

KINTOP

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

9 Lokale Kinogeschichten

»Eich sein och droff«

Lokalaufnahmen in Trier

Gefragte Filmerklärer

Kinematographen in Utrecht

National-Cinema Leuzinger

Wanderkino in der Schweiz

Sicherheitsrisiko

Filmvorführer in New York

Hasselblads Fotografiska

Sensation versus Qualität

Motion Study / Moving Pictures

Film und Taylorismus

KINTop 9

KINTop

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

herausgegeben von
Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger

KINtop 9

Lokale Kinogeschichten

Stroemfeld/Roter Stern

KINTop 9

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

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

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

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

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

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei
Der Deutschen Bibliothek erhältlich

KINTop 9

Lokale Kinogeschichten

ISBN 3-87877-789-2

Copyright © 2000

Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main · Basel

All Rights Reserved. Alle Rechte vorbehalten.

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

Satz: bLoch Verlag, Frankfurt am Main

Druck: Nexus Druck, Frankfurt am Main

KINTop 10 erscheint im Sommer 2001 mit dem Themen-Schwerpunkt »Europa/USA«.

Fotos und Illustrationen: Firmenarchiv Leuzinger, Nederlands Filmmuseum, Stadtarchiv
Trier, Marian Stefanowski, Archiv **KINTop** bzw. die Autoren

Bitte fordern Sie unser kostenloses Gesamtverzeichnis an:

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

Inhalt

Editorial 7

In einem »trierischen« Kinematographen (1909) 11

Karsten Hoppe, Martin Loiperdinger, Jörg Wollscheid
Trierer Lokalaufnahmen der Filmpioniere Marzen 15

Michaela Herzig, Martin Loiperdinger
»Vom Guten das Beste« –
Kinematographenkonkurrenz in Trier 39

Amelie Duckwitz, Martin Loiperdinger, Susanne Theisen
»Kampf dem Schundfilm!« –
Kinereform und Jugendschutz in Trier 53

Mariann Lewinsky
Schweizer National Cinema Leuzinger, Rapperswil (SG):
Aktualitätenfilmproduktion und regionale Kinogeschichte
der Zentral- und Ostschweiz, 1896-1945 65

Anne Paech
Zirkuskinematographen
Marginalien zu einer Sonderform des ambulanten Kinos 83

Roberta E. Pearson, William Uricchio
Filmvorführer in New York 1906-1913 91

Jeanpaul Goergen
»Sensationellste Schaunummer der Gegenwart!«
Zeitungsinserate des Berliner Filmpioniers
H. O. Foersterling von 1896 109

Bert Hogenkamp
The Impact of Audiovisual Media in the Town of Utrecht
A Research Project at the University of Utrecht 117

Lars Novak
Motion Study/Moving Pictures
Die Anfänge des tayloristischen Arbeitsstudienfilms
bei Frank B. und Lillian M. Gilbreth 131

Astrid Söderbergh Widding
Hasselblads Fotografiska AB as Film Producer 1915-1917
Sensationalism or Quest for Quality? 151

Buchbesprechungen 167

Die Redaktion hat erhalten 177

Die Autorinnen und Autoren 181

Editorial

Die lokale und regionale Geschichtsschreibung des Kinos hat in Deutschland in den vergangenen zwanzig Jahren zahlreiche Arbeiten unterschiedlichster Art hervorgebracht: von Dissertationen und Magister- oder Diplomarbeiten über Ausstellungskataloge von Museen und Archiven bis zu Fachartikeln in den Organen von Geschichtsvereinen und journalistischen Beiträgen in örtlichen Kulturmagazinen oder Filmzeitschriften. Viele dieser Arbeiten konzentrieren sich auf die faktographische Darstellung der Kinos im engeren Sinn: Die Gebäude, die örtlichen Betreiber der Kinos, bekannte Beispiele dort gezeigter Spielfilme und besondere Vorkommnisse wie zum Beispiel Tournee-besuche von Filmstars stehen im Mittelpunkt.

Das frühe Kino zeigt sich solchen Forschungsinteressen wenig zugänglich. Das Geschehen auf dem Film- und Kinomarkt vor dem Ersten Weltkrieg ist recht unübersichtlich. Dominiert von internationalen Anbietern, unterliegt er gleichwohl noch keinen etablierten Reglements. Zunächst werden Filme von Wanderkinematographen-Unternehmen sowie als Programmnummer in Variété-Theatern gezeigt. Ortsfeste Kinematographentheater eröffnen erst in den Jahren 1906/07 und unterliegen in dieser Gründerzeit hoher Fluktuation. Programmgestaltung und Aufführungspraktiken sind noch keineswegs standardisiert. Längere Spielfilme drängen erst im Zuge der allmählichen Etablierung des Starsystems ab 1911/12 die bis dahin üblichen anonymen Kurzfilmprogramme zurück.

Viele Lokalstudien behandeln die ersten beiden Jahrzehnte von Film und Kino nur cursorisch. Die wenigen monographischen Arbeiten zur Frühzeit der Kinematographie neigen zur chronologischen Darstellung von Fakten und Begebenheiten. Sie ordnen Quellen unterschiedlicher Provenienz in eine lineare Entwicklung des Mediums am Ort ein, die sich weitgehend an der nationalen Film- und Kinogeschichtsschreibung orientiert.

Ein von Martin Loiperdinger geleitetes Projektseminar an der Universität Trier schlägt den umgekehrten Weg ein und nimmt jeweils einen besonderen Materialkorpus zum Ausgangspunkt, um daran einzelne Facetten der frühen Lokalgeschichte des Kinos in Trier herauszuarbeiten, die erst einmal für sich stehen und nicht in einen übergeordneten Zusammenhang integriert werden. Wir beginnen mit einer Trouville aus der Lokalpresse: Der Artikel »In einem ›trierischen‹ Kinematographen« aus dem Jahr 1909 macht darauf aufmerksam, daß die Präsentation des Lokalen - Erläuterungen des Filmerklärers im heimischen Dialekt sowie am Ort gedrehte Filme - beim Publikum hohe Attraktivität genießt. Trierer Lokalaufnahmen der Filmpioniere Marzen, welche Prozes-

sionen und Umzüge dokumentieren, geben den Mitwirkenden Gelegenheit, lebende Porträts von sich selbst und ihren Freunden und Bekannten anzuschauen. Marzens auffällige Selbstinszenierung in den Lokalaufnahmen verweist auf eine enge Verbundenheit mit dem Publikum. Die Untersuchung Trierer Kinematographeninserate der Jahre 1909/10 zeigt erhebliche Unterschiede in der Programmgestaltung konkurrierender Unternehmen. Entscheidende Wettbewerbsvorteile scheint dabei die Originalität der auditiven *live*-Begleitung zu bringen, weniger die Auswahl der Filme selbst. Schließlich gibt eine Schulakte aus dem Trierer Stadtarchiv Einblick in die Auseinandersetzungen der Schulbehörden mit den lokalen Kinematographenbetreibern um die praktische Durchsetzung des Jugendschutzes.

Mariann Lewinsky zeigt auf der Grundlage eines einzigartigen Filmbestandes aus dem Familienarchiv eines regionalen Schweizer Wanderkinos, daß sich Vorführpraktiken des frühen Kinos in abgelegenen Gebieten noch bis in die 1930er Jahre halten können. Aus Konstanzer Perspektive steuert Anne Paech Marginalien zur Geschichte der für kurze Zeit erfolgreichen Zirkuskinematographen bei, die in der Stadt am Bodensee gern Station machten, weil dort ein Hersteller ihrer prachtvollen Zelte zuhause war.

Für die Quelleninterpretation von disparatem und marginalem Material, wie es gerade die lokale Forschung zuhauf zutage fördert, stellen Roberta E. Pearson und William Uricchio in ihrem Beitrag eine zentrale Frage: Wie ist es dem Historiker möglich, das hier sich äußernde Partikulare zu seinem Recht kommen zu lassen, statt es umstandslos in größeren Zusammenhängen aufgehen zu lassen?

Jeanpaul Goergen präsentiert drei aufschlußreiche Annoncen des Berliner Kinematographenanbieters Foersterling aus dem Jahr 1896. Bert Hogenkamp, der das Forschungsprojekt zur Mediengeschichte der Stadt Utrecht leitet, resümiert für *KINtop*-Leser den Kenntnisstand der lokalen Kinogeschichte vor dem Ersten Weltkrieg. Parallelen zu den Untersuchungen in Trier betreffen vor allem die Rolle der Filmerklärer, die den Geschäftsgang der Kinematographentheater in Utrecht maßgeblich beeinflussen, sowie das generelle Kinder- und Jugendverbot, von dem nur Schülervorstellungen ausgenommen sind, deren Programme von einem Komitee vorab geprüft werden.

Außerhalb des Schwerpunkts widmet sich Lars Novak im arg vernachlässigten Bereich des frühen wissenschaftlichen Films der Tätigkeit des Ehepaars Frank und Lillian Gilbreth, das mit der Filmkamera Arbeitsvorgänge aufzeichnet, um daraus Vorschläge zur Rationalisierung zu gewinnen. Astrid Söderbergh Widding porträtiert die Spielfilme der wenig bekannten schwedischen Firma Hasselblad, die geeignet sind, die herkömmliche Filmhistoriographie zugleich zu bestätigen und in Frage zu stellen.

Die nächste Ausgabe von *KINtop*, die im Sommer 2001 erscheint, ist dem Themen-Schwerpunkt »Europa/USA« gewidmet. Weitere Hinweise dazu, Aktuelles zum frühen Kino aus der Forschung und den Archiven sowie Infor-

mationen über alle bisher erschienenen *KINtop*-Publikationen finden sich auf unserer Website unter <http://www.uni-trier.de/~kintop>.

Den Autorinnen und Autoren danken wir dafür, daß sie ihre Beiträge für *KINtop* unentgeltlich geschrieben haben. Für ihre Hilfe beim Zustandekommen dieser Ausgabe danken wir außerdem Maria Luise Sachs und Gabi Stephan, Brigitte Braun, Jeanpaul Goergen, Uli Jung, Agnes Schindler, Jörg Schweinitz, Eberhard Simon, William Uricchio und Herman de Wit. Dem Stadtarchiv Trier, dem Bundesarchiv-Filmarchiv und dem Nederlands Film-museum danken wir für das hilfsbereite Entgegenkommen, dem Bistumsarchiv Trier für die Genehmigung zum Abdruck von Photos aus Filmkopien. Der besondere Dank von Redaktion und Verlag gilt der Nikolaus Koch-Stiftung, Trier, und der Friedrich Wilhelm Murnau-Stiftung, Wiesbaden, für ihre Unterstützung.

Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger



Wendel Marzen und August Marzen vor dem »trierischen« Kinematographen, Marzen's Central-Theater; Peter Marzen ist nur in der Vignette auf dem Firmenschild präsent; aufgenommen an einem katholischen Festtag, wahrscheinlich 1909.

In einem »trierischen« Kinematographen

Plauderei von K. Sch.

Trierische Zeitung, 151. Jahrgang, Nr. 326
(Abend-Ausgabe), 14. Juli 1909

Edison hat sich mit seiner großartigen Freilichtaufnahmeerfindung im Fluge die ganze Welt erobert. In allen Städten, in allen Erdteilen schossen die kinematographischen Theater wie Pilze aus dem Boden. In den kleinsten Dörfern auf dem flachen Lande, in den höchsten Gebirgen und an den Gestaden der See, auf den Jahrmärkten und Kirmessen herrscht er und erobert im Sturm die Herzen der Jugend, des »Mittelalters« und des »Altertums«. Fast unter jedem Weihnachtsbaume ist »Edison« zu finden, und die »armen« besorgten Eltern wissen wenigstens wieder einmal, was sie ihren verwöhnten Kleinen und Größeren schenken können.

Unternehmungstüchtige Geschäftsleute warfen sich mit Energie auf den neuen Erwerbszweig und an allen Ecken der Straßen in den Großstädten lockten alsbald die verheißungsvollsten Plakate.

Die Menschen in den Großstädten sind im Genusse sehr oft übersättigt. Schöne Landschaftsbilder, ergreifende Familienszenen wurden dem Publikum bald zu dumm und fade. Das junge Ladendämchen und ihr grünes Verhältnis (jetzt oft ihr späteres Verhängnis), die »höhere« Tochter und der frühreife Großstadtbengel wünschten sich recht bald »pikantere« Sächelchen und dem stillgehegten Wunsche kamen die Unternehmer gerne nach.

Kinematographen sind schöne, gute und billige Bildungs- und Erholungsstätten, solange sie in geschmackvoller Weise das Publikum mit den Schönheiten fremder Erdteile bekannt machen oder durch ergreifende Familienszenen das Gemüt des Zuschauers bewegen. »Pikante« Sachen dagegen oder jene verrückten nervenaufregenden Mordgeschichten sind ein Verderb für unreife Menschen, deren leicht reizbare, empfängliche Phantasie zu gemeinen, unfruchtbaren Gedanken aufgewühlt wird, und stiften daher nur Unheil.

Die Besucher eines kinematographischen Theaters ergötzen sich mit größtem Vergnügen an den Lichtbildern, sind aber selten über die Entstehung derselben genauer unterrichtet. Die wenigsten Menschen ahnen, welchen großen Gefahren sich die von der kinematographischen Gesellschaft für die Aufnahmen engagierten Personen beim Stellen all der lustigen und tragischen Bilder aussetzen. Die Hauptdarsteller sind gewandte Schauspieler und meist von der Gesellschaft auf längere Zeit verpflichtet.

Ein gewaltiger Unterschied besteht jedenfalls zwischen der »Arbeit« einer

Heroine des wirklichen Theaters und der, die zwar nie in eigener Person vor dem Publikum zu erscheinen hat, dafür aber in Lebensgröße an vielen Orten die Menge ergötzt und die Kinder in helle Begeisterung oder tiefes Mitleid versetzt.

Wir wissen recht gut, daß auf den die Welt bedeutenden Brettern fast alles, oder sagen wir es nur ruhig, alles Illusion ist. Es ist uns bekannt, mit welchen Mitteln das stürmende Meer »stürmisch« gemacht wird, und wenn wir die Schiffbrüchigen verzweifelt mit den Wogen kämpfen sehen, dann brauchen wir die Armen nicht wegen der Berührung mit dem nassen Element zu bemitleiden. Wenn irgendein Don Juan irgendein Liebeslied mit einer illusorischen Laute der Herzallerliebsten singt, die sich huldvollst von hohem »Balkone« herabneigt, so müssen wir an mancher kleinen »Schmiere« froh sein, wenn der Balkon nicht plötzlich »wankelmütig« wird und sich nicht ebenfalls huldvoll vor dem schmachttenden Jüngling mit verneigt.

Der kinematographische Apparat will jedoch nichts von derartigen Illusionen wissen. Er fordert Leben, Tatsachen. Die handelnden Personen springen in das nasse Element, aus dem brennenden Hause auf das aufgespannte Tuch, sie laufen, klettern und wirken in jeder Beziehung durchaus real. Die Handlungen spielen sich nicht vor überschmierten Leinwandfetzen ab, sondern inmitten blühender Fluren, zwischen den Bäumen prächtiger Wälder und in den brausenden Wogen der hochgehenden See. Der kinematographische Apparat läßt sich nichts vortäuschen. Natürlich werden die nötigen Vorsichtsmaßregeln bei den Aufnahmen getroffen. Das »brennende« Haus brennt ungefährlich, das auf einem Balken in der wogenden See kämpfende Weib ist durch ein Tau mit dem Lande verbunden. Aber immerhin sind die darstellenden Künstler bei schwierigen Aufnahmen der Lebensgefahr ausgesetzt. Interessant ist es auch, zu wissen, wie es möglich ist, z. B. den »lebendig gewordenen Käse« aufzunehmen. Der große Käse läuft und springt über alle Schwierigkeiten mit größter Eleganz hinweg, hinter ihm her Herren, Damen, Kutscher, Marktweiber, Polizisten u. a. mehr. Es ist eine der immer wieder so gerne gesehenen »wilden Jagden«. Der lachende Zuschauer sieht wohl die laufenden, stürzenden und sich gegenseitig verhauenden Verfolger, sieht aber nicht, daß jemand an einem langen Seile den betreffenden, fortlaufenden Gegenstand in Bewegung setzt.

