abstehenden Ohren. In vieler Hinsicht gleicht Valentins Gestalt Karikaturen von Wilhelm Busch, etwa dem dünnen Schneider Böck aus *Max und Moritz*.

Seine skelettartige Gestalt betont Valentin noch zusätzlich durch seine Kleidung. Hemden, Westen und Jacken sind zu eng, sodaß sein eingefallener Oberkörper und die Arme an Masse kaum gewinnen können. Die Hosen kleben wie Beinstrümpfe an seinen Storchenbeinen, enden aber viel zu weit über den Knöcheln und unterstreichen so die Überlänge seiner Beine und Füße. Oben wiederum hängen sie frei um die nicht vorhandenen Hüften und flattern bei jeder Bewegung. Wie bei Chaplin scheinen die hohen Schuhe ihrem Träger nicht zu passen, sodaß die Möglichkeit eines Ungeschicks sichtlich erhöht wird. Auf dem Kopf sitzt unsicher ein zu kleiner Strohhut oder ein Bowler, der den Körper noch mehr in die Länge zieht.

Valentins Gegenbild ist natürlich die wohlgenährte Liesl Karlstadt. Zusammen bilden sie ein Paar wie Dick und Doof verkehrt herum. Die unterschiedliche Körpergröße ironisiert das Verhältnis der beiden zueinander: Meist ist sie es, die sein aggressiv-passives Verhalten dominiert, obwohl manchmal auch er den Tyrannen spielt. Die Beziehung der beiden ist betont unerotisch: Karlstadt tritt oft in Hosenrollen auf und verkörpert kleine dicke Dirigenten, rundliche Jünglinge und Clowns, oder alte Weiber, Schwiegermütter und boshafte Ehefrauen, aber niemals Damen. Die einzige bekannte Aufnahme, auf der sich die beiden küssen, stammt aus einem frühen Filmfragment von 1913: Sie sitzt als Hausmagd auf einem Stuhl, er als Hausherr mit Zylinder steht daneben und beugt sich zu ihr hinunter.[20]

Die Komik Valentins und Karlstadts hebt das Groteske hervor, das Abnormale im täglichen Leben, im endlosen Kampf der sog. kleinen Leute in einer ungerechten Welt. Im Universum ihrer Komödien schlägt Ordnung immer in Chaos um. Die Ordnung figuriert nur als Schimäre, als Illusion, die für den Komfort der herrschenden Klassen aufrechterhalten wird. Dieser Widerspruch zwischen Schein und Wirklichkeit und das vergebliche Bemühen der an den Rand Gedrängten, ihn zu bewältigen, endet nur allzu oft in physischer Gewalt und Schmerzen.

Die Abwesenheit jeglicher Erotik im Verhältnis von Valentin und Karlstadt kommt nicht von ungefähr. Valentin wählt sich eine kleine, dicke, unerotische Per-



son als Partnerin, weil die Erotik zu große Gefahren birgt. Seine Komik ist eine Komik der Angst, der körperlichen Qual, der Kastration. Die Frau kann nicht als Lustobjekt erscheinen, sondern nur als Monster. Valentins Perversion ist die des Masochisten, der wie besessen die Welt der Dinge zu beherrschen sucht, um sich darüber die Beherrschung seines eigenen Körpers vorzuspielen.[21]

Valentins Komödien sind wahrlich voller Gewalt gegen sich selbst und andere. Die Unfähigkeit Valentins zur Beherrschung seines eigenen Körpers und die Enttäuschung über seine Ungeschicklichkeit führen zu dem Leid, das er sich selbst zufügt. Valentins Gewalt gegen Menschen und Dinge ist genauso eine Funktion seiner umständlichen Tolpatschigkeit wie seiner Bereitschaft zum Zurückschlagen. In beiden Fällen spricht die Komik bei den Zuschauern eine Schaulust an, die an Schmerzen anderer Gefallen findet: Schadenfreude ist angesagt, eine voyeuristische Haltung, die beim Zusehen nicht auf erotische, sondern auf sadistische Reize aus ist. Derart fungieren Qual und Pein nicht nur bei Valentin, sondern in der deutschen Komödie überhaupt in ganz anderem Sinne als etwa in den Slapstick-Streichen des amerikanischen Kinos. Ein adäquates Wort für Schadenfreude fehlt in anderen Sprachen.

Bereits Valentins erster Film, KARL VALENTINS HOCHZEIT (1912), läßt einen Hang zum Sadistischen erkennen. Der Film wurde von Martin Kopp unter der Regie von Ansfelder produziert. Die überlieferte Kopie hat eine Länge von 183 Metern, Anfangs- und Schlußtitel fehlen.[22] Valentin spielt den Bräutigam und Georg

Rückert, in Frauenkleidern, die Braut. Der Streifen ist typisch für viele Filme dieser frühen Zeit: Gedreht in einem Außenatelier und auf der Straße, besteht er fast ausschließlich aus langen Einstellungen, die in der Halbtotale aufgenommen sind.

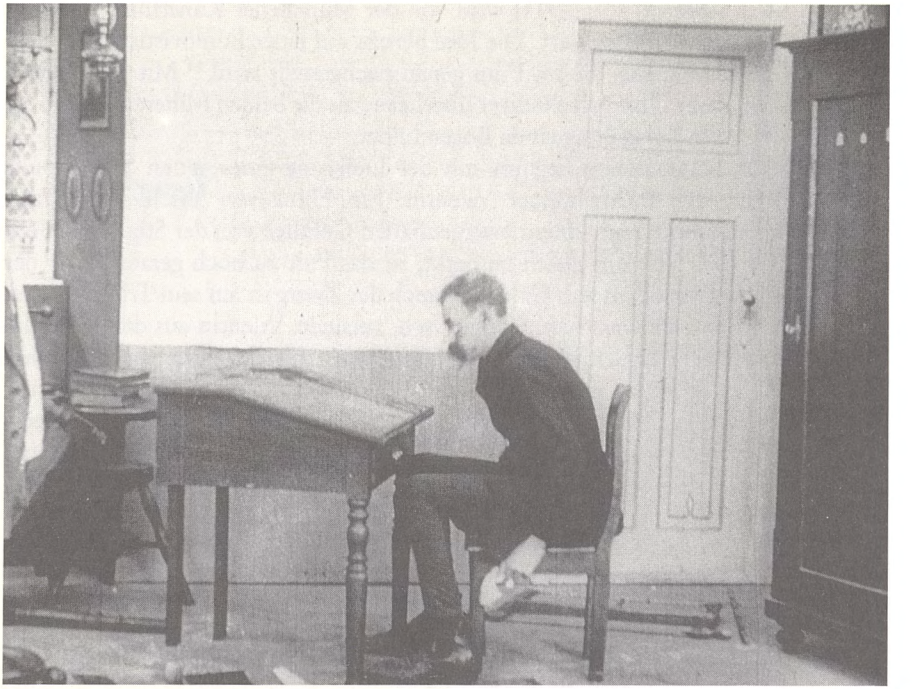
Valentin liest Zeitung, was aber nicht reibungslos vor sich gehen kann, denn er schlägt sich ständig die Ellbogen am Tisch und wirft dabei einige Gegenstände zu Boden. Er reißt ein Inserat heraus und ist in der nächsten Szene zu sehen, wie er eine heiratswillige Frau aufsucht, die ihn an Körperumfang wenigstens ums Dreifache übertrifft. Im Wohnzimmer fällt sie regelrecht über ihn her, ihre Körperfülle zerdrückt ihn fast, dann hebt sie ihn mit einer Hand auf und wirft ihn auf das Sofa. Es bleibt ihm keine andere Wahl, als den Heiratsvertrag zu unterschreiben. Nach dem Hochzeitsakt im Standesamt fällt Valentin gegen einen Baum am Straßenrand, wird von der Braut wieder aufgehoben und buchstäblich in eine Kutsche geworfen. Auf der Hochzeitsfeier fällt das jungvermählte Paar beim Tanz zu Boden: der gesamte Valentin verschwindet unter der Körpermasse seiner Braut. Als die Hochzeitsgäste einem entflogenen Vogel - ein Hochzeitsgeschenk - hinterherlaufen, stürzt Valentin, die hinter ihm laufende Braut fällt über ihn und begräbt ihn endgültig unter ihrer ungeheuren Körperfülle. Zwischentitel: „Jesus, jetzt hab i meinen Mann zerquetscht." Valentins lebloser Körper wird in eine Schubkarre gelegt.

Die Komik in diesem Film beruht auf zwei Elementen, die auf die Impotenz des Mannes hindeuten: Valentins körperliche Unbeholfenheit und der Gegensatz zwischen der extrem übergewichtigen Braut und dem ausgemergelten Bräutigam. Valentin stößt ständig gegen irgendwelche Gegenstände oder wirft etwas um. Die Braut ist groß genug, um sich ihren Freier auf den Schoß zu setzen, und stark genug, um ihn durch die Gegend zu werfen. Nachdem er sein Junggesellendasein aufgegeben hat, erscheint Valentin als Ehemann wie eine Marionettenpuppe, mit der die Ehefrau umspringen kann ganz wie sie will.

Sein physisches Hinscheiden am Ende des Films wird zum Symbol seiner geschlagenen Männlichkeit. Dieser Schluß kündigt auch eine Männerhysterie an, die für sein späteres Werk charakteristisch werden soll: Alle Ängste Valentins gegenüber dem weiblichen Geschlecht konzentrieren sich in der überwältigenden Körperfülle der Braut. Die Verehelichung wird als ein buchstäblich zerdrückendes Ereignis vorgeführt, das den Mann in ein Kind ohne eigenen Willen verwandelt. Als Slapstick verkleidet, präsentiert Valentin eine extrem düstere und misogyne Sicht der Ehe.

Die lustigen Vagabunden (1912) ist Valentins zweiter Film. Der von der Handlung her weniger komplexe Streifen entsteht nach einer humoristischen Zeichnung von Franz Schuhwerk. Unter der Mitwirkung von zwei weiteren Komikern, Möllendorf und Elias, wird er von der Iris-Film GmbH produziert.[23] Es geht um eine Verfolgungsgeschichte, in der Valentin als Dorftrottel und Wachmann zwei Vagabunden jagt und seinerseits von diesen gejagt wird. Außer zwei Halbnah-Aufnahmen ist der Film ausschließlich in Totalen und Halbtotalen gedreht und unterscheidet sich formell kaum von den Durchschnittsproduktionen jener Tage.

Valentin, ausstaffiert mit der Pickelhaube der kaiserlichen Polizei, einem dicken Schnurrbart, Brille und einer altertümlichen Pfeife im Mundwinkel, ruht sich in der



ersten Einstellung vor einer Gastwirtschaft aus. Er erblickt die zwei Vagabunden, schleicht sich an sie heran und fragt nach ihren Papieren, worauf diese ihre Visitenkarten vorzeigen. Sie entwischen dem Wachmann, und es beginnt eine Jagd, bei der die beiden mit Valentin Katz und Maus spielen. Gegen Ende des Films hängt Valentin an einem Gartenzaun fest und muß sich von den zwei Landstreichern auslachen lassen.

Wieder fungiert Valentins Gestalt in ihrer Unbeholfenheit als Quelle der Komik. Gleich zu Beginn der Verfolgungsjagd landet der Film einen visuellen Gag, als der bleistiftdünne Polizist per Stopptrick hinter einem noch dünneren Pfahl verschwindet. Es gelingt den Vagabunden zu entkommen, indem sie dem Ordnungshüter das Gewehr wegschlagen, sodaß der Unglückliche stürzt. Im weiteren Verlauf locken sie ihn auf eine Schaukel: Mit Armen und Beinen wild in der Luft zappelnd wie ein Käfer, der auf dem Rücken liegt, kann er sich auf der Schaukel nicht halten und wird zu Boden geschmettert. Schließlich bringt es Valentin fertig, sich mit seiner Uniform hoffnungslos in einem Gartenzaun zu verfangen.

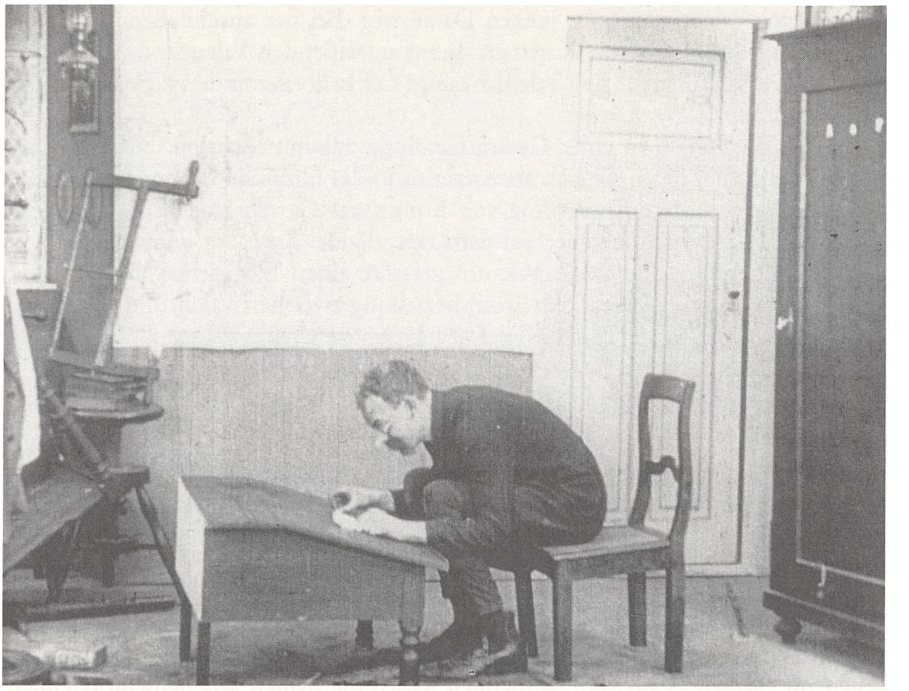
Abgesehen von dem Slapstick-Effekt, den er mit seiner parodistisch übertriebenen Motorik erzielt, gelingt Valentin mit seiner Polizistendarstellung eine wirkungsvolle Persiflage auf einschlägige Autoritätsfiguren der Kaiserzeit. Aus den LUSTIGEN VAGABUNDEN spricht Valentins Respektlosigkeit gegenüber Repräsentanten des Staats und gegenüber staatlicher Macht. Diese politische Position behält Valentin im „Dritten Reich" bei, was ihm schließlich 1941 Berufsverbot einbringt.

DER NEUE SCHREIBTISCH (1914) wird von der Münchener Kunstfilm, das heißt von Peter Ostermayr produziert. Die Idee beruht auf einer humoristischen Zeichnung von Emil Reinicke, die im Film genau nachgestellt wird.[24] Mit 209 Metern Länge scheint dieser Film vollständiger überliefert als die beiden früheren, zumal die erste und die letzte Einstellung einen Bogen bilden.

DER NEUE SCHREIBTISCH beginnt mit der Lieferung eines neuen Schreibpults samt Stuhl für den Büroschreiber Valentin. Ein Hüne von Tischler trägt den Schreibtisch zusammen mit einem zwergenhaften Gehilfen von der Straße ins Büro des Sekretärs. Wie Valentin gleich bemerkt, ist das Pult zu hoch geraten, aber der Tischler verlangt trotzdem sein Geld, und auch der Zwerg ist auf sein Trinkgeld aus. Alleingelassen mit seinem neuen Schreibtisch, versucht Valentin aus der Sache das Beste zu machen. Er entschließt sich, die Tischbeine mit einer Säge zu verkürzen, sägt aber zuviel ab, sodaß er auch die Beine des gelieferten Stuhls verkürzen muß. Aufgrund einer Fehlmessung ist nun wieder der Scheibtisch zu hoch, sodaß Valentin erneut zur Säge greift und sägt und sägt, bis er buchstäblich auf dem Boden sitzt. Um Platz für seine eigenen Beine zu schaffen, bohrt er Löcher in den Fußboden, immer wilder arbeitend, bis er samt Schreibtisch durch den Plafond des darunter gelegenen Friseurladens kracht. In hohem Bogen fliegt er von dort auf die Straße, wo zu Beginn der neue Schreibtisch angeliefert wurde.

Valentins Krieg gegen den eigenen Körper und die Tücke des Objekts nimmt hier extreme Formen an. Auf das Körperliche weist schon die zweite Einstellung des Films hin, wenn Valentins lange, ausgemergelte Gestalt den Riesen von Tischler mit seinem kleinwüchsigen Gehilfen konterkariert. An seinem neuen Schreibtisch sitzend, baumeln Valentins Beine überm Boden, mit den langen Armen kann er kaum das Tintenfaß erreichen, und mit dem Kopf sitzt er zu tief, als daß er sehen könnte, was er schreibt. Deshalb versucht er krampfhaft, seine Beine in kniender Stellung auf dem Stuhl unterzubringen. Wachsender Zorn bemächtigt sich seiner, bis er mit der Hand auf den Schreibtisch haut und sich dabei verletzt. Nachdem er Säge und Zollstock geholt hat, muß er sich in unmöglicher Weise verdrehen, weil er die Säge beim Ausmessen des Tisches nicht aus der Hand legen will. Fast schneidet er sich den Daumen ab, als er die gemessene Stelle mit der Säge zu erreichen sucht. Je mehr er sägt, umso wilder und verworrener agiert er, bis er schließlich einen Hammer nimmt und die Stuhlbeine einfach abschlägt.

Valentins Zorn richtet sich augenscheinlich gegen den Schreibtisch, der ihm nicht zu Willen ist, doch seine Aggressivität weist darauf hin, daß er sich selbst nicht leiden kann. Er ärgert sich darüber, daß ihn der Tischler übers Ohr gehauen hat; er kann sich selbst nicht ausstehen, weil er nicht in der Lage ist, einfache Handwerkerarbeiten zu verrichten; er leidet unter dem körperlichen Schmerz, den er sich selber zufügt. Je krampfhafter er mit dem Schreibtisch, quasi eine Verlängerung seines eigenen Körpers, fertig zu werden sucht, umso mehr zerstört er ihn. Schließlich stöhnt Valentin, auf dem abgesägten Stuhl am Boden sitzend, die Beine waagrecht unter den Schreibtisch gestreckt: „Ach Gott, wie tief bin ich gesunken!" Mit diesem Wortspiel ist weniger die physische Position gemeint, in die er sich gebracht hat, als der ganze



masochistische Anfall, bei dem er sich gleichsam selbst kastriert hat. Für das Kinopublikum bietet dieses Schauspiel von Qual und Pein die Gelegenheit zu sadistischem Vergnügen.

KARL VALENTIN UND LIESL KARLSTADT AUF DER OKTOBERWIESE (1923) ist ein Fragment, angeblich aus einem Kurzspielfilm mit dem Titel DER „ENTFLOHENE" HAUPTDARSTELLER (1921 ?). Unter der Regie von Josef Schmidt spielen in den Hauptrollen Hanna Lierke, Ludwig Wengg und Hans Schön-Matz, während Valentin und Karlstadt anscheinend nur mit Nebenrollen in Oktoberfest-Szenen vertreten sind. Diese wurden im Jahr 1929 zusammen mit KARL VALENTINS HOCHZEIT und zwei weiteren Kurzfilmen von Valentin wieder aufgeführt.[25] Das überlieferte Fragment OKTOBERWIESE hat keine Zwischentitel und ist offenbar eine simple Kompilation aller Einstellungen mit Valentin und Karlstadt aus dem verschollenen Spielfilm.

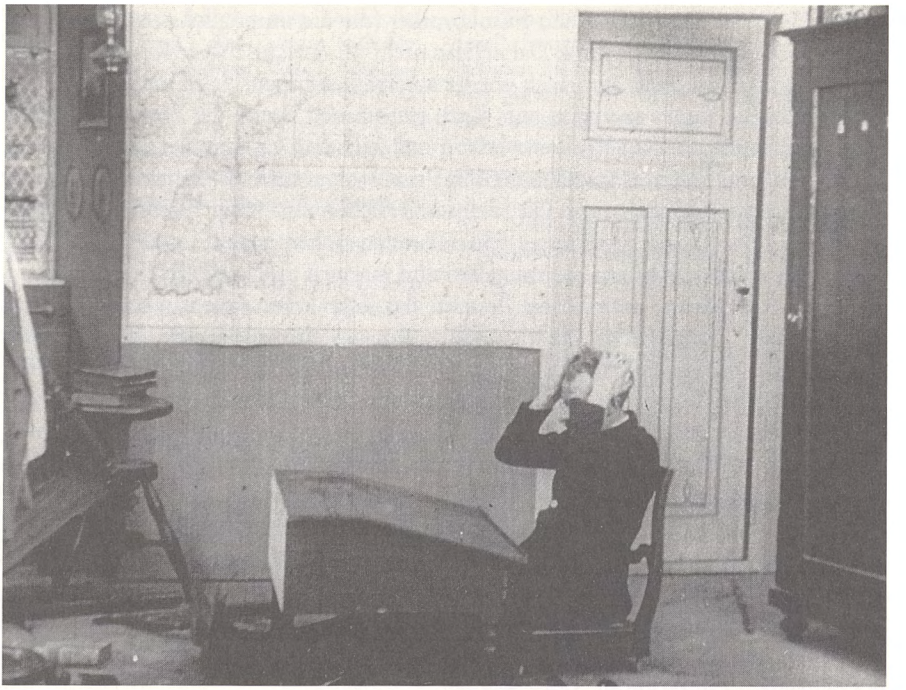
Die erste Einstellung zeigt in Nahaufnahme die übergroßen Schuhsohlen von Karl Valentin, der seine Beine auf einem Schreibtisch ausgestreckt hat und eine Zigarre raucht. Nach einem Telefongespräch mit einer jungen Dame betritt Valentins Ehefrau den Raum: Liesl Karlstadt hat sich mit einigen Kissen ausgepolstert, um Busen und Körperumfang zu vergrößern. Sie führt Valentin ihre neuerworbenen Hüte vor. Das Paar fährt zum Wiesengelände, wo sich die restliche Handlung abspielt. Karlstadt und Valentin besuchen mehrere Schaubuden - etwa in der Mitte des Frag-

ments rennt Valentin mit der jungen Dame weg. Bei der anschließenden Verfolgungsjagd bleibt die Ehefrau Karlstadt ihrem ausreißenden Valentin dicht auf den Fersen. Zum Schluß greift sich Valentin einige Luftballons, mit deren Hilfe er buchstäblich aus dem Bild schwebt.

Wie diese Szenen in einer Gesamthandlung zusammenpassen, bleibt unklar. Einzeln betrachtet fügen sie sich aber nahtlos in das filmische Gesamtwerk Valentins, besonders was die Entstehung von Komik aus Gewalt angeht. Mit heftigen Schlägen enden zwei Abenteuer auf dem Festgelände: Karlstadt demaskiert einen angeblichen „wilden Indianer", Valentin zerstört einen Flohzirkus. Bezeichnend scheint auch, daß die vorgebliche Erotikbeziehung zwischen Valentin und der jungen Dame, abgesehen von den per Telefon angedeuteten Wunschvorstellungen, nicht nur nicht zustandekommt, sondern in eine lusttötende Verfolgungsjagd mündet. Valentin schlägt seine Ehefrau mit einem Holzhammer bewußtlos, sie greift ihrerseits ihre junge Rivalin hoch oben auf dem Riesenrad an. Schließlich steigt Valentin freiwillig in den Ring, um in Unterhose gegen einen feisten Boxer anzutreten. Visuelle Gags, die mit Valentins Ungeschick arbeiten, sind zahlreich vertreten. So versucht er immer wieder erfolglos, rückwärts ein Karussel zu besteigen. Der Gag wiederholt sich später, wenn er rückwärts sitzend ein richtiges Pferd reiten will. Als Valentin eine Waage besteigt, zeigt diese kein Gewicht an - ein Gag, der Valentins Flucht mit Hilfe der Luftballons vorbereitet. Eine Schaubude mit Zerrspiegeln sowie ein Laufband, auf dem Valentin und Karlstadt wiederholt hinfliegen, bieten weitere Gelegenheiten für Slapstick-Einlagen. Schließlich haben die beiden anscheinend reichlich Bier getrunken: Verzweifelt müssen sie vor den stark frequentierten Toiletten anstehen, während sie das Wasser kaum noch halten können. Wieder ist die Komödie mit Schadenfreude gespickt.

MYSTERIEN EINES FRISIERSALONS (1922) kommt durch eine Zusammenarbeit zwischen Bertolt Brecht, Erich Engel und Karl Valentin zustande. Daß Brecht, der moderne Dramatiker, der sich als Volkssänger fühlte, und Valentin, der Volkssänger, der ungewollt modern war, daß diese beiden sich finden würden, verwundert kaum.[26] In dem von Privatleuten finanzierten Streifen spielen Valentin und Blandine Ebinger die Hauptrollen, während Liesl Karlstadt, Annemarie Hase (die Geliebte Brechts), Carola Neher, Max Schreck und andere in Nebenrollen auftreten. Der Film wurde seinerzeit nicht öffentlich gezeigt, weil Valentin dies untersagte, als er erfuhr, daß Brecht die Geschichte aus einem alten amerikanischen Slapstick übernommen hatte. Im Bestreben, die Konventionen der Filmkomödie über den Haufen zu werfen, mutet MYSTERIEN EINES FRISIERSALONS verglichen mit dem amerikanischen Slapstick-Stil allerdings geradezu surrealistisch an.

Valentin und Ebinger treten als Friseur und Friseuse auf, die in der Arbeitszeit jede Menge Unfug treiben, statt die im Salon wartende Kundschaft zu bedienen. Während die Ebinger sadistisch gewieft eine Kundin quält, scheint Valentin nicht besonders helle zu sein: Als eine Kundin (Karlstadt in einer Hosenrolle mit Bowler und Reitstiefeln) von ihm verlangt, er solle ihr ein Muttermal vom Kinn entfernen, holt Valentin Hammer und Meißel aus der Werkzeugkiste. Da er damit nichts zuwe-



gebringt, versucht er die Kundin mit der einen Hand zu hypnotisieren (eine Anspielung auf die Psychoanalyse?), während er mit einer Zange in der anderen Hand zu Werke geht. Später schneidet er aus Versehen einem Kunden mit dem Rasiermesser den Kopf ab, versteckt ihn, verliert ihn, kann ihn dann letzten Endes aber wieder ankleben, sodaß der Kunde seinen Duelltermin mit einem Professor noch einhalten kann. Ebinger, die sich in den Professor verliebt hat, rettet diesen, indem sie den vorher abgetrennten Kopf des Gegners mit einer Angelrute wieder abzieht.

Ganz im Einklang mit Valentins früheren Filmen ist hier nicht Erotik, sondern der Blick auf die Verstümmelung menschlicher Körper das zentrale Element der Komik. Grotesk erscheinen die drei Kunden, die im Salon mit ihren bald meterlangen Bärten ewig warten müssen. Indem Valentin dem Professor nicht nur den Bart, sondern auch das Kopfhaar rasiert, verunstaltet er ihn bis zur Unkenntlichkeit. Im Café bespritzt Valentin einen anderen Gast mit Sodawasser, weil der ihn nicht grüßt. Ebinger versucht eine Kundin mit elektrischem Strom zu erledigen, streicht ihr anschließend Gesicht und Beine mit Teer voll. Valentin wird schließlich von dem geköpften Kunden erschossen – da wacht er aus seinem Traum auf und... zieht sich eine riesige Kugel aus der Brust.

Surrealistisches Spiel vereint mit sadistischem Humor liegt sowohl Brecht (zumindest in seinen frühen Münchner Stücken) als auch Valentin. In MYSTERIEN EINES FRISIERSALONS ziehen die beiden die logische Konsequenz aus der scheinbaren Un-

sterblichkeit der amerikanischen Filmkomiker (die die unmöglichsten Situationen heil überleben), indem sie ihren Darstellern nicht nur austauschbare Körperteile verpassen, sondern sie auch mehrfach wieder auferstehen lassen. Auch das Klischee des amerikanischen *happy end* wird aufs Korn genommen, wenn die Ebinger zu guter Letzt ihren heißgeliebten Professor bekommt, nachdem sie ihm das Leben gerettet hat. Brecht und Valentin inszenieren den Friseursalon auch als Bühne für eine Art humoristischen Klassenkampf: Die kleinbürgerlichen *underdogs* Valentin und Ebinger dürfen sich an ihren großbürgerlichen Kunden rächen, indem sie sie stundenlang warten lassen, sie schmähen, sie entstellen und martern und schließlich ermorden.

Natürlich könnte man andere Aspekte der Komik von Valentin und Karlstadt hervorheben[27], doch ist es eben auffällig, mit welcher obsessiven Lust sie ihre Stummfilme als Grotesken menschlicher Physis inszenieren. Immer wieder kreisen Valentins frühe Komödien um den Körper und seine Unzulänglichkeiten in der Auseinandersetzung mit der Tücke des Objekts. In gewisser Hinsicht könnte man diese Filme als Kastrationsgeschichten deuten, geht es doch um die körperliche Impotenz des Mannes (DIE LUSTIGEN VAGABUNDEN), seinen durch die Frau bewirkten Tod (KARL VALENTINS HOCHZEIT), die symbolische (DER NEUE SCHREIBTISCH) oder unmittelbar physische (MYSTERIEN EINES FRISIERSALONS) Abtrennung von Körperteilen. Die sadistischen Elemente in diesen Komödien scheinen auch in anderen deutschen Filmlustspielen der Stummfilmzeit auf, etwa beim frühen Lubitsch. Diese These könnte ein Anfang sein, um weitere Recherchen anzuregen, die im Bereich der deutschen Filmkomödie nötig sind.

(aus dem Englischen von Jan-Christopher Horak und Martin Loiperdinger)

* Dieser Beitrag erschien ursprünglich im Katalog zur Retrospektive „Prima di Caligari" von Le Giornate del Cinema Muto, Oktober 1990 in Pordenone (Jan-Christopher Horak: Laughing Until It Hurts. German Film Comedy and Karl Valentin / Ridere da sentirsi male. Il cinema comico tedesco e Karl Valentin, in: *Before Caligari. German Cinema, 1895–1920/Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895–1920.* Edited by/A cura di Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli. Consulting editors/Con la collaborazione di Jan-Christopher Horak, Heide Schlüpmann, Bradford Smith, Eberhard Spiess, Edizioni Biblioteca dell'Immagine: Pordenone 1990, 202–229).

Die Fotos zeigen Szenen aus DER NEUE SCHREIBTISCH.

1. Karl Valentin: Schriften zum Theater, in: Wolfgang Till (Hrsg.), *Karl Valentin Volks-Sänger? DDADAist?*, Schirmer Mosel: München 1982, 195.

2. Michel Foucault: Truth and Power (aus: Power and Knowledge), in: Paul Rabinow (Hrsg.), *The Foucault Reader*, Pantheon Books: New York 1984, 72–73.

3. Retrospektive zur Photokina (Köln), Deutsche Filmkomödien 1929–1933, September 1980. Vgl. Karsten Witte: Katastrophen unter der Normaluhr, in: *Frankfurter Rundschau*, Nr. 221, 23.9.1980, 9.

4. Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films.* Übersetzt von Ruth Baumgarten und Karsten Witte, Suhrkamp Verlag: Frankfurt am Main 1979, 27.

5. Ludwig Thoma: Das Kino (1915), in: *März*, 9. Jg., H. 12, 27.3.1915, 267–270; wieder abgedruckt in: Fritz Güttinger (Hrsg.): *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*, Deutsches Filmmuseum: Frankfurt am Main 1984, 329.