Auch wir Trierer lieben den »Kintop« (Berliner Ausdruck für Kinematographen) über alles. Wir zeigen aber ein selten großes Interesse an all den großen, kleinen und kleinsten Ereignissen, die sich in unserem Städtle zugetragen haben und die uns durch das elektrische Theater wieder vorgeführt werden. »Echt trierisch« aber wird der Kino erst durch den die Bilder erklärenden Besitzer. Die Stimme schluchzt, weint, heult, jammert, lacht, flucht, flüstert, poltert oft innerhalb fünf Minuten je nach Bedarf. Reinstes Hochdeutsch wechselt mit schönstem trierischen »Platt«. Dazwischen donnern die Kanonen, zucken die Blitze, schreien die Dampfpfeifen, knattert eine Gewehrsalve.

Wir haben schon an allen möglichen Plätzen Kintops der verschiedensten Art besucht, aber noch niemals eines mit solchen »sprechenden« Vorführungen. So sehr wir uns freuten, am hiesigen Platze unser »Platt« auf solche Weise verwendet zu sehen, so mußten wir uns manches Mal recht wundern, wenn an den blauen Gestaden des Mittelländischen Meeres im lachenden Nizza, in der Arena des stolzen Spaniens oder auf den Boulevards von Paris sich der eine oder andere Darsteller uns in unverfälschter Trierer Mundart vorstellte. Ebenso haben wir uns sehr »entrüstet«, als bei einer Verbrecherbande der »Verbrecherlehrling«, durch den steten Mißerfolg mürbe gemacht, plötzlich heulend auf trierisch rief: Eich spillen net mieh met, eich giehn widder bei mei Meister – oder wenn plötzlich in einem eleganten Pariser Boudoir der betrogene Ehegatte in einem Wutausbruche donnert: O, waort ihr Biwacken, eich well euch schon's helfen –.

Am interessantesten ist es aber im Kintop, wenn trierische Aufnahmen dem jubelnden Publikum gezeigt werden. Wir sehen dann bei dem Domausgang, bei der Feuerwehrrübung, bei dem Einzug der Sängler, auf dem Viehmarkte allbekannte Trierer Gesichter. Die Kinder jubeln laut: elao dän es dän Häns, et Kätt –, die »Größeren« nennen leiser die Namen ihrer Bekannten. Ein jeder freut sich, irgendein bekanntes Gesicht auf der Leinwand zu erblicken und freut sich besonders, wenn sein eigenes Konterfei ihm entgegenlacht, wie er sich wiederum ärgert, wenn sein eigenes Gesicht ihm mürrisch, unfreundlich, unvorteilhaft entgegenschaut. Der Kino verliert alsdann den Charakter eines eigentlichen Theaters. Die Zuschauer fühlen sich mehr wie zu Hause und können ungeniert ihre Kritik an Bekannten, Freunden und Feinden abgeben. Der Kino ist der Spiegel von Trier geworden, nicht nur der »Allgemeine Anzeiger« für behördliche trierische Ereignisse, sondern viel mehr noch das billige, offene Modeblatt für unsere Damenwelt.

Der kinematographische Apparat lügt nicht. Er zeigt alle und alles, wie es ist, zu sein scheint und sein müßte. Er sagt uns, wer des Sonntags im Dom gewesen ist, wer während der Promenadenkonzerte gebummelt und »kontrolliert« endlich auch, wer an den Prozessionen teilgenommen hat.

Über den Ereignissen Triers »schwebt« der kinematographische Apparat, gleichsam wie eine Meisterhand, unsichtbar meistens den »Leidtragenden«, zur größten Freude jedoch der Schar Trierer Biwacken, die als Stammgäste den jedesmaligen Abschluß eines Bildes bilden.

»Mamm, geff mer zwei Groschen, eich sein och droff.«



KARSTEN HOPPE, MARTIN LOIPERDINGER,
JÖRG WOLLSCHIED

Trierer Lokalaufnahmen der Filmpioniere Marzen

Bei Filmaufnahmen, die in einer Stadt außerhalb von Studios *on location* gedreht werden, kann es sich um Außenaufnahmen zu Spielfilmen handeln, um Aktualitäten oder Wochenschaubeiträge, um Städtebilder, um Industrie- und Werbefilme etc. Diese Aufnahmen werden für den allgemeinen Vertrieb im Inland und oft auch im Ausland hergestellt. Um Lokalaufnahmen im engeren Sinn handelt es sich dann, wenn die aufgenommenen Sujets und Ereignisse vornehmlich für das Publikum vor Ort von Interesse sind und die Auswertung deshalb lokal oder regional begrenzt ist.

Frühe Lokalaufnahmen fallen leicht durch die Siebe der filmgeschichtlichen Forschung: Sie erscheinen nicht in den Filminseraten, welche international tätige Produktionsfirmen in der Branchenpresse schalten, weil sie in der Regel nicht für die Auswertung durch Dritte hergestellt worden sind. Betreiber von Wanderkinematographen oder Besitzer ortsfester Kinematographentheater drehen sie für den Eigenbedarf. Sie erhöhen die Attraktivität ihrer Programme, die sie auf den allgemein zugänglichen Filmmärkten kaufen oder mieten können, exklusiv durch selbstgedrehte Filmnummern, die niemand sonst am Ort zu bieten hat. Anlässe und Sujets für solche Aufnahmen bieten häufig lokale Umzüge und Feste sowie hoher Besuch von außerhalb.

Die Chance, daß eine frühe Lokalaufnahme bis heute überdauert hat, ist vergleichsweise gering: Meist reicht es aus, vom Kameranegativ ein einziges Positiv zu ziehen, denn eine Lokalaufnahme ist an einem oder einigen wenigen Orten jeweils kaum länger als eine Woche im Programm. Danach ist sie für kommerzielle Zwecke weitgehend wertlos. Sie wird also von ihrem Hersteller nach der Auswertung vernichtet oder aber aus Stolz eine Weile als Erinnerungsstück aufgehoben. Später gehen auch diese Lokalaufnahmen in den meisten Fällen verloren, so daß allenfalls noch eine Anzeige in der lokalen Presse eine Spur des seinerzeit gedrehten und gezeigten Films hinterläßt. Zufällig haben sich im Trierer Bistumsarchiv Kopien einiger Lokalaufnahmen erhalten, die von den Filmpionieren Marzen vor dem Ersten Weltkrieg in Trier gedreht worden sind. Die feuergefährlichen Nitratkopien wurden bereits 1973 an das Bundesarchiv-Filmarchiv abgegeben. Zufällig sind auf anderen Wegen einige weitere Trierer Lokalaufnahmen Marzens dorthin gelangt. Wohl aus keiner anderen deutschen Stadt, die seinerzeit um die 50.000 Einwohner zählt,

sind in den einschlägigen Filmarchiven so viele Lokalaufnahmen aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg erhalten wie aus Trier.

Wenn von Marzen die Rede ist, so ist damit ein Familienunternehmen gemeint, das unter dem Firmennamen »Marzen's Edison Elektrisches Theater« ab 1898 im weiteren Gebiet der heutigen Saar-Lor-Lux-Region und im Rheinland, nach Angaben von Peter Marzen bereits 1897 in Trier kinematographische Vorstellungen gibt.¹ Vorgeführt wird »im Dreifaltigkeitsbetrieb – der Vater Direktor, ein Sohn Operateur und ein Sohn Impresario, die Mutter an der Kasse«, schreibt die *Luxemburger Zeitung* im Juli 1906.² Direktor des Wanderkinematographen ist Wendelin (Wendel) Marzen, seine Frau Pauline (Apolonia), geb. Chevalier, besorgt die Kasse, zwei Söhne führen die Vorstellungen durch. Wahrscheinlich arbeitet Hubert Marzen als Filmvorführer, während Peter Marzen (23.8.1882-17.6.1936) die Filme als Rezitator erklärt und kommentiert.³ Im November 1907 meldet das Branchenblatt *Der Kinematograph* in der Rubrik »Neueintragungen von Firmen«:

Trier. In das Handelsregister A wurde unter No. 912 die offene Handelsgesellschaft in Firma Edisons Elektrisches Theater, Gebrüder Marzen, Trier, eingetragen. Gesellschafter sind: Peter Marzen, Impresario, und August Marzen, Modelleur, beide in Trier. Die Gesellschaft hat am 23. Oktober 1907 begonnen. Zur Vertretung derselben ist nur der Gesellschafter Peter Marzen ermächtigt. Dem Direktor Wendel Marzen in Trier ist Prokura erteilt.⁴

Im März 1909 wird von dem Photographen Anton Burbach der Kinematograph im Trierer Central-Theater, Brodstr. 36 übernommen. »Marzen's beliebter Salon-Kinematograf Edisons elektrisches Theater im Central-Saal an der Brodstrasse« nimmt dort am 24. März 1909 den Programmbetrieb auf.⁵ Schon bald zeigen sich Konflikte zwischen Vater Wendel Marzen und Sohn Peter: Ab 19. Juni sind die Inserate nicht mehr persönlich mit »Direktion Wendel Marzen«, sondern neutral mit »Direktion Marzen« gezeichnet. Ab 19. Februar 1910 findet sich der Vermerk »Direktion Peter Marzen«. Mit Einführung eines festen Firmenlogos für die Inserate des Central-Theaters steht am 14. Juni 1910 im Anzeigenkopf: »Handelsgerichtlich eingetragene Firma. Inhaber und Besitzer: Peter Marzen.«⁶ Im November 1911 erfolgt die Umbenennung des Central-Theaters in Trierisches Lichtspielhaus, als dessen Inhaber Peter Marzen firmiert. Am 12. November 1911 eröffnet »Marzen's Edison Elektr. Theater« in der Nachbarstadt Luxemburg das Kinematographentheater Cinema Parisiana. Wendel Marzen ist Direktor, Sohn Hubert fungiert als technischer Leiter und als Rezitator. Zwistigkeiten zwischen Peter Marzen in Trier und seinem Bruder Hubert sowie den Eltern in Luxemburg kulminieren Ende März 1912 in einer öffentlich ausgetragenen Familienfehde.⁷ Peter Marzen vermag sich in Trier gut zu etablieren: Am 28. November 1913 eröffnet er die Germania-Lichtspiele – mit rund 500 Sitzplätzen seinerzeit das mit Abstand größte Kino in der Moselstadt.

Die Anfertigung von Lokalaufnahmen scheint eine Spezialität der Marzens zu sein. Nicht nur in Trier, sondern auch in den anderen Orten, die vom Wanderkinematographen der Familie bereist werden, drehen sie lokale Ansichten und Ereignisse – so in Luxemburg und Echternach, in Koblenz, Metz etc.⁸ Über die Produktion dieser Aufnahmen ist nur bekannt, was den erhaltenen Filmen selbst zu entnehmen ist: Peter Marzen ist auffallend oft im Bild zu sehen, wie er als Aufnahmeleiter während des Drehens sowohl den Menschen vor der Kamera als auch dem Mann hinter der Kamera Anweisungen erteilt. Es liegt nahe, daß Hubert Marzen den Aufnahmeapparat bedient: Wie bereits erwähnt, wird er 1906 als »Operateur« des Familienunternehmens genannt.⁹ Diese Bezeichnung schließt neben der Projektion von Filmen für ein Publikum auch das Aufnehmen von Filmen ein. Ob er allerdings in Trier auch nach 1909 noch an der Kamera steht, ist angesichts der Zwistigkeiten mit Peter Marzen sehr fraglich. Nicht bekannt ist auch, wer die belichteten Negative entwickelt und die Positivkopien für die Vorführungen zieht.

Die in der Kompilation *BILDER AUS TRIER* überlieferten Lokalaufnahmen der Marzens zeigen einschlägige Motive wie den Hauptmarkt, die Front des bischöflichen Palais mit der wiederaufgebauten Konstantin-Basilika, die Kaiserthermen, die Kreuzigungsgruppe im Friedhof Pallien, die Barockkirche St. Paulin sowie verschiedene Moselansichten und Aufnahmen der Stadt von den umliegenden Anhöhen aus. Fast alle Aufnahmen lassen den Versuch erkennen, durch Bewegung im Bild und durch Kamerabewegung die Grenzen der herkömmlichen Photographie zu überschreiten: Ein Stein, in die Mosel geworfen, zieht auf dem ruhigen Wasser Kreise. Vor den Statuen der Kreuzigungsgruppe gehen Statisten auf die Kamera zu – was auch Gelegenheit zur Selbstdarstellung gibt, wenn der Impresario Peter Marzen selbst als Statist fungiert (Abb. 1). Einem über die Römerbrücke fahrenden Trambahnwagen folgt die Kamera mit einem Schwenk. Die neuartige Fähigkeit der Kamera, die Bewegung ihres Blicks zu dokumentieren, demonstrieren eindrucksvoll die langen Panoramaschwenks über die Stadt Trier, bei denen sich die Kamera um bis zu 180° erstaunlich ruhig und gleichmäßig um die eigene Achse dreht. Ein Panoramaschwenk endet überraschend mit einem Gruppenporträt: Peter Marzen wirft prüfend einen Blick auf seine Taschenuhr. Die Kamerabewegung unterstreicht die enge Verbundenheit des Familienunternehmens Marzen mit dem Standort Trier.

Die zweite Art der Kamerabewegung ist die Kamerafahrt, d. h. die Ortsveränderung des Aufnahmeapparats selbst, der zu diesem Zweck auf ein Gefährt postiert wird. Aus Lokomotiven und Straßenbahnen gedrehte Filme faszinieren durch den Effekt der subjektiven Kamera, der die Bewegung des Aufnahmeapparats auf den Zuschauerblick überträgt. Als *phantom rides* kennt sie das Publikum bereits vor der Jahrhundertwende. Eine solche Geisterfahrt bietet die *AUTOFAHRT DURCH TRIER*, die mit einem bekannten Postkartenmotiv beginnt: Die Straßenbahnschienen auf der Simeonstrasse zeichnen

Kinematographische Aufnahmen aus Trier

- Abb. 1 BILDER AUS TRIER: Peter Marzen vor der Kreuzigungsgruppe im Friedhof Pallien.
- Abb. 2 BILDER AUS TRIER: Fahrgäste der Moselfähre.
- Abb. 3 AUTOFAHRT DURCH TRIER [1903]: durch die Simeonstraße auf die Porta Nigra zu.
- Abb. 4 AUTOFAHRT DURCH TRIER [1903]: Ecke Saarstraße/Neustraße.
- Abb. 5 AUTOFAHRT DURCH TRIER [1903]: vor der »Steipe« am Hauptmarkt.
- Abb. 6 DOMAUSGANG IN TRIER (1904): Gottesdienstbesucher.
- Abb. 7 KIRCHGÄNGER IN TRIER AN EINEM FESTTAG (1909): rechts Peter Marzen mit kleinem Mädchen, links daneben Wendel Marzen.
- Abb. 8 KIRCHGÄNGER IN TRIER AN EINEM FESTTAG (1909): Peter Marzen grüßt zur Kamera, links Wendel Marzen mit kleinem Mädchen.
- Abb. 9 LEBEN UND TREIBEN AUF DEM VIEHMARKT AM 5. MAI (1909): Blicke in die Kamera.
- Abb. 10 LEBEN UND TREIBEN AUF DEM VIEHMARKT AM 5. MAI (1909): Jokus für die Kamera.
- Abb. 11 INTERNATIONALER MARIANISCHER KONGRESS ZU TRIER (1912): Peter Marzen.
- Abb. 12 INTERNATIONALER MARIANISCHER KONGRESS ZU TRIER (1912): Am Trierer Hauptmarkt - Wallfahrt zum Apostelgrab in St. Matthias.
- Abb. 13 BLUMENKORSO 1914: Peter Marzen neben dem Herold an der Spitze des Festzugs.
- Abb. 14 BLUMENKORSO 1914: Peter Marzen dirigiert den Kameramann.
- Abb. 15 MANÖVER DES 44ER FELDARTILLERIE-REGIMENTS [1906]: Peter Marzen.
- Abb. 16 MANÖVER DES 44ER FELDARTILLERIE-REGIMENTS [1906]: Transport von Geschützlafetten.
- Abb. 17 Pathé frères, Wochenschau-Sujet (1913): Wilhelm II. an der Kaiser-Wilhelm-Brücke.
- Abb. 18 Pathé frères, Wochenschau-Sujet (1913): Wilhelm II. mit Bischof Korum vor der Liebfrauenkirche.

Fotos aus Marian Stefanowski (Abb. 1-16),

Filmkopien: Nederlands Filmmuseum (Abb. 17 und 18).



Abb. 1

Abb. 2



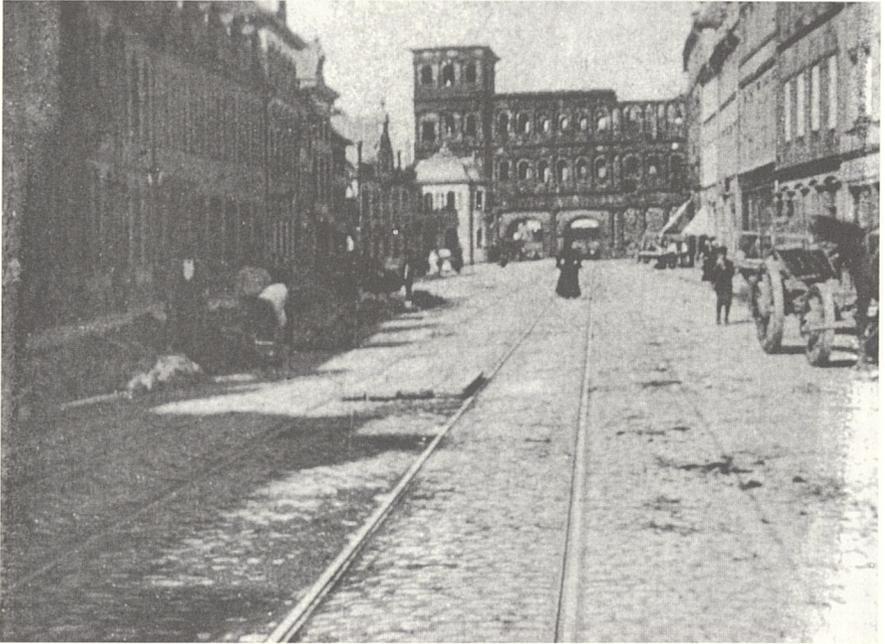
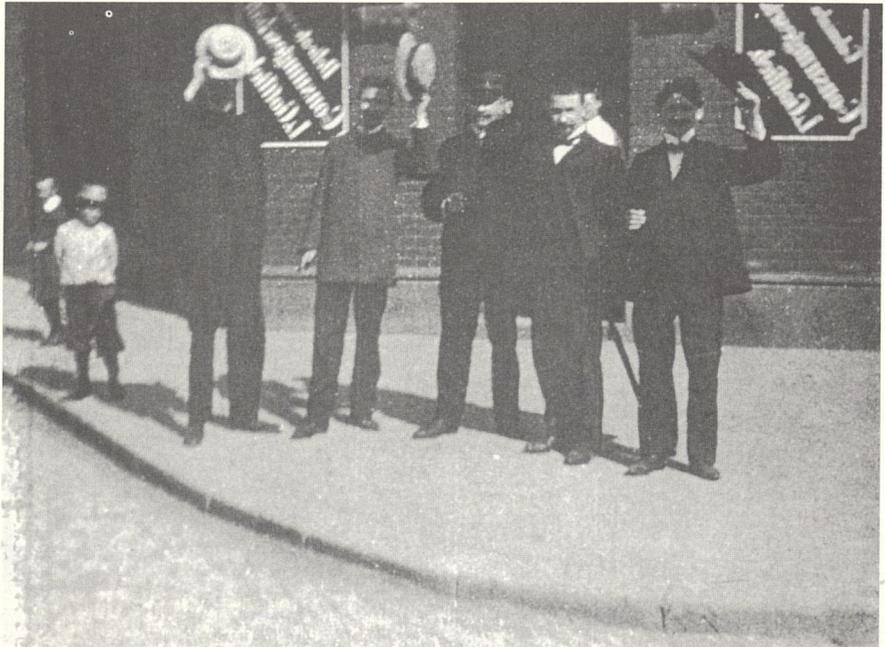


Abb. 3

Abb. 4



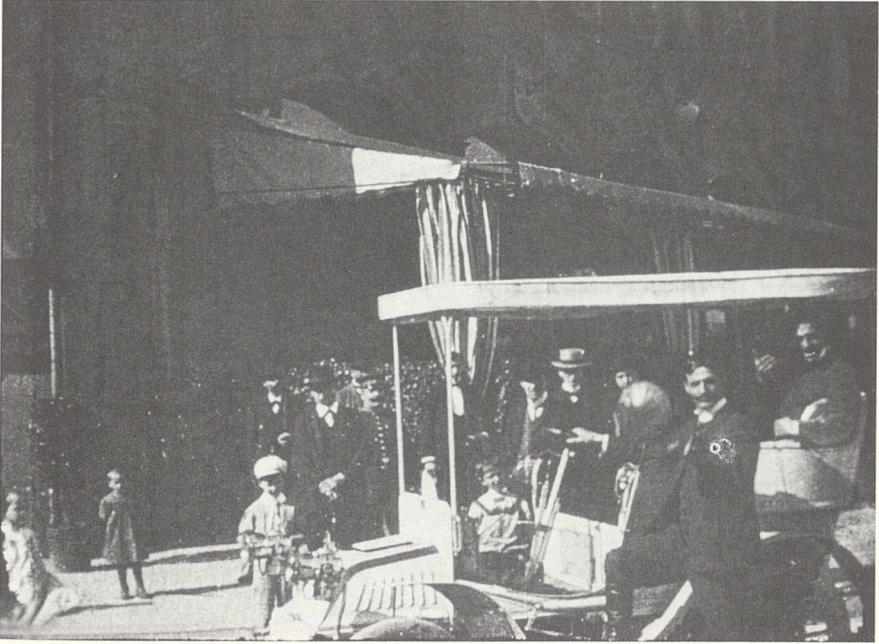


Abb. 5

Abb. 6





Abb. 7

Abb. 8





Abb. 9

Abb. 10





Abb. 11

Abb. 12





Abb. 13

Abb. 14



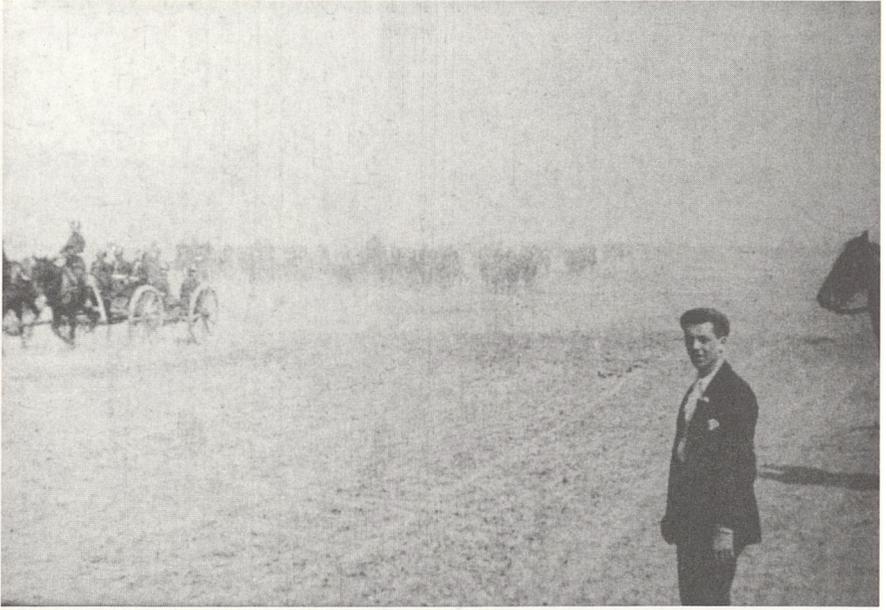


Abb. 15



Abb. 16



Abb. 17

Abb. 18



die Fluchtlinie zur Porta Nigra im Hintergrund (Abb. 3). Von Anfang an braust die Kamera, die gleichsam selbst am Steuer Platz genommen hat, in voller Fahrt über das holprige Kopfsteinpflaster vom Hauptmarkt auf die Porta zu, durch das römische Stadttor hindurch und weiter Richtung Bahnhof. Passanten eilen flugs zur Seite, um sich in Sicherheit zu bringen. Eine Gruppe von fünf Männern bleibt dagegen stehen, während die Kamera frontal auf sie zufährt. Sie haben den Aufnahmeapparat vor einem Geschäft an der Neustraße, unweit der damaligen Wohnung der Marzens erwartet und lüften grüßend die Hüte (Abb. 4), bevor das Auto abdreht und mit laufender Kamera weiterbraust. Die ganze Fahrt über wird die subjektive Kameraperspektive gewahrt. Erst die SchlußEinstellung enthüllt das rasante Fortbewegungsmittel der Kamera: Sie zeigt das für die Kamerafahrt benutzte Automobil samt Besatzung vor der »Steipe«, einem bekannten Restaurant am Hauptmarkt, dem Ausgangspunkt des *phantom ride* (Abb. 5). Diese überraschende Auflösung verleiht dem Kinematographen höchste Modernität. Er bedient sich nämlich eines ganz neuen Verkehrsmittels, das in Trier noch eine Rarität darstellt: Auf der ganzen Fahrt durch die Innenstadt ist kein anderes Automobil zu erblicken.

Die konsequent aus der Perspektive des Fahrzeugs gedrehte und durch Unebenheiten des Straßenbelags verwackelte AUTOFAHRT DURCH TRIER mag heutige Betrachter wie ein avantgardistischer Experimentalfilm des *direct cinema* anmuten. Unter den erhaltenen Trierer Lokalaufnahmen der Marzens bleibt diese Kamerafahrt die Ausnahme. Alle anderen Filme sind mit feststehender Kamera gedreht. Außer bei den oben erwähnten Panoramen wird diese kaum geschwenkt. Im Bild ist Bewegung ohnehin reichlich vorhanden, denn bevorzugtes Sujet der Lokalaufnahmen sind viele Menschen. Die BILDER AUS TRIER enthalten zwar nur eine solche Aufnahme, nämlich die Landung der vollbesetzten Moselfähre und das Aussteigen der Fahrgäste (Abb. 2). Das Gros der übrigen Lokalaufnahmen jedoch zeigt zahlreiche Menschen bei Prozessionen, Umzügen und anderen Gelegenheiten. »Hunderte von Menschen in natürlicher Größe und Bewegung« war bereits im Jahr 1896 ein zentraler Werbeslogan für die Vorführungen des *Cinématographe Lumière* durch Stollwercks Deutsche Automaten-Gesellschaft.¹⁰ Über ein Jahrzehnt später wirbt Marzens Central-Theater im Sommer 1909 für die Lokalaufnahme von Festlichkeiten des Männergesangsvereins »Eintracht« mit dem Hinweis: »Tausende Trierer in lebender Bewegung!«¹¹ Die ungebrochene Attraktivität des Sujets liegt wohl daran, daß eine große Zahl von Trierern auf der Leinwand zu sehen ist – und zwar in Trier selbst. Mit anderen Worten: Das Trierer Publikum kann sich bei Marzen »in natürlicher Größe und Bewegung« selbst betrachten. Daß die Zuschauer deshalb an Lokalaufnahmen besonders interessiert sind, zeigt ein Bericht über die Vorführungen der ersten nachweisbaren Trierer Lokalaufnahme, der PFINGSTPROZESSION IN TRIER aus dem Jahr 1902:

Herr Wendel Marzen errang gestern im Cafe Germania mit seinem Edison elektrischen Theater einen großen Erfolg. Die Vorstellung am Nachmittag war sehr gut besucht, am Abend mußten viele mit einem Stehplätzchen fürlieb nehmen. Viele fanden auch einen Stehplatz nicht mehr. Die Darbietungen entsprachen den Erwartungen nicht nur, sie übertrafen dieselben um ein Bedeutendes. Dies beweist der große Beifall nach den einzelnen Nummern des schier unerschöpflichen Programms. Daß für das Trierische Publikum die Pfingstprozession in Trier und die Springprozession in Echternach von besonderem Interesse sind, bedarf kaum einer Erwähnung. An Deutlichkeit lassen die Bilder nichts zu wünschen übrig, sie liefern durch die vielfach bekannten Personen den Beweis, daß dem Beschauer kein Phantasiegebilde, sondern das Bild der Wirklichkeit geboten wird.¹²

Demnach verbürgt das Wiedererkennen bekannter Gesichter auf der Leinwand, daß der neuartige Apparat tatsächlich die Wirklichkeit wiedergibt. Die Lokalaufnahme beglaubigt die Leistung des Kinematographen, indem die Zuschauer die »lebenden Photographien« auf Marzens Leinwand mit einer selbst gemachten sinnlichen Erfahrung vergleichen können.

Außer bei Prozessionen, Festen und Umzügen sind viele Menschen in Trier regelmäßig nach dem sonntäglichen Hauptgottesdienst vor dem Dom anzutreffen. Besonders vertraut scheinen die Trierer mit dem Kinematograph auch im Jahr 1904 noch nicht zu sein: Beim DOMAUSGANG IN TRIER (1904) drängen die Kirchenbesucher mit verhaltener Neugier an der Kamera vorbei. Nur vereinzelt wird ein Hut gelüftet oder lachend in die Kamera gewinkt (Abb. 6). Einige Knaben bleiben stehen und beobachten staunend den kurbelnden Operateur.

In dem 1909 gezeigten *Remake* KIRCHGÄNGER IN TRIER AN EINEM FESTTAG geben sich die Gottesdienstbesucher sehr viel ungezwungener. Es herrscht ein dichtes Gedränge. Viele lachen und winken. Einige laufen um die Menschentraube vor der Kamera herum und stellen sich hinten an, um ein zweites Mal an der Kamera vorbeifilieren zu können. Ein korpulenter älterer Herr holt seine Gattin heran, setzt seinen Zylinder auf und posiert Arm in Arm mit ihr vor der laufenden Kamera. Nicht nur diese beiden erwecken den Eindruck, daß sie sich auf der Leinwand von Marzens Central-Theater gerne selber sehen wollen.

Das Bedürfnis, bei der kinematographischen Projektion ein lebendes Porträt von sich selbst zu erblicken, spielt wohl auch eine tragende Rolle bei der Aktualitäten-Aufnahme INTERNATIONALER MARIANISCHER KONGRESS ZU TRIER VOM 3.-6. AUGUST 1912: Eigentliches Ereignis und Anlaß der Aufnahme ist ein feierlicher Zug von Ministranten, Bischöfen, Äbten und Prälaten. Im Anschluß an die geordneten Reihen der kirchlichen Würdenträger, die der Kamera kaum Beachtung schenken, füllen die zuvor im Spalier stehenden Schaulustigen die Straße. Sie drängen sich ausgelassen um die erhöht stehende Kamera. Die lachende und winkende Menge scheint für diese Aufnahme mindestens von gleichem Interesse zu sein wie die in prachtvolle Gewänder gehüllte, wür-

devolle Geistlichkeit. Als zweiten Teil der Aktualität kündigt ein Zwischentitel an: »4. August: Männerwallfahrt zu dem Apostelgrabe in St. Matthias bei Trier. (Beteiligung ca. 15-20.000 Männer.)« Es folgt der nicht endenwollende Zug diverser Abordnungen der Wallfahrer aus der Umgebung Triers (Abb. 12), von einer einzigen Kameraposition aus gedreht. Der Aufnahmeapparat steht auf dem Trierer Hauptmarkt. Verlauf und Ziel der Wallfahrt werden nicht gezeigt.

Warum läßt Peter Marzen so viele Meter teuren Rohfilms belichten? Die Aufnahme wirkt langweilig und ermüdend – als sollten möglichst viele der im Zwischentitel angekündigten »15-20.000 Männer« auf Marzens Leinwand in Erscheinung treten. Vermutlich ist das auch die Absicht: Möglichst viele der Wallfahrer sollen aus den umliegenden Orten in Marzens Trierisches Lichtspielhaus kommen, um dort ein lebendes Porträt von sich selbst zu sehen.