6. Thomas Elsaesser: Schünzel und der Publikumsfilm. Zum Beispiel „Hallo Caesar!", in: Jörg Schöning (Red.), *Reinhold Schünzel. Schauspieler und Regisseur*, edition text + kritik: München 1989, 36–49. Siehe auch den Beitrag von Elsaesser im vorliegenden Band.

7. Georges Sadoul: *Storia Generale del Cinema. Il Cinema diventa un' Arte*, Giulio Einaudi editore: Torino 1967, 686.

8. Lotte Eisner: *Die dämonische Leinwand*, Kommunales Kino: Frankfurt am Main 1975, 75.

9. Gerhardt Lamprecht: *Deutsche Stummfilme* 1913–1914, Band 2; 1915–1916, Band 3, Stiftung Deutsche Kinemathek: Berlin 1969.

10. Vgl. die Lubitsch-Filmographie von Wolfgang Jacobsen in: Hans Helmut Prinzler, Enno Patalas (Hrsg.), *Lubitsch*, C.J.Bucher: München 1984.

11. Eine Studie über die frühen deutschen Filmgesellschaften, u.a. die 1906 in Berlin-Steglitz gegründete BB-Filmfabrikation, steht noch aus, sodaß hier auf manchmal höchst fragwürdige Quellen zurückgegriffen werden muß. Siehe z.B. Friedrich von Zglinicki: *Der Weg des Films*, Rembrandt Verlag: Berlin 1956, 347.

12. Siehe Oskar Kalbus: *Vom Werden Deutscher Filmkunst. Der stumme Film*, Cigaretten-Bilderdienst: Altona-Bahrenfeld 1935, 35.

13. Thomas Brandlmeier hat den heroischen Versuch einer Valentin-Filmographie gemacht, mußte sich aber hauptsächlich auf zuvor veröffentlichte Filmographien stützen, siehe Till (1982), 261–269; vgl. auch die zuletzt erschienene Filmographie von Wolfgang Jacobsen in: Hans-Michael Bock (Hrsg.), Karl Valentin, in: *Der Cinégraph*, Edition Text + Kritik: München 1984 ff.

14. Siehe Heinrich Hoffmanns Erzählung in: *Münchener Illustrierte*, 25.12.1954 (wieder abgedruckt in Till (1982), 197).

15. Alle weiteren biographischen Informationen stammen aus Till (1982), 311–360, und aus Bock (1984 ff.).

16. Till (1982), 262 ff.

17. Bock (1984 ff.).

18. Karl Valentin: Mein Filmpech, undatiertes Manuskript, in: Till (1982), 185–188.

19. Max Ophüls: *Spiel im Dasein. Eine Rückblende*, Goverts Verlag: Stuttgart 1959. Die Passage zu Valentin ist wieder abgedruckt in Till (1982), 210–211.

20. Vgl. dazu Jacques Lacan: *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, W.W. Norton & Co.: New York/London 1981, 183.

21. Vgl. die Standbildvergrößerung aus dem Filmfragment (DER KUSS) in: Michael Schulte, Peter Styr (Hrsg.), *Karl Valentins Filme*, Neuausgabe, Piper Verlag: München 1989, 11; dort auch zahlreiche Aufnahmen aus den anderen hier behandelten Stummfilmen Valentins.

22. Vgl. Till (1982), 261, und Bock (1984 ff.).

23. Bock (1984 ff.).

24. Emil Reinicke: Der neue Schreibtisch, in: *Münchener Bilderbogen*, Nr. 1081 (1891), nachgedruckt in Till (1982), 186.

25. Von Walter Jervenn zusammengestellt, bildeten vier Kurzfilme von Valentin das Programm „Aus dem Kindergarten des Kinos"; vgl. die Rezension in *Münchner Neueste Nachrichten*, 15.4.1929, abgedruckt in Till (1982), 193.

26. Wolfgang Gersch schenkt diesem Film wenig Beachtung, meint aber, Valentin und Brecht hätten ihn gemeinsam konzipiert; Vgl. Wolfgang Gersch: *Film bei Brecht*, Carl Hanser Verlag: München 1975, 23.

27. Vgl.z.B. Georg Seeßlen: Spurensuche: Karl Valentin. Bayerische Trilogie (1.Lieferung), in: *Medium*, 12.Jg. Nr. 2, (1982), 39–45.

HEIDE SCHLÜPMANN

„Ich möchte kein Mann sein"

Ernst Lubitsch, Sigmund Freud und die frühe deutsche Komödie

Kriegsende

ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN gehört in das Genre der Hosenrollenkomödien. Der Film enstand 1918, Lubitsch hatte damals schon 5 Jahre Erfahrungen im Bereich der Filmkomödie sammeln können – zuerst als Schauspieler und seit 1915 auch als Regisseur und Autor; er hatte noch nicht die Historienfilme MADAME DUBARRY und ANNA BOLEYN gedreht, die ihm den Weg nach USA ebnen sollten – 1919 war MADAME DUBARRY der erste deutsche Film, der nach dem Weltkrieg in New York herausgebracht wurde.

ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN zeigt ein gegen Gouvernante und Onkel aufmüpfiges junges Mädchen – einen „Backfisch", gespielt von Ossi Oswalda. Über Lubitsch war sie zum Film gekommen: Zwischen 1916 und 1920 drehte er elf Filme mit ihr, 1917 die erste Komödie OSSIS TAGEBUCH, bei der sich Lubitsch als Schauspieler zurückzog, um, nur mehr hinter der Kamera, als Regisseur und Autor tätig zu sein. In ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN bekommt Ossi einen neuen jungen, dynamischen Vormund, der willens ist, sie mit fester Hand in ihre Frauenrolle zu führen. Ossi entzieht sich dieser Bevormundung, indem sie sich beim Herrenbekleider ausstatten läßt. In Frack und Zylinder kann sie ohne Schwierigkeiten abends auf Vergnügungssuche gehen. Im Tanzlokal trifft sie den Vormund, aber nun von Mann zu Mann. Eifersucht auf seine Dame und anschließendes Tête-à-tête der Herren spielen sich ab. Am nächsten Tag folgt dann die Vereinigung von Mündel und Vormund auf Ossis Bett, wo der Zwischentitel verkündet: „Ich möchte kein Mann sein".

Eine Emanzipationsgeschichte mit konservativem Ausgang? Der Film kam im Oktober 1918 in die Kinos, kurz vor dem militärischen Zusammenbruch und genau in dem Monat, als das preußische Abgeordnetenhaus zu guter Letzt doch noch der umkämpften Wahlrechtsreform zustimmte. Das neue Wahlrecht machte formell die Frauen in Deutschland zu mündigen Staatsbürgerinnen. „Kriegsgewinnler" – um aus H.H. Prinzlers *Bausteine zu einer Lubitsch-Biografie* zu zitieren[1] –, Kriegsgewinnler also beide: Lubitsch, der sich während der Kriegszeit vom Angestellten in der Bekleidungsbranche zum international erfolgreichen Regisseur hocharbeitete, und die Frauenbewegung, die dank weiblicher „Bewährung" im Kriege „eines ihrer wichtigsten Ziele erreicht hatte"?[2]

Die Frauenbewegung zumindest hat die Zweischneidigkeit dieses Gewinnes nicht aus dem Auge verloren, und das nicht nur angesichts der politischen Realität der neuen Republik. Die Frage von Gleichheit oder Differenz war schon immer ein heftig debattiertes Thema gewesen. Insofern läßt sich Lubitschs Film als eine Fußno-

te zur Geschichte lesen, die nicht unbedingt gegenemanzipatorische Bedeutung haben muß: männliche Staatsbürgerrechte ja, aber „Ich möchte kein Mann *sein*" könnte die kritische Zuschauerin mit Ossi Oswalda am Ende sagen. Doch wer spricht eigentlich diesen Zwischentitel im Stummfilm, der noch dazu als Titel für den ganzen Film fungiert?

Nimmt man den Film als Autorenfilm, als Aussage des Regisseurs, der auch das Drehbuch schrieb, dann könnte sein Titel den Sinn eines Selbstbekenntnisses annehmen: „Ich möchte kein Mann sein", sagt Lubitsch und wendet sich damit gegen seine Identifikation mit der Männerrolle. Die „Männerrolle" ist um diese Zeit zum Angelpunkt der Filmproduktion geworden; aus den Problemen, in die die Branche während der Kriegszeit geraten ist, soll die Stärkung der Stellung des Autors und des Regisseurs herausführen.[3] Das geht auf Kosten der Autonomie der Schauspielerin und der Nähe zum Publikum. Lubitschs Aufstieg zum Regisseur gelang im Kontext dieser Tendenz. Das virtuose Zusammenspiel von literarischer und technischer Produktion, dank der künstlerischen Leitung des Autor-Regisseurs, prägt auch seine Komödie, aber sie verwahrt sich gleichzeitig gegen die Verkunstung des Kinos.

Wie den Akten der Ufa-Vorstandssitzungen zu entnehmen ist, werden gegen Kriegsende die organisatorischen Erneuerungen, zu denen sich die Branche entschließt, ergänzt durch politische Forderungen nach Kulturpropaganda „großen Stils"; der Film soll der weltweiten Vermittlung deutscher philosophisch-künstlerischer Weltanschauung dienstbar gemacht werden.[4] In der Übersetzung romantischer Traditionen in das Massenmedium ist das klassische Weimarer Kino diesem Auftrag post festum gefolgt und hat den deutschen Stummfilm auch und gerade im Ausland berühmt gemacht. Seine spezifisch „filmische" Qualität erreichte es jedoch durch eine Wendung nach „innen". Über der technischen Reproduktion, massenhaften Verbreitung künstlerischer Welt-„Anschauung", insistierte es auf der Verwirklichung des Künstler-Subjekts im Film und offenbarte, wie Siegfried Kracauer darstellte, die Krise der kulturellen, sozialen und sexuellen Identität des Autors.

Lubitsch geht einen anderen Weg als den der Kunst – dieser Weg führt ihn wohl nicht zufällig nach Hollywood – , wenn er versucht, in seinen Komödien die veränderten Bedingungen einer Vormachtstellung von Drehbuch und Regie zu nutzen, um die Qualität einer älteren Tradition des populären Genrekinos, in dem er als Komiker begonnen hat, zu retten. Ihm geht es nicht um die Tiefenstruktur der männlichen Seele. ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN könnte sich als Film herausstellen, in dem sich der Verlierer im Erfolgsregisseur – der Komiker und Witzemacher – der Kehrseite der Erfolgsgeschichte der Frauen verbindet.

Gehen wir hinter die Frage einer subversiven Verbindung von Filmproduktion und Frauenemanzipation noch einmal einen Schritt zurück , dann bleiben zwei Fragestellungen, zu denen Lubitschs Komödie provoziert: einmal die Frage nach einer Filmproduktion, die auf das Pathos der Kunst verzichtet, ohne sich dem Kommerz zu überantworten, zum anderen die Suche nach einer Filmrezeption, in der die Zuschauerin mit dem Subjekt erkämpfter Gleichberechtigung nicht identisch ist , ohne damit Objekt männlicher Projektion zu sein.

Ich beginne mit der zweiten Frage. Durch den provokanten Aufruf zur Verweigerung der Rezeption des Kinofilmangebots hat Laura Mulvey sie in ihrem Beitrag zu Schaulust und Kino einmal radikal gestellt.[5] Ihre handfeste These war, daß die emanzipierte Frau nicht ins Kino gehen kann, weil sie dort immer auf den Objektstatus zurückgeworfen wird. Die feministische Filmtheorie durfte dies nicht so stehen lassen, wollte sie nicht die eigene Basis, den Zugang zum Gegenstand, verlieren. In einem der interessantesten Versuche, sich dieses Zugangs zu vergewissern, bekommt das Crossdressing – wie in unserem Film – eine zentrale Bedeutung. Mary Ann Doane geht in ihrem Aufsatz „Film und Maskerade" sich an Mulvey anlehnend davon aus, daß die Frau ihre Lust im Kino um den Preis der Selbstverleugnung erkauft.[6] Sie hat nur zwei Möglichkeiten, einen libidinösen Zugang zur Geschichte auf der Leinwand zu finden: sie kann entweder distanzlos eins werden mit dem Bild der Frau auf der Leinwand und damit masochistisch sich dem Objektstatus unterwerfen, oder aber sie kann sich, sozusagen in die Männergestalt auf der Leinwand schlüpfend, mit der männlichen Subjektposition identifizieren.

Die Reflexion auf die Wiederkehr der Gleichheit mit dem Mann im Kino als „Maskerade" impliziert die Kritik an der Emanzipation zur Gleichheit, und veranlaßt Doane explizit zu fragen, ob denn die Übernahme der weiblichen Rolle, einer so exzessiv im Film ausgestellten, wirklich identisch ist mit dem sozialen Verhalten der Unterwerfung oder nicht auch als „Maskerade" eine veränderte Bedeutung gewinnt.

Die Zuschauerin, statt die vom Film vollzogene Ausgrenzung ihres Blicks nur nachzuvollziehen, eignet sich die weibliche und die männliche Person auf der Leinwand als Maskeraden an; so gewinnt sie *ihren* Zugang zum Film. „Die Wirksamkeit von Maskerade liegt genau in ihrem Vermögen, eine Distanz zum Bild herzustellen, eine Ungewißheit zu erzeugen, in der das Bild manipulierbar, produzierbar und für Frauen lesbar gemacht wird."[7]

Dieser weibliche Zugang zum Film bleibt allerdings dem männlichen unterlegen. Als autonome Form der Rezeption vermag Doane das „Lesen" nicht zu begreifen. Vielmehr verdoppelt sich in der theoretischen Darstellung der Film-„Lektüre" die Abhängigkeit. Die Psychoanalyse spiegelt den Projektionszusammenhang des Kinos auf der Theorieebene wider, sie gibt die Möglichkeit zur Distanzierung von der unmittelbaren Kinoerfahrung des Films, wird aber auch zur Fessel. Selbst männlicher Projektionszusammenhang – wie Doane weiß –, versperrt sie einen aus der Selbstreflexion hervorgegangenen Begriff der weiblichen Position im Kino.[8]

Vom Rahmen der Psychoanalyse befreit gewinnt Judith Butler der Maskerade mehr Bedeutung ab. Als Crossdressing wird sie geradezu zum Gegenbild der Psychoanalyse. Während diese die Geschlechtercharaktere im seelischen Inneren der Körper verankert denkt, sodaß niemand ihnen entrinnen kann, stellt jene sie als bloße oberflächliche Erscheinungen dar. Butler zitiert Esther Newtons *Mother Camp: Female Impersonators in America*, um ihre Auffassung zu stützen:

> "At its most complex," Newton writes, "[drag] is a double inversion that says, 'appearance is an illusion'. Drag says [Newton's curious personification], my 'outside' appearance is feminine, but my essence 'inside' [the body] is masculine." At the same time it symbolizes the opposite inversion: "my appearance 'outside' [my body, my gender] is masculine but my essence 'inside' myself is feminine." Both claims to truth contradict one another and so displace the entire enactment of gender signification from the discourse of truth and falsity.[9]

Das Crossdressing reflektiert die illusionäre, kontingente Struktur von Geschlecht, es scheint mit einem Mal die Zuschauerin von der Geschlechtsrollenfixierung und die Theoretikerin von der Psychoanalyse zu befreien. Butler selbst verifiziert das emanzipatorische Versprechen über die Theorie Foucaults und die Preisgabe des Subjekts. Mich interessiert, welche Bedeutung es gerade für Konstitution und Begriff einer unabhängigen weiblichen Position im Kino haben kann.

Als Gegenbild zur Psychoanalyse wirft das Crossdressing – wie Butler ausführt – ein Licht auf den mythischen Rest der psychoanalytischen Theorie. Die Psychoanalyse bleibt der romantischen Seelenvorstellung verhaftet, auch wenn Freud sie anscheinend biologistisch aufklärt: über den Triebverzicht konstituiert sich der Innenraum der Seele, der somit dem äußeren, dem politischen Zugriff entzogen scheint. Halte ich nun die beiden Vorstellungen vom Innenraum der Seele und von der Oberflächenexistenz der Geschlechtscharaktere gegeneinander, kommt die des Crossdressing dem Film näher als die psychoanalytische. Was hat der Film anderes als die Körperbilder, um darauf die „Seele" zu malen. Was ist er anderes als Oberfläche, Haut, hinter der es keine „wahre" Welt, keine Innenwelt gibt. Heute ist vergessen, welchen Anstoß seine „Seelenlosigkeit" in der Frühzeit erregte, daß man ihm erst beibringen mußte, in die Illusion der Seele einzustimmen, zu suggerieren, es gäbe eine zweite Welt hinter der Bildoberfläche.

Dann aber wäre das Verhalten der Maskerade nicht mehr nur in der Weiblichkeit der Zuschauerin begründet, sondern zu allererst im Filmmedium selbst. Die List der „Maskerade" müßte nicht beschränkt bleiben auf die Übernahme von Bildern der männlichen oder weiblichen Position im Film und damit der Klammer des männlichen Blickkonstrukts verhaftet bleiben. Sie ließe sich aufgehoben denken in einer Art Mimesis an die vom männlichen Projektionszusammenhang verdrängte Oberflächlichkeit und Flüchtigkeit des Films. Die Einführung von Crossdressing im Kino wiederum könnte eine filmische Strategie der Opposition gegen die Institutionalisierung des männlichen Blickkonstrukts sein, die über die Verwirrung der Zuschauerin – ob sie nun das Bild von Männlichkeit oder Weiblichkeit übernimmt – ihr mimetisches Verhalten herstellt.

Ossi Oswalda in ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN macht diese Geschlechtsverwirrung vor. Die Frage ist, ob ihre Demonstration ein Zwischenspiel bildet, das am Ende wieder in die Ordnung der Geschlechter mündet. Diese Frage läßt sich nicht aus der Entwicklung der Story allein beantworten, sondern betrifft die Formen ihrer Darstellung. Entscheidend ist, ob der filmstrategische Kontext zuläßt, daß die

Demonstration der Schauspielerin vor den Augen des Publikums eine Art mimetisches Verhalten provoziert, in dem die Zuschauerinnen und Zuschauer aus ihren geschlechtsidentifizierten Körpervorstellungen heraustreten.

Zur Debatte steht eine Darstellungsform, deren Gelingen sich an der Durchlässigkeit für die manifeste oder latente Disposition des Publikums erweist, aus der Befangenheit in herrschenden Identifikationsstrukturen herauszutreten. Die Frage nach der Zuschauerinnenposition führt so zurück auf die andere Frage nach einer Filmproduktion, die sich nicht als Kunst, jedenfalls nicht im Sinne autonomer Kunst, versteht, ohne sich dem Kommerz, dem kommerziellen Diktat des sogenannten Publikumsgeschmacks, zu überantworten.

Die deutsche Komödie als Ersatzbildung

Die deutsche Filmproduktion der zehner Jahre ist voll von Hosenrollen und Backfischen. Asta Nielsen, Ossi Oswalda, Dorrit Weixler und viele andere verkörpern sie. In ihnen scheint nicht nur soziale Identitätsbildung thematisiert, sondern eine Krise im „Reifungsprozeß" des Mediums selbst zum Ausdruck zu kommen. Das Kino, das sich sozial mausert und seine gesellschaftliche Anerkennung erreicht, verlangt Erwachsenheit, von seinen Zuschauerinnen: die angepasste weibliche Rolle. Mit dem ungebärdigen Backfisch hält es am Aufrührerischen des Kinogangs fest, mit der Hosenrolle irritiert der Film die Geschlechterordnung, die herzustellen er nun gedrängt wird.

Die Hosenrolle taucht jedoch fast ohne Ausnahme im Rahmen der Komödie auf. Es ist kein Zufall, daß die Schauspielerin Asta Nielsen mit HAMLET (1920) den grandiosen Versuch machte, sie aus diesem Genre herauszuholen. Denn nimmt die Komödie nicht das Oppositionelle des Crossdressing zurück und degradiert es unter männlicher Ägide zum puren Objekt der Belustigung? In der Unzahl langweiliger deutscher Komödien insbesondere der Kriegsjahre scheint in der Tat jede Opposition zu versanden. Neben der Pubertät, vor allem der weiblichen, sind die Ehe – die Schwiegermutter, der Seitensprung – und die Schranken der Verliebtheit – der „abgeführte Liebhaber" (wie ein Filmtitel lautet), die väterlichen Widerstände – ständige Themen. Die einzige Belustigung, die die Filme durchgehend erkennen lassen, besteht in sexuellen Anspielungen, bei denen auch die strenge Zensur ein Auge zudrückt. Doch kommt dabei der Form der Komödie, aufgrund ihrer deutschen literarischen Tradition, zunächst selbst schon die Funktion der Zensur, nämlich der Reprivatisierung der Probleme der Sexualität und des Geschlechtsverhältnisses zu, die im Kino öffentlich wurde.[10] Die Komödie stand von Anfang an weniger im Zentrum des Angriffs bildungsbürgerlicher Kreise als das Kinodrama.

Die technisch-massenhafte Reproduktion der Komödie kann das Publikum in ihrer unendlichen Lustlosigkeit und Langeweile nur befriedigt haben, weil sie den Charakter einer Ersatzbildung trägt: als immer schon akzeptiertes Genre für den Umgang mit dem Privaten und Intimen ersetzt es den vom Kino verdrängten öffent-

lichen Umgang mit Sexualität, Körper und Geschlechterverhältnis. Die Qualität von Lubitschs Filmkomödien besteht darin, daß sie den Charakter der Ersatzbildung der Wiederholung des literarischen Genres der Komödie im Film transparent machen. Als Ersatz für eine verdrängte Wirklichkeit des Kinos kenntlich, tut die Komödie nicht mehr so, als müßte es ihr um die unendlich hinausgezögerte, geknechtete und entwürdigte sexuelle Lust gehen; es geht ihr um die Lust im Kino – die ihm als körperliche Empfindung und als Thema eignet. In dieser Komplexität ist die Lust der eigentliche Gegenstand und zugleich das Ziel von Lubitschs Filmkomödie.

Die Hosenrolle ist schon zentrales Lustelement einer Reihe von Lubitsch-Filmen vor ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN: 1915 etwa schlüpft in FRÄULEIN PICCOLO, wie der Titel schon sagt, Dorrit Weixler in die Uniform des Piccolo, und im gleichen Jahr nimmt in FRÄULEIN SEIFENSCHAUM das „Fräulein" die männliche Rolle des Barbiers ein, 1917 gewinnt das FIDELE GEFÄNGNIS einen Teil seiner Heiterkeit aus der Maskerade der Geschlechter. Um der Nivellierung des Kommerzes zu entrinnen, sublimiert Lubitsch die oppositionelle Bedeutung des Crossdressing nicht zur ästhetischen Repräsentanz der Identitätskrise des Autors. Die Komödie als Form selbst widerspricht dem. In ihr hält der Film dem Autor sein Ende vor Augen und konfrontiert ihn stattdessen mit etwas anderem, dem Bedürfnis des Publikums. Diesem mehr als bloßen Ersatz zu bieten, bleibt die einzige Möglichkeit ästhetischen Widerstands im kommerziellen Boom der Filmkomödie. „Mehr als Ersatz" bedeutet die Wiederkehr eines Moments dessen, was durch die Literarisierung ersetzt werden soll – die Öffentlichkeit des Kinos. Die Komödien von Lubitsch beginnen damit, daß sie das exhibitionistische, demonstrative Verhältnis des Komikers, des Witzemachers zum Publikum erhalten wollen, das Lubitsch selbst am Anfang noch praktizieren konnte. Daher entwickeln sie das Demonstrative der Kamera in der Handhabung der Erzähltechnik selbst weiter. Aufgrund der Technik kehrt der einmal „naturwüchsig" freie Umgang eines Kinos mit dem Geschlechterverhältnis wieder, das er als Komiker noch erlebte, das die Alternative zwischen Kunst und Kommerz nicht kannte und in das die Zuschauerin aufbrach, ohne zu fürchten, auf ihre frustrierende weibliche Rolle zurückgeworfen zu werden oder sich männlich identifizieren zu müssen.

Der Witz und Lubitschs Beziehung zum Kino

Das Signum der Lubitsch-Komödien ist Künstlichkeit.[11] Ihr Verhältnis zur sexuellen Lust ist ein technisch-intellektuelles, das auch noch den Schein von Natur, mit dem die Psychoanalyse sie umgibt, aufzehrt. Gleichwohl läßt ihre Ästhetik sich aus der Freudschen Theorie des Witzes verstehen. Das Kino trifft sich mit der Freudschen Psychoanalyse in einem vom der feministischen Theorie übersehenen oder nur in seinem Machtaspekt gewürdigten Moment: in dem der Herstellung von Geschlechtsidentität und Lust. Mag die Psychoanalyse mit dem Mythos der Seele, einer letztlich biologisch festgelegten Geschlechtsidentität operieren – und entsprechend mit dem Mythos der phallischen Sexualität -, sie selbst zeugt als Praxis für das Ge-

genteil. In einer modernen Gesellschaft, die in den Formen ihrer wirtschaftlichen Reproduktion die Reproduktion von Geschlechtsidentitäten über die Instanzen des Inneren, der Familie, des Über-Ichs nicht mehr patriarchal garantiert, übernimmt die Psychoanalyse die notfällige Aufgabe ihrer (Wieder-)Herstellung von außen. Neben den Technizismen, die die Freudschen Schriften durchziehen und dort in der Tat nicht frei von der Geste der Naturbeherrschung sind, leistet Freud eine Entmystifizierung der väterlichen Autorität des Psychoanalytikers in gewisser Weise selbst in seiner Abhandlung über „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten" (1905),[12] von der Sarah Kofman sagt, daß sie den Mord an seinem Psychoanalytikervater Fließ praktiziere.[13] Jedenfalls fällt sie aus dem Rahmen der übrigen Schriften heraus, in der Freiheit, mit der Freud dem Eigensinn des Witzes folgt und die Mechanismen der Herstellung von Trieblust unter den Bedingungen einer repressiven Kultur erörtert. Diese Mechanismen bedürfen nicht der väterlichen Handhabung, ihrer bedient sich das triebhafte und sprachfähige Wesen Mensch autonom, aber – anders als der Träumende – im Kontext mit anderen. „Der Witz," schreibt Freud, „ist die sozialste aller auf Lustgewinn zielenden seelischen Leistungen."[14]

Die Differenz zwischen Psychoanalyse und Kino besteht in der gemeinsamen Zeit ihrer Entstehung darin, daß jene sich der Wiederherstellung der Geschlechtsidentität verpflichtet, diese allein durch die Herstellung von Lust von der Auflösung der Geschlechterordung profitiert. Die Psychoanalyse diente später zur kritischen Reflexion eines Kinos, das, ihr ähnlich, zur Institution der Lustproduktion über die Reproduktion von Geschlechtsidentität gemacht wurde – zur „Couch des Armen". Guattari, der den Vergleich zog und diesen Begriff prägte, hat auch schon auf die Differenz hingewiesen.[15] In der Frage der Herstellung einer nicht unter dem Diktat des Phallus stehenden Lust scheint Freuds Theorie zu versagen. Doch seine Schrift über den Witz ermöglicht den Begriff einer Filmproduktion, die sich – wie die von Lubitsch zur Zeit der Konstitution der Ufa – dem staatlichen-gesellschaftlichen Auftrag entzieht, um sich an das moderne Publikum zu richten, das in der Auflösung der Geschlechterordnung vor allem seine Lust sucht.

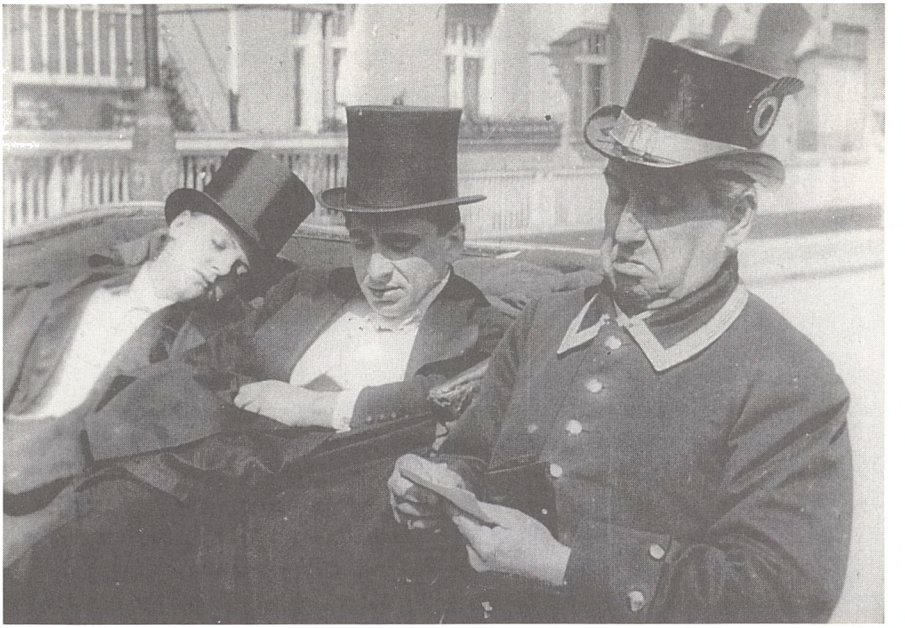
Drei Elemente der Freudschen Witztheorie sind für das Verständnis des Kinos allgemein und von Lubitschs Komödie im besonderen interessant: Erstens die Umkehrung des Verhältnisses von Komödie und Witz. Die noch im Bann idealistischer Ästhetik stehende Theorie des Komischen bei Theodor Lipps – an die Freud eng anschließt – subsumiert den Witz unter die Komik, Freud löst ihn aus dieser Unterordnung und konstituiert dadurch eine materialistische, die rezeptive Seele auf ihr körperlich aktives Moment hin entzaubernde Ästhetik. Die Komik, zumindest soweit sie hergestellt wird, gerät in Abhängigkeit vom Witz.

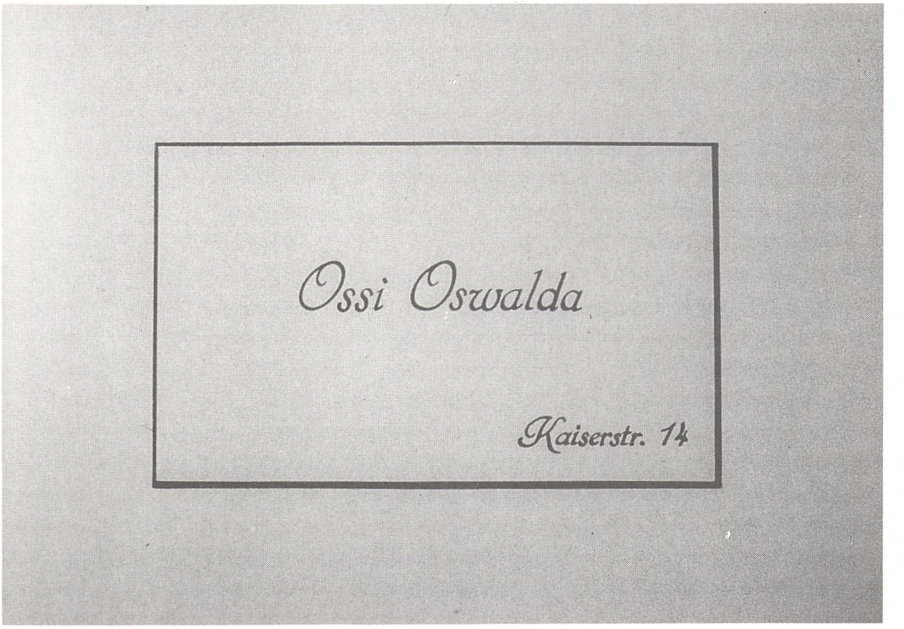
Zweitens die Teilung der Witz-„Quellen" in zwei Momente: Technik und Tendenz. Die Technik gehört der Sprachseite des Witzes zu und konstituiert durch das Außerkraftsetzen der dort repräsentierten Zensur eine Vorlust; die Tendenz ist der Triebanteil und vollendet die Vorlust zu Lust. Sie setzt die inkorporierte Zensur außer Kraft, ja gibt die in ihr entfremdeten, machtgebundenen Energien der Körpererfahrung zurück.

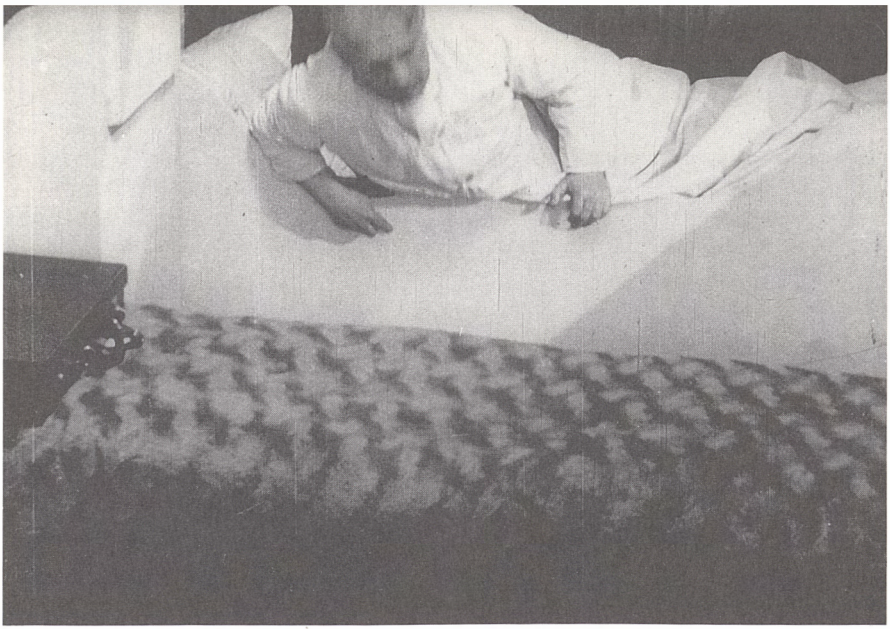
Drittens der obszöne Witz als soziale Triebwunscherfüllung. Die sexuelle Tendenz, die ihn trägt, produziert Lust in einer Dreierkonstellation, zwischen zwei Männern und einer Frau. Aus der Zote, mit der der Mann die Frau attackiert, um sie für den Geschlechtsakt zu gewinnen, wird unter den Bedingungen einer Kultur, in der die Frau die Rolle der Versagenden zu spielen hat, der Witz. Er akzeptiert die Frau als Repräsentantin des Verbots – der verbotenen Lust – und richtet sich an einen dritten Anwesenden, der als Öffentlichkeit die Intimität der Zweiersituation erst stört, dann aber zum eigentlichen Partner der Lust wird. An ihn richtet sich nun der Witz, und er geht über die Frau. Die sexuelle Lust, die der Witz in Analogie und im Unterschied zum „normalen" Geschlechtsakt erzeugt, besteht in der Entbindung sexueller Energien, die die innere Zensur besetzen. Sie wachsen dem Triebwunsch zu – dem des Witzerzählers aber nur über das Lachen, die Entbindung der Libido im Anderen.

In den Freudschen Bestimmungen einer kulturellen Form der Selbstbefreiung der repressiv sozialisierten Menschen läßt sich eine Tendenz der Psychoanalyse lesen, sich selbst aufzuheben zugunsten einer ästhetischen Theorie der Massenkultur. Deswegen scheinen sie mir die Ästhetik der Lubitsch-Komödie in ihrer Stellung zur Entwicklung des Kinos als Massenkultur zu erschließen. Die grundlegende Differenz zu den massenhaft produzierten deutschen Komödien seiner Zeit besteht darin, daß Lubitsch-Filme in gewisser Weise keine Komödien sind, sondern Witze. Lubitsch folgt praktisch der Freudschen Umkehrung des Verhältnisses von Komik und Witz: Über der fortschreitenden Entwicklung des „narrativen Kinos", der Einschreibung eines Erzählers in den Film, verliert er als Komiker vor der Kamera die Macht über den Film. Davon zeugen Komikerserien, die noch während der Kriegszeit gedreht werden, wie die „Teddy"-Komödien mit Paul Heidemann. Sie zehren von der lustigen Figur, die sie notgedrungen in eine lieblos entwickelte narrative Handlung einbetten und deren Spaßigkeit die Zensur nicht weit kommen läßt. Lubitsch zieht sich hinter die Kamera zurück, aber er tritt deswegen nicht ab von der Bühne der Lustproduktion, um als künstlerischer Oberleiter der Komödienverfilmung sich zur Ruhe zu setzen. Als Regisseur nimmt er vielmehr wieder die Rolle des Witzerzählers ein, der seinen Witz über die Verfilmung der Komödie transportiert. Es ließe sich sagen, der Witz bildet die Form des Films, dessen Inhalt die schriftlich niedergelegte Komödie ist. Das scheint mir das Besondere zu sein, das Lubitsch auch von gelungenen Komödien dieser Zeit – wie etwa Franz Hofers PRINZESS INKOGNITO[16] – unterscheidet und das sich als „Lubitsch-Touch" über die deutschen Filme hinaus erhält.

Lubitsch wird eine für den deutschen Film ungewöhliche Affinität zum Slapstick bescheinigt. Doch von diesem trennt seine Komödien, daß er die Technik als Quelle der Lust letztlich im Dienste der – sexuellen – Tendenz benutzt, die wiederum von dem Schauspiel repräsentiert wird. Lubitsch bricht die Techniken des Erzählfilms durch die Reflexion auf ihre mediale Basis, die Kameratechnik, um die Vormundschaft der Sprache über die technische Reproduktion des lebendigen Schauspielers außer Kraft zu setzen; aber er überläßt die technische Reproduktion nicht sich selbst, sondern dem Zusammenspiel.




Ossi Oswalda
Kaiserstr. 14



In ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN verfährt die Kamera im Interesse des Schauspiels demonstrativ, sie schmiegt sich nicht einem Erzählstandpunkt an, sondern stellt die Komödianten aus. In überwiegend festen Einstellungen präsentiert sie Szene für Szene wie ein Tableau. Die Geste des Zeigens wird durch Kreisblenden verstärkt. Im Verlauf der Handlung nähert sie sich öfters den innerdiegetischen Blicken an, aber ahmt sie nach, statt Identität zu suggerieren. Die Kamera wird als Spiegel gestisch. Wie zum Beispiel in den Aufnahmen Ossis in Untersicht, zu denen wir im Gegenschnitt die hinaufsehende Gruppe der Studenten präsentiert bekommen. Ossi scheint mit ihnen zu spielen, aber in erster Linie spielt sie mit der Kamera.

Diese Aufmerksamkeit, die die Kamera auf sich als Aktionspartner der Schauspielerin lenkt, wird von der Montage unterstrichen. In harter Kombination von Frontalaufnahmen einer Szenerie aus um 180 Grad entgegengesetzten Perspektiven erscheint der Raum in zwei Flächen zerlegt, als deren Vermittelndes die Kamera gegen die Vorstellung des Erzählraumes vor der Kamera ins Bewußtsein tritt. Zugleich wird die Montage darin zum Medium der Selbstreflexion der Kamera, das deren Geste als Geste des Spiegels artikuliert. Sie behält diese Medialität bei und bricht ihrerseits im Handlungsverlauf das Diktat der Erzählzeit.

Denn die Montage überträgt den Spiegelgestus auf die Handlungsreihung. So fügt sich an eine Szene, in der Ossi – verbotenerweise – raucht, eine andere Szene, in der die verbietende Kraft, die Tante, raucht – und mit Genuß. So folgt einer Szene, in der Ossi – ungehörig – ein Likörchen trinkt, eine, in der die Aufsichtsmacht, der Onkel, gleich den Inhalt eines großen Glases wegschluckt. Und wenn Ossi das Haus im Frack verläßt, sehen wir als nächstes, wie der Vormund in ähnlicher Kostümierung die Straße betritt. Diese Art der Handlungsmontage hat mehrere Folgen. Zum einen setzt sie sich der disjunktiven Logik der Sprache entgegen, des Denkens in Gegensätzen wie jung und alt, männlich und weiblich. Zum anderen emanzipiert sie die Handlungen von der Schauspielerin, von ihrer Identifikation in einer vorgestellten Person. Und schließlich deckt sie die Künstlichkeit der Geste auf: als „unnatürlich" geltend wie das Fracktragen bei der Frau, wird in der Montage die „natürliche" zum Spiegel der „unnatürlichen" Geste und selber künstlich. Die Montage hebt nicht nur den Kameragestus auf, über sie vermittelt sich auch die Kamera mit dem menschlichen Spiel: Es tritt – von der Logik des Sprachsubjekts, von der Identität der gespielten Person befreit und als künstlich herausgestellt – in Korrespondenz mit der Kamera und entzieht sich der Bemächtigung durch einen Erzähler. Dies allein, die Erscheinung einer lebendigen Handlung als mechanisch, ist für Bergson ein Grundphänomen, das Lachen provoziert, und die Slapstickkomödien beweisen, wie recht er hat.[17]

Die Differenz zum Slapstick hat Lotte Eisner mit „jüdischem Slapstick" bezeichnet, und Frieda Grafe greift dies auf, indem sie sagt: „Mit jüdischem Witz haben diese Filme gemeinsam, daß Lubitsch in ihnen sich selbst statt anderer zum Gespött macht."[18] Doch haben diese Filme nicht nur mit dem jüdischen, sondern mit dem obszönen Witz zu tun, und das nicht nur als Technik, sondern als einer Form – mit Freud zu reden – der Triebwunscherfüllung jenseits der Technik. So kann

man durchaus im „Helden" dieser Komödie, dem Vormund, der als Karikatur, als „Versteifung des Lebens" (Bergson) verlacht wird, den Regisseur selbst repräsentiert sehen. Doch andererseits findet sich der Regisseur als Witzemacher auch in Ossi, dem Backfisch, der den Vormund nicht nur zum Lachen findet. Gegen ihn bäumt sich ihre gekränkte Trieblust auf und will Erfüllung. Darin ist sie der Heldin der Kinodramen verwandt, wie sie Asta Nielsen und andere Stars der frühen zehner Jahre verkörperten. Mit der „Heldin" tritt in der Komödie des Patriarchen die Tendenz zur Technik hinzu und läßt das „versteifte Leben" des Vormunds zum besonderen Gegenstand eines obszönen Witzes werden. – Ossis Witz legen zu allererst die Zwischentitel an den Tag. Sie haben die Form innerdiegetischer Dialoge, aber Ossis Replik läßt den Dialog regelmäßig zu einem Witz zusammenklappen. Wenn die rhetorische Frage gestellt wird: „Und sie wollen ein gebildetes Mädchen sein?", macht Ossi einen Witz, in dem sie die Frage ernst nimmt: „Das will ich ja gar nicht." Oder wenn der Vormund sagt. „Ich krieg Sie schon klein ... So klein!", antwortet Ossi, das Wort als Attribut des Sprechers nehmend: „So ein kleinlicher Mensch!"

In den Zwischentiteln bleibt der Ossi vom Autor zugeschriebene Witz aber harmlos; obszön wird er erst durch ihre Inszenierung der eigenen Wunscherfüllung. Über die Komödie spannt sich das Dreieck des obszönen Witzes und trachtet sie in der Verwirklichung des Ernstes der Lust aufzuheben. Ossi macht aus der Komödie des Vormunds ihren Witz; selbst zum Spiegel des Mannes werdend, tritt sie mit dem Spiegel der Kamera in Korrespondenz. Sie setzt den Spiegelgestus von Kamera und Montage fort, um ihn im Handlungsabschluß aufzuheben, wenn sie die hochmütige Vormundshaltung, „ich werde Sie schon klein kriegen ... so klein!" am Ende in der Umkehrung zurückgibt: da ist er vor Schreck über den weiblichen Körper unter der männlichen Verkleidung auch „klein" geworden, „so klein!" Diese Geste ist nun mehr als Außerkraftsetzen der Macht, sie ist „Erniedrigung" als obszöne Entblößung. Nicht die Frau wird hier der Entblößung im männlichen Blick ausgesetzt, sondern sie „entblößt" den Mann. Am Ende um ihrer „Triebwunscherfüllung" willen. Daher durchbricht sie den selbst inszenierten Witz in der Preisgabe ihrer Inszenatorenrolle und fällt in das – immer noch – komische Bekenntnis zum eigenen Geschlecht.

Bis zum Schluß bleibt die Kamera als der Dritte präsent. In der letzten Sequenz ist Ossi zwischen einen Spiegel und die Kamera plaziert, und wenn Ossis Inszenierung glückt, Held und Heldin in einer ungewöhnlichen Diagonalrichtung das Bild aufeinanderzueilend durchkreuzen, und sie sich gemeinsam mit ihm der Kamera präsentiert, setzt sie dem Witz mit dem Film ein Ende. Wie erhält die Komödiantin das Lachen zurück, damit sie in den Genuß ihres Witzes kommt? Die Kamera blieb als Adressat des Witzes im Verlauf des Films nicht passiv, sondern produzierte – wie ein Echo des Witzes der Handlung – lächerliche Bilder von männlicher Vormundschaft und Autonomie wie diese: der Patriarch – Ossis Onkel – aus dem Haus geschickt, auf Schiffsreise, ist zum hilflosen Spielball einer schwankenden Welt geworden. Im Herrenkonfektionshaus, in dem Ossi die Insignien der männlichen Autonomie erwerben will, erscheint Männlichkeit selbst buchstäblich konfektioniert; ein

gleichförmiges Äußeres darbietend, reagieren die Angestellten gleichförmig auf den Reiz weiblicher Erscheinung. Diese wird von der Kamera im Subjekt der Schauspielerin reflektiert: bevor Ossi das männliche Bett erreicht und in die Phase ihrer Wunscherfüllung eintritt, lüftet der Film ihre Identität in der Großaufnahme einer Visitenkarte, die Name und Berliner Adresse der Schauspielerin Ossi Oswalda trägt. Sie kennt und liebt das Publikum, aber der Starkult ist auch nur ein Ersatz für die Befriedigung, die zwischen Schauspielerin und Publikum entstehen könnte.

Im Dreieck des Witzes zwischen Schauspielerin, Kamera und männlichem Protagonisten soll die Komödie in den Ernst der Lust aufgehoben werden, doch die Kamera kann zwar zur Geste des Adressaten werden, aber dieser ist ein anderer: das Publikum. Darin wird die Filmkomödie über den inszenierten Witz hinaus zum Verweis auf eine Kinolust, die zwischen einer vergangenen Erfahrung und einer zukünftigen Möglichkeit schillert. Das Dreieck des Witzes im Film ist selbst noch die Spiegelung eines anderen Dreiecks vor dem Film, vor dem Filmbeginn, das durch seinen Prozeß unsichtbar gemacht wird und nur in der Spiegelung „überlebt": das traditioneller Ordnung zwischen dem Regisseur, der Kamera und der Schauspielerin. Allein der Spiegelgestus der Filmkomödie ermöglicht den Witz, der sie aufheben will. Die Komödie verschwindet daher auch nicht im obszönen Lachen – wir wissen, was die beiden treiben werden – sondern in der Verwandlung in einen Spiegel, in dem auch der Reflex des ursprünglichen Dreiecks verschwunden ist und in dem nun das Publikum sich wahrnehmen kann. Es wird an seine eigene – ihm ausgetriebene – mimetische Interaktion mit dem Schauspiel des Films erinnert.

Auf diesen filmischen Transformationsprozeß, den der Witz in Gang setzt, nicht auf ihn selbst, kommt es an. Schon der Wiederholung des obszönen Dreiecks in der Dramaturgie der Filmkomödie geht das Scheitern des Witzerzählers voraus. Der Regisseur als Witzerzähler erfährt in der Technik des Films, aus der er die Lust der Komödie entwickelt, auch die Versagung der Vollendung des Witzes und der Herstellung seiner Lust. Denn das technische Medium impliziert, anders als das sprachliche, die Absenz des Adressaten, des Publikums. Im frühen Kino wurde dieser Mangel noch überspielt oder auch aufgehoben durch menschliche Präsenz bei der Filmvorführung: die des Filmerzählers, des Klavierspielers, die des Projektionisten, der eigenständig Einfluß auf die Programmzusammenstellung, ja zuweilen auch auf die Montage nahm, die der „Live"-Einlagen wie Tanz, Vortrag, Musik usw. Vor allem aber auch durch die lebendige Präsenz des Publikums. Der Mangel der Filmtechnik wird erst zu einem Problem, wenn die Filmherstellung „konfektioniert" und das Publikum zu einer passiven Masse domestiziert wird.

Die dem Filmmedium implizierte Absenz des Adressaten, an der der Witz als soziale Triebwunscherfüllung zu scheitern droht, ist jedoch nicht identisch mit der institutionellen Gewalt, die die Filmproduktion und Vorführung vom Publikum abschneidet, beziehungsweise dessen Lebendigkeit unterdrückt. Daher muß der Wunsch des Regisseurs nicht vor der Technik kapitulieren, vielmehr wird sie, wie zuvor die Frau am Ursprung des Witzes aus der Zote, zu einem Versagenden, das eine Verschiebung des Triebziels und eine „Sozialisierung" der Erfüllung herstellt,

die über den geschlechtsspezifisch bestimmten Dritten hinausgeht. Die Filmtechnik wird zum Repräsentanten des Verbietenden und der verbotenen Lust des Publikums zugleich, der Lust von Männern und Frauen. Dem auf Wunscherfüllung drängenden Regisseur verändert sich der Film; aus einem Medium, das er sich als Sprecher gefügig machen muß, um das Publikum zu adressieren, wird er zu einer Wirklichkeit der Technik. Sie befreit von der Identifikation mit der Macht der Rede und konstituiert darin ihre eigene Wahrnehmung, die Wahrnehmung der Technik als Mittelbarkeit der Lust.

Das eröffnet die Perspektive, an Stelle der sprachähnlichen Adressierung des Publikums in der Kinematographie eine Interaktionskette von Filmherstellung, Vertrieb, Vorführung, Rezeption treten zu lassen, die prinzipiell überall dem Einfall der „Tendenz" offensteht. Sei es nun, daß die Lust sich zwischen Kamera und Schauspieler herstellt, oder zwischen Vorführer und Publikum oder zwischen den Personen, die vor der Leinwand sitzen: Der Film ist nicht Produkt eines menschlichen Unbewußten, aber auch nicht auf den technischen Apparat reduzierbar, in dem ein für allemal sein sozialer Auftrag festgeschrieben ist. Vielmehr kann an jedem Moment seiner Produktion und Rezeption durch das hinzutretende Moment leibhafter Menschen die Außerkraftsetzung repressiver Strukturen in Lust sich umsetzen. Doch bleibt dies in den Filmen von Lubitsch nur eine aufscheinende Möglichkeit.

Lubitsch arbeitete als Autor und Regisseur, aber mit der Absicht, zu Drehbeginn die Position des Sprechers, des Regisseurs als „Vormund" zugunsten der des Mitspielers mit der Technik aufzugeben; seine durch und durch kalkulierte Filmkomödie läßt keinen unbewußten Rest der Triebregung übrig. Frieda Grafe kommt zu dem Schluß:

> Seine berühmtesten Auslassungen, seine Ellipsen, die ihren vollendeten Ausdruck in der Funktion der Türen in seinen Filmen finden, sind kein süffisantes, anzügliches Verschweigen. Alles liegt offen zutage in Bildern ohne Worte.[19]

Es bleibt zu ergänzen: und in den offenen Verstecken der Worte. Denn mit diesen muß er auch rechnen. Die Frau entwickelt sich im Film vielleicht nur deswegen nicht wieder unter der Hand zum Imaginären des Mannes, weil diese Imago von bewußter Hand zuvor in einem anderen Bestandteil des Films niedergelegt wurde – in der die Filmproduktion verdinglichenden, ihre phantastischen Möglichkeiten leugnenden Schrift. In dieser kritischen Wahrnehmung der Schrift vom Standpunkt des Films müssen wir auch die Überschrift des hier diskutierten Films lesen: „Ich möchte kein Mann sein". Der Titel ist die Travestie des Regisseurs. Wenn in Lubitsch-Filmen das Dreieck des Witzes wiederkehrt – besonders deutlich in den amerikanischen Komödien –, so deswegen, weil die Aufhebung der Form der Rede im Kontext der herrschenden Institution des narrativen Kinos nicht möglich war; wohl möglich aber war die Aufhebung der Herrschaft des Männerwitzes in der Filmkomödie.

Ich danke dem Nederlands Filmmuseum, das mir die Bekanntschaft mit einer Menge deutscher Durchschnittskomödien der zehner Jahre ermöglichte, die zu seinen Beständen zählen, dem Bundesarchiv Koblenz, wo ich die Kopie von ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN studieren konnte, und dem Filmmuseum München, von dessen Filmkopie die Fotos angefertigt wurden.

1 Hans Helmut Prinzler, „Berlin, 29.1.1892 – Hollywood, 30.11.1947. Bausteine zu einer Lubitsch-Biografie", in: H.H. Prinzler, Enno Patalas, Hg., *Lubitsch*, München und Luzern 1984, S. 8-59; S. 19.

2 Ute Gerhard, *Unerhört. Die Geschichte der deutschen Frauenbewegung*, Reinbek bei Hamburg 1990, S. 326.

3 Vgl. die Diskussion in den Branchenzeitschriften während der letzten Kriegsjahre und gegen Kriegsende; schon 1916 schrieb Spectator in der Nr. 479 vom 1. März von *Der Kinematograph* unter der Überschrift, „Der deutsche Film im Ausland": „Sicher ist, daß die deutsche Filmkunst da, wo sie sich auf die deutsche *Regiekunst* stützt, am ehesten beachtet wird, Aufsehen erregt und Erfolge erzielt." In *Der Film*, Nr. 45, 1918, S. 39 ff. erschien ein Artikel, „Der Schrei nach dem Filmautor", in dem es unter anderem heißt: „Auch für die Zusammenarbeit mit der Zensur ist der Autor unentbehrlich." In *Der Kinematograph* gibt es im Jahrgang 1919 eine regelmäßige Rubrik, „Der Filmautor", in der Mitteilungen des Verbandes der Filmautoren publiziert werden, eine Umfrage zu „Der Filmautor". Dies sind nur einige Beispiele einer verzweigten Diskussion, die auch Aspekte wie logische Entwicklung der Filmhandlung, Planung statt Improvisation usw. umfaßt.

4 Vgl. „Leitsätze für die Auslands-Filmpropaganda" aus dem Jahr 1918, abgedruckt in dem Dokumentenband I der Arbeit von Wolfgang Mühl-Benninghaus, *Zur Rolle des staatsmonopolistischen Kapitalismus bei der Herausbildung eines Systems von Massenkommunikation zwischen 1900 und 1933* (Dissertation Humboldt-Universität), Berlin (DDR) 1987, S. 115. Dort ist die Rede vom „Kulturpropagandafilm großen Stils mit dem kosmischen philosophischen pp. Sujet".

5 Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema" (1973-1975), ins Deutsche übersetzt von Karola Gramann, erschienen unter dem Titel „Visuelle Lust und narratives Kino" in: Gislind Nabakowski u.a., *Frauen in der Kunst* Band 1, Frankfurt a.M. 1980, S.30-46.

6 Mary Ann Doane, „Film and the Masquerade; Theorising the Female Spectator", *Screen* 23/3-4, 1982; ins Deutsche übersetzt von Eva-Maria Warth und Gabriele Kreutzner und unter dem Titel „Film und Maskerade. Zur Theorie des weiblichen Zuschauers" erschienen in: *Frauen und Film*, Heft 38, 1985, S.4-19.

7 Ebd. S. 17.

8 Expliziter noch als in dem „Maskerade"Aufsatz geht Doane in ihrem Buch zum Melodrama auf den Stellenwert der Psychoanalyse in der feministischen Filmtheorie ein; vgl. M.A. Doane, *The Desire to Desire. The Woman's Film of the 1940s*, Bloomington and Indianapolis 1987; vgl. insbesondere die Passage „Freudian Scenarios and ‚Ours'" im ersten Kapitel, S. 13-22.

9 Judith Butler, „Gender Trouble, Feminist Theory and Psychoanalytic Discourse", in: Linda J. Nicholson, *Feminism/Postmodernism*, New York 1990, S. 324-339; S.337. Auf deutsch erschienen ist ihr Buch *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identities* unter dem Titel *Das Unbehagen der Geschlechter*, Frankfurt 1991.

10 Hermann Hettner kritisierte Mitte des 19. Jahrhunderts die moderne Komödie in ihrer erzwungenen Beschränkung auf das Private: „Unser Staat, der noch immer nicht ein Rechts-, sondern ein Polizeistaat ist, erlaubt nicht die Komödierung staatlicher Zustände." Und: „Die Zukunft des deutschen Lustspiels hängt lediglich davon ab, ob Deutschland politisch noch eine

Zukunft hat." „Die Komödie", *Das moderne Drama. III*, Braunschweig 1852, wiederabgedruckt in: Norbert Altenhofer, Hg., *Komödie und Gesellschaft*, Frankfurt a.M. 1973, S. 14 und 20.

11 Frieda Grafe hebt dies in ihrem Aufsatz „Was Lubitsch berührt" hervor, der in dem von H.H. Prinzler und Enno Patalas herausgegebenen Band erschienen ist (a.a.O., S. 81-87); viele der Momente, die ich hier in der Reflexion zwischen Freud und Lubitsch an der frühen Komödie ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN darstelle, hat Grafe als Charakterzüge der Arbeit Lubitschs aus den amerikanischen Komödien (vor allem aus ihnen) bereits aufs Genaueste herausgelesen.

12 Wiederabgedruckt in der *Studienausgabe* Band IV, S. 9-219.

13 Sarah Kofman, *Pourquoi rit-on? Freud et le mot d'esprit*, Paris 1986, ins Deutsche übersetzt von Monika Buchgeister und Hans-Walter Schmidt und erschienen unter dem Titel *Die lachenden Dritten*, München und Wien 1990.

14 S. Freud, „Der Witz und seine Beziehung zum Unbewußten", *Studienausgabe* Band IV, S. 167.

15 Félix Guattari, „Le Divan du pauvre", in: *Communications*, ins Deutsche übersetzt von Hans-Joachim Metzger und unter dem Titel „Die Couch des Armen" erschienen in: Félix Guattari, *Mikro-Politik des Wunsches*, Berlin 1977, S. 82–99. Dort heißt es: „Ins Kino nimmt man nicht wie in der Psychoanalyse seine Kindheitserinnerung mit, seinen Papa und seine Mama." S. 95.

16 So der holländische Titel eines im übrigen unidentifizierten Films, in dem es um weibliche Travestie in Verteidigung gegen die Neugier der Kamera geht.

17 Henri Bergson, *Le rire*, 1900, ins Deutsche übersetzt von Roswitha Plancherel-Walter und erschienen unter dem Titel *Das Lachen*, Zürich 1972 und Darmstadt 1988.

18 F. Grafe, a.a.O., S. 83.

19 F. Grafe, a.a.O., S. 87.

ERIC DE KUYPER

Filmgeschichte gegen den Strich

1

Wie sehr man in eine Sackgasse geraten kann, wenn man blind an einem Begriff wie *Kontinuität* festhält, zumal wenn er mit anderen wie *Überlieferung*, *Tradition* und *Einfluß* verbunden wird, zeigt sich an den Problemen, mit denen sich Forscher konfrontiert sehen, wenn sie den frühen deutschen Film (vor 1920) retrospektiv, das heißt aus der Perspektive des Weimarer Films mit seinem Autoren-Kino, untersuchen.[1] Der Katalog der *Giornate del cinema muto* von 1990, aber auch die Retrospektive selbst, die ja beide unter dem Titel *Before Caligari* liefen, sind hierfür ein Beispiel. In vielen Fällen kam man nicht sehr viel weiter, als nach Symptomen zu suchen - und sie also auch zu finden - die „CALIGARI & CO." ankündigen. Die zwanghafte Spurensuche nach der Kontinuität führt dann zu dem Schluß: „Before Caligari there was pre-Caligari". Solch eine rückwärtsgewandte Lesart hat zweierlei negative Konsequenzen. Die wohl belangvollere dabei ist, daß die Periode selbst (die 10er Jahre also) gewissermaßen gefiltert und damit nicht „wirklich" erforscht wird. Was nach dieser Filterung zurückbleibt, ist ein „Durchschnittskino", für das Paolo Cherchi Usai und Lorenzo Codelli sich zwar stark machen, ohne es jedoch in ihrem Rahmen sinnvoll einzusetzen. An all diesen Durchschnittsproduktionen bleibt nämlich das Etikett von Restprodukten hängen; als negativer Pol werden sie nicht auf ihren eigenen Wert hin untersucht. Worum es geht, ist nicht die System gewordene Politik einer Neubewertung, die die neuere Filmgeschichtsschreibung nur allzusehr belastet, sondern der wirkliche Versuch zu erfassen und darzulegen, worin nun genau die Bedeutung, die Funktion und das Funktionieren dieser Filme liegt.

Eine zweite, weniger direkt ins Auge fallende Folge ist, daß man durch die Setzung eines einzigen Referenzpunktes (der Einfachheit halber CALIGARI) das Weimarer Kino als eine Art Selbstverständlichkeit betrachtet und es nicht mehr in Frage stellt. Den Film der Weimarer Republik kennen wir, den kennen wir anscheinend zu gut. Stimmt das? Ist nicht auch unsere Kenntnis davon stark belastet (vor allem durch das Kracauer/Eisner-Erbe) und daher beschränkt? Ist es nicht höchste Zeit für ein neues Studium des Weimarer Kinos und vor allem seiner weniger bekannten Aspekte? Hierzu wird man sich entschließen müssen, wenn man den Film der 10er Jahre problematisiert - und nicht einfach standardisiert, wie es nun zumeist der Fall ist. Die Erweiterung unseres Blicks durch das, was sich vor CALIGARI abspielte, müßte nun unvermeidlich die dialektische Folge haben, daß man sich auch Fragen über jene Bastion der Filmgeschichte stellt, die „Deutschland in den 20er Jahren" heißt.