Eine ähnliche Verwertungsstrategie ist auch dem Inhalt der verschollenen Aktualität BISCHOF-JUBILÄUM IN TRIER aus dem Jahr 1906 zu entnehmen: Nicht nur die kirchlichen Feierlichkeiten zum 25jährigen Jubiläum des Bischofs Dr. Michael Felix Korum werden gedreht, sondern auch der Festzug, den 6.000 Mitglieder der katholischen Arbeitervereine der Diözese zu Ehren des Bischofs veranstalten. Diese Arbeiter wissen, daß sie kinematographisch aufgenommen wurden, und sind wohl auch deshalb daran interessiert, das BISCHOF-JUBILÄUM IN TRIER zu sehen, wenn Marzens Wanderkinematograph mit dieser Aktualität »die größeren Orte der Diözese« besucht.¹³

Nur wenige Wochen nach der Übernahme des Central-Theaters werden zwei Lokalaufnahmen gedreht, die nicht darauf abheben, daß die Zuschauer sich selber sehen können. In einer Stadt wie Trier mit 50.000 Einwohnern gibt es wohl kaum jemanden, der nicht wenigstens ein Mitglied der freiwilligen Feuerwehr persönlich kennt. Der Reiz der FRÜHJAHRSSPRITZENPROBE UNSERER FREIWILLIGEN FEUERWEHR AM 3. MAI AM STADTTHEATER besteht für den Großteil der Trierer Zuschauer darin, andere, die ihnen gut bekannt sind, bei der Ausführung einer Übung beobachten zu können:

Die hiesige Feuerwehr hielt gestern Nachmittag auf dem Viehmarkte ihre große Frühjahrs-spritzenprobe ab, bei der das gesamte Löschmaterial vorgeführt wurde. Nachdem die einzelnen Geräte besichtigt und ihre Brauchbarkeit geprüft war, begann die eigentliche Übung. Das Theater war brennend gedacht und um den ziemlich ausgedehnten Brand wirksam bekämpfen zu können, mußte die gesamte Wehr in Tätigkeit treten. Es befanden sich auch Mannschaften in Gefahr, die unter Benutzung von Rettungsschlauch und Sprungtuch aus der bedrohten Lage befreit werden konnten. Die interessante Übung schloß mit einem schneidig ausgeführten Parademarsch. Herr Marzen, Inhaber des Central-Theaters, hat die Übung – Aufmarsch der Wehr, die Spritzenprobe, den Angriff auf das brennende Theater und den Parademarsch – für den Kinematographen aufgenommen. Bei der Spritzenprobe zeigte sich ein wundervoller Regenbogen, der auch vom Kinematographen festgehalten wurde.¹⁴

Der Ablauf des Geschehens ist hier vorgezeichnet durch das Ritual von Aufmarsch und Parademarsch sowie die fingierten Lösch- und Rettungsarbeiten. Bei dem zwei Tage später gedrehten *LEBEN UND TREIBEN AUF DEM VIEHMARKT AM 5. MAI* ist der Kamera nichts vorgegeben. »Bekannte Trierer Handelstypen im Wirken«, welche Marzens Zeitungsinsert ankündigt, werden mit kleinen Spielhandlungen für die Kamera inszeniert. Da steht ein alter, knorriger Mann, lüftet den Hut von seinem kahlen Schädel und kratzt sich pffiffig hinter dem Ohr (Abb. 9). Sein Nebenmann klopft ihm aufmunternd auf die Schulter, so fest, daß der Alte fast seinen Hut fallen läßt. Als nächstes zerrt er ein widerspenstiges Kalb auf seinen Wagen. Dabei ist ihm ein junger Bursche behilflich. Anschließend führt dieser vor, wie ein Kaufvertrag besiegelt wird: Der Handschlag zwischen Käufer und Verkäufer über dem Rücken des Rindes, das den Besitzer wechselt, wird spaßeshalber mehrfach wiederholt – zur Heiterkeit der Umstehenden, die amüsiert an dieser Inszenierung teilnehmen (Abb. 10).

Sehen und Gesehenwerden – das macht fürs Trierer Publikum offenbar die Attraktion von Marzens Lokalaufnahmen aus. Sie gehören deshalb für die Besucher des Central-Theaters zu den Höhepunkten des Programms:

Am interessantesten ist es aber im Kintop, wenn trierische Aufnahmen dem jubelnden Publikum gezeigt werden. Wir sehen dann bei dem Domausgang, bei der Feuerwehrrübung, bei dem Einzug der Sänger, auf dem Viehmarkte allbekannte Trierer Gesichter. Die Kinder jubeln laut: elao dän es dän Häns, et Kätt –, die »Größeren« nennen leiser die Namen ihrer Bekannten. Ein jeder freut sich, irgendein bekanntes Gesicht auf der Leinwand zu erblicken und freut sich besonders, wenn sein eigenes Konterfei ihm entgegenlacht, wie er sich wiederum ärgert, wenn sein eigenes Gesicht ihm mürrisch, unfreundlich, unvorteilhaft entgegenschaut.¹⁵

Einen ganz anderen Charakter haben die *BILDER VOM KAISERTAG*, die Aktualität vom Besuch Wilhelm II. am 14. Oktober 1913 in Trier. Bei dieser Lokalaufnahme geht es ausnahmsweise nicht um das Wiedererkennen oder das Beobachten von Trierern, die den Zuschauern persönlich bekannt sind. Mitten in Trier ist der preußische Kaiser aus der fernen Reichshauptstadt Berlin zu sehen – bei mehreren Gelegenheiten an verschiedenen Orten der Stadt und von privilegierten Standpunkten aus:

Bilder vom Kaisertag zeigt das trierische Lichtspielhaus (Inhaber P. Marzen). Die Bilder sind zum größten Teil ganz vorzüglich geraten. Mit der Ankunft am Bahnhof beginnt die Serie. Es folgt die Begrüßung an der Kaiser Wilhelm-Brücke, die vorzüglich gelungen ist, die einzelnen Personen sind deutlich zu erkennen. Die Durchfahrt durch die Porta Nigra gibt einen schönen Gesamteindruck der festlich geschmückten Stadt und der jubelnden Menge, wie man ihn unmittelbarer in einem Blick nicht zusammenfassen konnte. Sehr gute Bilder des Kaisers zeigen die Aufnahmen von der Ankunft und dem Verlassen der Basilika und des Museums. Mit das schönste Bild bietet aber der Gang zum Dom. Das ist der Kaiser, ungezwungen

und freundlich, gehoben durch das Bewußtsein der Liebe und Treue seiner ihm umgebenden Landeskinde. Der Besuch im Amphitheater, die einzig existierende kinematographische Aufnahme, zeigt verschiedene Aufnahmen. Wir sehen auch die Freiübungen der Jugendlichen, die den Kaiser so hoch erfreuten. Einen solchen Gesamteindruck konnte natürlich am Kaisertage der einzelne nicht haben, an soviel hervorragenden Punkten konnte keiner sein. Deshalb ist der Andrang nach dem »Kaisertag im Bilde« bei Marzen auch so groß. Mit dem Film steigt die Erinnerung noch einmal mächtig in uns auf an den großen und unvergeßlichen 14. Oktober 1913. – Gestern besuchte der Herr Regierungspräsident mit Frau Gemahlin das Marzensche Kino und sprach sich sehr anerkennend über die Aufnahmen des Kaiserbesuches aus.¹⁶

Den Kaiser an diesem Tag derart auf seinen diversen Stationen zu begleiten, ist den meisten Trierern nicht vergönnt, wohl aber dem kinematographischen Aufnahmeapparat, der im Auftrag von Peter Marzen unterwegs ist. Die Filmkamera ist ein allgegenwärtiges Auge, das stellvertretend für die interessierte Trierer Bevölkerung die Geschehnisse des »Kaisertags« sieht und aufzeichnet, um sie eine Woche später vor den Augen von Peter Marzens Publikum wieder auf die Leinwand zu werfen. Die Bemerkung, daß Marzen vom Besuch im Amphitheater »die einzig existierende kinematographische Aufnahme« zeigt, verweist darauf, daß der Trierer Filmpionier den Kaiser in seiner Heimatstadt nicht exklusiv dreht. Tatsächlich sind Wochenschau-Sujets der Firma Pathé frères vom Besuch Wilhelm II. in der Moselstadt erhalten (Abb. 17 und 18).¹⁷

Bei einigen Trierer Lokalaufnahmen fällt auf, daß Peter Marzen im Bild präsent ist. Im *DOMAUSGANG* von 1904, wo er kurz unter den Gottesdienstbesuchern zu sehen ist, gibt er sich zurückhaltend: Er betrachtet die Menschenmenge, lüftet grüßend den Hut, wie das vereinzelt auch andere tun, und geht an der Kamera vorbei aus dem Bild. In dem 1909 gezeigten *Remake KIRCHGÄNGER IN TRIER AN EINEM FESTTAG* fällt ein großer junger Mann mit einem prächtigen schwarzen Schnurrbart und Zylinder auf, der die Menge zum Weitergehen auffordert. Er verläßt für einen Moment das Bild und kehrt mit einem kleinen Mädchen im weißen Sonntagkleid auf dem Arm zurück. Er hebt das Kind kurz hoch, das dabei in die Kamera winkt (Abb. 7). In der nächsten Einstellung bespricht er sich mit einem älteren korpulenten Herrn. Dieser hat nun das kleine Mädchen auf dem Arm. Diese beiden Herren sind Wendel Marzen und Peter Marzen. Während sie nach links aus dem Bild gehen, lüftet Peter Marzen den Hut und grüßt in die Kamera (Abb. 8).

Die Lokalaufnahme der Kirchgänger wird für kommerzielle Vorführungen im Trierer Central-Theater gedreht. Dennoch adressieren Wendel und Peter Marzen ihr zahlendes Publikum wie Amateurfilmer, die in einer Aufnahme fürs Heimkino auftreten. Ihr familiärer Gestus deutet auf ein recht vertrautes Verhältnis zu den Besuchern ihrer Filmvorführungen hin. »Die Zuschauer fühlen sich ›mehr wie zu Hause‹ und nicht so sehr in einem Theater, notiert

die *Trierische Zeitung* über die Atmosphäre im Vorführsaal, wenn Lokalaufnahmen gezeigt werden.¹⁸

Besonders auffällig tritt Peter Marzen zu Beginn mehrerer Lokalaufnahmen auf: In *BILDER AUS TRIER* steht er deutlich sichtbar an der Anlegestelle der Moselfähre und erwartet die Fahrgäste. Beim *MANÖVER DES 44ER FELDARTILLERIE-REGIMENTS*, das in Mertesdorf bei Trier stationiert ist, können die Zuschauer Pferdegespanne beobachten, die schwere Geschützlafetten einen steilen Abhang hinunterziehen (Abb. 16). Die Soldaten sind von der Kamera so weit entfernt, daß sie vom Publikum nicht zu identifizieren sind. Eine Person jedoch ist ganz klar erkennbar: In der ersten Einstellung tritt Peter Marzen kurz ins Bild und blickt in Richtung Kamera (Abb. 15). Auch zu Beginn der mit 15 Minuten vergleichsweise langen Aktualität *INTERNATIONALER MARIA-NISCHER KONGRESS ZU TRIER* hat Peter Marzen seinen Auftritt: Er steht vor dem Zuschauerspazier, das den Zug der kirchlichen Würdenträger erwartet, und gibt dem Kameramann ein Handzeichen. Dieser stoppt sofort die Aufnahme. Anschließend geht Marzen mit einem Polizisten nach vorn in Richtung Kamera (Abb. 11), postiert sich kurz vor dem Zuschauerspazier und geht dann an der Kamera vorbei aus dem Bild.

Diese Filmanfänge sind bei der Montage keineswegs als unbrauchbares Ausschußmaterial eingestuft und weggeschnitten worden. Für den vorgesehenen Ablauf der Dreharbeiten sind diese Auftritte Peter Marzens wohl entbehrlich. Sie erwecken den Eindruck, daß sich Peter Marzen ganz bewußt als Urheber der jeweils folgenden Lokalaufnahmen präsentieren möchte. Indem er zu Beginn im Bild erscheint, tragen diese Trier-Filme seine Signatur. Er ist es, dem das Publikum diese Lokalaufnahmen zu verdanken hat.

Deshalb hat Peter Marzen offenbar auch keine Scheu, seine Tätigkeit als Aufnahmeleiter vor der Kamera zu dokumentieren. In der Aktualität *BLUMENKORSO 1914* ist er von Anfang bis Ende zu beobachten, wie er immer wieder umtrieblich in das Geschehen eingreift. Zu Beginn erblickt das Publikum Peter Marzen an der Spitze des Festzugs: Er begleitet einen berittenen Herold (Abb. 13), stellt sich kurz vor das Zuschauerspazier, wedelt nervös mit seinem Strohhut und geht in den Bildhintergrund zurück. Im Verlauf pendelt er mehrfach vor und zurück, wechselt auch die Straßenseite, bleibt jedoch stets im Bildausschnitt des Aufnahmeapparats. Er weist Knaben in das Spalier ein, damit sie der Kamera nicht die Sicht verdecken, und bemüht sich vor allem um die einzeln herankommenden Radfahrer, die mit dem überbordenden Blumenschmuck ihrer Fahrräder recht unsicher wirken. Marzen bedeutet ihnen, die Straßenseite zu wechseln. Er möchte erreichen, daß sie ihren Abstand zur Kamera verringern. Bei diesem Manöver müssen sie darauf achten, daß die Reifen nicht in die Straßenbahnschienen geraten. Indem er seinen Strohhut schwenkt, bedeutet Marzen dem Kameramann mehrfach, die Aufnahme zu stoppen (Abb. 14). Dieser Anweisung wird jeweils sogleich entsprochen.

Vor allem im *BLUMENKORSO 1914* wirkt Peter Marzen hektisch und nervös

und auch unfreiwillig komisch. Zum besseren Verständnis seiner Selbstinszenierung sei daran erinnert, daß er im Central-Theater auch als Filmrezitator tätig ist. Er ist also bei der Projektion von Lokalaufnahmen auf zweifache Weise im Vorführsaal präsent: Als leibhaftiger Filmerklärer kann er sein Schattenbild auf der Leinwand *live* kommentieren sowie auf Bemerkungen und Zwischenrufe aus dem Publikum reagieren. Auf diese Weise vermag Peter Marzen mit den Zuschauern lebhaftere Aufführungsereignisse zu produzieren, die sich der stummen Filmüberlieferung der Trierer Lokalaufnahmen nicht entnehmen lassen.

Anhang

Trierer Aufnahmen der Filmpioniere Marzen

Die Angaben dieser Filmographie beruhen auf verschiedenen Quellen: auf den Filmkopien, soweit sie erhalten und zugänglich sind, auf zeitgenössischen Inseraten und Artikeln in der Lokalpresse sowie auf ungesicherten Hinweisen in zwei Druckwerken: [Peter Marzen], *Aus dem Leben eines rheinischen Filmpioniers. Eine Erinnerungsgabe zum fünfzigsten Geburtstag. Peter Marzen*, als Broschüre gedruckt [1933]; Emil Zenz, *Geschichte der Stadt Trier in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts*, Bd. 1: 1900-1914, Trier 1967.

Keiner der aufgeführten Filmtitel findet sich bei Herbert Birett, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, München 1991: Das bedeutet, daß diese Trierer Lokalaufnahmen in der nationalen Schausteller- und Filmbranchenpresse nicht zum Kauf inseriert wurden. Wendel bzw. Peter Marzen haben sie für den Eigenbedarf hergestellt und exklusiv selbst vorgeführt. Es handelt sich um Lokalaufnahmen und nicht um Städtebilder oder Aktualitäten für die Auswertung durch Dritte.

Die erhaltenen Filme liegen, soweit nicht anders vermerkt, als 35mm-Kopien auf schwarz-weißem Safety-Filmmaterial vor. Hinweise auf die Überlieferungsgeschichte sowie auf Kopiervorgänge bei der Sicherung des Ausgangsmaterials in den Filmarchiven werden nicht gegeben.

Für wertvolle Hinweise danken wir Brigitte Braun und Uli Jung.

1. PFINGSTPROZESSION IN TRIER, aufgenommen am 18.5.1902, Länge und Verbleib unbekannt; Quelle: Insetat, *Trierischer Volksfreund*, 11.6.1902.

2. [AUTOFAHRT DURCH TRIER] (Übernahmetitel), [1903], 29 m, Bundesarchiv-Filmar-

chiv; Quelle für die Datierung: Zenz 1967, S. 353.

[3. ROSENMTAGSZUG IN TRIER [1904], Länge und Verbleib unbekannt; Quelle: Zenz 1967, S. 353]

4. [DOMAUSGANG IN TRIER (1904)] (Übernahmetitel), [1904], 29 m, Bundesarchiv-Filmarchiv; Quelle für die Datierung: Zenz 1967, S. 353.