2

Ich sage das in dieser Deutlichkeit, weil ich selbst die Erfahrung gemacht habe, wie meine Gewißheiten in Bezug auf *das* deutsche Kino durch die Begegnung mit der Frühzeit erschüttert wurden. Das Nederlands Filmmuseum (NFM) besitzt eine große Zahl von deutschen Filmen aus den 10er Jahren, die wegen ihrer Einmaligkeit und wegen ihres Zustandes dringend konserviert werden mußten.[2] Bei den Vorbereitungen für die Auswahl der Filme zeigte sich aber, daß meine Kenntnisse des Weimarer Kinos – nennen wir es einfach das klassische Repertoire – mir absolut keine Anhaltspunkte und auch keine Richtlinien für das Studium der ihm vorausgehenden Periode boten. (Meine Kenntnisse des amerikanischen oder französischen Kinos der 20er Jahre verschafften mir einen deutlich besseren Zugang zu den Filmen dieser Länder aus den 10er Jahren.) Kamen diese Filme aus ein und demselben Land, das in den 20er Jahren so viele „Meisterwerke" hervorgebracht hat, während man sich im Jahrzehnt davor auf „Mittelmaß" spezialisiert hatte? (Ich sage das hier etwas überspitzt, doch so ungefähr war meine erste, erschütterte Reaktion.) Woher kamen denn die Meister wie Lubitsch, Lang, Murnau, Pabst, Dupont...? Hatten sie keine Vorläufer? Kurzum: auch ich war auf der Suche nach „Before Caligari". Wie mußte ich diese Filmproduktion der frühen 10er Jahre differenzieren? Wie konnte ich die Filme auseinander halten, wie die Spreu vom Weizen trennen? Mein Mangel an Sensibilität und Affinität, so vermutete ich, kam durch mein fehlendes Wissen. Ich versuchte, meine Kenntnisse zu erweitern, indem ich mir weniger bekannte Werke aus der Zeit der Weimarer Republik in anderen Archiven anschaute und dort ebenfalls Filme aus den 10er Jahren betrachtete. Ersteres gab mir auch keine Aufschlüsse für meine Forschungen zur Frühzeit, letzteres verschaffte mir zumindest die Einsicht, daß die NFM-Sammlung von deutschen Filmen dieser Jahre sich in Hinblick auf das Niveau und auf die Gattungen nicht sehr von dem unterscheidet, was andere Archive besitzen: Melodramen, Abenteuerfilme (*Sensationsfilme*), komische Filme und, nicht zu vergessen, Märchenfilme.

Dieser Sackgasse entkam ich erst, als ich zusammen mit Heide Schlüpmann – die zu dieser Zeit über die Sammlung deutscher Filme im NFM arbeitete – die Filme betrachtete. Dank ihrer konnte ich dieses Kino nun in einem genaueren gesellschaftlichen Zusammenhang sehen, dem des wilhelminischen Deutschland, einer recht muffigen, bürgerlich-kleinbürgerlichen Periode, die für einen Außenstehenden am besten mit dem viktorianischen England verglichen werden kann. Ein zweiter wichtiger Faktor für ein angemessenes Verständnis des deutschen Films der 10er Jahre ist die Bedeutung und die Tradition der „Volksbildung", die sich stärker als anderswo auf das literarische und vor allem auf das Theatererbe stützt. Es ist beispielsweise kein Zufall, daß sich die Kinoreformbewegung in weit stärkerem Maße als ihr amerikanisches Gegenstück aus der literarischen und Theaterintelligenz rekrutiert.[3] Schließlich sorgt der Erste Weltkrieg zwar in allen Ländern für entsprechende Veränderungen im Weltbild und in der Filmproduktion, doch in Deutschland wird eine Welt untergehen und eine neue, oder doch zumindest eine „andere" entstehen (in dieser Hinsicht läßt sich Deutschland sehr wohl mit Rußland vergleichen). Man hat

hier also nicht nur mit zwei Perioden der Filmgeschichte zu tun – den 10er und den 20er Jahren –, mit der Frühzeit und der Blütezeit des Stummfilms, mit der Jugend und dann dem Erwachsenenstadium. Wenn gesellschaftliche und politische Komponenten ersetzt werden, funktionieren auch die alten ästhetischen Beziehungen nicht mehr. Das läßt vermuten, daß es Diskontinuitäten geben muß, und dieser Begriff gibt uns einen guten Ausgangspunkt für das Studium der 10er Jahre.

Heide Schlüpmanns Buch, das eben diese Periode behandelt (vornehmlich die Jahre 1910–1914), beruht deutlich auf der Überzeugung, daß eher von den Diskontinuitäten als von den Kontinuitäten die Rede sein muß.[4] Dem liegt folgender Gedankengang zugrunde: Die Filmgeschichte verläuft nicht notwendigerweise prozeßhaft. Durch technologische Eingriffe (wie der Einführung des Tons) oder Veränderungen in Produktion und Konsumption (wie dem Durchbruch des ortsfester Kinos am Ende der „beginnings of the cinema", am Ende also der ersten Dekade unseres Jahrhunderts) kann ein *Bruch* oder *Konflikt* entstehen. Dies kann auch durch allerlei außer-kinematographische Faktoren verursacht werden, beispielsweise durch politische oder gesellschaftliche Umwälzungen wie gerade in Deutschland oder Rußland zu jener Zeit. Kurzum, Heide Schlüpmann betont nicht die Konzepte Einfluß, Tradition und Kontinuität, sondern sie ersetzt diese durch Begriffe wie Bruch, Konflikt und Diskontinuität.

Auch die traditionelle Filmgeschichtsschreibung kennt diese Idee des Bruchs oder des Konflikts (siehe die Beispiele vom Aufkommen ortsfesten Kinos oder des Tonfilms), doch dann wird dieses Spiel der Kräfte meist ausschließlich unter dem Blickwinkel des *Fortschritts* interpretiert: das Frühere, Ältere unterliegt dem Anderen, dem Neuen. „Und das zurecht", fügt man implizit hinzu: es handelt sich ja um einen Fortschritt. Doch ist der Filmgeschichte als Kunst- und Kulturgeschichte mit dem Begriff des Fortschritts nicht immer gedient.[5] Besser wäre es, den Nachdruck auf die Tatsache zu legen, daß eine grundlegende *Veränderung* stattfindet. Das bedeutet, daß eine Theorie des Bruchs möglich wird; alte Werte müssen aufgegeben werden und neue treten an ihre Stelle. Das bedeutet auch, daß es bei jeder grundlegenden Veränderung in den Wertgefügen gewiß einen „Gewinn" gibt, aber eben auch „Verlust". Es handelt sich nicht um ein nahtloses Ineinanderübergehen, nicht um die Übertragung von einem Wertesystem ins andere.

Es ist allerdings nicht leicht, einen Begriff wie „Wert" unabhängig von seiner ethischen Einfärbung zu sehen. Wenn wir „Wert" so *neutral wie möglich* betrachten[6], dann können wir leichter akzeptieren, daß es bei jeder Umwandlung der Wertgefüge Gewinne und Verluste gibt. Wenn wir diese Werte in einem zweiten Schritt dann doch besetzen wollen (z.B. ästhetisch), dann geht bei jeder Veränderung eben auch ein „ästhetisches Potential" verloren; der neue ästhetische Wert kann nur einen Teil fortführen oder ersetzen. Da es nicht um eine friedliche Veränderung geht - ich sprach von Konflikt - werden die alten Werte auch erstickt, ausgemerzt, vernichtet. „Etwas" bleibt bestehen oder kann teilweise bewahrt und aufgehoben werden, doch das meiste geht unwiderruflich verloren. So stagniert beispielsweise die Entwicklung der Kultur (oder Kunst) der Laterna Magica während der Frühzeit des Kinos.

„Etwas", Spuren davon, bleiben im neuen Medium zurück; der Film stützt und stürzt sich auf das alte, glorreiche Medium Laterna Magica. Doch dessen Geschichte bekommt einen definitiven Riß durch das Aufkommen und die weitere Entwicklung des Films. Man kann einen solchen historischen Bruch bedauern oder ihn begrüßen - darum geht es mir nicht. Doch es bleibt die Tatsache, daß nicht alles mitgenommen und weiter ausgebaut werden kann; ein kleiner Teil wird verschont; der Rest wird vernichtet.[7]

3

Ich habe mich so lange bei dieser Auffassung von Filmgeschichte aufgehalten, weil Heide Schlüpmanns Buch auf ihr beruht. Meiner Meinung nach liefert es einen bewundernswerten Beitrag zur Problematik der Filmgeschichtsschreibung. Meines Wissens ist es das erste Mal, daß das Phänomen Filmgeschichte – außer in den Arbeiten von André Gaudreault und Tom Gunning[8] – auf diese Weise angegangen wird. Heide Schlüpmann geht sehr subtil mit der Idee des Bruchs um, weil diese hier Teil eines Kräfteverhältnisses wird (Gaudreault und Gunning entwerfen eine recht mechanische Gegenüberstellung von zwei ästhetischen Kategorien, von denen eine, der *attraction*-Film, aufgewertet werden mußte). Schlüpmann „konstruiert" sehr deutlich die Geschichte, weswegen man auch von „Artikulationen" reden kann.[9] Schlüpmann hätte ihren wichtigen Beitrag zur Historiographie des Films, dessen Konturen ich hier etwas schärfer zu fassen versucht habe, vielleicht kräftiger formulieren und problematisieren können, eher in Form einer These. Möglicherweise werden nämlich die Fachkollegen eben diesen Aspekt und die darin liegende Herausforderung nicht sehen. Das, was Schlüpmann innerhalb dieses „fragmentarischen Rahmens" darstellt, ist anregend und fesselnd, und doch lenkt es – zumindest, wenn man ihre Problemstellung flüchtig liest – von der historiographischen Umwälzung ab, die hier ohne polemisches Gezänk oder Waffengeklirre stattfindet.

Die Rede ist von einem Bruch zwischen dem Autoren-Kino und dem, was ich der Einfachheit halber den kommerziellen Film nenne. Das Problem dabei ist, daß ersteres bereits in den 10er Jahren auftritt – DER ANDERE von 1913 wird durchweg als das erste Beispiel dieser Gattung betrachtet – und dann in einem Ansatz à la *Before Caligari* als eine *Hauptströmung* erscheint, weil es zum blühenden Kino der Weimarer Republik führt. Schlüpmann kehrt das Verhältnis um: dies ist nun ein *Gegenstrom*, wodurch all das graue „Andere" der Durchschnittsproduktion zur Hauptlinie wird und somit ohne die übliche Belastung analysiert und erforscht werden kann. Anstatt einer Grauzone haben wir nun ein Gebiet, das es urbar zu machen gilt. Zur Entfaltung gebracht und differenziert werden kann das Ungekannt-Unbekannte nur, weil der Bruch durch das Autoren-Kino und später durch das der Weimarer Jahre eingefügt wird. Die Perspektive wechselt, die Veränderung wird artikuliert und als Konsequenz entstehen aus dieser Artikulation neue Konfigurationen. Das ist der Übergang von einer rein beschreibenden Ebene zur Analyse.[10]

Hat sie diese neue Perspektive erst einmal geschaffen, macht Schlüpmann sich

mit Lust und Eifer an die Arbeit. Es ist ein wahres Vergnügen zu sehen, wie sie sich auf die Filme stürzt – wirkliche Filme und nicht deren Beschreibung; das Material selbst und nicht die überlieferten Berichte.[11] Die neugewonnene Konfiguration ermöglicht es ihr zum Beispiel, zwischen Melodrama und sozialem Drama zu unterscheiden. Ersteres, mit Henny Porten als prototypischer Schauspielerin, hat Schlüpmann zufolge deutlich konservative, die zweite Gattung, mit Asta Nielsen als Galionsfigur, progressive und emanzipatorische Tendenzen. Diese brillanten Momente des Buches erreichen mit den besonders gelungenen Analysen der beiden extremen Vertreterinnen und Darstellerinnen der jeweiligen „Genres" einen Höhepunkt.[12] Der erste Teil des Buchs ist den Filmen gewidmet; im zweiten Teil geht es um Kritiken und Theorien der Zeitgenossen. Hier werden die von Heide Schlüpmann anfangs aufgestellten „Thesen" unterbaut, bisweilen, so scheint es, auf eine ziemlich verwegene Manier. Doch es geht Schlüpmann dann auch um eine Ideologiekritik, die ihr zufolge unabweislich zwei Komponenten umfaßt: eine ästhetische und eine soziologische. Die ästhetische Komponente erhält im ersten (den Filmen gewidmeten) Teil Gestalt, die soziologische im zweiten (über die Texte).

Auf die Filme wendet sie eine Art Textanalyse an. Ihre Methode ist jedoch eigensinnig: sie bleibt sehr eng am filmischen Text, schreckt aber auch nicht davor zurück, sehr weit zu interpretieren (manche würden von „hineininterpretieren" reden; ich bin ganz bestimmt nicht dieser Meinung). Das Problem ist allerdings, daß Heide Schlüpmann kritiklos Gebrauch macht von der feministischen Filmtheorie, die manchmal in ihren Analysen ziemlich dominant ist. Dies fällt vor allem bei der sehr undifferenzierten Verwendung des Begriffs „Blick" auf, der in sehr unterschiedlichen, oft widersprüchlichen Bedeutungen erscheint (bisweilen findet man auf einer Seite ein halbes Dutzend verschiedener Verwendungsweisen des Terminus). Doch da diese theoretische Untermauerung – oder Methodologie – nicht den Kern von Schlüpmanns Ausführungen ausmacht, will ich hier auch nicht weiter darauf eingehen.[13] Die gesellschaftliche Ideologiekritik wird im zweiten Teil fundiert und erhält da ihre Form, vor allem was die Rolle, die die weiblichen Zuschauer für diese Filmproduktion spielten, betrifft. Was eine für sich stehende (feministische) Behauptung hätte sein können, wird hier sehr wohl bedeutsam, vor allem durch die Schriften Emilie Altenlohs, mit denen Schlüpmann auf sehr fruchtbare Weise arbeitet.[14] Es ist und bleibt meiner Meinung nach heikel, Erscheinungen, die bestimmte Filme aus bestimmten Perioden der Filmgeschichte charakterisieren, direkt mit der Zusammensetzung des Publikums in Verbindung zu bringen. Doch Schlüpmann hat mich davon überzeugt, daß – in diesem spezifisch deutschen Zusammenhang und in dieser spezifischen filmhistorischen Situation – gute Gründe für eine derartige Korrelation angeführt werden können. Auch wenn sich das widerspenstige, abweichende frühe deutsche Kino so nicht gänzlich erklären läßt, kann man es nun jedenfalls besser verstehen. Heide Schlüpmann hat mit ihrer Herangehensweise erreicht, daß wir – in Erwartung anderer Ansätze – ein Bild vom frühen deutschen Film entwerfen können, das sich vom „prä-Caligarischen" unterscheidet: sie hat dem Zusammenhang und der Komplexität eines nur schwer einzu-

ordnenden Bruchstücks aus der (deutschen) Filmgeschichte einen Platz zugewiesen.

Zum Schluß lasse ich der Autorin selbst das Wort, die die Problematik ihres Buches und dieser Periode weit schöner in Worte faßt als ich das hier getan habe:

„Als entscheidende Schritte in der ästhetischen Entwicklung der deutschen Filmproduktion stellten sich dar: erstens, die Einführung von Geschichten, in denen es vornehmlich um Frauen ging, in dem und zugleich gegen das Kino der Attraktionen und damit verbunden die Entwicklung einer weiblichen Erzählperspektive; zweitens die Koalition von weiblicher Erzählperspektive mit dem Kino der Attraktionen gegenüber einer aufoktroyierten Dramenform; drittens die Emanzipation des Films als modernem technischem Medium gegenüber der traditionellen Kultur, damit verbunden die Emanzipation des weiblichen Blicks auf der Leinwand; viertens, eine Mischung der Genres – insbesondere des sozialen Dramas und des Kriminalfilms –, in der die Institutionalisierung eines Publikums von Männern und Frauen sich spiegelt, die in gemeinsamer Schaulust sich treffen sollen.

Diesen Stadien in der Entwicklung einer Filmästhetik finden sich in Etappen der Formierung der Filmtheorie gespiegelt. Zuerst gibt es den Kampf gegen das Kino als sozialem Ort und gegen die Anfänge des Spielfilms darin im Namen einer Bildungsveranstaltung mit neuen technischen Mitteln, bzw. der Filmproduktion als reinem Wirtschaftszweig; zum zweiten findet eine erste Anerkennung des Spielfilms in Form einer Auseinandersetzung um das richtige Kinodrama statt; drittens läßt sich eine Hinwendung der Schriftsteller zu dem neuen Medium beobachten, die vom Interesse an seiner Modernität getragen ist; viertens gibt es Ansätze zu einer Würdigung des Kinos aus einem Begriff der Schaulust heraus, der seine Theorie zugleich in die Tradition philosophischer Ästhetik stellt."[15]

(aus dem Niederländischen von Frank Kessler)

1 Der vorliegende Text erschien ursprünglich als Teil einer Folge von Artikeln in der niederländischen Zeitschrift *Versus* (Nijmegen, Nr.2/1991). Er schließt unmittelbar an einen Beitrag an, in dem die hier im ersten Abschnitt formulierte Position ausführlich dargelegt wird. Siehe hierzu Eric de Kuyper, „Een averechtse filmgeschiedenis (II). Before Caligari - Pordenone 1990" in: Versus, Nr.2/1991, S.32-45.

2 Nach der „Machtergreifung" der Nazis 1933 wurde mit der Rückgewinnung von Silber aus den Nitratkopien begonnen. Dadurch sind von den deutschen Filmen noch weniger erhalten geblieben als von denen anderer Länder, die nicht so systematisch vernichtet wurden.

3 Siehe hierzu u.a. Kevin Brownlow, *Behind the Mask of Innocence. Sex, Violence, Prejudice, Crime: Films of Social Conscience in the Silent Era*, London: Jonathan Cape, 1991. Brownlow gibt einen guten Einblick in das Milieu, in dem sich die Reformer in den USA bewegten.

4 Heide Schlüpmann, *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*, Basel, Frankfurt/M.: Stroemfeld/Roter Stern, 1990.

5 Ernst Gombrich hat dies beispielsweise in Hinblick auf die Kunstgeschichte betont.

6 Das ist auch in der Semiotik der Fall, wenn es etwa um „semantische Werte" geht.

7 Ich will nicht weiter hierauf eingehen; man vergegenwärtige sich aber nur einmal, was mit dem Phänomen „Film" beim Aufkommen und bei der Konsolidierung des neuen Mediums Fernsehen geschieht!

8 A. Gaudreault, *Du littéraire au filmique. Système du récit*, Paris: Méridiens-Klincksieck, 1988; T. Gunning, „The Cinema of Attraction. Early Film, Its Spectators and the Avant-Garde", in: *Wide Angle*, 8, 3/4, 1986. Durch die von ihnen eingeführte Annahme eines Bruchs zwischen cinema of attraction und cinema of narration lassen sich Übereinstimmungen mit dem Ansatz von Schlüpmann feststellen.

9 Leider wird jedoch von der Filmgeschichte oft genug eine rein deskriptive Aneinanderreihung von Fakten, manchmal gar von Anekdoten verlangt. So zeigt sich beispielsweise Geoffrey O'Brien in: „The Ghost Opera" (in: *New York Review of Books*, 30.5.1991) vor allem durch den Jargon der neuen Historiker irritiert. Darin hat er zwar nicht völlig unrecht; wenn er jedoch ironisch schreibt: „situations are never revealed or clarified, they are articulated", dann sollte er unterscheiden zwischen dem Mißbrauch eines präzisen Begriffs in einem falschen Zusammenhang und dessen korrekter Anwendung. In einem langen Artikel, in dem er Bücher von Thomas Elsaesser, Noël Burch sowie andere neuere filmhistorische Arbeiten bespricht, bevorzugt er dann auch die dahinplätschernde und unklare Form der Geschichtsschreibung eines Kevin Brownlow. Der Tenor von O'Briens Artikel ist letztlich antiintellektuell, und es ist schade, daß auch manche der neuen Filmhistoriker bisweilen hierzu neigen.

10 In einer anderen Terminologie könnte man sagen, daß der durch die Faszination für Caligari entstandene „double bind" durchbrochen wird. Eine neue Problematik wird geschaffen; und nicht so sehr das „Neue" ist hier von Belang, sondern die Tatsache, daß sich ein neuer Zugang eröffnet.

11 Dies ganz im Gegensatz etwa zu Kevin Brownlow, der auch über diese Periode schreibt (s. Anm.2). Vgl. auch Eric de Kuyper, „Schaduwbeelden van de geschiedenis", in: *Vrij Nederland*, 27.4.1992. Heide Schlüpmann hält sich sehr genau an die Filme, die sie hat sehen können. Das stärkt ihre Position, hat aber auch Folgen: die deutschen Komödien und Klamotten werden in einem eindeutig zu knappen Kapitel behandelt und Schlüpmanns Betrachtungen greifen hier zu kurz (doch dem läßt sich in Zukunft vielleicht abhelfen).

12 Schon Heide Schlüpmanns Artikel in *Frauen und Film* zeigten, welches Feingefühl sie an den Tag legen kann, wenn sie den Gegenstand „Schauspielerin" seziert.

13 Man kann dies als ein unüberwindliches Hindernis für die Lesbarkeit betrachten; ich hatte letztlich nur wenig Schwierigkeiten damit. Von einem bestimmten Moment an habe ich beschlossen, mich nicht mehr darüber zu ärgern und ihre theoretischen Darlegungen auf dieser Ebene als eine Art Allegorie zu lesen. Damit will ich sagen, daß man diesen Punkt nicht schwerer wiegen lassen darf als Schlüpmann selbst dies tut. Hat man erst einmal die Relativität dieses Hilfsmittels eingesehen, dann kann man die Argumentation ohne weiteres ihrem eigenen Wert entsprechend schätzen.

14 E. Altenloh, *Zur Soziologie des Kinos*, Jena 1914

15 Schlüpmann, a.a.O., S.187

ROLAND COSANDEY

Das Kabinett des Liebhabers

In memoriam Fritz Güttinger (1907–1992)

Wir sind Fritz Güttinger niemals begegnet. Und niemals wurden wir jener Qualifizierungsprüfung unterworfen, die der Sammler, nach Aussagen derer, die er im übrigen mit der zuvorkommendsten Großzügigkeit empfangen hatte, mit seinen Gästen anstellte, bevor er ihnen seine Schätze zeigte: Photographien, Bücher und natürlich die Filme.

Wir hatten seine zwei sich ergänzenden Werke gelesen, *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm* und *Der Stummfilm im Zitat der Zeit*, in den schönen Ausgaben des Deutschen Filmmuseums Frankfurt von 1984, und wir wußten um ihre unverzichtbaren Reichtümer, an der Seite von *Hätte ich das Kino!* (1976), den Arbeiten von Kaes (1978), Heller (1984), Diederichs (1986) oder eines kaum je zitierten Vorläufers wie Terveen (1959).

Diese Anthologie und die Essays von Güttinger, die einen Platz in einer Gesamtheit von Studien und Dokumenten einnehmen, die in der Kinohistoriographie anderer Länder ihresgleichen sucht, sind Pflichtstücke jeglichen Verständnisses des stummen Kinos als kulturellem und ästhetischem Phänomen. Grundsätzlich an der *Erfahrung* des Kinos und am Stummfilm, der als eigenständige, „totale" Welt angesehen wird, interessiert, läßt der Autor dort eine privilegierte Zuschauerkategorie, die Schriftsteller, sprechen: „... if you have not been there yourself, you can ask those who were and who have left eyewitness-accounts – not the critics though; they rarely generalized their experience; you have to go to the authors", schrieb er in *Classic Images* (Nr. 96, Juni 1983).

Wenn man einmal von der hermeneutischen Qualität des Zeitzeugnisses absieht, wäre es dann zu gewagt, in dieser Wahl etwas von einer gemeinsamen Neigung, einer Kollegialität unter Literaten zu sehen, die da, öffentlich oder privat, einen besonderen Bereich kultivieren, den ihres Berufs, ihrer Berufung, ob letztere sich nun im Broterwerb – als Drehbuchautor oder Kritiker oder Historiker, was weiß ich – niederschlägt oder nicht? Güttinger unterrichtete englische, insbesondere amerikanische Sprache und Literatur an der Kantonsschule Winterthur (ein Sammelband seiner literarischen Chroniken erschien 1966 unter dem Titel *Ein Stall voll Steckenpferde*). Sein Werk als Übersetzer – wir verdanken ihm nichts weniger als Melvilles *Moby Dick*, erschienen 1944 in der Manesse-Bibliothek der Weltliteratur – wurde 1969 mit dem Preis der Max-Geilinger-Stiftung ausgezeichnet. Bereits vorher hatte er Studien zur Übersetzung, *Zielsprache* (1963), herausgebracht. Sein philologisches Gefühl ist nicht die unbedeutendste der Qualitäten, die seine Schriften zum Kino aufweisen.

Veröffentlicht in der *Neuen Zürcher Zeitung*, bei der er seit 1931 mitarbeitete, stellten seine Kinoartikel – für unseren Geschmack nicht häufig genug oder lasen wir etwa diese Zeitung zu selten? – die einzigen Chroniken dar, in denen in der Schweiz noch die lebendige Kultur der Geschichte des Stummfilms sichtbar wurde, ohne Nostalgie, mit großem Scharfsinn, der in den geistreichen Satzwendungen oder fast beiläufigen Bemerkungen seinen Niederschlag fand.

Diese Fähigkeit und dieser Ton bewirkten, daß Fritz Güttinger für uns einen der seltenen Leser darstellte, den man sich gerne erfindet und für den man schreibt, ohne daß er selbst jemals etwas davon erfährt, Adressat und imaginärer Mentor, so ersonnen wie man einem Unbekannten ein Gesicht verleiht, der uns eine Musik oder ein Bild geschenkt hat, deren Akzente uns nahe sind.

Schließlich schrieben wir ihm, um ihm diese unendlich reduzierten, zerstückelten, tief langweiligen und unumgänglichen Fragen vorzulegen, die zu stellen die Forschung mit sich bringt und die der Sammler geduldig-neurotisch zusammenträgt, bis zu dem Augenblick, in dem ein zusätzliches Detail das Muster im Teppich hervortreten läßt.

Wenn wir auch die Weite seines Gedächtnisses und seiner Dokumentensammlung ahnten, kannten wir jedoch noch nicht seine Bereitschaft, seine Bereitwilligkeit, präzise und postwendend zu antworten, was den Eindruck eines Zwiegesprächs erweckte, jederzeit bereit, durch neue Fragen und Antworten wieder belebt zu werden. Wir wagten sogar einen Rekrutierungsversuch, da wir der Meinung waren, daß sein einzigartiger Beitrag zur Rezeptionsgeschichte des Kinos in der Schweiz die Gestalt einer vertieften Zusammenarbeit annehmen könnte – denn ihm verdanken wir die kritische Existenz des berühmten Artikels von Carl Spitteler, *Meine Bekehrung zum Cinema*, 1916, wie auch das Wiederauftauchen der Chroniken von Karl Bleibtreu, die dieser 1913/14 in Zürich veröffentlichte. Er mußte diesen späten Vorschlag aus gesundheitlichen Gründen zurückweisen, aber auch, weil die Züricher Kantonsbibliothek wegen Umbauarbeiten zu diesem Zeitpunkt so gut wie nicht zugänglich war...

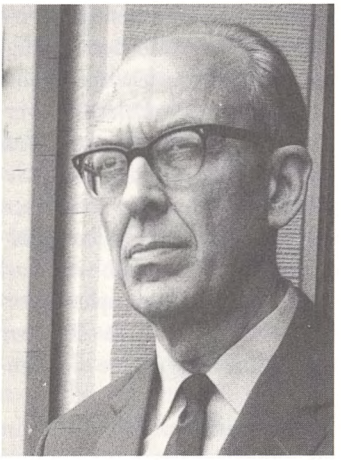
Weit jenseits aller reinen Gelehrtsamkeit oder purer *passione infiammabile* ist dieses Anliegen, dorthin zu gehen um nachzuschauen, charakteristisch für die Vorgehensweise Güttingers. Die posthum von der *Neuen Zürcher Zeitung* soeben edierte Sammlung *Köpfen Sie mal ein Ei in Zeitlupe! Streifzüge durch die Welt des Stummfilms* steht unter dem Zeichen der Überprüfung, im weiten Sinne des Wortes. Überprüfung anhand von Belegen, auf Quellen, Schriftstücke oder Filme gestützt, zitiert mit einer Vertrautheit mit dem Inhalt, einer Klarheit in den Beispielen und einer Eleganz in der Darstellung, die vollkommen rechtfertigt, daß man diese Texte der journalistischen Vergänglichkeit entreißt.

Das Beschwören der Diskussion über die Natur des Stummfilms könnte geradezu als Modell dieses Genres gelten, aber man müßte den größten Teil dieser Studien, die eigentlich Fallstudien sind, zitieren, handelt es sich nun um die Analyse des Mißerfolgs von A WOMAN OF PARIS oder um den „dogmatischen" Realismus Carl Mayers, die Präsentation der verschiedenen Fassungen von Dreyers JEANNE D'ARC nach

der berühmten Entdeckung einer Originalkopie in Norwegen, oder der von ENTSTEHUNG DER EIDGENOSSENSCHAFT von Emile Harder (USA/Schweiz, 1924), die gegen Kracauer gerichtete Diskussion von Metzners ÜBERFALL (1928), den Willen, die Aufmerksamkeit auf von der Historiographie vernachlässigte Cineasten (Froelich, Hofer, Boese, Dupont, Eichberg) zu lenken usw.

Bezogen auf Franz Hofer schrieb er: „Es ist gut, daß man allmählich davon abkommt, Filmgeschichte als Geschichte der Filmkunst zu schreiben." Dieser Ausspruch kennzeichnet den Platz Fritz Güttingers an der Seite derjenigen, die eine Bresche schießen in die überkommenen Periodisierungen, in den Repertoireklassizismus, in die Bewertungsgemeinplätze. Was seine Position betrifft, so war sie die des Liebhabers par excellence, dieser Kategorie von Amateuren, die sich immer dagegen wehren, Historiker zu sein, und die schließlich stets ihre glückliche Außenseiterstellung zum Vorteil der anderen Seite gereichen sehen ...

(aus dem Französischen von Sabine Lenk)



YURI TSIVIAN

Cutting and framing in Bauer's and Kuleshov's Films

This article deals with what looks like the most intriguing aspect of silent cinema in Russia as it passed from its pre-revolutionary period to the period known as the classical Soviet montage school. In terms of style filmmakers seemed to have run from one extreme to another. Almost overnight, long shots and long takes, typical for Russian films of the 1910s, gave way to close framing and fast cutting. In this article I am going to address the issue of cutting rate as related to the emerging notion of 'efficient narrative' and that of closer framing as conflicting with previously established ways of representing the filmic space. Yevgeni Bauer and Lev Kuleshov have been picked out as contrasting figures; besides, in the last years of Bauer's lifetime Kuleshov had been his devoted pupil, so the change in style is set off by the continuity of generations.

1. *Face* versus *Space*

What was the chronology of the facial close-up in early Russian cinema? An examination of existing archival holdings is not very rewarding - only about ten per cent of all Russian film output of the teens has survived, and, what is still worse, this percentage does not equally represent different studio productions. Khanzhonkov's studio style is fairly well known, while we have almost no idea what was the close-up policy of, say, Thieman and Reinhardt studio directors.