[5. Fronleichnamsprozession in Trier [1904], Länge und Verbleib unbekannt; Quelle: Marzen 1933, S. 45]

6. BISCHOF-JUBILÄUM IN TRIER, aufgenommen am 16. und 25.9.1906, Länge und Verbleib unbekannt; Inhalt: »I. Huldigungsfeier des Diözesan-Verbandes der kath[olischen] Arbeitervereine vor dem bischöf[lichen] Palais, am Sonntag, 16. Sept. 1906. II. Jubiläumsfeier des hochwürdigsten Herrn Bischofs Dr. Michael Felix Korum. Prozession der hochwürdigsten Herren Bischöfe zum Pontifikal-Amt im hohen Dom. Rückkehr der Geistlichkeit nach dem Bischöflichen Palais. Gratulations-Cour des Stadtverordneten-Kollegiums.« Quelle: Inserat, *Trierischer Volksfreund*, 29.9.1906; Hinweise in Artikeln: *Trierischer Volksfreund*, 22., 26. und 29.9.1906, 2., 4. und 9.10.1906; *Trierische Landeszeitung*, 26.9.1906.

7. [MANÖVER DES 44ER FELDARTILLERIE-REGIMENTS, MERTESDORF BEI TRIER] (Übernahmetitel), [1906], 52 m, Bundesarchiv-Filmarchiv; Quelle für den Hersteller: Filmkopie – Peter Marzen in der ersten Einstellung kurz im Bild; Quelle für Datierung: Artikel, *Trierischer Volksfreund*, Nr. 287, 2.10.1906, erwähnt Filmaufnahme vom »Exerzieren unserer Artillerie auf dem Grüneberg«.

8. [KIRCHGÄNGER IN TRIER AN EINEM FESTTAG] (Übernahmetitel), [1909], 55 m, Bundesarchiv-Filmarchiv; Quelle für die Datierung: Artikel »In einem ›trierischen‹ Kinematographen« (*Trierische Zeitung*, 14.7.1909) erwähnt »Domausgang«.

9. FRÜHJAHRSSPRITZENPROBE UNSERER FREIWILLIGEN FEUERWEHR AM 3. MAI AM STADTTHEATER, aufgenommen am 3.5.1909, Länge und Verbleib unbekannt; Quellen: Inserate,

Trierischer Volksfreund, 15. und 21.5.1909; Artikel: *Trierischer Volksfreund*, 4.5.1909.

10. LEBEN UND TREIBEN AUF DEM VIEHMARKT AM 5. MAI. BEKANNTE TRIERER HANDELS-TYPEN IM WIRKEN, aufgenommen am 5.5.1909, ca. 45 m, Bundesarchiv-Filmarchiv (enthalten in der Kompilation BILDER AUS TRIER); Quellen: Inserate, *Trierischer Volksfreund*, 15. und 21.5.1909.

11. FESTLICHKEITEN AUS ANLASS DES 35JÄHRIGEN STIFTUNGSFESTES DES MÄNNERGEANGSVEREINS »EINTRACHT« AM PFINGSTSONNTAG 1909, aufgenommen am 6.6.1909, Länge und Verbleib unbekannt; Quellen: Inserat, *Trierischer Volksfreund*, 16.6.1909; Artikel »In einem ›trierischen‹ Kinematographen« (*Trierische Zeitung*, 14.7.1909) erwähnt »Einzug der Sänger«.

12. HISTORISCHER FESTZUG AM KORNBLOUMENTAG IN TRIER 8. OKTOBER 1911, Länge unbekannt, Bundesarchiv-Filmarchiv (Nitratpositiv), unter dem Übernahmetitel KAISERIN AUGUSTA-100-JAHREFEIER VERBUNDEN MIT KORNBLOUMENTAG IN TRIER AM SONNTAG, DEN 8. OKTOBER 1911; Quellen: Inserate, *Trierischer Volksfreund*, 11., 16. und 17.10.1911; Artikel: *Trierischer Volksfreund*, 7.10.1911: »Der historische Festzug wird auch von dem Inhaber des Central-Theaters, Herrn Peter Marzen, an zwei verschiedenen Stellen aufgenommen und nachher im Bilde vorgeführt werden.«

13. INTERNATIONALER MARIANISCHER KONGRESS ZU TRIER VOM 3.-6. AUGUST 1912, aufgenommen am 3. und 4.8.1912, 266 m, Bundesarchiv-Filmarchiv; Quelle für den Titel: Filmkopie; abweichender Titel: SECHSTER INTERNATION[ALER] MARIANISCHER KONGRESS ZU TRIER (Inserat, *Trierische Landeszeitung*, 9.8.1912); Quelle für den Hersteller: Filmkopie – Peter Marzen zu Beginn im Bild.

Zwischentitel: 1. »Samstag, den 3. August: Eröffnungsfeier des Kongresses im hohen Dome, Feierlicher Einzug der hochwürdigsten Herren Bischöfe, Aebte und Prälaten

in die Domkirche.« 2. »Sonntag, den 4. August: Männerwallfahrt zu dem Apostelgrabe in St. Matthias bei Trier. (Beteiligung ca. 15-20.000 Männer.)«

Hinweis: »Den 6. Marianischen Kongreß zu Trier kinematographisch aufgenommen hat auch der Besitzer der Reichshallenlichtbühne, Waldenburger.« (*Trierische Landeszeitung*, 8.8.1912)

14. BILDER VOM KAISERTAG, auch DER BESUCH UNSERES KAISERS IN TRIER AM 14. OKTOBER 1913, aufgenommen am 14.10.1913, Länge und Verbleib unbekannt.

Quellen: Inserat, *Trierischer Volksfreund*, 21.10.1913; Artikel, *Trierischer Volksfreund*, 21.10.1913; Artikel über Eröffnung der Germania-Lichtspiele, *Trierische Landeszeitung*, 29.11.1913.

Hinweis: Wochenschau-Sujet von Pathé frères, Titel: »Trier. S. M. Kaiser Wilhelm II.

besichtigt die römischen Ausgrabungen sowie die neue Kaiser-Wilhelm-Brücke unter grossem Jubel der Bevölkerung«, in der Kompilation KEIZER WILHELM II. NEEMT PARADE AF, Nederlands Filmmuseum.

15. BLUMENKORSO 1914, VERANSTALTET VOM RADFAHRERVEREIN TRIER, GEGR. 1885, »Original-Aufnahme der Germania Lichtspiele, Inh. Peter Marzen«, aufgenommen am 21.6.1914, 80 m, Bundesarchiv-Filmarchiv; Quelle für Titel und Hersteller: Filmkopie.

16. BILDER AUS TRIER, 178 m, Bundesarchiv-Filmarchiv, Kompilation verschiedener Trierer Aufnahmen, aufgenommen ca. 1902-1909, enthält auch LEBEN UND TREIBEN AUF DEM VIEHMARKT AM 5. MAI; Quelle für den Hersteller: Filmkopie – Wendel und Peter Marzen mehrfach im Bild.

Anmerkungen

1 Vgl. [Peter Marzen], *Aus dem Leben eines rheinischen Filmpioniers. Eine Erinnerungsgabe zum fünfzigsten Geburtstag. Peter Marzen*, als Broschüre gedruckt [1933]: undatierte Pressestimmen aus dem Jahr 1898, S. 51, sowie S. 6 zur angeblich ersten Trierer Filmvorführung 1897. Der Verfasser gibt sich im Vorwort nicht zu erkennen. Peter Marzen selbst ist in jedem Fall an dieser in der Ich-Form gehaltenen Biographie maßgeblich beteiligt, die offenkundig Werbeabsichten für seine Person verfolgt. Die Schreibweise des Unternehmens in den Inseraten ist nicht einheitlich: Marzen kann auch entfallen, Edison im deutschen oder sächsischen Genitiv stehen etc.

2 *Luxemburger Zeitung*, Juli 1906, zit. nach Norbert Etringer, *Lebende Bilder. Aus Luxemburgs guter alter Kinozeit*, Imprimerie St-Paul, Luxembourg 1983, S. 33.

3 Als Geburtsjahr Peter Marzens gibt die Biographie (Anm. 1) das Jahr 1883 an,

die Todesanzeige in der *Saarbrücker Zeitung* vom 19.6.1936 jedoch das Jahr 1882. Für diesen Hinweis danken wir Uli Jung. In seiner Biographie figuriert Peter Marzen ab 1897/98 als alleiniger »Gehilfe« seines Vaters (S. 5), eine Beteiligung seines Bruders Hubert an den Vorführungen wird nicht erwähnt. Der dritte Sohn August Marzen ist Modelleur und im Wanderkinematographenunternehmen der Familie offenbar nicht aktiv tätig.

4 *Der Kinematograph*, Nr. 46, 13.11.1907.

5 Eröffnungsanzeige, *Trierischer Volksfreund*, 24.3.1909.

6 Für diese Hinweise danken wir Andrea Haller und Michaela Herzig.

7 Vgl. Etringer (Anm. 2), S. 35-37.

8 Ebenda, S. 118.

9 Vgl. ebenda, S. 35-37.

10 Vgl. Martin Loiperdinger, *Film & Schokolade. Stollwercks Geschäfte mit lebenden Bildern (KINtop Schriften 4)*,

Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main, Basel 1999, S. 241ff.

11 ~~Insa~~, *Trierischer Volksfreund*, 16.6.1909.

12 *Trierischer Volksfreund*, 10.6.1902.

13 *Trierischer Volksfreund*, Nr. 294, 9.10.1906.

14 *Trierischer Volksfreund*, 4.5.1909.

15 »In einem »trierischen« Kinematographen«, *Trierische Zeitung*, 14.7.1909; wieder abgedruckt in diesem Band.

16 *Trierischer Volksfreund*, 21.10.1913.

17 Vgl. im Anhang: 14. BILDER VOM KAISERTAG.

18 Wie Anm. 15.

Parade- Theater

Nur Neustrasse 3.
an der Brod- und Fahrstrasse.

Biesen-Spielplan v. 15. bis einschliesslich Donnerstag, 21. Okt.
Nur noch 2 Tage!

Immer an der Spitze! **13** ausser-
ordentliche
Honorare. **13** Keine Wiederholungen!
Nur Neu-
U. z. von Trier nach Koblenz
Keine Pausen!
An Umfang u. Reichhaltigkeit unübertroffen!
Dauer dieses Biesen-
spielprogramms circa 9 Stunden.

Wiederum hat das Parade-Theater einen glänzenden Beweis seiner konstanten Leistungsfähigkeit erbracht.

1. Eine Moseltour von Trier bis Koblenz

in 30 Unterabteilungen.

Spezialaufnahme Paradedheater Koblenz-Trier.

1. Abteilung: Trier.

1. Der Marktplan. 2. Das Markt Kreuz nebst Gulespiegelbrunnen. 3. Eine Marktscene. 4. Porta-Nigra. 5. Die Bootsfahrt der Strassenbahn. 6. Ein Kumerer Milchmädchen. 7. Nordelmarck eines Infanterie-Reg. 8. Der röm. Kaiserpalast. 9. Das Amphitheater (die Ausgrabung).

2. Abteilung: Eine Fahrt durch das Moseltal.

10. Bernkastel. 11. Die Moselbrücke bei Bernkastel. 12. Wehl. 13. Verschiedene andere schöne Moselorte. 14. Traben-Trarbach. 15. Die Moselbrücke bei Traben-Trarbach. 16. Begegnung mit dem Dampfer Pein Spielisch in voller Fahrt. 17. Ein Moselstündchen (ziehende Aufnahme). 18. Zelllingen. 19. Die Kunst in Bullay. 20. Die Brücke bei Bullay. 21. Cochem. 22. Burg Cochem. 23. Burg Sig und 24. Ruine Trup-Sig.

3. Abteilung: Koblenz.

25. Ehrenbreitstein. 26. Schiffbrücke. 27. Dessens der Wäde und Durchfahrt der Colonndampfer „Kaiserin Auguste Viktoria“ und „Kaiser Wilhelm“. 28. Das Schloß der Brücke; der Verkehr wird wieder aufgenommen. 29. Schloß-Landsburg: Das deutsche Od von der Neuenborfer Seite aus gesehen. 30. Das Riesenlaubloch G. H. Kaiser Wilhelm v. Großen in der Höhe.

Die beste, größte und mannigfaltigste Spezialaufnahme, die bisher hier gezeigt worden ist.

2. Der Grünebachthal oder Der verlichte Grund

Trierischer
Volksfreund,
20.10.1909

»Vom Guten das Beste« – Kinematographenkonkurrenz in Trier

»Größtes, vornehmstes und leistungsfähigstes Theater lebender, sprechender, singender und musizierender Photographien in höchster Vollendung« – »Motto: Vom Schönen das Schönste, vom Guten das Beste« – »Kommet! Sehet! Staunet!«

Edisons elektrisches Theater, der bekannte Wanderkinematograph der Familie Marzen, wirbt in den ersten Zeitungsinseraten zur Eröffnung seiner ortsfesten Spielstätte in der Moselstadt mit einer nichtendenwollenden Zahl von Superlativen.¹ Wer sich damals auf dem schnellebigen Markt der »lebenden Photographien« behaupten will, spart nicht an großen Worten. Marzens Unternehmen übernimmt am 24. März 1909 den Kinematographen im Central-Theater, Brodstraße 36. Der Trierer Photograph Anton Burbach, der die Vorführungen seit November 1908 betrieben hatte, gab bereits nach vier Monaten wieder auf. Auch wenn für die Direktion zunächst noch Vater Wendel Marzen verantwortlich zeichnet, spielt sein Sohn Peter Marzen bei der Leitung des ersten ortsfesten Kinematographentheaters der Familie wohl von Anfang an eine maßgebliche Rolle.²

Marzens einziger Konkurrent in Trier ist nur einen Steinwurf entfernt. Peter Gitsels hat sein Parade-Theater in der Neustraße 3, Ecke Brodstraße, bereits am 27. Oktober 1907 eröffnet. Seit November 1908 betreibt er außerdem ein zweites Parade-Theater in Koblenz.³ Peter Marzen baut auf den in zahlreichen Kinematographenvorstellungen seit der Jahrhundertwende bewährten Ruf der Trierer Schaustellerfamilie. Mit der Übernahme des Central-Theaters treten Marzen und Gitsels in einen harten Wettkampf um die Gunst des Trierer Publikums.

Ein Faktor, der bei der Gewinnung der Zuschauer eine wesentliche Rolle spielt, ist die Inseratenwerbung. Im Unterschied zu den gezeigten Filmen, von denen mehr als 90 % als verloren gelten, können die Zeitungen, in denen damals die Kinematographentheater annoncieren, heute meist noch eingesehen werden. Kinematographen-Inserate sind oft sehr ausführlich gehalten. Sie kündigen den Lesern nicht nur neue Filmprogramme an. Sie werben gleichzeitig für ein vergleichsweise neues Unterhaltungsangebot und streichen die Vorzüge des jeweiligen Etablissements explizit heraus. Vor allem in einer derart übersichtlichen Wettbewerbskonstellation, wie sie 1909 und 1910 in Trier gegeben ist, sind Zeitungsinserate eine ergiebige mediengeschichtliche Quelle. Sie lassen Strategien erkennen, mit denen die Konkurrenten das Publikum von

der Attraktivität ihrer Spielstätte zu überzeugen suchen. Die beiden Konkurrenten Marzen und Gitsels nehmen in ihren Annoncen im *Trierischen Volksfreund*, Generalanzeiger und meistgelesene Tageszeitung Triers, manchmal sogar direkt aufeinander Bezug.

In der Rhetorik ihrer Selbstanpreisung überbieten sich die beiden Kontrahenten mit Superlativen: Marzen hat die »größte und deutlichste Bildfläche aller reisenden, sowie stehenden Kinematographen« vorzuweisen.⁴ In derselben Zeitungsausgabe deklariert auch Gitsels für sein Theater die »größte und deutlichste Bildfläche«.⁵ »Marzens Theater hat wiederholt bewiesen, daß es an Leistungsfähigkeit von einem anderen Kinematographen nicht übertroffen werden kann.«⁶ Gitsels preist sein Parade-Theater als »leistungsfähigstes, erstes und vornehmstes Etablissement lebender, singender, sprechender, musizierender Photographien in denkbar höchster Vollendung«. Auch er benutzt als Motto: »Vom Guten das Beste!«⁷ Direkt auf den langjährigen Wanderschausteller Marzen gemünzt verkündet Gitsels, sein Spielplan beweise »die Leistungsfähigkeit des Parade-Theaters, welches dadurch selbstverständlich von herumreisenden Unternehmungen nicht übertroffen werden kann.«⁸ – »Ohne Konkurrenz am Platz!«⁹

Nach Zahl und Umfang der Inserate bieten beiden Kontrahenten ein sehr unterschiedliches Bild. Zwischen dem 24. März 1909 und dem 31. Dezember 1910 schaltet Gitsels im *Trierischen Volksfreund* insgesamt 186, Marzen dagegen nur 94 Anzeigen.

Gitsels läßt zweiseitige Annoncen setzen, die oftmals die ganze Länge einer Zeitungsseite einnehmen. Dieser Platz ist nötig, da meist alle zehn bis 16 Filmnummern seines Programms aufgeführt und mit ausführlichen werbenden Hinweisen versehen sind. Die einzelnen Filmtitel sind durch Kästen und Zierleisten übersichtlich voneinander abgesetzt.

Das Logo im Anzeigenkopf des Parade-Theaters erinnert an die Wanderkinematographen der Jahrmärkte. Es zeigt die Figur eines Ausrufers, aus dessen Mund der Schriftzug »Parade-Theater« quillt. Ab 22. Mai 1909 wird dieses Logo ersetzt durch einen auffälligen, großen und fett gedruckten Schriftzug. Durch ihr Volumen und die graphische Gestaltung sind die Programmannoncen des Parade-Theaters im Anzeigenteil des *Trierischen Volksfreunds* für die Leser nicht zu übersehen. Schon rein optisch machen diese Inserate den Eindruck eines auf Masse ausgerichteten Wettbewerbsverhaltens. In den Annoncen selbst stellt Gitsels wiederholt die Länge seiner Programme heraus: »Über 2 Tausend Meter Filmneuheiten ersten Ranges« mit einer »Projektionsdauer [von] circa 3 Stunden« Mitte Mai 1909.¹⁰ Ein Jahr später gelangen bei zweimaligem Programmwechsel »jede Woche ca. 4000 Meter Films zur Vorführung«,¹¹ und Ende Juli 1910 gelangen angeblich sogar »in jeder Vorstellung ca. 3000 Meter Films zur Vorführung.«¹²

Die Annoncen des neuen Konkurrenten fallen dagegen zunächst kaum ins Auge. »Marzen's beliebter Salon-Kinematograf Edisons elektrisches Theater

Marzen's



TRIER

Handelsgerichtlich eingetragene Firma
Inhaber und Besitzer: Peter Marzen.

Von Dienstag, den 14. bis Freitag, den 17. einschl.
Kunstfilm 1. Rangus.

KEAN

oder Leidenschaft und Genie.

Frei nach Dumas gleichnamigem Schauspiel.

Darstellende Personen

(Mitglieder des Kopenhagener Schauspielhauses):

| | |
|---------------------------|------------------------------|
| Kean | Herr Prof. Martinus Nielsen. |
| Der Prinz | Herr Zangenberg. |
| Graf K. | Herr Blom. |
| Gräfin K. | Frau Nyrop. |
| Frl. Anna Damby | Frau Funss. |

Die Handlung spielt in London im Jahre 1830.
Herr Nielsen wurde anlässlich seiner hervorragenden
Wiedergabe des Kean vom Könige von Dänemark zum
Professor ernannt.

Vorführungsdauer 45 Minuten.

Die Aufführung wird berechtigtes Aufsehen erregen.
Ausserdem weitere 7 Bilder.

Absolut Neuheiten für Trier.

Mein Theatersaal bietet einen angenehmen
kühlen Aufenthalt.

Trierischer Volksfreund, 14.6.1910

im Central-Saal an der Brodstrasse«, wie es zunächst in Anknüpfung an die Trierer Erfolge des gleichnamigen Wanderkinematographen heißt, begnügt sich anfangs mit kurzen und recht unauffälligen, einspaltigen Textinseraten. Erst nach Ablauf eines Jahres wird aus »Marzen's Salon-Kinematograf« am 24. März 1910 »Marzen's Central-Theater«. Ein Wendepunkt in Marzens Anzeigengestaltung ist am 14. Juni 1910 zu erkennen: Das Central-Theater präsentiert sich von nun an mit einem festen Firmenlogo, einer modern anmutenden

Graphik des Planeten Saturn, die es den Lesern erleichtert, Marzens Inserate wiederzuerkennen. Während Gitsels in fast jeder seiner Anzeigen Zahl und Titel seiner Filmnummern vollständig angibt, beschränkt sich Marzen auf die Ankündigung einzelner ›Schlager‹ seiner Nummernprogramme – entweder als bloße Titelnennung in kleinen Anzeigen, plziert in den vier Ecken der Zeitungsseite, oder mit zusätzlichen Hinweisen zu herausragenden Filmnummern unter dem Saturn-Logo.

Von Zahl und Umfang der Inserate erscheint das Parade-Theater als das eindeutig führende Kinematographentheater in Trier. Dieser erste Eindruck täuscht. Ein genaueres Studium der Annoncen ergibt, daß Marzens Zurückhaltung kein Indiz für eine Überlegenheit seines Konkurrenten ist.

Dies zeigt sich bereits bei der Preisgestaltung. Über das nächstliegende Wettbewerbsmittel konkurrieren die beiden Kinematographentheater überhaupt nicht miteinander. Die Billettpreise werden in den Annoncen als bekannt vorausgesetzt. Marzen führt sie nur auf, als er den Betrieb im Central-Theater aufnimmt. Gitsels verlangt für den Sperrsitz 75 Pfg., für den 1. Platz 50 Pfg. und den 2. Platz 30 Pfg., Militär ohne Charge und Kinder unter zehn Jahren zahlen ermäßigt entsprechend 50, 30 und 20 Pfg. Eintritt. Marzen nimmt die gleichen Preise – allerdings kostet bei ihm der teuerste Platz 5 Pfg. mehr als im Parade-Theater.¹³ Daß dort sonntags, wenn der Publikumsandrang am größten ist, alle Plätze 10 bzw. 5 Pfg. mehr kosten, kann Gitsels gegen seinen neuen Konkurrenten, der keinen Sonntagsaufschlag erhebt, nicht lange durchhalten: Schon nach zwei Monaten wird dem Publikum mitgeteilt, daß die erhöhten Sonntagspreise abgeschafft sind.¹⁴

Marzen fordert Gitsels von Anfang an heraus. Schon in seinen ersten beiden Eröffnungsanzeigen kündigt er eine grundsätzliche Neuerung an: »Da wir mit den größten Firmen von Paris, London und Amerika in Verbindung stehen und nicht von einer einzelnen Firma abhängig sind, so sind wir in der Lage, in der Woche das Programm zweimal zu wechseln.«¹⁵ Marzen bleibt jedoch zunächst beim einmaligen Programmwechsel: Das erste Programm im Central-Theater läuft eine volle Woche. Seine nächste Annonce kündigt für die gesamte Karwoche DAS PASSIONSSPIEL an: »Das Leben Jesu von der Verkündigung bis zur Himmelfahrt in 41 wunderbar color[ierten] Tableaux in vier Abteilungen.«¹⁶ Ende November 1909 führt Marzen dann den zweimaligen Programmwechsel tatsächlich ein. In einer »Bekanntmachung« schmückt er diese Neuerung mit ›Großstadtflair‹:

Ich verfolge hiermit das Prinzip der Kinematographen der Großstädte, welche größtenteils das Programm wöchentlich zwei Mal wechseln, wie Berlin, Hamburg, Bremen, Aachen, Köln, Düsseldorf, Krefeld (Zentral-Theater), Frankfurt, Mainz, Koblenz Tonbild-Theater, Firmungsstraße etc.

Es läßt sich daher, wie sämtliche leistungsfähigen Kinematographen beweisen, nur bei einem zweimaligen Programmwechsel in der Woche stets das Neueste, Hervorragendste und Exquisiteste bringen.¹⁷

Peter Gitsels reagiert auf diese Herausforderung vier Tage später mit einer persönlich gezeichneten Entgegnung:

Zur gefl[issentlichen] Beachtung. Nur durch einmal wöchentlich wechselnden Spielplan ist es der Direktion möglich, ein wirklich reichhaltiges und in jeder Hinsicht gediegenes Programm vorzuführen, worauf ganz besonders hingewiesen wird. Dasselbe wird sich nur durch Zwang der Lieferanten auf einen öfteren Programmwechsel einlassen, vorläufig ist das Prinzip der Parade-Theater Trier und Coblenz, des Krefelder Theater Krefeld (N. B. Das beste und leistungsfähigste Unternehmen des Niederrheines), Weltkinematograph GmbH Zweigniederlassung Köln (dieses hat 15 Geschäfte, ca. 100 Beamte und Angestellte, eigene Filmfabrik. Größtes, ältestes und vornehmstes Unternehmen ständiger Kinematographen Deutschlands): Einmaliger wöchentlicher Programmwechsel. Es bilde sich hiernach jeder selbst ein Urteil, ob ein zweimaliger Programmwechsel für meine Kunden angebracht ist oder nicht. Hochachtungsvoll Peter Gitsels.¹⁸

Zum zweimaligen Programmwechsel ist die Kinematographenbranche geteilter Meinung: Die einen fürchten einen Qualitätsverlust der Filme und scheuen höhere Kosten, die anderen pochen auf das Prinzip der Novität und erhoffen sich eine höhere Besuchsfrequenz von seiten des Stammpublikums. Insgesamt entsteht der Trend zum zwei-, sogar dreimaligen wöchentlichen Programmwechsel aus einem Überangebot an Zuschauerplätzen, das die Folge zahlreicher Neueröffnungen und Vergrößerungen von Kinematographentheatern in den Jahren 1908 und 1909 ist. Mit der Beschleunigung des Programmwechsels wird versucht, das im Vergleich zu den erhöhten Kapazitäten zu klein gewordene Stammpublikum zu häufigeren Kinobesuchen zu animieren.¹⁹

Nach Marzens Umstellung auf zweimaligen Programmwechsel erhöht Gitsels den Umfang seines Wochenprogramms um drei Nummern: Während er zuvor im September und Oktober 1909 seinem Publikum 13 oder 14 Filmnummern bietet, zeigt er im Januar und Februar 1910 jeweils 16 oder 17 Filmnummern. Seine »Riesenprogramme« entsprechen dem allgemeinen Trend des Wettbewerbsverhaltens: »Zunächst hatten Kinovorstellungen meist rund eine Stunde gedauert und aus ca. sieben bis zehn Filmen bestanden, doch um 1909/10 glänzte man zunehmend mit »Riesenprogrammen« aus mindestens dem doppelten Quantum.«²⁰

Mit dieser Strategie hält Gitsels den einmaligen wöchentlichen Programmwechsel noch dreieinhalb Monate lang aufrecht. Dann gibt er sich geschlagen. Mitte März 1910 führt auch er »auf allgemeinen Wunsch«²¹ den zweimaligen Programmwechsel am Dienstag und am Samstag ein.

Die dadurch gewachsenen Kosten sucht Gitsels zu kompensieren, indem er das Programm stillschweigend um ein Drittel kürzt: Statt zuletzt 15 Filmnummern sind im Parade-Theater ab dem 12. März 1910 zum gleichen Eintrittspreis nur noch zehn Nummern zu sehen. Entsprechend platzsparender und weniger opulent sind jetzt auch die Anzeigen gestaltet. In den Sommer-

Parade- Theater

Nur Neustrasse 3.

an der Brod- und Fahrstrasse.
Strassenbahn-Verbindung nach allen Richtungen.

**Anerkannt leistungsfähigstes
Erstes u. vornehmstes Etablissement**

lobender, singender, sprichender und musizierender
der Photographien

In denkbar höchster Vollendung.

Streng dezont! Streng dezont!

Motto: Vom Guten das Beste.

Wir bleiben exquisit und unerreich!

Jeder urteile selbst!

Hochinteressant! Sehr lehrreich!

Nur erste Neuheiten und Attraktionen.
Ohne Konkurrenz am Platze!

Spielplan vom 12. bis einschließlich Freitag, den 18. Juni

Nur 7 Tage das größte und bereichigste Aufführungsprogramm: **15** (einschl. des 15. Abends) **15** (einschl. des 15. Abends) Keine Wiederholungen! Nur Neuesten 1. Ranges! Keine Wiederholungen! mehr.

Ausgewählter Spielplan
in seltener schöner Zusammenstellung, besonders geeignet für das Familienpublikum.

1. Das grosse Motorboot-Rennen in Monaco.
Aufschauliche Sportbilder mit hübschen Naturaufnahmen. Familienfeste der Ausstellung. Besuch des Fürsten Albert von Monaco.

Koloriert! 2. Das wunderbare Kaleidoskop. Koloriert!
Prächtig koloriertes Haus, Verwandlungs- und Erdbild.

3. Manöverbilder aus Schweden.

Original-Aufnahmen!

Dieses Bild zeigt in anschaulicher Weise das Leben und Treiben der schwedischen Soldaten im Manöver. U. a.: Das einer Brigade über einen Hügel. Feuern der Kavallerie auf den nächsten Feind — man sieht ganz deutlich, mit welcher Wucht die Kugel aus dem Kanonenrohr herausgeschleudert wird, denn die Kanone wird jedesmal beim Schuss ein großes Stück zurückgeworfen. — Szenen im Winter und Pflege der Pferde usw.

4. Mutterliebe unter den Tieren.

Für alt und jung von allgemeinem Interesse.
— Belehrende und erhellende Aufnahmen aus dem Familienleben der Tiere. —

Das neueste Ereignis dieser Woche!

5. Das große Hindernisrennen zu Paris.

Original-Aufnahmen mit allen Einzelheiten des diesjährigen Meisterschiffes.

Dieses Bild ist inhaltlich reich an aufsehenerregenden Momenten, es bietet besonders den Sportliebhabern Interesse.

15 Apparate waren in Tätigkeit, um dieses größte Rennen der Welt aufzunehmen, und ist dabei überhaupt nicht mit kleinen englischen Pferderennen zu verwechseln, da Paris bekanntlich die größten Sportplätze besitzt.

6. **Lehmann als Ringkämpfer.** Lotte Krens
lauer des
beliebten Humoristen Lehmann, große Heltterell' erregend.

7. **Besteinde Handlung! Interessante Einzelheiten!**
Der kleine Stiefelputzer.
Belächelte Wildtätigkeit eines Knaben.
Der Hund als Lebensretter bei einem Brande.

8. **Der bestrafte Taugenichts.** Großer
Bachterfolg!
Lotte Jungensstreiche, die schließlich ein Dorf in allgemeinen Aufruhr bringen.

Ein Kunstbild o. **Das Kind.** Ein Lebens-
erfülltes Bilde! Eine der schönsten und spannendsten
Darstellungen im Rahmen einer prächtigen Kallusaufnahme.
Die ausgezeichnete Vorführung wird in jeder Beziehung
ausgezeichnetes Interesse erregen.

10. **Tonbild. Arie a. der Oper „Rigoletto“** Tonbild.

von Berbl, vorgetragen von der berühm. Koloraturänglerin
Madame Lejayal von der Scala und Garuso in Mailand.

11. **Der Mörder an der Wand.** Ein seltsames Verwandlungs-
Bild m. humoristischem Einschlag.

12. **Der ehemalige Kissetäter.** Ein Edison-Kunstfilm.
Ein Lebensbild voller dramatischer Begebenheiten, eine der
schönsten und spannendsten Darstellungen, die je gezeigt
wurden. — Ausgezeichnete mimische Darstellung.
— Diese ausgezeichnete Vorführung wird in jeder Be-
ziehung allgemeines Interesse erregen. — Vorführungszeit
etwa 20 Minuten.

13. **Hinter den Kulissen des Kasperle-Theaters.**
Eine höchst belustigende Vorstellung in einem Marionetten-
Kabinett, die namentlich die Kinderwelt erfreuen wird.

Ergreifend! **Schalluell!!!** Zu Herzen gehend!
Seltene Vorführung
in 6 Tableau!

14. **Die Waise v. Messina.**

Ein aus dem Leben gegriffener Vorgang mit wunder-
barer, ethischer Handlung, dessen einzelne Szenen von
jedem Zuschauer mit großer Spannung verfolgt werden.