Memoir sources are interesting but particularly unreliable in regards to close-ups. Since later in the twenties close-up turned out to be considered the cornerstone of film poetics, memoir writers among filmmakers eagerly highlight their first encounter with this important device already in the teens. Anecdotal explanations were concocted as to how the close-up came about and who 'invented' it. One of these linked closer framing with bad acting. That is how a historical myth was born that associated close-up with the names of Yevgeni Bauer and that of the famous Russian film star Vera Kholodnaya. It was the memoir essay written by the set designer and director Czeslaw Sabinski that launched a theory avidly repeated by many writers. Sabinski maintained that:

> ... American shot dimensions and montage procedures infected Russian cinema and became the *de rigueur* fashion. Bauer used close up photography almost right from his SONG OF TRIUMPHANT LOVE [Pesn' torzhestvuyushchei lyubvi, 1915] in order to reveal Vera Kholodnaya's innermost feelings. As a matter of fact Vera Kholodnaya did not

know how to convey complex psychological nuances, and Bauer had to break the whole scene down into separate, unconnected, moments. For instance: 1) laughter; 2) a calm mask; 3) grief; 4) tears; 5) sobbing. Landscapes, vases, clouds etc were sandwiched between these disconnected psychological fragments to act as 'padding'. As a result of all these tricks the novice actress came across as a precious artistic force in her own right.[1]

We can dismiss this talk of Vera Kholodnaya as an actress without talent, but there is some substance to Sabinski's comments. Apparently the beautiful Vera Kholodnaya was indeed shot in close-up more often than other actresses. In any event, when she was shot in close-up less than usual the critics noticed that something was lacking: "V. Kholodnaya's acting in the main role was no better than the average; perhaps the director was guilty of not taking many close-ups, which are so effective with this actress, and of giving us only very short scenes."[2]

Possible implications about the quality of acting notwithstanding, some other actresses claimed the priority was theirs. If we had to trust memoir sources, we would have to put forward at least three more film titles for the 'first close-up in the history of Russian cinema.' Nina Gofman suggested that such was the big close-up of her eyes looking at the audience in BLACK EYES. Zoya Barantsevich remembered her picture TANYA SKVORTSOVA - STUDENT, only fragments of which have survived with no close-ups among them:

> This was the first time extreme close-up was used: Tanya's face filled almost the whole screen. Before then no one had dared to try out this novelty, apparently not trusting the technology or for some other reason (perhaps the actors refused to do it?) But I can clearly remember the conversations we had about it; some actors were confused and frightened by such a novel idea, even some directors were, and they couldn't decide whether it was a good thing or not.[3]

In Vera Pavlova's memoirs we come across a similar account, this time concerning Boris Chaikovsky's film A BALLERINA'S ROMANCE [Roman baleriny, 1916]:

> I cried when I first saw myself on the screen. I was upset and annoyed that nothing that I had tried to do and show had come out right. I didn't like my gestures or the way I moved. I just wanted to tear up or re-do some of the takes. All the same, it wasn't all hopelessly bad, and one shot, that of a big face of a dog and my tearful face taken in close up, was really remarkable.[4]

One fact about these reminiscences is interesting – all the three actresses mention films made in 1916. No wonder that neither the reviews of TANYA SKVORTSOVA - STUDENT nor those of A BALLERINA'S ROMANCE make mention of any new techniques – by 1916 a face filling the whole screen was not all that unusual in a Russian film. Yet, 1916 *was* the important year for the close-up. Far from being its year of origin, it was the year when filmmakers and film critics suddenly realised that rather than being an occasional device the close-up was turning into something dangerously central to the narrator system.

Kristin Thompson quotes a French filmmaker, Victorin Jasset, who thus explained American experiments in closer framings in 1911: the Americans "sacrificed the decor" in order to better present characters.[5] Even though facial close-ups provided the psychological narrative motivation so much desired by Russian critics, for many of them this was too much of a sacrifice. By 1916 two positions, *pro* and *contra*, took shape in regards to American influence on close framing.[6] One of them was presented in a review of Otis Turner's BUSINESS IS BUSSINESS (Universal, 1915), shown in Russia in 1916 under the title THE SLAVE OF PROFIT [Rab nazhivy]. The Russian reviewer writes:

> Having made the correct reasoning that in a psychological [photo]play the viewer's attention should be concentrated on the *actor's facial expression*, because it is only on one's face that the emotion of the soul is manifested in its profoundness, the director makes lavish use of the foreground – almost in every scene. More than that, shooting actors on the foreground is not enough for him, and the director recurs to the following device ... Two actors seated, of course, as close as possible to the camera lens, mime a dialogue. We see on the screen almost nothing but the enlarged actors, and nothing showing on their faces escapes our attention. To enhance the effect, the director shields off a part of the frame with a diaphragm so that when one of the actors mimes his dialogue line we only see him and not the other one ... One cannot but praise this device: all superfluous details are removed from the viewer's field of vision, and all he sees is the actor's face. Clearly, there is no device better suited for a *psychological* picture.[7]

Those voting against close-ups argued that they were introduced in order to cover the background space and thus reduce production costs wasted on sets. In his essay *Uncrumpled Pillows* Ilya Surguchov, for instance, genuinely supposed that American filmmakers used the same sets for all their films. A Western film, he wrote, can be recognized by the uncrumpled pillows betraying the essential fallacy of the unlivable rooms in which they are set:

> They are aware that their rooms are sloppy fakes, and so they decided to film the faces in "close-up" and to have the actors looking directly "into the camera". They hoped that the audience would remember the beauty of the faces and the "acting", and that for a few seconds would not notice the lifelessness of the decor; but afterwards that only made the falseness of the room even more glaringly obvious.[8]

For some filmmakers the choice between decorative space and the close-up may have looked like a real collision. It certainly was not a simple choice for Yevgeni Bauer whose reputation (and, indeed, whose genius) was based on extraordinary settings. His art of the set designer reached its apex exactly in 1916 in an ambitious high-budget production LIFE FOR LIFE with lavish interiors filmed in very long shots with overhead space sometimes exceeding by double the hight of the characters. As far as we can judge by his other films made the same year, Bauer was quite excited by the narrative perspective opened by the close-up. At the same time, as written sources

make one think, he also was somewhat scared by the perspective to sacrifice the decor. Contemporaries were conscious of the dilemma. *The Cinema Herald* [Vestnik kinematografii], the Khanzhonkov-owned trade journal which always fostered Bauer's career, stated it in a sympathetic review of NELLY RAINTSEVA (1916):

> Bauer's latest productions – besides NELLY RAINTSEVA we mean OH IF ONLY I COULD EXPRESS IT BY MUSIC [no extant copy] – show that he has made the firm decision to favour 'genre pictures' and now prefers spirited portraits to the lifeless beauty of decor.
> Big faces at the expense of decorative background – this is the new artistic choice of the director. And we must do him justice – Bauer's hand did not falter as he excercised this new principle in his latest productions.
> Maybe he was just a little bit upset when, after having put so much art into his set design for NELLY RAINTSEVA Bauer had to push it further to the background, to cover the sets (in the literal sense of the word!) by actors' bodies. Maybe the former Bauer, the architect of pillared halls and winter gardens, was indeed upset, but as the genuine artist he must be satisfied by this production ... The close-up principle is a dangerous principle, you can pursue it only if you can have good performers. Ye. F. Bauer is aware of it, and in terms of performance NELLY RAINTSEVA cannot be overestimated.[9]

The shift from space-centered narrative to that centered on characters' faces involved a noticeable change in the mode of narration. As a rule, any innovative device immediately increased the intentionality of the text in the eyes of the beholder. All the more so in the case of the close-up. By its very nature - 'behold!' - the close-up was seen as a deixis, the textual gesture implying direct address. The new, space-free narrative mode was felt as subjective in contrast to the objective mode of the earlier space-bound narration. Some observers (one may presume that some filmmakers as well) did not seem too happy about this turn of events. Paradoxically, there were reviewers who, despite all the technical evidence, saw close up as a step back towards the theatre aesthetics with its premeditated, artful means of focusing the spectator's attention - for the reason that closer framing, too, revealed too much of authorial presence. In this sense Valentin Turkin's review in *Kinogazeta* [The Cinema Paper] of Peter Chardynin's STILL, SADNESS, STILL [Molchi, grust', molchi, 1918] is revealing:

> American shots, which give separate moments of the general scenes in close-up, are no help at all. Close-ups used like this do nothing to mitigate the theatricality of the screen production, they even emphasise its conventionality and failure to convince. It is as if they were saying "In case you people couldn't make that out from a distance, you can have it close-up as well." It may at first glance seem paradoxical, but you can easily pick out a director suffering from a surfeit of theatricality by his attachment to the use of explanatory American shots.[10]

I have selected two films for a closer scrutiny of their cutting rates: SILENT WITNESSES (1914) by Bauer and ENGINEER PRAIT'S PROJECT (1918) by Kuleshov. This choice was dictated by my desire to sharpen the contrast between the old and the new. SILENT WITNESSES has been chosen because of its extremely slow pace (a contemporary reviewer poignantly defined its speed as "four miles per hour"[11] which helps to present the case of Bauer's cutting rate more clearly. The same goes for ENGINEER PRAIT'S PROJECT selected because it is one of the fastest films ever made and its cutting rate was over-accelerated in order to challenge the old Russian tradition of slow editing.

SILENT WITNESSES is a four-reel film that lasts 1 hour 2 minutes and 30 seconds at projection speed of 16 frames per second. It consists of 60 shots. If we stick to 16 fps, the Average Shot Length[12] of each shot is 1 minute and 2 seconds. However, I will give all subsequent data on the basis of the projection speed of 20 frames per second, which, it seems, is closer to what had been accepted in Russian film theatres. At this speed the asl of SILENT WITNESSES is 50 seconds. If we compare this figure to corresponding data given by Barry Salt (to whom we owe the first impressive results of statistical approach to style analysis) we will be surprised to notice that Bauer's cutting rate in SILENT WITNESSES is about three times slower than in the slowest American film of its period. In fact, Bauer is about three times slower than any other director timed by Barry Salt, slower than Lupu Pick and even slower than Max Ophuls.

If we compare SILENT WITNESSES with ENGINEER PRAIT'S PROJECT the contrast is quite striking. Instead of 50 seconds per shot, Kuleshov's Average Shot Length is 6 seconds at projection speed of 20 frames per second.[13] Was this increase in tempo part of the general acceleration of cutting rate betweeen 1914 and 1918? To answer the question with certainty, one has to dispose of textometrical data for a representative number of Russian films made in these years. However, before any measuring is performed, one can assert that, apart from that of ENGINEER PRAIT'S PROJECT, the cutting rate of Russian films cannot have significantly increased between 1914 and 1918. No gradual development leads from the slow style of the Bauer school to Kuleshov's fast cutting. The six-seconds fast cutting rate for 1918 was something completely un-Russian. In fact, it placed ENGINEER PRAIT'S PROJECT among the fastest American films of the same year, such as THE HIRED MAN by Viktor Schertzinger or A MODERN MUSKETEER by Allen Dwan.[14] – As I am going to argue later, the cutting rate of ENGINEER PRAIT'S PROJECT was a deliberate *tour de force* on Kuleshov's part. Rather than prepared by some hidden processes within previous Russian filmmaking, the new cutting style was planned as a forcible importation (or, rather, intervention) of American style into Russia. It is noteworthy that this first injection of American cutting came in form of textual mimicry. ENGINEER PRAIT'S PROJECT was the first Russian film set in America and its accelerated cutting must have looked like an attempt at stylization, or, rather, as a sort of a kinesthetic icon of what Russian spectators perceived as the American way of life. In 1918 one would hardly imagine that some years later Kuleshov would apply the same method to film stories set in Moscow.

3. Was the Length of Take Dependent on the Shot Length?

The introduction of the facial close-up and the increase of cutting tempo are two factors usually mentioned together when the emergence of the 'montage style' is discussed. Were these factors interconnected? In other words, can the increase of cutting rate be presented as the corollary of increasingly closer framing? In regards to SILENT WITNESSES, I tried to make one step further than it is usually done in textometrical analysis. I was interested if any kind of correlation can be statistically established between the scale of each shot and its length as a take. First, I subdivided the shots of the film into three groups feeling that just these three groups were really relevant for Bauer. Very Long Shots formed a separate group because, since VLS constitute close to half of the total number of shots in SILENT WITNESSES, I felt this framing must have been something like the neutral scale (a kind of a "zero degree of framing") for Bauer. Medium Shots, Medium Long Shots and Long Shots were grouped together because Bauer's long takes left much time for characters to move closer or furhter away from the camera which made the boundaries between these three shot scales particularly blurred. The third group consisted of Medium Close-Ups, Close-Ups and Big Close-Ups.

Predictably, the Average Shot Length of Very Long Shots is considerably higher than that of the rest of the shots: it is 65 seconds. The Average Shot Length of the second group comprising medium scales is for 24 seconds lower (41 seconds) and the 'close-up group' takes are still shorter, 33 and a half seconds. Bauer's close-ups are almost twice shorter than Very Long Shots. Correlation between shot scales and the time they stay on the screen indeed exists, at least in SILENT WITNESSES.

4. Average Shot Density

One assumption immediately suggests itself: longer shot scales take longer takes because they are capable of containing larger 'portions' of narrative. But if such things as length and closeness can be measured, how can one measure narrative? The notion of 'event' has no quantitative constituents.

However, some quantitatively definable components of the diegesis may be indirectly connected with the narrative core of the film. The number of characters is a quantitative parameter, and, as research in the field of theatre semiotics has shown, the type of dramatic narrative depends on what combinations *dramatic personae* form in this or that scene or act.[15]

Speaking of cinema, one can make an *a priori* assumption that longer shots (by their sheer geometrical nature) tend to accommodate more characters than closer ones. We do not have to count all characters in all existing films to postulate that the general rule of framing was and remains long shots for crowds and close-ups for individuals. It is less easy to say if any kind of correlation exists between the length of take and the number of characters in it. Does a longer take mean more characters in the shot? If future research in film textometry proves that such a thing as the sca-

le/time correlation (established above for SILENT WITNESSES) is true for the statistical majority of films, one will have to agree that the longer a take is, the more characters it is likely to contain. However, it is not so in the case of *Silent Witnesses*. First, there seems to be no stable correlation between the shot scale and the number of characters within the frame. Secondly, two of the longest takes in this film (together they last 3 minutes and 33 seconds and they are separated only by a short point-of-view insert) are very long in terms of framing scale with the protagonist alone aimlessly strolling the room. Conversely, the biggest close-up (head and shoulders) in the whole film (apart from letter inserts) contains *two characters*.

What about character/scale correlation in ENGINEER PRAIT'S PROJECT? Despite the considerable amount of Very Long Shots in PRAIT (46%), they seem scarcely populated. If we introduce a new textometrical criterion, that of *Average Shot Density*, it will help us to distinguish statistically between films that prefer to pack narrative into single-shot sequences and those that prefer to cut sequences into several shots. The Average Shot Density is the number of characters which take part in each shot divided by the total number of shots in the film. Evidently, if the Average Shot Density is less than 2, it means that the stylistic strategy of the film is based on *decoupage* rather than single takes. ENGINEER PRAIT'S PROJECT is unique in this respect. Its Average Shot Density is 1.6, whereas the same figure for SILENT WITNESSES is 3.2 characters per shot. One has the impression that Kuleshov was reluctant to use even routine establishing shots because they reminded him too much of traditions of Russian directing. Sometimes it seems that ENGINEER PRAIT'S PROJECT is too fast to articulate its own narrative.

5. Framing, Cutting and the Concept of Narrative

Cutting and framing were more than fleeting fashions in film style. They determined the mode of narrative. In its turn, the mode of narrative linked cinema with more general tendencies in art and litetature of the 1920s, and, through them, to large-scale patterns in culture and ideology of the early Soviet epoch.

What was the ideology of the narrative in pre-revolutionary filmmaking? As a rule, 'cultural' directors tended to turn each shot into a single-shot sequence. This did not result, as one might expect, in intensified narratives of the type we encounter in films produced before 1910. Whereas early single-take sequences used to present narrative chains compressed to the point of being impossible to read without oral commentary,[16] single-takes sequences in Bauer's films of the 1910s tended to minimize the narration while at the same time expanding the scale and extending the duration of the shot. Empty space and subdued action were central to Bauer's style of filmmaking in general - something explicitly formulated[17] and consciously cultivated by Russian directors as their national aesthetic *credo*. The frame had to be a tableau, and only then a part of the story. If not totally denied, the narration within Russian film style was suppressed and often neglected.

This bias towards thinking in static rather than moving pictures raised the issue of narrative skills of Russian pre-revolutionary directors. In his talk at a one-day conference held in Pordenone after Russian films had been shown at *Le Giornate del Cinema Muto* in 1989, Kevin Brownlow defined their narrative as having only two speeds: slow and stop. Indeed, sometimes these films do not seem to move at all. Was this narrative incompetence or a kind of antinarrative stance? In a very interesting talk on Bauer's style given at one of the seminars on early Russian cinema organized in 1990 by the British Film Institute Barry Salt opted for incompetence:

> a negative point about Bauer, is (I am sorry about this but I've got to say it) that his dramatic sense was truly terrible, his sense of narrative was truly appalling by anybody's standards: let alone American standards of 1914–1915, but even by French and Danish standards. And even by Russian standards I think it was very poor, and it seems to me that his success in this department (and I am just talking about simple dramatic narrative), seems to depend on his scriptwriters. In the case when he wrote the script himself which apparently he did in some cases we can expect something rather poorly constructed, to put it mildly. The best films from this point of view like SILENT WITNESSES apparently would depend on [Alexander] Voznesenski who wrote the script ‹...› In the case of YURI NAGORNI [1916] the woman, the elder sister is going through all these maneuvres, in fact ludicrous, for which you don't know if there is any reason, these bizarre maneuvres, and you have to wait till halfway through the film when you get the flashback which explains what it's all about ‹...› And this seems to me, to put the case very clearly, Bauer's dramatic narrative incompetence. You might find scenes which are totally unnecessary and which could be removed from the film and accelerate the dramatic flow greatly, and you get scenes where it seems that he has misunderstood constructions which already existed years before in American films, like cross-cutting.[18]

Another participant of the seminar Ian Christie suggested an alternative reading of Bauer's approach to narrative. Christie argued that narrative fluency as Western norms of storytelling demand it, has always been (and still is) something quite foreign to Russian filmmaking. Rather than seeing neglect or incompetence in Bauer's way of handling the story one should better investigate what mechanisms Bauer used to fight the narrative progress of his films. As an example, Ian Christie pointed at Bauer's technique of creating complex multi-tier structures (in terms of settings as well as actors' (re-) positioning) thus extending the time period the viewer needed in order to 'read' the shot. This explains why Kuleshov who professed the new Soviet cult of efficiency would later insist on arranging the composition within the frame according to the highest possible legibility. Kuleshov's doctrine of one-shot-one-sign ratio was formed in opposition to Bauer's compound frame constructions.

Working 'against' narration had been, indeed, one of the staples of Russian pre-revolutionary filmmaking. This was also true for the acting style set against action. This, again, was a deliberate, not to say militant, aesthetic position: the director Vladimir Gardin proudly called his method "the braking school" [tormoznaya shkola] of acting. In an article published by a emigree magazine in Paris in 1928 Sergei Vol-

konski, Russia's greatest authority in acting theory and actor's training, thus described this school of acting prior to 1918:

> There was a time when Russian screen suffered from two ailments: literature and introvert psychology. It worked as a kind of "internal combustion engine." This was a tendency to transplant to the screen the acting devices developed by the [Moscow] Art Theatre. "Feel!" – the director would say to the actor. And the actor had to "feel into" his fictional character – that was his "task". I do not want to discuss here the value of the Art Theatre's acting method for the "live" stage, but, applied to the silent screen, the result it brought about was smashing. It killed movement. "Feel!" the actor was told. Can you understand the meaning of the imperative for the word "feel"? I cannot. But that was the order, and the actor "felt". Slowly, he inhales the smoke of his cigarette, slowly, he runs his fingers through his hair, then, slowly and with meaning, he inserts his finger between his neck and his collar... There is minimum of movement, it is unbearable as spectacle, but the "feeling" is there. If the screen beam could be supplied by a sort of psychological X-ray extension, we would probably see the serpent of jealousy eating his heart, or the flood of remorse rising over the brink of his tortured conscience, or the shots of heroic intensions growing in the dark depth of his intense thought... We would see it if... But what we do see is an arrogant gentleman with a thoughtful finger behind his collar, his hair emitting this very special cinematic gloss, the ashtray and the smoke...[19]

The "braking school" and tableau aesthetics was seen as a Russian alternative to American cinema (usually referred to as "Western" cinema as opposed to the Russian style). The concept of "Russian style" was formulated after 1914. The World War 1 which closed so many borders for film import turned out to be the golden age of the Russian film industry: as never before or after the War, Russian films dominated the Russian film market. Besides, the war time was favorable for the emergence of nationalist cultural doctrines, to which the creed of Russian style in cinema certainly belonged. Russian directors defined this style as introvert as opposed to the "superficial" imported pictures, and as psychological "cine-novels" [kinopovest'] as opposed to American action films. In the 1910s the "American cutting" was perceived in Russia as a sign of an off-hand production rather than that of a "quality picture." Trade paper reviewers would pinpoint "the American influence" diagnozed by the abuse of "American close-ups" and the hectic pace of action. Zygmund Wieselowski, a director who worked for the Liebken provincial studio, was nicknamed "a Russian American" for his careless manner of arranging events.

It is well-known that Kuleshov was strongly opposed to the narrative technique imposed by the "braking school" and the long-shot-long-take editing professed by Bauer. This opposition was in tune with the more general process of cultural reorientation that was taking place in the Soviet Russia after 1917. The new Russia was seen as a direct reversal of what the old Russia had been before. In many ways, this Utopian image of "the future Russia" was formed according to the Russian idea of America. Americanization of everything was the number one slogan. The Russian cult of

America was centered around the idea of efficiency. Suddenly, the notion of a well-made plot [sjuzhet] and rapid narrative became important in literature and film. It corresponded to the general cult of the "American" tempo, Taylorism, leather jackets (originally the car driver's outfit, leather jackets suggested the idea of speed), free love, the Dalcroze acting technique,[20] etc. Soviet culture was fascinated by the image of Ford's production line, a perfect metaphor for the efficient narrative. In the context of this intellectual fashion, it is easy to understand why Kuleshov's method of film editing was epitomized in his famous dictum describing montage in terms of bricklaying. The very story of PRAIT is about the conflict between the oil-generated electric power (which, as we are told, is less efficient) and the more efficient peat-generated energy. Prait himself, an American engineer in leather jacket and a boxer by temper provided the model for a Soviet proletarian hero for more than ten subsequent years of cinema in Russia.

The textometrical data referred to by the author and listed in an appendix are available upon request. Please write to the editors.

1 C. Sabinski, 'Iz zapisok starogo kinomastera' [From the Notes of an Old Master of Cinema], the memoir text preserved at the Moscow Film Museum, p. 11.

2 'Kriticheskoe obozrenie' [Critical Review], *Proektor*, 1915, no. 3, p. 16.

3 Z. Barantsevich, 'Fil'my, lyudi, vstrechi' [Films, People, Encounters], the memoir text preserved at the Moscow Film Museum, p. 8.

4 V. Pavlova, 'Zabytoe iskusstvo' [A Forgotten Art], the memoir text preserved at the Moscow Film Museum, p. 5.

5 Kristin Thompson, 'The Formulation of Classical Style, 1909-28', in: D.Bordwell, J.Staiger, K.Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*, London, 1985, pp. 155–240., p. 190.

6 In Russian film articles the American influence was often not identified as American but just "Western".

7 *Proektor* [Projector], 1916, No 9, p. 14.

8 I. Surguchov, 'Nesmyatye podushki (o kinorezhisserakh)' [Uncrumpled Pillows (On Film Directors)], *Kulisy* [The Wings], 1917, nos. 26, 27, p. 12.

9 *Vestnik kinematografii* [The Cinema Herald], 1916, No 122, p. 17.

10 V. Turkin, review in *Kinogazeta* [The Cinema Paper], 1918, no. 23, p. 14.

11 *Teartal'naja Gazeta* [Theatre Newspaper], 1914, no 19, p. 11.

12 For detailed discussion of the notion see: Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*, London: Starword, 1983, pp. 176–7.

13 In the Appendix to this article the scale-and-time summary report of ENGINEER PRAIT'S PROJECT the length of take is given on the basis of 24 frames per second.

14 Salt, op. cit., p. 176.

15 This approach has been developed by Max Bense in Germany and Solomon Marcus in Romania. See: Felix von Cube, 'Das Drama als Forschungsobjekt der Kybernetik,' *Mathematik und Dichtung*, München, 1965, S. 333–45.

16 Thompson, op. cit., pp. 174–7.

17 For more detailed account of Russian tempo see: Yu. Tsivian, 'Some Preparatory Remarks on Russian Cinema', in: P. Cherchi Usai, L. Codelli, C. Montanaro, D. Robinson (eds), Yu. Tsivian (research), *Silent Witnesses: Russian Films 1908–1919*, BFI, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, 1989, pp. 26–34.

18 Barry Salt's talk transcribed from the audiotape recording of the seminar (BFI possession).

19 S. Volkonski. 'O russkom ekranie' [On Russian Screen], *Zveno* [The Link], (Paris), 1928, no 4. Reprinted by N. Noussinova in *Kinovedcheskije zapiski* [Film Research Papers], Moscow, 1992, no 13, pp. 150–153.

20 On Kuleshov's acting theory and its dependence upon J.Dalcroze see: Mikhail Yampolsky, 'Kuleshov's Experiments and the New Anthropology of the Actor', Richard Taylor, Ian Christie (eds) *Inside the Film Factory: New Approaches to Russian and Soviet Cinema*, London, New York: Routledge 1991, pp. 31-50.

Gebr. Stollwerck, Köln.
Chocolade- & Zuckerwaren-Fabrikanten.

Fabriken in Köln.
Dampfbetrieb: 680 Pferdekraft. - Beschäftigt: über 2000 Personen.
68 Medaillen. — 26 Hofdiplome.

Telegramm-Adressen:
Stollwerck, Köln.
Stollwerck, Berlin.
Stollwerck, München.
Stollwerck, Breslau.
Stollwerck, Wien.
Stollwerck, Brüssel.
Stollwerck, Amsterdam.
Stollwerck, London.
Stollwerck, New-York.
Stollwerck, Chicago.

Dictirt:
Stenogr.:
Geschr.:

KÖLN, DEN 30. Januar 189 6

Herrn

E. Searle,

LONDON.

Wir nehmen Bezug auf unseren gestrigen Brief, womit wir Ihnen ein originalschreiben des Herrn Lavanchy, Clarke, Passy-Paris, 6, Square Ranelagh, einsendten und bestätigen hiermit unsere soeben an Sie abgerichtete Depesche wie folgt: "Searle heute Abend Paris reisen wegen Prüfung französischer Projektions-Apparat. Lavanchy besuchen. Brief folgt Paris, Hotel Continental."

Inliegend erhalten Sie Abschrift eines weiteren von Herrn Lavachy Clarke erhaltenen Briefes und ersehen Sie daraus, dass der betreffende Erfinder nach London zu reisen beabsichtigt um event. mit einem Interessenten abzuschliessen. Wir haben deshalb Ihre sofortige Reise gewünscht, damit Sie dem Manne zuvor kommen und da Sie ja die ganze Art der Projektions-Apparate kennen, so vermögen Sie jedenfalls eine genaue Prüfung vorzunehmen und bleiben wir darnach Ihren ausführlichen Nachrichten gewärtig.

Mit freundlichem Grusse:

für Ludwig Stollwerck
Stollwerck

MARTIN LOIPERDINGER

Wie der Film nach Deutschland kam

Ludwig Stollwerck, Köln, an Herrn E. Searle, 30. Januar 1896[1]

Der Beginn des Films in Deutschland wird meist mit den Gebrüdern Skladanowsky in Verbindung gebracht: Sie zeigten bekanntlich vom 1. bis 30. November 1895 im Berliner Wintergarten „lebende Photographien". Zur Projektion diente das von ihnen konstruierte Bioskop, ein Doppelbild-Projektor. Die Filmaufnahmen wurden vorher zerschnitten und, mit Ringösen verstärkt, wieder derart zusammengeklebt, daß sich die geraden und ungeraden Bildkader getrennt auf zwei Filmstreifen befanden, die dann mit dem Bioskop abwechselnd projiziert wurden. Trotz des großen Erfolgs im Berliner Wintergarten haben die Gebrüder Skladanowsky für die Verbreitung der Kinematographie in Deutschland jedoch nur eine randständige Rolle gespielt. Das Bioskop mit seinen Ringfilmen war schon im November 1895 technisch überholt und hätte wegen der aufwendigen Trennung der Bildkader auch dann nicht im größeren Maßstab Anwendung finden können, wenn die Schausteller-Familie das dafür nötige Kapital gehabt hätte.

Über die Einführung des Films als neues Medium in Deutschland ist bisher wenig bekannt[2]. Für die Filmgeschichtsschreibung ist der deutsche Fall bemerkenswert: Im Unterschied zu vielen anderen Ländern wird die Verbreitung der neuen Erfindung anfangs dominiert von einem großen, international operierenden deutschen Konzern, der sich das Monopol für die Auswertung des Cinématographe Lumière im Deutschen Reich sichert. Dieser Konzern ist die Schokoladen- und Süßwarenfabrik Stollwerck & Co.in Köln am Rhein, die über eine Tochterfirma auch in der Freizeitindustrie tätig ist.

Wie kommt eine Süßwarenfabrik dazu, den Vertrieb des Cinématographe Lumière zu übernehmen? Oder: Was hat Kino mit Schokolade zu tun?

Von den fünf Stollwerck-Brüdern entwickelt Ludwig Stollwerck (der vierte Sohn des Firmengründers Franz Stollwerck) eine besonders ausgeprägte Neigung für technische Erfindungen. Ende der achtziger Jahre interessiert sich Ludwig Stollwerck für den neu entwickelten Zweig der Automatentechnik – die Anwendungsmöglichkeiten für den Vertrieb seiner Schokoladen und Süßwaren haben es ihm besonders angetan. Bis 1893 hat die Firma Stollwerck 15000 Schokolade- und Bonbon-Automaten aufgestellt. Sie werden vermietet oder verkauft mit der Auflage, daß nur Stollwerck-Waren angeboten werden. Das Geschäft mit Verkaufsautomaten wird auf andere Produkte ausgeweitet – bis hin zu Eisenbahnfahrkarten, womit man die Aufstellung von Süßwaren-Automaten auf deutschen Bahnhöfen erwirkt. Die Automaten entwickeln sich rasch zu einem eigenen Geschäftszweig der Firma Stollwerck: 1894 wird das Tochterunternehmen Deutsche-Automaten-Gesellschaft Stollwerck & Co. (D.A.G.) gegründet mit einem stattlichen Kapital von 1 100 000 Reichs-

mark. Patente für Automaten aller Art werden erworben, einschließlich Musik- und Panorama-Automaten. In diversen Städten werden Automatenhallen und sogar Automatenrestaurants eingerichtet. Über die D.A.G. wertet Ludwig Stollwerck auch die Erfindungen von Edison aus: Er steigt in das Phonographengeschäft ein und ist Teilhaber der am 18. April 1895 gegründeten Deutsch-Österreichischen-Edison-Kinetoskop-Gesellschaft.