1. Szene: Der Ableben der Eltern.
2. " Das Kind erkrankt lebensgefährlich.
3. " Die Erscheinung der Rettungswärterinnen von
Messina u. Calabrien.
4. " Mütterchen, nimm an meiner Statt eine
Masse von Messina!
5. " Die Waise von Messina findet ein neues Heim.
6. " Die glücklichen Eltern.

Geräusche Photographien! Geräusche Photographien!
NB. Nicht zu verwechseln mit längeren Filmen.

15. **Achtung — Es rast ein Stier!**

Humoristischer Schlager von überaus drastischer Wirkung.
Großer Bachterfolg!

Jedes Samstag Programmwechsel.
Fortwährend Kaffi-Unterhaltung.
Angenehmer Wäher Aufenthalt.

Preise der Plätze wie bekannt.

An Sonn- u. Feiertagen kein Preiszuschlag

Nicht 10, nicht 12, sondern 15 Dienstprachnummern.
Die Direktion des Parada-Theaters Trier-Kablna.

Trierischer
Volksfreund,
16.6.1909

monaten wird vom Parade-Theater allerdings wieder ein »großartiger Riesenspielfilmplan«²² mit elf, zwölf oder sogar 13 Nummern geboten. Ende Juli behauptet Gitsels: »Es gelangen in jeder Vorstellung ca. 3000 Meter Films zur Vorführung.«²³ Die 13 angegebenen Filme addieren sich zwar nur zu einer Gesamtlänge von 2300 Metern. Diese ergeben aber bei der damals üblichen Vorführgeschwindigkeit von 16 Bildern pro Sekunde eine reine Projektionsdauer – ohne Pausen – von 126 Minuten, also immerhin gut zwei Stunden.²⁴

Im August und September 1910 schaltet Marzen Anzeigen, in denen er einen einzigen Film, manchmal auch drei, selten vier Filme bewirbt, um dann am folgenden Tag die vollständige Titelliste seines Nummernprogramms abzudrucken. Zuvor druckt er ein vollständiges Programm nur in einer einzigen Annonce ab: am 14. März 1910, direkt nach Gitsels' Umstellung auf zweimaligen Programmwechsel. Aus dieser und den späteren Anzeigen geht hervor, daß das Central-Theater in der Regel nur acht, zuweilen auch neun Filme zeigt. Marzen versteht es also, sein zweimal wechselndes Nummernprogramm bei gleichen Eintrittspreisen deutlich unter dem Umfang von Gitsels' Angebot zu halten!

Daß Marzen in seinen Annoncen nicht mit der Zahl seiner Filmnummern wirbt, sondern einzelne Filme seiner Programme hervorhebt, ist verständlich. Er bietet seinen Kunden erheblich weniger Filme als die Konkurrenz. Warum aber gehen die Kunden weiterhin ins Central-Theater und zahlen einen Preis, für den ihnen das Parade-Theater nicht nur mehr, sondern in der Spitze sogar doppelt so viele Filme bietet? Was ist das Besondere an Marzens kinematographischen Vorführungen? Was ist das exklusive Element, das Gitsels der Kundschaft nicht offerieren kann?

Tatsächlich bietet Marzen dem Trierer Publikum von Zeit zu Zeit etwas ganz Besonderes: Lokalaufnahmen aus Trier und seiner Umgebung. Die Zuschauer kennen solche Marzen-Filme bereits aus der Wanderkinematographenzeit des Unternehmens. Marzen knüpft daran an und bringt schon wenige Wochen nach der Übernahme des Central-Theaters mehrere aktuelle Lokalaufnahmen: Mitte Mai 1909 FRÜHJAHRSSPRITZENPROBE UNSERER FREIWILLIGEN FEUERWEHR AM 3. MAI AM STADTTHEATER SOWIE LEBEN UND TREIBEN AUF DEM VIEHMARKT AM 5. MAI und einen Monat später FESTLICHKEITEN AUS ANLASS DES 35JÄHRIGEN STIFTUNGSFESTES DES MÄNNERGESANGVEREINS »EINTRACHT« AM PFINGSTSONNTAG 1909. Auch die Aufnahme KIRCHGÄNGER IN TRIER AN EINEM FESTTAG ist wohl in diesem Zusammenhang zu sehen.²⁵

Auf diese Filme bezieht sich ein ausführlicher Artikel über das Central-Theater in der *Trierischen Zeitung*, der in einer Schilderung des Publikums bei der Vorführung von Marzens Lokalaufnahmen kulminiert. »Allbekannte Trierer Gesichter« auf der Leinwand werden vom Saal aus munter kommentiert. Die rege Beteiligung der Zuschauer macht die kommerzielle Vorführung zum Heimkino: »Der Kino verliert alsdann den Charakter eines eigentlichen Theaters. Die Zuschauer fühlen sich »mehr wie zu Hause« und können ungeniert

ihre Kritik an den Bekannten, Freunden und Feinden abgeben.« Beim spontanen Klatsch und Gescherze, zu dem die Lokalaufnahmen den Anlaß bieten, sind Marzens Zuschauer ganz bei sich. Sein Trierer Publikum ist, wie die Überschrift des Artikels sagt: »In einem ›trierischen‹ Kinematographen«. ²⁶ Auch in den späteren Jahren sind aktuelle Lokalaufnahmen ab und an noch in Marzens Filmangebot vertreten.

Als Marzen am 15. Mai 1909 zum ersten Mal seine Lokalaufnahmen im Central-Theater ankündigt, annonciert Gitsels »Bilder, die einen Anschaffungswert von 800 bis 1000 Mk. und mehr repräsentieren« im Parade-Theater, »so daß selbst den verwöhntesten Ansprüchen des Publikums in vollem Maße Rechnung getragen werden kann.« ²⁷ Offenbar weiß Gitsels selbst, daß er Marzen mit der bloßen Beteuerung hoher Investitionen nicht die Stirn bieten kann. Er versucht zu kontern, indem er einen aufwendigen Film herstellen läßt, der die Standorte seiner beiden Parade-Theater in idealer Weise miteinander verbindet: EINE MOSELTOUR VON TRIER BIS KOBLENZ, »Spezial-Aufnahme [der] Paratheater Trier-Koblenz«, bewirbt Gitsels als »die beste, größte und mannigfaltigste Lokalaufnahme, die bisher hier gezeigt worden ist«. Der Film umfaßt 30 Motive, vom Trierer Marktplatz über diverse Moselorte bis zum einschlägigen vaterländischen Zielpunkt der Reise – dem Standbild von Kaiser Wilhelm I. am Deutschen Eck. ²⁸ Zu einem Gütesiegel des Parade-Theaters werden Lokalaufnahmen durch diese Großaktion jedoch nicht. Gitsels' kinematographische Moselfahrt bleibt ein einmaliges Ereignis und wie alle anderen Filme nicht länger als eine Woche im Programm.

Gitsels etabliert jedoch eine dauerhafte Besonderheit seines Programms, indem er ab 10. September 1910 das PATHÉ JOURNAL abonniert. Die deutsche Ausgabe dieser weltweit bedeutendsten Wochenschau annonciert Gitsels zunächst als »Optische Berichterstattung des Parade-Theaters«. Diese Bezeichnung knüpft an die gleichnamige kinematographische Aktualitäten-Nummer der gehobenen Variété-Theater an. Gitsels versucht auf diese Weise einmal mehr, das Parade-Theater gegenüber Marzens Programm zu nobilitieren. Er reserviert im September und Oktober vier lange zweispaltige Annoncen für ausführliche Inhaltsangaben der gezeigten Ausgaben des PATHÉ JOURNAL, die zwischen 7 und 17 »Bilder« umfassen. ²⁹ Zwei Monate nach ihrer Einführung ist die Neuerung nur noch als eine der vielen Nummern ins Programm eingereiht: Jetzt erst offenbart Gitsels den Lesern des *Trierischen Volksfreunds* im Kleingedruckten, daß es sich um die »neueste kinematographisch illustrierte Zeitung der Weltfirma Pathé frères« handelt. ³⁰

Was die gezeigten Filme betrifft, so kann Peter Gitsels insgesamt vom Programm seines Parade-Theaters zurecht behaupten: »An Umfang und Reichhaltigkeit unübertroffen!« ³¹ Auch wenn Marzens Lokalaufnahmen, wie der Artikel in der *Trierischen Zeitung* anschaulich schildert, beim Publikum lebhaftere Reaktionen auslösen: Die exklusive Leistung, »allbekannte Trierer Gesichter« auf der Leinwand vorzuführen, ist im Programm des Central-Thea-

ters nur eine Ausnahmeerscheinung. In größeren Zeitabständen vorgeführte Lokalaufnahmen können nicht erklären, wie Marzen für seine acht bis neun Filmnummern beständig den gleichen Eintrittspreis verlangen kann, der im Parade-Theater für ein weit umfangreicheres Programm bezahlt wird. Um den vergleichsweise hohen Eintrittspreis zu rechtfertigen, müssen Marzens Programme *kontinuierlich* ein exklusives Element enthalten, das im Parade-Theater nicht geboten wird. Um die Filme selbst kann es sich dabei nicht handeln. Folglich muß Marzen eine besondere Art und Weise ihrer Präsentation beherrschen. Das exklusive Element seiner Nummernprogramme ist in einer besonderen auditiven Begleitung seiner Filmprojektionen zu vermuten.

Die Nummernprogramme des frühen Kinos sind audio-visuelle Aufführungsereignisse: Die Projektion stummer Filme wird mit auditiven *live*-Darbietungen kombiniert. Die einzelnen Filme, aus denen sich ein Nummernprogramm zusammensetzt, sind industriell vorgefertigte Bildkonserven. Sie werden in Form vorführbereiter Rollen gekauft oder gemietet. Für ihre Komposition zu einem abwechslungsreichen Programm, vor allem aber für die geeignete auditive Begleitung müssen die Kinematographenbetreiber selbst Sorge tragen. Auf diesem Feld können sich konkurrierende Programmanbieter sehr viel wirkungsvoller gegeneinander profilieren als bei der Auswahl der Filmnummern, deren verschiedene Genres die Filmindustrie bereits standardisiert hat.

Von der technischen Ausstattung her scheint im auditiven Bereich das Parade-Theater klar im Vorteil zu sein. Gitsels stellt von Anfang an klar: »Tonbildeinrichtung hat in Trier nur das Parade-Theater.«³² Damit beansprucht Gitsels für sein Etablissement den ersten Rang am Platze. Tonbilder sind drei bis vier Minuten lange Filmaufnahmen von Opern- und Operettenstars oder bekannten Humoristen, die mit einer mitgelieferten Shellackplatte zum Einsatz gelangen. Die Vorführung von Tonbildern mit Hilfe einer Synchronkopplung zwischen Filmprojektor und Grammophon gilt als Qualitätsmerkmal, mit dem sich Tonbild-Theater von einfachen Ladenkinos abgrenzen, die nicht in der Lage sind, in eine solche Apparatur zu investieren.³³

Entscheidend ist hier jedoch ein anderer Punkt, der für das Trierer Publikum offenbar so selbstverständlich ist, daß Marzen selbst nur in einer einzigen Annonce explizit darauf hinweist. In seinem Programm für die zweite Juliwoche 1909 wird der Film NAPOLEON I. – unter persönlichem Einsatz von Marzen selbst – als Zugnummer angekündigt: »Die ganze Handlung, die 33 Minuten dauert, wird in bestbekanntester Weise durch den Impresario Peter Marzen erklärt werden.«³⁴

Peter Marzen fungiert also als Filmrezitator bzw. Filmerklärer des Central-Theaters, indem er die dort gezeigten Filmnummern während der Projektion für das Publikum *live* erläutert und kommentiert. Ausführliche Schilderungen oder Aufzeichnungen seiner Filmerklärungen sind nicht bekannt. Doch erscheint Mitte Juli 1909 in der *Trierischen Zeitung* der bereits erwähnte Arti-

kel über das Central-Theater. Hier erfahren wir die Spezialität des aus Trier gebürtigen Filmrezitators. Peter Marzen erklärt und kommentiert die Filme vorzugsweise in Trierer Dialekt:

»Echt trierisch« aber wird der Kino erst durch den die Bilder erklärenden Besitzer. Die Stimme schluchzt, weint, heult, jammert, lacht, flucht, flüstert, poltert oft innerhalb fünf Minuten je nach Bedarf. Reinstes Hochdeutsch wechselt mit schönstem trierischen »Platt«. Dazwischen donnern die Kanonen, zucken die Blitze, schreien die Dampfpfeifen, knattert eine Gewehrsalve.³⁵

Peter Gitsels versucht nicht, auf diesem Feld Paroli zu bieten. Defensiv macht er »darauf aufmerksam, daß nur solche Bilderserien von erstklassigen Firmen vorgeführt werden, welche ohne jede störende Erklärung leicht verständlich sind.«³⁶ Dabei wäre so manches Mal eine Erklärung vonnöten: So behilft sich Gitsels zum Beispiel zur Identifikation von Personen in einem Aktualitäten-Film mit Hinweisen, die er in seiner Programmanzeige abdruckt.³⁷ Offenbar wird im Parade-Theater auf Filmerklärungen weitgehend verzichtet. Stattdessen setzt Gitsels auf geschmackvolle musikalische Filmbegleitung: »Trotz der enormen Unkosten werden die Vorführungen von jetzt ab von einem bekannt erstklassigen Pianisten begleitet.«³⁸ Eine Alternative zum Filmerklärer kann die Klavierbegleitung im Jahr 1909 jedoch noch nicht bieten.

Die Vorstellungen des frühen Kinos sind Aufführungsereignisse, bei denen der Rezipient oder Filmerklärer die entscheidende Rolle für die Vermittlung zwischen stummer Filmprojektion und Publikum spielt. Er sagt als Conférencier das Programm an, überbrückt die durch den Wechsel der Filmrollen entstehenden Pausen, erläutert das Geschehen auf der Leinwand und gibt seine Kommentare dazu ab. »Die Leistungen des Rezipienten können entscheidend dazu beitragen, ob ein Kino mit seinem Programm beim Publikum Anklang findet oder nicht.«³⁹

Peter Marzen scheint ein versierter Filmerklärer zu sein. Seine langjährigen Erfahrungen aus der Wanderkinematographenzeit kommen ihm dabei zugute. Durch die Verwendung der trierischen Mundart weiß er sich auf das lokale Publikum gut einzustellen. Marzen selbst behauptet später, daß es ihm mit seinen Filmerklärungen gelang, Kundschaft von Gitsels' Parade-Theater zu sich herüberzuziehen:

Es war, bei Gott, keine leichte Aufgabe für mich, täglich von 3 bis 10.30 am Abend den Erklärer der gezeigten Filme zu machen, aber schließlich tat ich es gern, konnte ich doch die Feststellung machen, daß das Geschäft meines Konkurrenten immer mehr zurückging.⁴⁰

Ein weiteres Konkurrenzunternehmen, die Reichshallen-Lichtspiele, die am 1. Oktober 1910 als drittes Kinematographentheater eröffnen, bieten ein »ei-

genes Theater-Orchester« unter Leitung eines Kapellmeisters.⁴¹ Später stellt der Besitzer Otto Waldenburger aus Hagen zwei Filmerklärer ein: einen für Hochdeutsch und einen für »Comödie und Humor im Trierer Dialekt«.⁴² Angeblich kann aber auch dieses Duo gegen die Filmerklärungen von Peter Marzen nichts ausrichten:

Herr Waldenburger setzte seinen besten Geschäftsführer nach Trier in das Reichshallentheater, aber es wollte nicht gehen; er brachte einen erstklassigen (!) Bilderklärer aus Hagen nach Trier, aber es ging doch nicht! Ohne Überheblichkeit kann ich sagen: er war mir nicht gewachsen. Herr Waldenburger versuchte es auch noch mit einem Trierer als Bilderklärer, aber auch dieser fiel glatt durch – er konnte halt gegen meine langjährigen Erfahrungen nicht aufkommen.⁴³

Welchen Einfluß Marzens Talent als Filmerklärer auf den Geschäftsgang der Konkurrenz gehabt hat, läßt sich heute wohl nicht mehr eindeutig klären. Umgekehrt geht aus dem reichhaltigen Quellenbestand der Kinematographen-inserate im *Trierischen Volksfreund* klar hervor, daß Marzens Central-Theater ein vom Umfang her vergleichsweise bescheidenes Nummernprogramm anbietet. Daß Marzen deshalb sein Preisniveau nicht absenken muß, verdankt sich seiner Originalität als Filmerklärer: einer eigenen unverwechselbaren Extraleistung bei der Präsentation der Filme, die nicht imitiert werden kann und den Nummernprogrammen des Central-Theaters Exklusivität verleiht.