Edisons Kinetoskop ist eine Art Guckkasten zur Betrachtung von Filmen: Durch eine Vergrößerungslinse kann jeweils eine Person den Film anschauen, der im Innern als Endlosband über ein Rollensystem an einer Glühlampe vorbeigeführt wird. Auf diese Weise ist Ludwig Stollwerck bereits vor der legendären öffentlichen Premiere des Cinématographe Lumière am 28. Dezember 1895 im Souterrain des Pariser Grand Café im Filmgeschäft tätig. Zur Versorgung der Kinetoskope mit Filmen nimmt Ludwig Stollwerck Verbindung mit dem englischen Erfinder Birt Acres auf[3]. Wie aus Stollwercks Geschäftskorrespondenz hervorgeht, wird schon am 15. Juli 1895 ein umfassender Vertrag mit Birt Acres zur Auswertung von dessen Kinetograph geschlossen. Stollwerck übernimmt auch sämtliche Reisekosten, die Birt Acres für die Filmaufnahmen entstehen, die er zwischen dem 19. und 21. Juni 1896 von der Eröffnung des Kaiser-Wilhelm-Kanals macht. Der Kölner Süßwarenfabrikant setzt in die Zusammenarbeit mit Birt Acres die Hoffnung, über ein eigenes Aufnahme- und Projektionsgerät verfügen zu können. Dazu ist es jedoch nicht gekommen. Der hier abgedruckte Brief von Ludwig Stollwerck an einen Herrn E. Searle in London vom 30. Januar 1896 enthält einige Informationen über den Beginn einer anderen Geschäftsbeziehung, die für die Anfänge des Films in Deutschland weitreichende Bedeutung erlangen sollte: Durch François Henri Lavanchy-Clarke aus Paris erfährt Ludwig Stollwerck von den aufsehenerregenden Filmprojektionen, welche die Brüder Lumière im Souterrain des Grand Café veranstalten. Mit Lavanchy-Clarke verbindet Stollwerck schon seit Jahren ein lebhaftes Interesse für neue Erfindungen im Bereich von Automatie und Schaustellungen: Neben Georges Demeny und W. Gibbs Clarke (dem Schwiegervater von Lavanchy-Clarke) haben sie am 20.12.1892 die Gründungsstatuten der Société générale du Phonoscope unterschrieben. Lavanchy-Clarke vertreibt Sunlight Seife und andere Markenartikel der englischen Firma Lever in der Schweiz. Er erwirbt auch die Schweizer Konzession für die Auswertung des Cinématographe Lumière[4].

Offenbar ist Eile geboten. Ludwig Stollwerck wendet sich am 29. Januar brieflich und am 30. Januar mit einer Depesche an Ernst Searle, der Geschäftsführer der Londoner Stollwerck-Niederlassung ist und außerdem Direktor der London & Provincial Automatic Machine Company: Als Sachverständiger der Firma Stollwerck in Projektions-Apparaten wird Searle beauftragt, unverzüglich nach Paris zu reisen, um die Vorführungen des Cinématographe Lumière in Augenschein zu nehmen und Kontakt mit Lavanchy-Clarke aufzunehmen. Die dem Schreiben an Searle vom 30. Januar beigefügte Abschrift eines zweiten Briefs von Lavanchy-Clarke an Stollwerck wurde bisher nicht aufgefunden: Es ist deshalb nicht ganz klar, wer der Erfinder ist, der nach London reisen will. Möglicherweise handelt es sich um Louis Lumière.Völ-

lig unklar bleibt, wer der Interessent ist, dem Ernst Searle zuvorkommen soll. Leider ließ sich bisher auch der von Ludwig Stollwerck gewünschte ausführliche Bericht von Ernst Searle nicht auffinden. Somit ist auch nicht sicher, ob dieser tatsächlich am Abend des 30. Januar 1896 nach Paris aufgebrochen ist, um Stollwercks Auftrag auszuführen.

Immerhin zeigt der Brief von Ludwig Stollwerck an seinen Londoner Geschäftsführer, daß der Cinématographe Lumière nicht nur, wie aus Presseberichten bekannt ist, beim Publikum der Pariser Boulevards Furore macht, sondern daß er auch in den einschlägigen Geschäftskreisen international sogleich Aufsehen erregt. Wie aus der Geschäftskorrespondenz hervorgeht, sucht Ludwig Stollwerck nach einem Aufenthalt in London, wo er sich unter anderem von den Qualitäten des Cinématographe Lumière überzeugt, gemeinsam mit Lavanchy-Clarke die Brüder Lumière in Frankreich auf. Ergebnis ist ein Vertrag mit den Pariser Kaufleuten J. Silvain und G. Weill-Martignan, die die Exklusivrechte am Cinématographe Lumière für das Deutsche Reich halten[5]. Diese legen mit Schreiben vom 26. März die Konditionen für die kommerzielle Auswertung des Geräts in Deutschland fest: Die D.A.G. soll zunächst einen Apparat für die Berliner Gewerbeausstellung erhalten sowie nach und nach weitere Geräte für andere Standorte. Von den Brutto-Einnahmen der Vorführungen werden 60 % an die Firma Lumière abgeführt sowie 10 % an die Firma Weill-Martignan und J. Silvain. Die Vorführungen werden von zwei Operateuren der Firma Lumière besorgt, die mit 10 Francs pro Tag von der D.A.G. entlohnt werden müssen. Diese und alle anderen Kosten, die der D.A.G. durch die Vorführungen entstehen, müssen von den 30 % der Brutto-Einnahmen getragen werden, die der D.A.G. als ihr Anteil verbleiben.

Trotz dieser Bedingungen erschien Ludwig Stollwerck die Auswertung des Cinématographe Lumière lukrativ genug, um einen Versuch zu wagen. Drei Wochen später ist der erste Cinématographe mit Filmen und Operateuren in Köln. Am 16. April findet in der „Volksküche" der Firma Stollwerck im Kölner Severinsviertel die erste Vorführung von Lumière-Filmen auf deutschem Boden statt. Diese Kölner Vorführung ist die eigentliche Geburtsstunde des Mediums Film in Deutschland. Weniger deshalb, weil mit dem Cinématographe Lumière zum ersten Mal in Deutschland fotografische Laufbilder projiziert werden (im Unterschied zu den Bewegungsbildern von Ottomar Anschütz und den zusammengeklebten Ringfilmen der Brüder Skladanowsky), sondern vor allem deshalb, weil sich eine breit angelegte kommerzielle Auswertung des Cinématographe Lumière durch die D.A.G. nahtlos an die Vorführung in der Stollwerck-Fabrik anschließt: Vier Tage später, am 20. April 1896, findet die öffentliche Premiere des Cinématographe Lumière in Deutschland statt – im Haus Augustinerplatz 12 zu Köln. Der Apparat ist dort einige Wochen in Betrieb: Den Zeitungsinseraten zufolge finden die Vorführungen im 30-Minuten-Takt statt, täglich von 11 bis 13 Uhr und von 15 bis 22 Uhr. Jeweils zehn Bilder werden geboten für ein Eintrittsgeld von 50 Pfennigen. Am 23. Mai werden Aufnahmen aus Köln selbst angekündigt. – Ein zweites Gerät projiziert mittlerweile seit Ende April in der Berliner Friedrichstraße 65a, Ecke Mohrenstraße. Zahlrei-

ches Publikum versprechen die Gewerbe-Ausstellungen: Auf der großen Berliner Gewerbe-Ausstellung im Treptower Park wird der Cinématographe Lumière im Edison-Pavillon (!) vorgeführt. Auch auf den Gewerbe- Ausstellungen in Stuttgart[6] und Dresden ist jeweils ein Gerät in Betrieb. Außerdem setzt Ludwig Stollwerck jeweils einen Apparat in den firmeneigenen Automaten-Ausstellungen in Hamburg, Bremen und Hannover ein. – Auf diese Weise wird von Frühjahr bis Herbst 1896 in Deutschland ein Millionenpublikum mit der neuen Erfindung des Cinématographe Lumière bekannt gemacht. Aus den erhaltenen Abrechnungen ergeben sich für jedes der aufgestellten Geräte im Durchschnitt an die tausend Besucher täglich. So hat die Deutsche Automaten-Gesellschaft von Ludwig Stollwerck wesentlichen Anteil an der Einführung des Films im Deutschen Reich.

1. Dieser Brief befindet sich in der Geschäftskorrespondenz von Ludwig Stollwerck im Archiv des Schokoladenmuseums, Stollwerck AG, Köln; der Abdruck erfolgt mit freundlicher Genehmigung. Für großzügige Hilfe bei der Sichtung der Korrespondenz und für wertvolle Hinweise danke ich dem Kurator des Schokoladenmuseums, Thomas Pape.

2. Vgl. dazu: Bruno Fischli, Das Goldene Zeitalter der Kölner Kinematographie (1896–1918), in: ders.(Hrsg.), *Vom Sehen im Dunkeln: Kinogeschichten einer Stadt*, Köln 1990, S. 7-38, hier: S. 9-13; Martin Loiperdinger, 1896 – The Arrival in Germany of the Cinématographe Lumière / L'arrivo in Germania del Cinématographe Lumière nel 1896, in: Paolo Cherchi Usai, Lorenzo Codelli (Hrsg.), *Before Caligari. German Cinema, 1895–1920 / Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895–1920*, Pordenone 1990, S. 30–49.

3. Vgl. zur Tätigkeit von Birt Acres in Deutschland: Hauke Lange-Fuchs: *Birt Acres. Der erste schleswig-holsteinische Filmpionier*, Kiel 1987.

4. Vgl. zu den Aktivitäten von Lavanchy-Clarke: Roland Cosandey, Jean-Marie Pastor: Lavanchy-Clarke: Sunlight & Lumière, ou les débuts du Cinématographe en Suisse, in: *Equinoxe*, No 7, (Histoire(s) de cinéma(s)), Lausanne 1992, S. 9–27. Die Gründungsstatuten der Société générale du Phonoscope sind erstmals veröffentlicht in: Martin Loiperdinger, Roland Cosandey (ed.): *L'introduction du Cinématographe en Allemagne de la case Demenÿ à la case Lumière: Stollwerck, Lavanchy-Clarke et al., 1892–1896, Archives 51* Institut Jean Vigo/Cinémathèque de Toulouse, Perpignan/Toulouse 1992.

5. Die Vertragsbedingungen sowie ein ausführlicher Brief von Ludwig Stollwerck sind dokumentiert bei Fischli, a.a.O.; Versionen in französischer Sprache finden sich bei Loiperdinger, Cosandey, a.a.O.

6. Vgl. Martin Loiperdinger: Der Cinématographe Lumière in Stuttgart 1896 – technische Neuheit oder neues Medium?, in: Jürgen Felix, Heinz-B. Heller (Hrsg.): *Akten des 3. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums*, Münster 1992 (im Druck).

SABINE LENK

Die *Autochrome*- und Filmsammlung des Albert Kahn

Nach längerer Schließung sind seit Juni 1990 die Gärten Albert Kahns in Boulogne-Billancourt wieder der Öffentlichkeit zugänglich. Die nach den Lebensprinzipien des Gründers gestaltete einmalige Anlage, die die Vegetation okzidentaler wie orientaler Landschaften harmonisch vereint, bildet eine Oase der Ruhe, die man so nahe der hektischen französischen Hauptstadt nicht vermutet.

Zum selben Zeitpunkt wurde auch die *Autochrome*- und Film-Kollektion Kahns, die bisher der Fachwelt vorbehalten war, erstmals der Öffentlichkeit präsentiert. Seit nun über zwei Jahren ist sie durch die Einrichtung von Bildschirmarbeitsplätzen für jedermann zugänglich. Und der Besuch der „Archive de la planète", wie die Sammlung genannt wird, lohnt sich. Nicht nur für Spezialisten, auch für Laien sind die rund 72.000 Photoplatten, 4.000 Stereobilder und 170.000 Meter Zelluloid aus der Zeit zwischen 1908 und 1931 interessant, da sie einen Einblick in eine Zeit vermitteln, in der Reisen nach China oder in andere ferne Gegenden noch ein Abenteuer waren.

Wie entstand nun diese einzigartige Dokumentensammlung? Albert Kahn (1860-1940), ein Pariser Bankier mit philanthropischer Einstellung, begann 1910 damit, Kameramänner in alle Erdteile zu schicken. Ihre Aufgabe: Mit der Kamera festzuhalten, was ein oder mehrere Jahrzehnte danach nicht mehr oder nicht mehr in seiner ursprünglichen Form existieren würde.

So geben die *Autochromes* (Glasplatten, die nach einem von der Firma Lumière entwickelten Farbverfahren belichtet wurden) neben Ansichten von Landschaften vor allem Aspekte städtischen Lebens wieder: Häuser, Paläste, Denkmäler, Industrieeinrichtungen, Menschen bei der Arbeit, beim Essen, in der Freizeit und vieles andere mehr. Auch Aufnahmen bekannter Persönlichkeiten wie z.B. Colette, Tagore, Rodin oder der Königin Elisabeth von Belgien finden sich. Einige in den letzten Jahren vom Kahn-Museum veröffentlichte Bildbände z.B. über die Türkei, Irland oder Paris liefern bereits einen Eindruck von der Schönheit der *Autochromes*, die vor allem durch ausgezeichneten Bildausschnitt und die Ästhetik ihrer Farben wirken.

Die Kurzfilme, die die Kameramänner Auguste León, Lucien Le Saint und ihre Kollegen drehten, behandeln ähnliche Themen: Prozessionen und andere religiöse Zeremonien, militärische Szenen, gesellschaftliche Ereignisse wie Taufen, Hochzeiten, Beerdigungen etc. Das Gros der Filme läuft jeweils nur wenige Minuten. Der zwanzigminütige LE JUBILÉ DU MAHARADJAH DE KAPURTHALA, der von Georges Thibaud und Roger Dumas 1927 in Indien photographiert wurde, stellt hier eine der we-

nigen Ausnahmen dar. In ihrer Form gleichen sie den frühen Filmen der Brüder Lumière und ihrer Kameraleute; doch waren deren Dokumentaraufnahmen in erster Linie zur kommerziellen Auswertung bestimmt.

Die Filme und *Autochromes* Albert Kahns sind nicht nur Zeitzeugen, die das Bild der Natur und des Menschen für die Nachwelt bewahren. Sie hatten zur Zeit ihrer Enstehung auch einen politischen Auftrag: Indem sie die Zeitgenossen darüber aufklärten, wie andere Rassen und Nationen leben, sollten sie helfen, Vorurteile und Ressentiments abzubauen. Ziel der Aufnahmen war es, die durch Unkenntnis entstehende Angst vor fremden Völkern zu mildern, damit ihre Andersartigkeit nicht verurteilt, sondern verstanden und akzeptiert würde.

Hinter dem Werk Albert Kahns steht der Wunsch, für eine bessere Welt zu kämpfen, für eine Welt der Toleranz, in der Haß und Krieg keinen Platz haben: Durch die Kenntnis der Mentalität des anderen werden dessen Reaktionen transparent und nachvollziehbar; Spannungen können daher schon im Entstehen abgebaut werden. Der Philanthrop bezeichnet sein Streben selbst als „Kampf", denn der Mensch dürfe nicht warten, bis die Welt sich ändere, er selbst müsse sie dazu bringen.

Und so bemühte sich der Bankier auch um die praktische Verwirklichung seines Friedensgedankens. Er lud immer wieder bedeutende Persönlichkeiten seiner Zeit zum Diner in sein Haus ein. Dort empfing er die Intelligenz seiner Epoche: Philosophen und Politiker, Maler, Musiker und Minister, Autoren und Abgesandte fremder Länder, gekrönte Häupter und Gelehrte. Rabindranath Tagore und Henri Bergson (der sein Freund und Mentor war) gingen bei ihm ein und aus, Auguste Rodin und Charles Peguy zählten zu den geladenen Gästen. Der „Cercle autour du monde", so seine offizielle Bezeichnung, brachte Menschen unterschiedlicher Hautfarbe zusammen und bot ihnen Gelegenheit, auf internationaler Ebene Kontakte zu knüpfen und Meinungen auszutauschen.

Auch um die Jugend kümmerte sich der Bankier. So stiftete er Stipendien, um französischen Nachwuchswissenschaftlern das Reisen zu ermöglichen. Forscher anderer Länder wurden nach Frankreich eingeladen. Sinn dieser Aktion war es, die zukünftigen Gelehrten mit fremden Lebensweisen direkt in Berührung zu bringen und ihnen Erkenntnisse zu vermitteln, die sie zu Multiplikatoren für Toleranz an den Hochschulen werden lassen.

Die Förderung durch Stipendien und die wöchentlichen Dinereinladungen richteten sich an die Elite, da sie die Führung der Nationen in den Händen hielt. Dies läßt erkennen, wie zielgerichtet Albert Kahn auf die Verwirklichung seiner Ideen hinarbeitete. Er konnte sein Werk allerdings nur bis 1931 durchführen. Um diese Zeit geriet seine Bank in finanzielle Schwierigkeiten. Seine Schulden vergrößerten sich schnell und bald hatte er nicht nur sein Privatvermögen verloren, sondern auch Haus und Garten in Boulogne. (Heutzutage hat der Grundbesitz Albert Kahns jedoch bis auf wenige Parzellen, die nicht erworben werden konnten, wieder die Form, die er einst besaß.)

Was zu Lebzeiten des Bankiers der oberen Schicht vorbehalten war, ist nun –

wie gesagt – jedermann zugänglich: Viele der *Autochromes* und Stereobilder stehen auf Bildplatte bereits zur Verfügung. Bis das gesamte Filmmaterial auf Magnetband überspielt ist, wird es wohl noch etwas länger dauern. Der größte Teil der Nitrofilm-Sammlung liegt in Form von ungeschnittenem Material vor und bedarf einer Aufbereitung. Jeder Besucher hat die Möglichkeit, die Videocassetten und Platten abzurufen und eigenständig am Bildschirm mit ihnen zu arbeiten. Viele Aufnahmen sind mit Hinweisen auf den historischen Kontext versehen, was die Sammlung über den Spezialisten hinaus auch dem normalen Besucher zugänglich macht.

Hier die Adresse:

Espace Départemental Albert Kahn
Jardins et collections
14, rue du Port
F-92100 Boulogne
(1) 46 04 52 80

Métro: Boulogne – Pont de Saint-Cloud
Eingänge: 14, rue du Port
1, rue des Abondances
(Montags geschlossen)

Wer sich erst einmal von außerhalb einen Einblick in die Sammlung verschaffen will, der kann sich per BTX-Gerät (Minitel) rasch informieren. Eine Datenbank ist unter dem Kode '3615 KAHN' zu erreichen.

FRANK KESSLER

Domitor

Eine internationale Vereinigung zur Erforschung des frühen Kinos

Domitor – diesen Namen schlug Antoine Lumière seinen Söhnen für den Apparat vor, der dann als *Cinématographe* Geschichte machte. 90 Jahre später, 1985, rufen fünf Forscher, Stephen Bottomore (England), Paolo Cherchi Usai (Italien), André Gaudreault (Kanada), Tom Gunning (USA) und Emmanuelle Toulet (Frankreich) eine Vereinigung ins Leben, die ihren Namen dieser längst vergessenen Idee Antoine Lumières entlehnt und die sich der Erforschung von Film und Kino bis zum Ersten Weltkrieg widmet. 1987 erfolgt schließlich die offizielle Gründungsversammlung von Domitor während der *Giornate del cinema muto* in Pordenone. Inzwischen hat Domitor weit über 150 Mitglieder aus mehr als 20 Ländern (wobei die Wohnorte ausschlaggebend sind, nicht die Nationalität).

Unter den Mitgliedern findet man, neben einigen Institutionen, vor allem Filmwissenschaftler aus dem universitären Bereich, Archivare, Journalisten und andere, die sich aus beruflichen Gründen mit (dem frühen) Film befassen, aber eben auch Privatsammler und – im besten Sinne des Wortes – Amateure, die oft über einen Fundus an Primärquellen verfügen, um den sie manche öffentliche Einrichtung beneiden kann. Ziel von Domitor ist dann auch in erster Linie, den Austausch unter den Mitgliedern auf jede nur denkbare Weise zu fördern und dabei die lange Zeit oft geradezu eifersüchtig bewachten Grenzen zwischen diesen verschiedenen Gruppen endlich aufzuheben.

Auch wenn das Gros der Mitglieder in den USA, Frankreich oder Kanada lebt, handelt es sich bei Domitor tatsächlich um eine internationale Vereinigung. Die „Verkehrssprachen" sind Englisch und Französisch. Das gilt, trotz der beachtlichen Kosten, die damit verbunden sind, auch für das halbjährlich erscheinende Bulletin, das man in beiden Sprachen beziehen kann. In den ersten Jahren befand sich der Sitz der Vereinigung aus praktischen Gründen in Québec, inzwischen sind die verschiedenen Funktionen (Verwaltung, Finanzen, Organisation, Bulletin) auf mehrere Länder verteilt.[1] 1987 erschien eine Bibliographie, in der die Arbeiten der Mitglieder erfaßt sind.[2] Seither findet man im Bulletin regelmäßig Hinweise auf neue Veröffentlichungen; aber auch über andere Aktivitäten und Initiativen im Bereich des frühen Kinos wird berichtet.

Darüber hinaus hat die Vereinigung inzwischen zwei internationale Kongresse ausgerichtet. Der erste fand 1990 in Québec statt, der zweite 1992 in Lausanne. Die Veranstaltung in Kanada befaßte sich mit den vielfältigen Beziehungen von frühem Kino und Religion. In der Schweiz wurden verschiedene Aspekte der Internationalität in der Filmproduktion und -distribution vor dem Ersten Weltkrieg behandelt.[3]

Die Akten des Kongresses in Québec sind inzwischen als Buch erschienen.[4] Die Wahl des Themas „Film und Religion" mag auf den ersten Blick erstaunen, doch die Spannweite der hier diskutierten Fragen, auch die oft überraschende (Wieder-)Entdeckung unvermuteter Kontakte zwischen Kino und Kirche, lassen diese Problematik gerade für einen internationalen Kongreß ideal erscheinen. Es ist hier nicht möglich, auf alle 25 Beiträge im einzelnen einzugehen. Deshalb sollen im folgenden nur die Hauptstränge der Diskussion aufgezeigt werden, die sich beim Lesen des Bandes zu einem dichten Geflecht von direkten und indirekten Beziehungen zwischen den verschiedenen Artikeln verknüpfen.

Natürlich spielt die Zensur eine wichtige Rolle im Verhältnis der religiösen Institutionen zum Film. Dabei lassen sich allerdings recht unterschiedliche Haltungen feststellen. So stand beispielsweise die katholische Kirche in Frankreich oder Italien dem Kinematographen anfangs durchaus positiv gegenüber. In dem Maße, in dem der Spielfilm das dominante Produkt der Kinoindustrie wurde, häuften sich dann aber die Klagen über dessen „Sittenlosigkeit". Unter dem Druck von (oft auch nichtkirchlichen) Reformgruppen nahm schließlich auch die Kirche eine kritische Haltung gegenüber dem Kino ein. Doch wurde dabei nicht der Apparat selbst in Frage gestellt, man verurteilte lediglich die Art der Filme und die Umstände ihrer Vorführung. Das katholische Verlagshaus „Bonne Presse" in Frankreich versuchte dann seinerseits durch eigene Vorstellungen (mit Filmen und Laterna Magica Programmen) dem Publikum eine Alternative zu bieten. Auch der Jesuit Abbé Joseph Alexis Joye veranstaltete in Basel Filmabende. Seiner Tätigkeit verdanken wir eine Sammlung, die 1919 etwa 300.000 m Film umfaßte, von denen heute noch etwa die Hälfte erhalten geblieben sind, die das National Film Archive in London konserviert.

Dagegen war für die russisch-orthodoxe Kirche das Medium selbst das Problem. Die Strategie erscheint der der Katholiken geradezu entgegengesetzt: Sehr streng wachte man darüber, daß keinerlei religiöse Symbole durch den Kontakt mit dem Film profaniert wurden. Was ansonsten gezeigt wurde, war zumindest für die Kirche anscheinend weniger von Belang. So überraschen russische Filme immer wieder durch sozialkritische Momente, erotische Freiheiten, Selbstmorde, satanische oder nekrophile Geschichten, kurz durch Themen und Situationen, die in anderen Ländern einer strengen Zensur unterworfen waren.

Obwohl der Protestantismus traditionell eher bilderfeindlich eingestellt ist, akzeptierte man in den USA um die Jahrhundertwende offenbar eher eine filmische Version der Passionsgeschichte als eine Bühnendarstellung (gegen 1906-07 änderte sich das allerdings bereits). Die Filme konnten als eine Variante entsprechender Laterna Magica Programme gesehen werden, die es erlaubten, das Sujet mit einer gewissen abstrakten Distanz zu behandeln. Die reale Präsenz der Bühnenschauspieler (zumal wenn es um die Darstellung der Person Christi ging) wurde als zu konkret, dem sakralen Charakter des Gegenstandes unangemessen empfunden. Nur die traditionellen Passionsspiele in Oberammergau oder Horitz wurden als Ausdruck eines ursprünglichen, volkstümlichen Glaubens angesehen und fielen somit nicht unter das Verdikt. Um etwaigen Protesten religiöser Gruppen zuvorzukommen, präsentierten

schließlich auch einige Filmfirmen ihre *Passion-Plays* als Wiedergaben dieser europäischen Vorbilder. Dabei nutzte man geschickt die Mehrdeutigkeit des Wortes „Wiedergabe" aus und versuchte gleichzeitig, an den immensen Erfolg der von Laterna Magica-Projektionen begleiteten Vorträge über Oberammergau anzuknüpfen. Überhaupt stand hinter vielen auf religiösen Themen beruhenden Produktionen der Wunsch, dem Kino neue Zuschauerschichten zu erschließen.

Gerade zu den verschiedenen filmischen Darstellungen der Passion finden sich im vorliegenden Band eine Reihe interessanter Untersuchungen, ob es nun um eine merkwürdige, aus verschiedenen, teils nicht identifizierten Filmen kompilierte Kopie oder um das im Zusammenhang der „Wiedergabe" von Passionsfestspielen bereits angesprochene Problem der Grenze zwischen Dokument und Fiktion geht. In stilistischer Hinsicht sind diese Filme oft konservativ, so findet man in Kalems FROM THE MANAGER TO THE CROSS (Sydney Olcott, 1912) nur wenige der filmischen Ausdrucksmittel wieder, die zu diesem Zeitpunkt in der amerikanischen Filmproduktion bereits systematisch verwendet wurden (gleiches gilt im übrigen auch noch für die Inszenierung der Episoden aus dem Leben Jesu in Griffith' INTOLERANCE). Dafür lehnte man sich in vielen Einstellungen sehr eng an die damals weithin bekannten Buchillustrationen von James Jacques Joseph Tissot für *The Life of Our Savior Jesus Christ* an.

Auch gab es religiöse Organisationen, die selbst Filme drehten, um sie zu Missionszwecken einzusetzen. Dabei handelte es sich bisweilen um recht umfangreiche Programme. So entstand bereits im Jahr 1900 SOLDIERS OF THE CROSS, produziert von der australischen Heilsarmee, ein zweistündiges Spektakel bestehend aus 13 Filmen von je etwa einer Minute Länge und 200 Laterna Magica-Bildern. Noch beeindruckender ist THE PHOTO-DRAMA OF CREATION (1914), von Pastor Charles Taze Russell und seiner International Bible Student Association (auch Zion's Watch Tower Bible and Tract Society genannt, ein Vorläufer der Zeugen Jehovas) hergestellt: ein (meist über vier Abende verteiltes) achtstündiges Programm, bestehend aus drei Stunden vermutlich überwiegend handkolorierten Filmmaterials und fünf Stunden ebenfalls handgemalter Glasplatten für die Laterna Magica.

Dieser kurze Überblick kann natürlich nur einen kleinen Ausschnitt aus der Vielfalt der im Rahmen des Domitor-Kongresses behandelten Fragen bieten. Hier ging es vor allem darum zu zeigen, wie facettenreich ein auf den ersten Blick eher altbacken wirkendes Thema wie „Film und Religion" sein kann, wenn eine internationale Forschergemeinde sich damit auseinandersetzt. Auch wenn manche Beiträge vielleicht nur Marginalien liefern, andere dem Umfang und der Bedeutung ihres Gegenstandes nicht ganz gerecht werden – Interessantes und Neues erfährt man allemal. Der Band *Une invention du diable?* macht (wieder einmal) deutlich, wie wenig wir eigentlich über die ersten 25 Jahre der Filmgeschichte wissen. Vor allem aber zeugt er von der Lebendigkeit von Domitor, denn eine solche Vereinigung kann letztlich nur das sein, was die Mitglieder aus ihr machen.

1 Der Schatzmeister von Domitor sitzt derzeit in Deutschland, was für eventuelle neue Mitglieder unter den Lesern von KINtop die Beitrittsprozedur um vieles erleichtert. Interessenten wenden sich an:

Domitor
c/o Carlos Bustamante
Filminstitut HdK
Hochschule der Künste Berlin
Postfach 126720
D-1000 Berlin 12

Der Mitgliedsbeitrag 1992 belief sich auf DM 45,-.

2 Emmanuelle Toulet, *Bibliographie internationale du cinéma des premiers temps. Travaux des membres*, Québec: Domitor, 1987

3 Zum Domitor-Kongreß in Lausanne siehe den Bericht von Claire Dupré La Tour.

4 Roland Cosandey, André Gaudreault, Tom Gunning (Hg.), *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion / An Invention of the Devil? Religion and Early Cinema*, Québec, Lausanne: Les Presses de l'Université Laval, Eds. Payot, XXV, 383 S., ill. Beiträge in englisch oder französisch. Der Band kann ebenfalls über den Schatzmeister von Domitor bezogen werden.

CLAIRE DUPRÉ LA TOUR

Cinéma sans Frontières / Images across Borders

Aspects de l'internationalité dans le cinéma mondial 1896–1918. Deuxième Colloque International de DOMITOR, Lausanne, 29 juin – 4 juillet 1992

Du 29 juin au 4 juillet 1992, DOMITOR, l'Association internationale pour le développement de la recherche sur le cinéma des premiers temps, a tenu son second colloque international biennal. L'Association prévoit dans ses statuts, en effet, l'organisation d'un colloque tous les deux ans se déroulant en alternance sur des continents différents.

Après celui de Québec en 90 «Cinéma des premiers temps et religion»[1] à l'Université Laval, le colloque 92 «Aspects de l'internationalité dans le cinéma mondial 1896–1918» a été organisé par François Albéra et Roland Cosandey, assistés par André Chaperon et par un groupe d'étudiants en Histoire et Esthétique du cinéma, avec la chaire d'Histoire et Esthétique du cinéma de l'Université de Lausanne et la Cinémathèque Suisse. Les organisateurs ont réunis les conditions optimums pour le bon déroulement et la qualité de cette nouvelle rencontre.

Avec une telle collaboration cette manifestation a une fois de plus témoigné de cette alliance fructueuse entre chercheurs et archivistes, historiens et théoriciens du cinéma favorisant les «échanges d'informations, connaissances conjuguées de la pratique et de la théorie, du poétique et du scientifique, du Musée et de l'Université» dont Freddy Buache, Directeur de la Cinémathèque Suisse, souligne l'importance dans la plaquette du colloque.

Par ailleurs, cette association a permis d'offrir aux participants au colloque, mais aussi aux Lausannois, la possibilité de découvrir des films rarement montrés.

Le programme remarquable des films, au nombre de 106 – courts, moyens et longs métrages -, a été représentatif du travail de restauration des onze archives européennes et nord-américaines qui ont mis leurs copies à la disposition de la Cinémathèque Suisse à l'occasion de cette manifestation.

Là encore la collaboration des archives au niveau international dans le cadre de rencontres réunissant des chercheurs, historiens, archivistes et théoriciens a été largement appréciée.

Ainsi, après les adresses de bienvenue du Doyen de la Faculté des Lettres, Claude Bérard, de François Albéra et du Président de DOMITOR, André Gaudreault, la soirée inaugurale a-t-elle été ouverte par une allocution de Raymond Borde, directeur de

la Cinémathèque de Toulouse. Raymond Borde a plus particulièrement parlé de la nécessité de l'ouverture des archives aux chercheurs et aux historiens et de l'incontournable coopération entre institutions avec l'apport de la recherche, notamment universitaire, pour la sauvegarde, la recherche des films primitifs et «l'exploration de leur patrimoine». Il a mis l'accent sur le caractère fondamental de ce type de travail, par essence indépendant des demandes médiatiques qui ont tendance à détourner les cinémathèques de leur vocation première. Il a rappelé la contribution du travail sérieux de DOMITOR à l'ouverture des collections pour la période du cinéma des premiers temps et à «une conception moderne de l'accueil des chercheurs».

Cette allocution a été suivie par celle de Roland Cosandey qui a présenté la Collection Joye – Bâle 1905-1914 – du National Film Archive (Londres) comme reflets de l'internationalité du cinéma de l'époque, introduisant non seulement la projection, ce même soir, de 14 courts métrages de cette collection mais aussi la thématique qui allait sous-tendre les quatre jours de rencontres et d'échanges.

La soirée inaugurale de ce deuxième colloque de DOMITOR a ainsi donné le ton à ces rencontres qui se sont poursuivies les quatre journées suivantes, avec un auditoire de 40 à 60 personnes en moyenne, au rythme quotidien de six allocutions suivies chacune d'un débat, à l'Université de Lausanne, et en soirées, à la Cinémathèque Suisse, de projections de films, des premiers temps bien sûr, présentés par les conférenciers et faisant échos aux thèmes des allocutions.

Les films présentés chaque soir, accompagnés au piano par Günter A. Buchwald, pour la plupart restaurés, étaient regroupés par thèmes.

Ont été montrés notamment une partie de la collection de l'Abbé Joye -National Film Archive (Londres)- qui avait réuni à l'époque des films de plusieurs pays; des productions Lumière 1896/97 provenant du Fonds Lavanchy-Clarke, -collection Lumière du Fonds Lavanchy-Clarke, Archives du Film (Bois d'Arcy, France)- axées plus particulièrement sur le reportage à l'étranger : en Russie, en Allemagne et en Suisse; une production italienne Itala Film de 1912 pour l'Allemagne dans une très belle restauration en couleurs du Nederlands Filmmuseum (Amsterdam); des productions françaises et des slapstick californiens Pathé et Keystone; des productions Pathé Frères à l'étranger; une copie de L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE; deux longs métrages produits par le Danemark et réalisés par des auteurs allemands des années 10...

Outre le plaisir qu'elles ont procuré au public, ces programmations ont permis aux orateurs d'illustrer leurs conférences d'exemples vus par tous. Les conférences ont été données par vingt huit chercheurs de haut niveau (dont une bonne partie de nouveaux participants par rapport au colloque précédent) représentant dix pays différents – sept intervenants venants des U.S.A, quatre d'Allemagne, cinq de France, trois du Canada, trois d'Italie, deux des Pays-Bas, deux de la C.E.I., un de Grande Bretagne et un de Belgique. Si cette internationalité des chercheurs, identité même du travail de DOMITOR et de la recherche plus généralement, allait de pair avec le sujet du colloque, le thème de l'internationalité correspondait aussi à la période que couvre DOMITOR: celle du cinéma des premiers temps –1895–1914–, période particulièrement intense en échanges avec le début de la généralisation des voyages, le

goût pour l'exotisme, l'impulsion de la colonisation, l'expansionnisme des firmes industrielles et commerciales, l'affirmation des relations internationales au niveau politique...

Peu de communications ont explicité leur cadre épistémologique, elles se sont cependant toutes référées implicitement à la démarche historique. D'une grande qualité, elles ont abordé le sujet sous des points de vue variés montrant non seulement la multiplicité des matériaux utiles à la recherche sur le cinéma des premiers temps, (archives filmiques, bien sûr, mais aussi archives des fabricants de pellicule, affiches de compagnies de chemins de fer, cartes postales, réglementations douanières,....) mais aussi la nécessité de mettre en perspective l'histoire du cinéma en faisant appel à d'autres disciplines, prenant ainsi en compte les données économiques, politiques, technico-commerciales, industrielles...

Les vingt cinq conférences ont traité le thème de l'internationalité sous divers angles, allant des conditions de production aux influences internationales avec un développement particulièrement intéressant sur la notion d'influence, en passant par la distribution et la diffusion, les données matérielles de fabrication de la pellicule, l'utilisation de l'internationalité à des fins commerciales..., montrant les aspects interdisciplinaires de la recherche.

Il serait bien long de faire un compte rendu exhaustif dè toutes les communications dont la parution des textes est prévue pour l'automne 1993.[2] Ayant traité le thème selon des entrées méthodologiques diverses et souvent croisées, elles peuvent être classées en cinq items selon les points de vue majeurs qui les ont sous-tendues : 1) l'histoire politique, économique, technique et des industries; 2) l'histoire des exportations et importations dans le cadre des relations internationales; 3) la question de la spécificité esthétique nationale; 4) celle de l'influence et enfin 5) celle de l'universalité du cinéma.

Les interventions prenant en compte le cadre de l'histoire politique, économique, des techniques et des industries ont été nombreuses.

En ce qui concerne la pénétration d'une cinématographie nationale dans un autre pays, Aldo Bernardini – «Importance méthodologique et problématique de la recherche filmographique sur le premier cinéma italien» – a démontré que l'entrée du cinéma français aux USA ou en Italie avait été une des conditions de l'essor de la firme Pathé; sur le même thème, Henri Bousquet a parlé des «Sujets internationaux dans la production de la Société Pathé Frères (1896–1918)» – Richard Abel – «The Interrelations Between French and American Film Melodrama Before the First World War» – a examiné notamment les différences de propos développés dans chacun des deux pays selon sa situation à cette période : aux USA règne l'optimisme des happy-end et des films moralistes, le cinéma français, lui, reste ironiquement pessimiste.

Certains cas où un cinéma national a rendu compte d'un événement de politique extérieure ont été étudiés. Guido Convents – «Des images non-occidentales au coeur de l'Europe (Belgique 1896–1914)» – a expliqué l'importance de la circulation de l'information sur les colonies d'Afrique centrale et notamment sur le Congo

en Belgique où le cinéma s'est développé très rapidement. Richard Abel mais aussi Charles Musser – «European Film Propaganda in the United States (1914–1918)» – ont parlé de la guerre hispano-américaine et du conflit de 14–18 pour lequel Charles Musser a souligné la demande des allemands de censurer les films montrant aux USA la 1ère guerre. Remarquant l'importance de la logique du développement industriel et technico-commercial, Thierry Lefebvre – «Evolution de la distribution du film en France durant la première guerre mondiale» – s'est intéressé aux différences des politiques douanières en France et aux Etats-Unis et s'est penché sur les nombreux documents des archives nationales françaises sur la période.

Le contexte économique et politique et la mise en relation du cinéma avec l'industrie chimique ont été abordés dans les interventions de Carlos Bustamante – «Early Motion Picture Filmstock – An International Interdependency» – qui a étudié les différences des stratégies d'Eastman et d'Agfa pour le contrôle du marché de la pellicule en Europe (notamment l'invention stratégiquement retardée de la pellicule non-flamme), et de Marie et Jacques André qui ont présenté: «La prospective internationale de la Cinématographie Lumière: son évolution, ses ambiguïtés (1894–1900)».

Le thème a été mis en relation avec l'essor de l'industrie alimentaire et de l'exploitation des machines automatiques par Martin Loiperdinger – «La diffusion du Cinématographe Lumière en Allemagne par Stollwerck S. A. Cologne» – qui a souligné le rôle de la société Stollwerck dans la diffusion du cinématographe en Allemagne.

L'usage social du cinéma et ses rapports avec le développement des industries du tourisme en Europe et aux Etats-Unis (rôle de l'agence Cook) ont été traités par Tom Gunning – «The World Within Your Reach: Early Cinema and the World Tour» – qui a mis les films de voyage en relation avec le développement de la photographie et du film privés et de la carte postale, et par David Levy – «Ethnic Stereotypes and the Travelogue in the Early American Cinema» – qui a présenté l'essor du cinéma de voyage (permettant notamment de dépasser le problème des langues étrangères).

La plupart des communications ont mis l'accent sur le contexte de l'histoire des relations internationales à travers l'étude des exportations-importations d'un pays producteur vers un pays récepteur. Richard Abel, Aldo Bernardini, Henri Bousquet, Guido Convents, Tom Gunning, Thierry Lefebvre et Charles Musser ont pris en compte ces aspects.

La logique des flux marchands et des techniques commerciales en découlant ont été plus particulièrement mises en perspective par Riccardo Redi – «Cinéma italien 1909–1920: l'expansion et le reflux» – et Leonardo Quaresima – «L'Autorenfilm allemand: un cinéma national produit par des sociétés étrangères (1913–1915)» – qui indique que le cinéma national en Allemagne était le fruit d'une politique internationale des producteurs et qu'il est par conséquent problématique de délimiter ce qui est national ou non. Il prend plus particulièrement l'exemple des adaptations d'oeuvres littéraires à l'écran.

Les phénomènes d'interrelations et de réception ont sous-tendu les présentations d'André Gaudreault – «Les débuts du cinéma au Québec et la problématique de l'internationalité du cinéma des premiers temps» –, d'Heide Schlüpmann – «Italian Cinema in Wilhelminian Germany – Reception and Influence» – qui remarque entre autres la prédominance d'histoires d'érotisme et de violence mortelle traversant l'art esthétisant de la fin du siècle et notamment le lien entre kitsch et mort, caractéristique de l'esthétique fasciste.

Roberta Pearson et William Uricchio – «English, Italian and American Shakespearean Cinema in the United States: Differences in Signifying Practices and Reception» – montrent que le cinéma italien influence le côté grand spectacle du cinéma américain dont les spectateurs sont friands (mises en scène à Venise, dans des palaces italiens etc...).

L'existence supposée d'une esthétique nationale ou d'une spécificité propre à tel ou tel cinéma a été discutée. La question du développement du cinéma comme invention exploitée dans le cadre strictement national a suscité des réponses de type culturel: Myriam Tsikounas – «Influences étrangères sur le cinéma tsariste (1905–1917)» – a parlé des contraintes du modèle littéraire pour le cinéma tsariste produisant des mélanges hétéroclytes d'orientalisme et d'exotisme et des récits souvent orientalisés (les réalisateurs russes montrent d'ailleurs l'Europe et le reste du monde comme vieux et dépassés, précieux et futils, l'espace de l'occident est trouble, bourgeois, austère, les aristocrates y sont déchus contrairement aux aristocrates paisibles et travailleurs de Russie); Rashit Yangirov – «The «Ethnic Accent» in the Early Russian Cinema» – a mis l'accent sur le profit qu'a tiré le cinéma russe de l'extrême diversité des langues et des ethnies et de l'illettrisme de ses publics: les russes ont très tôt pris consience du côté universel du langage cinématographique et s'en sont servi notamment à des fins d'éducation; Youri Tsiviane – «Nationality as a Component of Style: Russians in Russian Films» – a parlé de la nationalité comme composante de la réception dans le cinéma russe dont les publics font montre d'un intérêt narciciste, d'où un cinéma ethnocentriste et vernaculaire (les productions étrangères essayant même d'avoir l'air le plus autochtones possibles en slavisant notamment les noms propres); Richard Abel parlant du cinéma américain a évoqué les contraintes morales comme idéal concrétisé par la censure; Antonia Lant – «Egypt in Early Cinema» – et Leonardo Quaresima ont également abordé cette question de l'esthétique nationale; André Gaudreault a mis l'accent sur le développement des formes filmiques en rapport avec la narrativité et a posé la question de l'existence d'un trait formel qui serait spécifiquement national. Pour lui, cette spécificité serait à inscrire dans la tradition des loisirs et des codes moraux propres à chaque pays, il replace ainsi le travail caractéristique du cinéma anglais sur le cadre dans la tradition de la lanterne magique à finalité éducative.

Gaudreault a, par ailleurs, bien montré la circulation de la figure de l'alternance des films comiques Pathé jusqu'à Griffith, soulevant l'inévitable question de l'influence. L'influence technique ou esthétique d'un film, d'un réalisateur, d'une maison de production, d'un genre ou même d'une production nationale sur une autre a

été évoquée. Dans une approche novatrice montrant l'intérêt de la contribution de l'histoire de l'art dans ces questions, Antonia Lant a développé une hypothèse iconographique mettant en relation les représentations conventionnelles renvoyant à l'idée d'Egypte dans les fictions des premiers temps. (Sujets de films, décors, costumes, éclairages). Si Douglas Riblet – «International Influences on «California Slapstick»» – a aussi posé la question de l'influence en l'appliquant à des cas particuliers, Paolo Cherchi Usai – «On the Concept of «Influence» in Early Cinema» – a d'emblée posé un doute méthodologique sur l'application du concept d'influence pour le cinéma des premiers temps en soulignant le changement de son sens suivant le champ dans lequel il s'applique. Ouvrant alors un large débat, Paolo Cherchi Usai a parlé de la multiplicité des modes d'influence du cinéma de l'époque, de la nécessité de les lier à la notion de style avec une méthode de recherche précise réunissant les démarches de l'historien et du critique.

Michael Allen et Thomas Elsaesser – «Comparative Style Analysis for European Films (1910-1918)» – ont justement présenté une technique d'analyse statistique informatique permettant de voir, à partir de découpages systématiques des films, comment les combinaisons évoluent. La capacité de calcul statistique et de représentation graphique permet une mise en perspective des types de modèles qui existent selon différentes variables choisies (notamment les questions de la logique de la narration). Ils ont souligné l'utilité de ce type d'outil pour la recherche sur le cinéma des premiers temps au niveau international. Michael Allen a plus particulièrement présenté une application du système sur trois longs métrages de Griffith.

Finalement, la plupart des intervenants ont contribué à soulever cette question de base: peut-on définir un modèle esthétique national et comment s'exporte-t-il? Michel Marie dans son allocution de clôture du Colloque – «Aspects de l'internationalité: premier bilan» – a remarqué qu'il s'agissait du «phénomène général d'intertextualité culturelle entre pays, problème bien connu en littérature comparée, mais insuffisamment dégagé de la notion d'influence; celle-ci étant trop liée à l'idéologie romantique de l'originalité et de l'inspiration individuelle, elle se trouve largement inadéquate dans l'étude des productions de masse. Plutôt que de parler d'influence, ce qui suppose une unidirectionalité, il me semble préférable de parler de circulation des sujets des figures».

Toutes les communications ont donc tourné autour de la binationalité ou de la multinationalité, une seule s'est concentrée sur l'universalité de l'image du cinéma muet. A propos de la gestuelle, Sabine Lenk et Frank Kessler – «L'internationalisme du geste dans le cinéma des premiers temps» – ont rappelé que ce cinéma des origines a fonctionné sur le mythe de l'esperanto visuel à travers le langage plus universel et naturel du geste en comparaison au côté national et culturel des langues. Cette conférence, donnée le dernier jour, a ainsi montré une toute autre manière de comprendre l'internationalité en l'élargissant à l'universalité du «cinéma comme moyen d'expression qui ne connaît ni les frontières ni les barrières érigées par les langues verbales».

Chaque conférence a donné lieu à une discussion permettant l'échange des points de vue, des questions et des informations entre chercheurs.

Mais si ces échanges ont confirmé l'importance de l'histoire économique et factuelle, des stratégies de production et de diffusion, des relations commerciales internationales, et ont contribué à la constitution de filmographies de plus en plus exhaustives, l'étude esthétique et culturelle des relations entre cinématographies nationales n'a pas été assez poussée. Ce dont Michel Marie parle en termes de «frilosité méthodologique qui se traduit par le triomphe du positivisme historique (se demandant s'il s'agit là d'une appréhension vis-à-vis de la démarche interprétative)». Notant la remarquable prudence avec laquelle se construit l'histoire du cinéma des premiers temps, il souhaite «plus d'audace aux chercheurs des générations ultérieures au risque du délire d'interprétation, la recherche progressant aussi souvent grâce aux hypothèses les plus hardies».

Mais bien sûr ce n'est pas en un colloque que l'on peut faire le tour d'une question et encore moins d'un thème aussi vaste par définition que celui de l'internationalité dans le cinéma des premiers temps, et si cette rencontre a parfois manqué de cohésion, elle aura en tous cas permis d'entrevoir le large spectre des entrées méthodologiques possibles, d'asseoir certaines hypothèses et de poser des questions importantes.

Les colloques de DOMITOR, seule association internationale de chercheurs en cinéma, sont des lieux de rencontre qui sont le reflet de la progression de la recherche et de son caractère international et interdisciplinaire.

La confrontation des travaux menés montre une fois de plus que la coopération à l'échelle internationale est indispensable et les échanges fructueux. Cela fait bien partie des objectifs de DOMITOR que de favoriser ces rencontres, témoignages de la réelle Association de ses membres pour, comme le rappelle André Gaudreault dans son allocution d'ouverture, «ce cinéma des premiers temps contre l'oubli duquel nous travaillons tous jour après jour».

1 Actes du Premier Colloque International de DOMITOR: *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*, sous la direction de Roland Cosandey, André Gaudreault et Tom Gunning, Presses de l'Université Laval/Payot, Lausanne 1992.

2 Actes du Second Colloque de DOMITOR: *Cinéma sans frontières, aspects de l'internationalité dans le cinéma mondial 1896–1918*, sous la direction de Roland Cosandey, Payot, Lausanne, automne 1993 (à paraître).

SABINE LENK

Una passione infiammabile

Film besteht nicht nur aus den bewegten Bildern, die im Kino auf der Leinwand erscheinen, er ist auch Material: Man kann ihn fühlen, ihn riechen, sehen, ob das Filmband in gutem Zustand oder bereits in Zersetzung begriffen ist. Diese konkrete, geradezu sinnliche Dimension wird nur allzuoft von der Filmwissenschaft vernachlässigt.

Wer je die Gelegenheit hatte, mit Nitrokopien aus der Frühzeit des Kinos am Schneidetisch zu arbeiten, kann die Leidenschaft verstehen, die den italienischen Filmhistoriker und -archivar Paolo Cherchi Usai zu seinem Lehrbuch über das Studium des Stummfilms inspiriert hat. Gerade diese Begeisterung nimmt der im Grunde theoretisch-trockenen Materie das Knöcherne, das vielen Einführungswerken in die Grundlagen wissenschaftlichen Arbeitens anhaftet. Und sie vermittelt dem Laien das Gefühl, daß eine Beschäftigung mit den alten, stummen, häufig schwarzweißen Zeugen einer vergangenen Zeit durchaus Spaß machen kann.

Denn der didaktisch gut aufgebaute, in klarem Stil verfaßte „Einführungskurs" richtet sich vor allem an diejenigen, die sich gerne wissenschaftlich mit den ersten dreieinhalb Jahrzehnten der Filmgeschichte beschäftigen würden, jedoch erst wenig Erfahrung auf dem Gebiet der Recherche sammeln konnten. Das Buch bietet ihnen einen kurzen Überblick über die wichtigsten Grundkenntnisse, die zur Arbeit über und mit Film(en) benötigt werden. Gleichzeitig macht es die Probleme deutlich, die sich zwangsläufig durch den zeitlichen Abstand zum Forschungsobjekt ergeben und deutet auf die Gefahren einer einseitigen Filmgeschichtsschreibung hin. Es weist zudem auf die verschiedenen Möglichkeiten hin, an Dokumente, Photos und Filmkopien zu gelangen. Eine Kurzbeschreibung der fünf großen italienischen Kinematheken sowie eine Adressenliste aller zur Zeit in der FIAF vertretenen Archive zeigen dem noch Unerfahrenen, an wen er sich bei der Suche nach Material wenden kann. Eine ausführliche Bibliographie ergänzt die jeweils behandelten Themenbereiche.

Was das Buch jedoch vor allem empfehlenswert macht, sind die praktischen Tips, die dem Anfänger den Umgang mit der unbekannten Materie erleichtern sollen: Welche Schritte sind zu unternehmen, um Zugang zu den Filmdokumenten zu erhalten, wie verhält man sich am besten bei der direkten Arbeit mit den Kopien, wie und in welcher Form legt man eine Kennkarte für einen Film an oder wie geht man mit Primär- und Sekundärquellen um. Diese und ähnliche Fragen werden ausführlich behandelt, wobei sehr darauf geachtet wird, Bedeutung und Funktion jedes Arbeitsschritts deutlich zu machen. Der Neuling auf dem Gebiet der Filmforschung erhält hier in komprimierter Form wichtige Informationen, die er sich sonst in der Praxis erst mühsam hätte aneignen müssen. So wird ihm die Schwellenangst genommen und der Umgang mit den Institutionen erleichtert.

Worauf in diesem Zusammenhang leider nicht hingewiesen wird, sind die zum Teil doch recht beachtlichen Preise, die der Besucher mittlerweile für die Sichtung von Kopien aufzubringen hat. Unerwähnt bleibt auch, daß Institutionen, die der Laie auf den ersten Blick nicht mit Film in Verbindung bringen würde (z.B die Archive des Katasteramts, der Polizei, des Gewerbeaufsichtsamts oder gewisser Firmen), gleichfalls ergiebige Fundgruben sein können.

Wirkt sich die Sicht des professionellen Filmarchivars hier eher einengend aus, verdanken wir ihr an anderer Stelle Details, die über das für einen Studenten der Filmgeschichte notwendige Wissen hinausgehen. So erhält er einen Einblick in den Alltag der Filmarchive, wobei praktische Probleme bei der Restaurierung ebenso zur Sprache kommen wie arbeitsethische Überlegungen, die die Handlungsweise eines Filmarchivars bestimmen.

Auch bei der Erklärung der Grundbegriffe liefert der Verfasser mehr an Fachwissen als in „Einführungsbüchern" normalerweise üblich ist. So begnügt er sich z.B. nicht damit, nur auf die verschiedenen Filmformate und Farbverfahren hinzuweisen. Er verschafft dem Leser auch einen Überblick über die Unterschiede bei der Perforation, liefert eine Liste der „edge codes" von Pathé und Kodak und erleichtert die Bestimmung von Filmlänge und Projektionsdauer mit Hilfe einer Umrechnungstabelle. Das Buch ist also sichtlich vom Verlangen geprägt, das in langjähriger Erfahrung gewonnene Wissen über den Stummfilm bis in die Details weiterzugeben; das macht seine Lektüre auch für den Spezialisten interessant.

Bei all den Qualitäten mag es kleinlich klingen, wenn man sich – da der gängige Rahmen für „Studienbücher" ja bereitwillig überschritten wird –, im Grunde noch mehr Rigorosität wünschte, damit auch der Filmarchivnachwuchs oder aber der mit der Filmforschung bereits Vertraute von den profunden Kenntnissen Paolo Cherchi Usais profitieren können. So beschreibt der Autor z.B. die Techniken der Farbgebung und ihre Mischformen, nicht aber, wie man sie bei der Projektion genau voneinander unterscheidet. Auch weist er auf die Möglichkeit hin, nicht identifizierte Nitrokopien über die firmenspezifische Form der Einzelbilder und deren Abstände voneinander auf dem Filmstreifen bestimmen zu können, verzichtet aber darauf, dies im einzelnen zu erklären. Da sich das Buch ja ausdrücklich an den Anfänger auf diesen Gebieten wendet, sind solche Auslassungen sicherlich gerechtfertigt, wenn auch bedauerlich.

Insgesamt kann man sagen, daß sich *Una passione infiammabile* als Einführungslektüre sehr gut eignet, weil sich das Buch in systematischer, leicht verständlicher Form mit allen wichtigen Aspekten der Filmforschung vertieft auseinandersetzt. Da man auf eine deutsche Edition kaum zu hoffen wagt, sei noch erwähnt, daß das Werk demnächst in einer englischen und einer französischen Ausgabe zur Verfügung stehen wird.

Paolo Cherchi Usai, *Una passione infiammabile. Guida allo studio del cinema muto.* Mit einem Vorwort von Gianni Rondolino. Torino: UTET Libreria, 1991, 137 S., 20.000 Lire

HERBERT BIRETT

Standortverzeichnis früher deutscher Filmzeitschriften

Diese Gesamtliste enthält alle deutschsprachigen Filmzeitschriften, die vor 1920 erschienen sind, mit den Standorten, soweit sie bekannt sind, sowie ihren Signaturen (die Bibliotheken sind am Ende aufgelistet). Leider konnten nicht von allen Zeitschriften alle Bände nachgewiesen werden; daher werden hier Teilbestände, auch für die Zeit nach 1920, verzeichnet. Lücken sind mit „(L)", Einzelhefte mit „(E)" kenntlich gemacht. „Kein Nachweis" bedeutet die traurige Tatsache, daß nicht einmal ein Heft nachgewiesen werden konnte. (Erfaßt sind die Bibliotheken der Bundesrepublik und der ehem. DDR, sowie wichtige Bibliotheken von Österreich und der Schweiz. Sollte jemand einen Standort kennen, der hier nicht aufgeführt ist, bitte ich um entsprechende Mitteilung.)

Bei verfilmten Zeitschriften werden nur die Standorte aufgeführt, die Originale besitzen (der verfilmte Bestand ist mit dem Vermerk „(verfilmt)" bezeichnet). Die Mikrofilme kann man beim Mikrofilmarchiv der deutschen Presse, Dortmund, kaufen oder bei verschiedenen Bibliotheken entleihen bzw. dort einsehen (vor allem: Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main, Universitätsbibliothek der Universität der Bundeswehr, Neubiberg; Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin).

(Die bibliographischen Angaben stammen aus: Traub, Hans; Hanns W. Lavies: *Das deutsche Filmschrifttum*, Leipzig 1940, und aus Bibliothekskatalogen).

This list contains all journals on kinematography of German language, that started before 1920, with the libraries wherein they are available in whole or in parts, even after 1920. Uncompleteness is marked with an „(L)", single copies with an „(E)". „Kein Nachweis" may indicate the fact, that it was impossible to find even one copy. (The search was made in the libraries of the two parts of Germany and important libraries of Austria and Switzerland. If somebody knows copies not listed herein, I beg for information.)

The most important journals are microfilmed (the rest will follow) and the original is marked by „(verfilmt)". The micros are to be bought at the „Mikrofilmarchiv der deutschen Presse, Dortmund" or may be read in some libraries (in Germany mainly: Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt/Main; Universitätsbibliothek der Universität der Bundeswehr, Neubiberg; Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin).

Herbert Birett, Veldener Str.28, D 8000 Muenchen 21

1 Allgemeine Kinobörse. Unabhängiges Organ für alle kinematographische Interessen. Leipzig: Backhaus 1910–1914, 1919–1922 (1919–1920 als Beilage zum „Bund", Leipzig) M472: 1921–1922 (verfilmt) Leipzig, Dt.Bibl.: 1910/11?, 1920–1921 (ZC 2808)

1a. Der Anker. Fachblatt für Schausteller und Berufsgenossen. Hamburg: 1900–?, Bestand!

2. Artist. Central-Organ der Circus, Variété, Bühnen, reisenden Kapellen und Ensembles. Düsseldorf: Lintz 1883–1936 1: 1897-1940 (L) (Os 10005) 30: 1915–1918 (Mus.Zq 114) 38: 1908 (M KP 07040) 61: 1892–1936 (00/Zb 6441) Halle (Angabe der Bibliothek unklar): 1883, 1885–1887 (Ha 6945)

3. Der Beisitzer. Zentralorgan für die Beisitzer der Berliner Filmprüfbehörden. Berlin: Dt. Provinz-Verlag 1919–1921 * Kein Nachweis

4. Bild und Film. Zeitschrift für Lichtbilderei und Kinematographie. München: Volksvereinsverlag/Verlag Lichtbilderei 1912–1914/15 12: 1912/13–1913/14 (Spez 3t) 61: 1912–1914/15 (02/tea z/b 400) 91: 1912–1914/15 (B 1715) 201: 1912 -1914/15 (u 188) FREI 26: 1912–1914/15 WI17: 1912–1914/15 Berlin: DFFB/SDK 1912–1914/15

5. Bild und Filmarchiv/Lichtbildvorträge und Filme des Bild- und Filmarchivs der Deutschen Lichtbildgesellschaft, Berlin 29: 1919 (H00/ENC.A 334)

6. Blätter. Zeitschrift der Internationalen Film-Vertriebsges. Hrsg. Asta Nielsen, Urban Gad. Frankfurt/M.: Int. Vertriebsges. 1912 * Kein Nachweis Gemäß Mitteilung der Deutschen Bücherei ist diese Zeitschrift nie erschienen.

7. Bühne und Film. Illustrierte Zeitschrift für Theater, Kino, Mode, Gesellschaft. Berlin: Verlag Bühne und Film 1919–1922 WI17: 1919–1921 (L) Berlin: DFFB/SDK: 1919–1920 (L) B 296: 1919–1920 Berlin-Ost, Universitätsbibliothek: 1919–1922

8. Bunte Filmblätter. Halbmonatsschrift für Kinofreunde. Berlin: Filmkunstverlag 1919 Berlin, DFFB/SDK: 1919 B 296: 1919

9. C. Z. Cines-Zeitung. Berlin: Cines-Theater AG 1913 * Kein Nachweis Berlin-Ost, Staatsbibliothek: Kriegsverlust

10. Delog-Post. Offizielle Mitteilungen für die Interessenten der Lichtspieloper. Berlin: Dt.Lichtspieloper/Verlag der Delogpost 1916–1917 * Kein Nachweis

11 Der deutsche Film. Wochenkorrespondenz für die Kulturinteressenten und die wissenschaftliche Verwertung der Kinematographie. Berlin: Filmpressedienst 1919 * Kein Nachweis Berlin-Ost, Staatsbibliothek: Kriegsverlust

12. Deutsche Film in Wort und Bild, Der. Eine Kampfschrift für deutsche Kinokunst und -technik. München: Verlag Deutscher Film 1919–1922 12: 1919–1922 (L) (Art 140t) 210: 1920–1922 (L) (ZB 6007) (verfilmt)

13. Deutsche Filmgewerkschaft. Mitteilungsblatt. Zentralorgan des Verbandes der Film- und Kinoangehörigen. Berlin: Industrieverband der Film- und Kinoangehörigen Deutschlands 1919–1931 1a: 1920 (2 Ona 30 1145) Berlin-Ost, Staastbibliothek (1922–1929: Kriegsverlust)

14. Deutsche Kinorundschau (- und Weltenbummler; – im Weltkrieg). München: Neue Deutsche Verlagsgesellschaft 1914 12: 1914 (4 Art 125a) Berlin, DFFB/SDK: 1914

15. Deutsche Kinowacht. Erstes Fachblatt zur Wahrung der Interessen der Theaterbesitzer, offizielles Organ des Schutzverbandes deutscher Lichtbildtheater. Berlin: Hillger-Verlag 1912–1916 Leipzig, Dt. Bibl.: 1913–1914 (ZC 2762)

16. Der deutsche Lichtbildtheater-Besitzer (sp.: Lichtbildtheater; Lichtbildtheater-Besitzer). Organ der deutschen Filmleiher-Vereinigung. Berlin/Düsseldorf: Winter 1909–1914 WI17: 1910–1914 Berlin, DFFB/SDK: 1909

17. Deutsche Lichtspiel-Zeitung. Offizielles Organ des Reichsverbandes deutscher Lichtspieltheaterbesitzer und sämtlicher Unterverbände. München: Deutsche Lichtspielzeitung 1913–1922 12: 1918–1922 (4 Art 132J) B764: 1919 M472: 1920–1921 (verfilmt) WI17: 1919.23-29

18. Dramagraph. Filmneuheiten. Wien: Pollak 1912 * Kein Nachweis

19. Der Eisbär. Unsere Mitteilungen. Hrsg. Nordisk Filmkomp. Berlin: Falk 1918–1919 Berlin, DFFB/SDK: 1918–1919 (E) Leipzig, Dt.Bibl: Kriegsverlust Berlin-Ost:, Staatsbibliothek: Kriegsverlust

20. Erste Internationale Filmzeitung. Zentralorgan für die gesamte Kinematographie (1918/19: Die Filmwelt). Berlin: Falk 1907–1920 1: 1911, 1914, 1918 (Os 2133-4) 61: 1914–1920 (L) (02 tea z/e 700) WI17: 1909–1920 (L) (verfilmt) Berlin, DFFB/SDK 1912–1920 (L) Leipzig, Dt.Bibl.: 1913–1920 (ZC 2098) B 296: 1919–1920

21 Erstes Adressbuch der Kinematographie. Berlin: Falk 1909 * Kein Nachweis

22. Film, Der (mit Beilagen). Zeitschrift für die Gesamtinteressen der Kinematographie. Offizielles Organ des Verbandes zur Wahrung gemeinsamer Interessen der Kinematographie und verwandter Branchen. Berlin: Kühn (u.a.) 1916–1943 12: 1926–1929 (L) (Art 124y) 61: 1916–1943 (L) (ZC 8310) (z.T.verfilmt) 201: 1916–1923 (u 195/150) (verfilmt) WI17: 1918-1943

23. Film, Der. Sonderausgabe. Berlin: Mattison 1927–1929; sp. als Beilage zu „Der Film" 12: 1927–1932 (L) (Art 124z)

24. Film und Brettl. Illustrierte Halbmonatsschrift. Berlin: Falk (u. a.) 1919–1923 WI17: 1919–1921 (L)

25. Film und Kino. Deutscher Filmmarkt. Zeitschrift für das gesamte Lichtbilderwesen, Kunst und Literatur. Berlin: Köhler 1918–1919 12: 1918–1919 (Art 135b) 101: 1918–1919

26. Film und Lichtbild. Zeitschrift für wissenschaftliche und technische Kinematographie und Projektion. Stuttgart: Frankh'sche Verlagsanstalt 1912–1914,1922–1924 16: 1912–1914 24: 1912–1914 27: 1912–1913 (8 Cam VIII, 75/150) 201: 1912–1914 (u 196) 210: 1914 (ZB 6008) Berlin, DFFB/SDK 1912–1914 Dresden, LB: 1912–1914 (Z 4 1798) Wolfen, Filmfabrik: 1913 WI17: 1912–1914

27. Film-Almanach. Praktischer Wegweiser durch die gesamte Kinematographie. (1917, 1920–1927: Kühns Filmalmanach) Berlin: Kühn 1917–1927 61: 1917 (00/KW 1743)

28. Film-Börse. General-Anzeiger für die Gesamte Filmindustrie. Berlin: Ill. Filmwoche 1915–1917 Berlin, DFFB/SDK: 1917

29. Der Filmbote. Zeitschrift für alle Zweige der Kinematographie. Offizielles Organ des Bundes der Kinoindustriellen in Österreich. (sp.: Österreichische Film-Zeitung) Wien: Der Filmbote 1919–1938 Wien, Nationalbibliothek: 1922–1926 (606.287 – C.Th) Wien, Universitätsbibliothek: 1918–1926 (II 444.573)

30. Der Filmhandel. Zentralorgan für den In- und Außenhandelsmarkt. Berlin: Kinora-Verlag 1919–1921 * Kein Nachweis Leipzig, Dt.Bibl.: Kriegsverlust Berlin-Ost, Staatsbibliothek: Kriegsverlust

31 Filmkunst (Eclair). Illustrierte Wochenschrift für moderne Kinematographie. Berlin: Deutsche Eclair-Film-Ges. 1912–1914 B764: 1913 (E) Leipzig, Dt.Bibl.: 1914 (E) (ZA 1950)

32. Filmkunst (Haase). Zentralorgan für Kino und Film. Fachzeitschrift für die gesamte Kinematographie und verwandte Branchen. Berlin: Haase 1917–1920 * Kein Nachweis Berlin-Ost, Staatsbibliothek: Kriegsverlust

*33. Filmkurier.*Theater, Kunst, Variété, Funk (mit Beilagen; Illustrierter Filmkurier liegt manchmal, meist lückenhaft, bei). Tageszeitung. (1944/45: Filmnachrichten) Berlin: Francke 1919–1944 1: Os 2152/48 12: 1924–1944 (Art 123v) (z.T. verfilmt) 101: 1919–1944 (L) 210: 1933–1944 (ZC 1725) (verfilmt) Berlin, DFFB/SDK: 1919-1944 (z.T. verfilmt) WI 17: 1936–1944 Dresden, LB: Ill.Filmkurier 1938 (L) (ZB 597)

34. Filmliste des Bild- und Film-Amtes. Berlin: 1917 12: H. Un. App. 9768

Filmpause → Pause

35. Filmrevue. Berlin: ... B764: 1914 (E)

36. Filmschau. Illustrierte Wochenschrift. Berlin: Hillger 1919–1920 Berlin, DFFB/SDK: 1919–1920 (E)

37. Filmschriftsteller im Flimmergeist. Organ für Filmschriftsteller. Hamburg: Friedlands Verlag des Flimmergeistes (um) 1919 * Kein Nachweis

38. Filmspiegel. München 12: 1919 (Art 114u)

39. Film-Teufeleien. Berlin: Verlag der Filmhölle 1919–1920 * Kein Nachweis

40. Die Filmtribüne. Illustrierte Wochenschrift für die Fachwelt Kinofreunde. Berlin: Filmtribünenverlag 1919–1921 WI17: 1920 (L) Berlin, DFFB/SDK: 1919–1921 (L) Leipzig, Dt. Bibl.: 1919–1921 (ZC 4461)

Film-Welt → Erste internationale Filmzeitung

41 Filmwoche/Wien. Wien: 1913–1918 Wien: Universitätsbibliothek 1913–1918 (II 394 667) (verfilmt)

42. Frau und Lichtbild. Berlin: .... Berlin-Ost, Filmbibliothek: 1913

43. Geschäftsbericht des Verbandes zur Wahrung gemeinsamer Interessen der Kinematographie und verwandter Branchen zu Berlin e.V. Berlin: Kühn 1914–1918 201: 1914–1915 (u 197)

44. Globus. Fachzeitschrift für Schausteller, Markt- und Messereisende. Nürnberg: Bauer 1886–29: 1896–1933 (H00/ 2 Ztg IV 24d)

45. Hallesche Kino-Zeitung. Wochenschrift für Kino-Kunst. Halle: Hallische Nachrichten 1919–1924 Halle, Univ.- u.Landesbibliothek: 1919–1024 (SV I 322) Leipzig, Dt. Bibl.: Kriegsverlust

46. Hamburger Lichtspielzeitung. Offizielles Programm der vornehmsten Lichtbühnen in Hamburg, Altona, Wandsbeck. Hamburg: Hbg. Lichtspielzeitung 1919 Leipzig, Dt. Bibl.: 1919.3,4 (ZA 1377)

47. Illustrierte Filmwoche (Illustrierte Kinowoche, Neue illustrierte Filmwoche). Berlin: Ill. Kinowoche 1913–1925 Berlin, DFFB/SDK: 1913–1920 B 296: 1919–1923 Leipzig, Dt. Bibl.: 1913/14–1915/16; 1920–1925 (ZD 789)

47a. Illustrierte Kinowoche. Berlin 1: (Os 2133/64-2)

Illustrierter Filmkurier → Filmkurier

48. Im Rampenlicht. 1: 1924, 1925 (Os 2133/64-4) Berlin, DFFB/SDK: 1919.1

49. Interessante Blätter. Illustrierte Wochenschrift. Berlin: Tansky-Verlag 1915–1916 B764: 1915/16

50. Internationale Film- und Kinematographen-Industrie. Illustrierte Fachzeitschrift für alle Gebiete der Projektionskunst und deren Schaustellungen. Berlin: 1907–1910 * Kein Nachweis

51 Internationale Film- und Kinematographen-Zeitung (Deutsche Kinematographische Rundschau). Zentralorgan für die gesamt Projektionsindustrie und verwandter Branchen. Hamburg: Int. Film- u. Kinematogr.-Zeitung 1906–1913 * Kein Nachweis

52. Internationale Filmschau (Prag). Prag: Intern.Filmschau 1919–1938 Leipzig, Dt. Bibl.: 1925–1938 (ZC 8299)

53. Internationale Filmschau (Töplitz). Unabhängige und unparteiische Zeitschrift für alle Zweige der Kinematographie. Töplitz-Schönau: Kohner 1919–1938 Leipzig, Dt. Bibl.: 1920–1924 (ZB 9120)

54. Jahrbuch der Kinematographie. Chemnitz: Zimmermann 1912 * Kein Nachweis

55. Kastalia. Zeitschrift für wissenschaftliche und Unterrichtskinematographie. Organ des Vereins „Kastalia", Gesellschaft für wiss. u. Unterrichtskin. Wien: Kastalia 1912–1920 Wien, Nationalbibliothek: 1912-1915 (495.400-C) (verfilmt)

Kientopp → Kinobriefe

56. Kinema. Internationales Zentral-Organ der gesamten Projektions-Industrie und verwandter Branchen. Bülach-Zürich: Graf 1913–1919 Bern, Landesbibliothek: 1913–1919 (L) Leipzig, Dt.Bibl.: 1913–1919 (ZC 2772) (verfilmt) Zürich, Zentralbibliothek: 1918–19.. (XVN 104 g)

57. Kinematograph, Der (mit Beilagen). Organ für die gesamte Projektionskunst. Berlin: Scherl 1907–1935 12: 1922–1932 (L) (4 Don.Reg 1l) 61:

1907–1935 (Zb 8303) (verfilmt) 201: 1907–1923 (u 222) 210: 1919–1935 (ZB 1589) Wien, Nationalbibliothek: 1923–1933 (579.985-C.Th)

58. Kinematographen. M.Gladbach: 1910 12: 1910 (8 Art 346J)

59. Kinematographen-Fachblatt. Hrsg.: Freie Vereinigung der Kinematographen-Angestellten Deutschlands. Berlin: Nostard 1907 * Kein Nachweis

60. Kinematographen-Kommission des Westfälischen Landgemeindetages. Protokoll der Sitzung... Wanne: Herchenbach 1912–1914 WI17: 1908–1935 (L) Leipzig, Dt.Bibl.: 1912; 1914 (ZB 12399)

61 Kinematographische Rundschau und Schausstellerzeitung „Die Schwalbe". Offizielles Organ des Reichsverbandes der Kinematographenbesitzer. Wien: Die Schwalbe 1907–1919 Wien: Nationalbibliothek 1907–1914 (L) (465.524-C.Per) (z.T. verfilmt) Wien, Universitätsbibliothek 1911-1919 (II 337.096)

62. Kinematographische Wochenschau. Organ der Firma Léon Gaumont,Wien. Brandenburg, Havel 1909–1914 61: 1912–1914 (L) (Za 8309) WI17: 1911–1914 (L) Berlin, DFFB/SDK: 1910–1914 (L)

63. Kinematographische Wochenschau der Stettiner Urania. Stettin: Stettiner Urania 1914 * Kein Nachweis

64. Kinematoscope-Zeitung. Herne: 1909 Herne, Stadtarchiv: 1909 (verfilmt)

Kino (Berlin) → *Kinobriefe*

65. Kino (Chemnitz). Chemnitz: Merkur 1909–1914 * Kein Nachweis

66. Kino-Anzeiger. Offizielles Organ des Verbandes Bayerischer Kinematographen-Interessenten (mit Programm). München: Fröhlich 1913 12: 1913 (8 Art 337h)

67. Kino-Archiv. Amtliches Organ der Kino-Reform-Gesellschaft. Berlin: Verlag der Kino-Reform-Ges. 1913 * Kein Nachweis

68. Der Kinobesitzer. Offizielles unabhängiges Organ des Reichsverbandes der Kinematographenbesitzer in Österreich. Wien: Verlag des Reichsverbandes 1917–1919 Wien, Nationalbibliothek: 1917–1919 (534.568-C)

69. Kinobriefe.(1920: Kientopp; Kino) Berlin: Richter 1919–1922 MAR1: 1919 Berlin, DFFB/SDK: 1919-1920 B 296: 1919-1920

70. Kinofreund. Programmzeitschrift für Lichtspielhäuser. Dresden: Martienssen 1919 * Kein Nachweis

71 Kinojahrbuch. Berlin: Richter 1919–1921 Dresden, LB: 1921 (ZA 793) Leipzig, Dt. Bibl.: 1919-1921 (ZA 1226)

Kinojournal → *Österreichischer Komet*

72. Kinopraktikus. (1908: Praktikus) Düsseldorf: Lintz 1908–1910 61: 1909–1910 (OC/KW985)

73. Kinorundschau. Offizielles Organ der Landesfachverbände der Kinematographenbesitzer in Österreich. Wien: 1913 * Kein Nachweis

74. Kinotechnik. Monatsschrift für die gesamte Wissenschaft und Technik der theoretischen und praktischen Kinematographie. (sp.: Kinotechnik und Filmtechnik). Berlin: Falk (u.a.) 1919–1944 12: 1919–1944 (L) (4 Art 137m) 91: 1920–1930, 1932–1943 (5 039) 201: 1919–1944 (u 222/50) Berlin, DFFB/SDK: 1919–1922 Berlin, Schule für Optik und Photographie: 1919–19.. Bern: Schweiz.Filmkammer: 1939–1944 Wolfen, Filmfabrik: 1919–1944 Zürich, Photogr.Inst. ETH 1927–1944

75. Kinowoche. Illustrierte Zeitschrift für das gesamte Kinowesen. Wien: Beck 1919–1920 188/811: 1919/1920

76. Komet, Der (mit Beilagen). Erste, Älteste und führende Fachzeitschrift des Schausteller-, Kinematographenbesitzer-... standes Pirmasens: Leis 1894–1944 12: 1894–1944 (L) (Gymn 22t) (verfilmt) Pirmasens, Verlag: 1894–

77. Korrespondenz für Wissenschaft und Technik im Film. Berlin: Pander 1919–1926 * Kein Nachweis

Kühns Filmalmanach → *Filmalmanach*

78. Kunst im Kino. Zeitschrift für Lichtspielkunst. Berlin: Lichtspielkunst 1912/13 Berlin, DFFB/SDK: 1912.1

79. Kunstgarten. Zeitschrift für soziale Kunstpflege. Berlin: 1903/4–1909 1a: 1903/4–1909 (4 Nr 385) (Film nur in Band 1909) 14: 1904.2 und 1906.20 (ZB 566)

80. Kunstwart. Rundschau über alle Gebiete des Schönen. München: Callwey 1887/88–1911/12; 1925/26–1931/32 in sehr vielen Bibliotheken (Film ab Band 1909)

81 Das lebende Bild. Fachblatt für Lichtbildtheaterbesitzer, Filmfabrikanten und Filmverleiher. Leipzig: Vogel & Vogel 1911–1920 WI17: 1919 (E) Berlin-Ost, Staatsbibliothek: 1916–1917 (Os 2133/37 4) Leipzig, Dt.Bibl.: 1913–1919/20 (ZC 1412)

82. Lichtbildbühne (mit Beilagen). Älteste deutsche Fachzeitung des Films. Illustrierte Tageszeitung. Berlin: LBB 1908–1939 1: 1912–1936 (Os 2133/16-4) 61: 1925–1939 (00/Zc 6389) 101: 1913–1932 (ZC 1368) 201: 1912–1923 (L) (u 224) (verfilmt) 210: 1924–1939 (ZC 329) (verfilmt) B 296: 1914–1940 (L) WI17: 1908–1939 (z.T. verfilmt) Berlin, DFFB/SDK: 1911–1915 (L)

Lichtbildtheater(-Besitzer) → *Der Deutsche Lichtbildtheater-Besitzer*

83. Lichtbildtheater. Wien: Ortonys Film-Zentrale 1909–1914 Wien: Nationalbibliothek: 1911 (95.598-B) (verfilmt)

84. Lichtbildtheater-Besitzer. Offizielles Organ des Vereins der Lichtbildtheaterbesitzer von Groß-Berlin und Brandenburg. Berlin: Hackebeil 1922–1923 101: 1922 B764: 1922,1923

85. Lichtspielanzeiger. München 12: 1917 (4 Bavar 3140 e)

86. Die Lichtspielbühne im Dienste des Schulunterrichts und der Volksbildung. Sigmaringen: Verlag der Lichtspielbühne 1917–1919 Leipzig, Dt. Bibl.: vermißt Berlin-Ost, Staatsbibliothek: Kriegsverlust * Kein Nachweis

87. Lichtspielkunst in Schule, Wissenschaft und Volksleben (1913/14: Volk und Film). Storkow: Schultechnikverlag 1912–1914 1:4° OP 2133/40 210: 1912–1914 Leipzig: Pädagog. Zentralbibliothek: 19.. –19..

88. Die Linse. Monatsschrift für Photographie und Kinematographie. Berlin: Hansen 1905–1943 83: 1932, 1935–1942 (4 Z 4946) Leipzig, Uni: 1926–1936, 1938–1940 (Oek. u. Techn. 680 b) Zürich, ETH: 1931–1932

89. Literatur, Kunst und Kino. Illustrierte Halbmonatsschrift für Literatur, Kunst, Bühne, Film ... Magdeburg: Burgverlag 1919/20 1a: 1919 (4 Ac 7852/10)

90. Mitteilungen des Verbandes zur Wahrung gemeinsamer Interessen der Kinematographie und verwandter Branchen zu Berlin e.V. Berlin: ... Berlin, DFFB/SDK: 1915 (L)

91 Moderne Film in Wort und Bild, Der. München: ... 12: 1919 (Art 135c)

92. Monatsfeier. Illustrierte Monatsschrift für Literatur, Bühne und Film. Berlin: Arionverlag 1919–1920 1a: 1919 (Ad 729) Berlin-Ost, Staatsbibliothek: 1919–1920 (Ad 729?) Leipzig, Dt.Bibl.: 1919/1920 (ZA 1313)

93. Der Monopolfilm. Kinematographenzeitschrift für die Interessen der Theaterbesitzer. Berlin: Hanewacker 1914/15–1917 * Kein Nachweis Berlin-Ost, Staatsbibliothek: Kriegsverlust

93a. Nachrichten des Bundes deutscher Theater-Kino-Vereinigungen 1911, Regensburg: Stadtarchiv 1911.II

Neue illustrierte Filmwoche → *Illustrierte Filmwoche*

94. Neue Kinorundschau. Offizielles Organ des Reichsverbandes der Kinematographen-Besitzer in Österreich. Wien: Neue Kinorundschau 1917–1921 Wien, Nationalbibliothek: 1920–1921 (534.569-C) Wien, Universitätsbibliothek: 1917–1921 (II 337.096)

95. Neue Schaubühne. Monatshefte für Bühne, Drama und Film. Dresden 1919–1925 (Nachdruck Nendeln: Kraus 1969) In vielen Bibliotheken

96. Österreichische Komet, Der. Fachblatt der Kinematographie in Österreich-Ungarn und Balkanstaaten (sp.: Kino-Journal). Wien: Österr. Komet/Stignitz 1908–1939 Wien, Universitätsbibliothek 1908–1935 (II 361.252) (verfilmt)

97. Paimanns Filmlisten. Wochenschrift für Lichtbildkritik. Wien: Paimanns Filmlisten 1915–1946 ??: 1921-1928 (verfilmt von Reibling & Dickel; welcher Bestand?) WI17: 1916–1946 Privatsammlung: 1916–1946

98. Pathé-Schallplattenkatalog. (mit Tonbildern?) Paris: Pathé 824: 1908–1913

99. Pathé-Woche/Berlin. Berlin: Pathé 1910–1914 Berlin, SDK: 1910–1914 61: 1913–1914 (KW 1454)

100. Pathé-Woche/Wien. Organ der Filmverleihanstalt Pathé Frères Wien. Wien: Pathé 1912–1913 Wien, Universitätsbibliothek: 1911 (II 394.695)

101 Pause, Die (mit Beilage Filmpause). Wien: 1919–1923 Leipzig, Dt.Bibl.: 1919–1921, 1923 (ZA 1631)

102. Photo-Börse. Deutsche Wochenschrift für Photographie und Kinematographie. Anzeigenblatt für den gesamten Photo- und Kinohandel. Schweidnitz: Köhn 1919–1931 Leipzig, Dt. Bibl.: vermißt * Kein Nachweis

103. Photographische Industrie. Fachblatt für Handel, Export und Fabrikation aller photographischen und kinotechnischen Bedarfsartikel. Berlin: Union 1903 -1943 1: 1909–1942 (L) (Os 1432/1) 201: 1906–1943 (u 203) F1: 1914–1931 (4 P 188/1932) Basel, Ciba: 1918–1919, 1935–1943 Wolfen, Filmfabrik: 1912–1943 Zürich, ETH: 1926–1940 Zürich, Photogr.Inst.ETH: 1913–1943

104. Photo-Woche. Offizielles Organ des deutschen Photo- und Kinohändler-Bundes. Berlin: Photo-Kino-Verlag 1910–1943 1: 1911/12–1941 (L) (OS 1461/4) 89: 1938–1940 (ZN 4540) 101: 1912/1913–1943 Wien: TH-Bibliothek 1930–1943 (100.899 II) Wolfen, Filmfabrik: 1933–1943

105. Projektion. Internationale Film- und Kinematographenindustrie. Verbandsorgan des Vereins der Kinematographenbesitzer Deutschlands Berlin: Frankenstein 1907–1915 B 296: 1914 Leipzig, Dt.Bibl.: 1913–1915 (ZC 2939)

105a. Rheinische Film-Kunst-Bühne. Literarischer Handweiser der Lichtspielkunst für Filmfreunde. Köln 1919–1920, 38: 1919–1920 (L) (M-KP-0783)

106. Roland von Berlin, Der. Berlin: 1903–1925 1: 1903–1918 (Tc 6598a) 12: 1904 (8 Spec 13t) 38: 1906–1910 (M AP 04 980) B701: 1921–1925 (B 1/85) N1 1905 (8 W 127r)

107. Das Schaubild. Internationale Halbmonatsschrift für Kinokunst. München: Schaubild (vor 1918) * Kein Nachweis

108. Schwarze Bär, Der. Neues aus der Welt des Films. Rhein. Lichtbild AG Bioscop. Berlin: Falk 1919 Leipzig, Dt. Bibl.: 1919 (ZA 1304)

109. Schweizer Cinéma. Unabhängige halbmonatlich erscheinende Fachzeitschrift der Kinematographen-Industrie in der Schweiz. Montreux: Verlag Cinéma 1918–1924/25 * Kein Nachweis

110. Süddeutsche Kinematographen-Zeitung. Offizielles Organ der Verbandes Bayerischer Kinematographen-Interessenten. München: Häberle 1913–1918 12: 1913; 1914–1918 Kriegsverlust (4 Art 124h)

111 Theater- und Filmfriseur. Hrsg.: Verband der Theater- und Filmfriseure Deutschlands. Berlin: Verband 1919–1931 * Kein Nachweis

112. Theater- und Kinowoche (Sp.: Die Theater- und Musikwoche). Illustrierte Zeitschrift für das gesamte Kinowesen. Wien: Beck 1919–1920 Wien: Nationalbibliothek 1919–1920 (529.487-B-C.M)

113. UFA-Blätter. Programmzeitschrift der Theater des Ufa-Konzerns. Berlin: UFA 1919–1921 * Kein Nachweis

114. Union-Theater-Zeitung. Wochenschrift der Union Theater mit Programm. Berlin: Union Theaterverlag 1912–1914 Leipzig, Dt. Bibl.: 1913–1914 (ZB 4731)

115. Universal. Hausorgan der Imp. Victoria-Filme. Berlin: Sandberg-Jensen 1912–1914 WI17: 1914 (E) Leipzig, Dt. Bibl.: Kriegsverlust

116. Verbotene Kinematographen-Bilder. Alphabetisches Verzeichnis verbotener Films zum Gebrauch für die Polizeibehörden und Kinematographen-Inhaber. Guben: König 1911–1920 * Kein Nachweis Leipzig, Dt. Bibl.: Kriegsverlust

Volk und Film → Lichtspielkunst ...

117. Vorhang auf. Theater-, Variété- und Filmzeitschrift. Offizielles Organ des Vergnügungsdirektorenverbandes. Wien: Schiller 1919–1921 Leipzig, Dt. Bibl.: 1919–1921 (ZB 9009)

118. Welt im Film. B764: 1913 (E)

119. Wirtschaftlicher Nachrichtendienst. Berlin: Überseedienst 1915–1919 6: 1915–1917 (4 R2 35a) 27: 1917–1919 (L) (4 Cam IX (S.p.),225/75) 28: 1915–1920 (J Ie-1100(1-17)), 1923–1925 (J Ie-1100a(9-11)) 30: 1915–1919 (Zsq 85) 35: 1915–1919 (4 VII A 907) 38: 1916–1917 (M XG 03826) 180: 1915–1919 (Z 5320) Leipzig, Dt. Bibl.: 1915–1919 (ZC 3661)

120. Zentralblatt für die Filmindustrie. Fachzeitung für die gesamte Kinematographie, Projektionskunst und Lichtbild-Theaterpraxis. Berlin: Cserépy-Verlag 1919 * Kein Nachweis Leipzig, Dt. Bibl.: Kriegsverlust

Filmkataloge verschiedener Firmen (Ambrosio, Hansburg u.a.) Berlin, DFFB/SDK

Die Bibliotheken sind mit den Fernleih-Sigeln bezeichnet oder nach den Orten geordnet; die Ziffern darunter verweisen auf den Bestand.

1 = Berlin: Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz + Ostberlin
13,20,22,47a,48,79,82,89,92,103,104
106

6 = Münster: Universitätsbibliothek
119

12 = München: Bayerische Staatsbibliothek
4,12,14,17,22,23,25,33,34,38,57,58,66,
74,76,85,91,106,110

15 = Leipzig: Universitätsbibliothek
88

16 = Heidelberg: Universitätsbibliothek
26, 104

24 = Stuttgart: Württembergische Landesbibliothek
26

27 = Jena: Universitätsbibliothek
26, 119

28 = Rostock: Universitätsbibliothek
119

29 = Erlangen: Universitätsbibliothek
5,44

30 = Frankfurt/Main: Stadt- und Universitätsbibliothek
2,119

35 = Hannover: Niedersächsische Landesbibliothek
119

38 = Köln: Universitäts- und Stadtbibliothek
2,106,119

61 = Düsseldorf: Universitätsbibliothek
2,4,20,22,27,57,62,72,82,99

83 = Berlin: Technische Universität
88

89 = Hannover: Technische Informationsbibliothek
104

91 = München: Bibliothek der Technischen Universität
4,74

101 = Leipzig: Deutsche Bücherei
1,15,20,25,31,34,40,46,47,52,53,56,60,
71,81,82,84,92,101,104,105,108,114,
117,119

180 = Mannheim: Universitätsbibliothek
119

188 = Berlin: Bibliothek der Freien Universität (Teilbibl. 811)
75

201 = München: Deutsches Patentamt
4,22,26,43,57,74,82,103

210 = München: Deutsches Museum
12,26,33,57,82,87

824 = Eichstätt: Universitätsbibliothek
98

B 296 = Berlin-Ost: Filmarchiv Kronenstr. 61
7,8,20,47,69,105

B 701 = Berlin: Amerika-Gedenkbibliothek
106

B 764 = Berlin: Landesbildstelle
17,31,35,49,84,118 und Einzelnummern diverser Zeitschriften

F1 = Senckenberg-Bibliothek
103

FREI26 = Freiburg/Breisgau: Caritas-Verband
4

M472 = München, Hochschule für Fernsehen und Film
1,17

MAR1 = Deutsches Literaturarchiv, Marbach
69

N1 = Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum
106

WI17 = Frankfurt/Main: Deutsches Institut für Filmkunde
4,7,16,17,20,22,24,26,40,60,81,62,82,97,115 und Einzelnummern diverser Zeitschriften

Basel: Ciba AG
103

Berlin: Schule f. Optik und Photogr.
74

Berlin: DFFB/SDK = Deutsche Film- und Fernsehakademie/Stiftung Deutsche Kinemathek
4,7,8,14,16,19,20,26,33,36,40,43,47,62,69,74,78,82,90, 99 und Einzelnummern diverser Zeitschriften

Berlin-Ost: Filmbibliothek, Friedrichstrasse
42

Berlin-Ost: Universitätsbibliothek
7

Berlin-Ost: Staatsbibliothek
81,92

Bern: Landesbibliothek
56

Bern: Schweizerische Filmkammer
74

Dresden: Landesbibliothek
26,33,71

Halle: Universitäts- und Landesbibliothek
45

Halle (Angabe der Bibliothek unklar)
2

Herne: Stadtarchiv
64

Leipzig: Pädagogische Zentralbibliothek
87

Pirmasens: Verlag Leis
76

Regensburg: Stadtarchiv
93a

Wien: Nationalbibliothek
29,55,57,61,68,83,94,100,112

Wien: TH-Bibliothek
104

Wien: Universitätsbibliothek
29,41,61,94,96

Wolfen: Filmfabrik Wolfen, Fotochemisches Kombinat
26,74,103,104

Zürich: Zentralbibliothek
56

Zürich: ETH
88,103

Zürich: Photogr.Inst. ETH
74,103

Privatsammlung
97

??: Unbekannte Herkunft
97

Kein Nachweis:
3,6,9,10,11,13,18,21,28,30,32,37,39,50,51,54,59,63,65,67,70,73,77,86,93,102,107,109,111,113,116,120

Die Autoren und Autorinnen

Herbert Birett ist Diplomgeophysiker, arbeitet als Bibliothekar an der Universität der Bundeswehr (München) und bezeichnet sich selbst als „Hobbyfilmhistoriker".

Roland Cosandey ist Filmhistoriker und unterrichtet an der École cantonale d'art in Lausanne.

Claire Dupré La Tour promoviert in Paris über Zwischentitel im Stummfilm am Beispiel von Griffith' INTOLERANCE.

Thomas Elsaesser ist Professor an der Universiteit van Amsterdam, wo er das Institut für Film- en Televisiewetenschap leitet.

Jan-Christopher Horak arbeitet als Senior Curator am Film Department des Museum of Photography at George Eastman House in Rochester N.Y. (USA).

Frank Kessler ist Dozent am Institut für Film en Opvoeringskunsten an der Katholieke Universiteit Nijmegen (Niederlande).

Eric de Kuyper war bis Januar 1992 künstlerischer Leiter des Nederlands Film Museum in Amsterdam. Zur Zeit lebt der Regisseur und Autor als freischaffender Künstler in Nijmegen (Niederlande).

Sabine Lenk arbeitet als Projektbeauftragte für die Cinémathèque Française in Paris.

Martin Loiperdinger unterrichtet als Dozent am Institut für Kommunikationswissenschaft der Universität München. Ab Januar 1993 wird er als stellvertretender Leiter am Deutschen Institut für Filmkunde (Frankfurt/Main) tätig sein.

Heide Schlüpmann hat die Professur für Filmwissenschaft an der Johann-Wolfgang-Goethe Universität in Frankfurt/Main inne.

Yuri Tsivian ist als Filmhistoriker an der Akademie der Wissenschaften in Riga (Lettland) tätig.