Anmerkungen

Diesem Artikel liegt eine Seminararbeit von Andrea Haller und Michaela Herzig zugrunde. Für ihren Beitrag zu dieser ersten Arbeitsphase sind wir Andrea Haller zu Dank verbunden.

1 *Trierischer Volksfreund*, 24.3. und 27.3.1909.

2 Vgl. dazu den Beitrag »Trierer Lokalaufnahmen der Filmpioniere Marzen« in diesem Band, hier S. 16.

3 Vgl. Bernd Schneider, *100 Jahre Koblenzer Filmtheater*, Selbstverlag des Landesmuseums Koblenz, Koblenz 1995, S. 27-28.

4 *Trierischer Volksfreund*, 24.3. und 27.3.1909.

5 *Trierischer Volksfreund*, 24.3.1909.

6 *Trierischer Volksfreund*, 24.3. und 27.3.1909.

7 *Trierischer Volksfreund*, 23.3.1909.

8 Ebenda.

9 *Trierischer Volksfreund*, 15.2.1910.

10 *Trierischer Volksfreund*, 14.5.1909. Gitsels rechnet großzügige Pausen mit ein. 2000 Meter Film ergeben bei der damals üblichen Vorführungsgeschwindigkeit von 16 B/s nicht drei, sondern knapp zwei Stunden Projektion.

11 *Trierischer Volksfreund*, 30.4.1910.

12 *Trierischer Volksfreund*, 26.7.1910.

13 Vgl. ebenda die entsprechenden Anzeigen Ende März 1909.

14 *Trierischer Volksfreund*, 22.5.1909.

15 *Trierischer Volksfreund*, 24. und 27.3.1909.

16 *Trierischer Volksfreund*, 3.4. und 6.4.1909; wahrscheinlich handelt es sich um

PASSION I – IV von Pathé frères mit einer Gesamtlänge von 950 Metern (vgl. Herbert Birett, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, Filmbuchverlag Winterberg, München 1991).

17 *Trierischer Volksfreund*, 25.11.1909.

18 *Trierischer Volksfreund*, 29.11.1909. Die erwähnte Welt-Kinematograph GmbH aus Freiburg baut bereits 1907 eine Kette von Kinematographentheatern auf und beginnt 1908 mit der Produktion vornehmlich dokumentarischer Aufnahmen aus dem Südwesten Deutschlands und der Schweiz: Vgl. Marga Burkhardt, »Kinolandschaft bis 1919«, und Wolfgang Dittrich, »Fakten und Fragmente zur Freiburger Filmproduktionsgeschichte 1901-1918«, *Journal film*, Nr. 32 (Winter 1998), S. 92-109.

19 Vgl. dazu Corinna Müller, *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912*, Metzler Verlag, Stuttgart, Weimar 1994, S. 44-47.

20 Ebenda, S. 44.

21 *Trierischer Volksfreund*, 18.3.1910.

22 *Trierischer Volksfreund*, 11.6.1910.

23 *Trierischer Volksfreund*, 26.7.1910.

24 Meterangaben von elf der in der Anzeige aufgeführten Filmtitel sind zu finden bei Herbert Birett, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, Filmbuchverlag Winterberg, München 1991. Die Länge der zwei restlichen Filme ist geschätzt.

25 Inserate, *Trierischer Volksfreund*, 15. und 21.5.1909; vgl. auch den Anhang zu dem Beitrag »Trierer Lokalaufnahmen der Filmpioniere Marzen« in diesem Band.

26 »In einem »trierischen« Kinematographen«, *Trierische Zeitung*, 14.7.1909; wieder vollständig abgedruckt in diesem Band.

27 *Trierischer Volksfreund*, 15.5.1909.

28 *Trierischer Volksfreund*, 15.10.1909.

29 Vgl. *Trierischer Volksfreund*, 10.9., 24.9., 1.10. und 22.10.1910.

30 *Trierischer Volksfreund*, 7.11.1910.

31 *Trierischer Volksfreund*, 15.11.1909.

32 *Trierischer Volksfreund*, 24.3.1909.

33 Vgl. zu Tonbildern: Müller (Anm. 20), S. 78-84; Martin Koerber, »Oskar Messter

- Stationen einer Karriere«, und Ennio Simeon, »Messter und die Musik des frühen Kinos«, beide in: Martin Loiperdinger (Hg.), *Oskar Messter - Filmpionier der Kaiserzeit* (= *KINtop Schriften* 2), Stroemfeld Verlag, Basel, Frankfurt am Main 1994, hier S. 48-54 bzw. S. 135-141; Martin Loiperdinger, »Tonbilder. Zur nationalen Ausrichtung der deutschen Kinematographie nach der Jahrhundertwende«, in: Heinz-B. Heller, Karl Prümm (Hg.), *Marburger Tagungsband zu »100 Jahre Kino«* 1995, erscheint bei Synema, Wien (im Druck).

34 *Trierischer Volksfreund*, 9.7.1909; NAPOLEON, Pathé frères, 1909, 700 m.

35 Wie Anm. 26.

36 *Trierischer Volksfreund*, 19.11.1909.

37 *Trierischer Volksfreund*, 2.11.1909.

38 *Trierischer Volksfreund*, 19.11.1909.

39 Martin Loiperdinger, »Plädoyer für eine Zukunft des frühen Kinos«, in: Ursula von Keitz (Hg.), *Früher Film und späte Folgen. Restaurierung, Rekonstruktion und Neurepräsentation historischer Kinematographie* (= *Schriften der Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft*, Bd. 6), Schüren Presseverlag, Marburg 1998, S. 77; vgl. zum Filmerklärer auch Jean Chateaubert, »Das Kino im Stimmbruch«, *KINtop* 5 (1996), S. 81-93, sowie zur Bedeutung von Filmerklärern in Utrecht den Beitrag von Bert Hogenkamp in diesem Band.

40 [Peter Marzen], *Aus dem Leben eines rheinischen Filmpioniers. Eine Erinnerungsgabe zum fünfzigsten Geburtstag. Peter Marzen*, als Broschüre gedruckt [1933], S. 9.

41 *Trierischer Volksfreund*, 1.10.1910. In den Anzeigen von Marzen und Gitsels ist keine Reaktion auf den neuen Konkurrenten erkennbar.

42 Stadtarchiv Trier, Tb 19/134, Schundliteratur und Kinematographentheater: Handzettel Reichshallen-Lichtspiele, nicht paginiert, Grosse Schüler-Vorstellung, Montag den 23. bis incl. Samstag den 28. September [1912].

43 *Aus dem Leben eines rheinischen Filmpioniers* (Anm. 40), S. 11.

Trierisches
Inhaber u. Bes.



Lichtspielhaus
Peter Marzen

Mittwoch, den 27. März 1912, nachmittags 2-5 Uhr
mit besonderer Genehmigung der löbl. Schulbehörde in Trier

Zweite grosse
Jugend-Vorstellung

für alle Schüler und Schülerinnen Triers.

Spielplan:

1. In den Eisgebieten der Ostsee.
2. Belgische Kavallerie.
3. Kinema in Afrika.
4. Eingemachte Früchte.
5. Lemke als Klavierstimmer. *Humoristisch.*
6. Fabrikation künstlicher Blumen.
7. Wie ein Brief von den grossen Seen Zentralafrikas an uns gelangt. *Farbenkinematographie von Pathé frères*
8. Tunis und Tunesien.
9. Die Gladiolen. *Natur.*
10. Luzern.
11. Auf den Wassern.
12. Im Harz. *Naturaufnahme.*

reise der Plätze für Schüler: I. und II. Platz 30 Pfg., III. Platz 20 Pfg.

für Erwachsene: I. und II. Platz 40 Pfg., III. Platz 30 Pfg.

Anfang 2 Uhr bis 5 Uhr.

der darf nur ein Programm ansehen. Bei abgerufener Nummer muss er das Theater verlassen.

»Kampf dem Schundfilm!« – Kinoreform und Jugendschutz in Trier

Um das Jahr 1907 eröffnen in den größeren Städten des Kaiserreichs die ersten ortsfesten Kinematographentheater. Es sind vor allem Pädagogen, die dem neuen Medium in Deutschland den Kampf ansagen. Ihre Sorge gilt den Kindern und Jugendlichen, die mit zu den eifrigsten Besuchern der Kinematographentheater gehören. Um sie vor seelischem Schaden zu bewahren, sollen sie die für Sitte und Moral bedenklich erscheinenden Filme gar nicht erst zu sehen bekommen. Die Forderungen reichen von einem völligen Verbot des Kinematographenbesuchs für Kinder und Jugendliche bis zu einer grundlegenden Reform in der Ausrichtung der Filmprogramme. Diese zielt vor allem darauf ab, die unterhaltsamen »Schundfilms«, insbesondere Liebesdramen und Verbrechergeschichten, von den Leinwänden zu verbannen und durch lehrreiche »Naturbilder« zu ersetzen.

Forschungsarbeiten zu den deutschen Kinoreformern vor dem Ersten Weltkrieg stützen sich in der Regel auf ihre leicht zugänglichen Schriften und analysieren sie unter kulturgeschichtlichen und medienpolitischen Gesichtspunkten, ohne jedoch anhand lokaler Quellen praktische Ansätze vor Ort zu untersuchen. Eine Splitterüberlieferung in der Akte »Schundliteratur und Kinematographentheater« des Stadtarchivs Trier¹ gewährt Einblicke in die Konflikte, die sich in Fragen des Jugendschutzes zwischen der kommunalen Schulbehörde und den Geschäftsinteressen der ortsansässigen Kinematographenunternehmer entwickeln.

Am 8. März 1912 gibt der preußische Kultusminister einen Erlaß zur Schulordnung heraus, der den Kinematographenbesuch von Schülerinnen und Schülern denselben Beschränkungen unterwirft, die auch für Theater, Konzerte, Vorträge und Schaustellungen gelten. In der Begründung wird explizit darauf hingewiesen, daß Kinematographentheater inzwischen auch in Kleinstädten eine Gefährdung für Jugendliche darstellten:

Die Kinematographentheater haben neuerdings nicht nur in den Großstädten, sondern auch in kleineren Orten eine solche Verbreitung gefunden, dass schon in dem hierdurch veranlassten übermäßigen Besuche solcher Veranstaltungen, durch den die Jugend vielfach zu leichtfertigen Ausgaben und zu längerem Verweilen in gesundheitlich unzureichenden Räumen verleitet wird, eine schwere Gefahr für Körper & Geist der Kinder zu befürchten ist. Vor allem wirken viele dieser Lichtbildbühnen auf das sittliche Empfinden dadurch schädigend ein, dass sie unpassen-

de und grauenvolle Szenen vorführen, die die Sinne erregen, die Phantasie ungünstig beeinflussen und deren Anblick daher auf das empfängliche Gemüt der Jugend ebenso vergiftend einwirkt, wie die Schmutz- und Schundliteratur.²

Der Trierer Kreis- und Stadtschulinspektor Christoph Musmacher ist gehalten, »das Erforderliche zu veranlassen«.³ Die Bistums- und Garnisonsstadt Trier hat 1912 rund 50.000 Einwohner. Drei Kinematographentheater mit zusammen rund 600 Sitzplätzen sind in Betrieb: das Trierische Lichtspielhaus von Peter Marzen, das Parade-Theater von Peter Gitsels und die von Otto Waldenburger aus Hagen von der Zürcher Elektrische Lichtbühne AG übernommenen Reichshallen-Lichtspiele. Um etwaigen Gefahren für junge Seelen zu begegnen, scheint in Trier ein amtlicher Erlaß nicht vonnöten. Die am 1. Februar 1911 für den Regierungsbezirk Trier erlassene Polizeiverordnung zur Durchführung der Filmzensur regelt aber den Zugang von Kindern und Jugendlichen zu kinematographischen Vorführungen nicht.⁴ Die Städtische Schuldeputation, ein Gremium aus Vertretern von Stadt, Kirchen und Schulen, hatte beim Regierungspräsidenten vergeblich auf ein »Verbot des Besuchs von Kinematographen-Theatern durch Kinder« gedrungen.⁵ Sie hat deshalb schon am 9. Februar 1911 unter dem Betreff »Bekämpfung der Schundliteratur« folgenden Beschluß gefaßt:

In die Schulordnung ist aufzunehmen: Schulkindern ist der Besuch der Kinematographentheater ohne Begleitung der Eltern verboten. Im Falle, dass Schulkind, deren Eltern von der Stadt unterstützt werden, dort getroffen werden, ist den Schülern die Unterstützung durch Lehrmittel und dergleichen zu entziehen.⁶

Finanzielle Sanktionen werden den ärmeren Familien angedroht, die städtische Zuwendungen für den Schulbesuch der Kinder erhalten. Ob der Kinematographenbesuch von Kindern, der ohnehin schwer zu kontrollieren ist, mit dem Instrument der Schulordnung nennenswert eingeschränkt werden kann, ist zweifelhaft. Wie aus einer Trierer Quelle hervorgeht, üben die Schulbehörden ein Jahr später gehörigen Druck auf die Kinematographenbetreiber aus, um den Filmkonsum von Kindern unter Kontrolle zu bekommen. Am 14. Februar 1912 entspricht Peter Marzen den Wünschen der Behörden, indem er dem Trierer Oberbürgermeister Albert von Bruchhausen ein Angebot unterbreitet:

Ew. Hochwohlgeboren gestatte ich mir unter höfl[icher] Bezugnahme auf die mir auf dortigem Amte gemachten Eröffnungen, betreffend die Einführung von sogenannten Kinder-Vorstellungen, ganz ergebenst Nachfolgendes zu unterbreiten: Ich bin gerne und sofort bereit, am Mittwoch und an Samstag-Nachmittagen von 2 bis 5 Uhr Spezial-Kindervorstellungen zu geben und infolgedessen zu anderen Vorstellungen überhaupt keine Kinder mehr zuzulassen.⁷

Weiter bittet Marzen, in den Schulen Reklamezettel für diese Veranstaltungen verteilen zu dürfen. Außerdem schlägt er einen regelmäßigen Termin für Probevorstellungen vor, an dem das Kinderprogramm von Behördenvertretern vorab gesichtet werden könne. Er schließt sein Schreiben mit dem Hinweis, daß er bisher stets um sechs Uhr abends ein Lichtbild hat erscheinen lassen: »Kinder haben das Theater nunmehr zu verlassen.«⁸

Marzens Bereitschaft, Kindern überhaupt nicht mehr Einlaß zu gewähren, damit ihn die Schulen bei regelmäßigen Sondervorstellungen unterstützen, ist bemerkenswert: Neben Frauen sowie Jugendlichen beiderlei Geschlechts bilden Kinder die dritte Hauptgruppe des Publikums, von dem die Einnahmen der Kinematographenunternehmer abhängen. Offenbar reagiert Otto Waldenburger von den Reichshallen-Lichtspielen mit einem ähnlichen Angebot, denn der Oberbürgermeister antwortet unverzüglich an beide Unternehmen:

Ich bin damit einverstanden, daß besondere Kindervorstellungen eingeführt werden, mache jedoch zur Bedingung, daß in diesen Vorstellungen nur bildende Darstellungen, wie Naturaufnahmen, historische oder gewerbliche Vorgänge vorgeführt werden. Auch bin ich dafür, wenn am Schlusse jeder Vorstellung der Humor mit einigen Nummern zu seinem Rechte kommt.⁹

Die Reichshallen-Lichtspiele terminieren die »Erste Große Jugend-Vorstellung für alle Schüler und Schülerinnen Triers« auf Mittwochnachmittag, den 28. Februar 1912.¹⁰ Die ausgewählten Filmtitel werden in ein vorgedrucktes Formular »Film-Kontrolle« der Elektrischen Lichtbühne AG eingetragen, das dem Schulinspektor am 22. Februar mit einem Begleitbrief zugeschickt wird. Das Programm führt zwölf Nummern zu ganz verschiedenen Themen auf, darunter Kaiser Wilhelm II., Sport, Marineausbildung, Reise- und Tieraufnahmen, Herstellung von Marionettenfiguren, Aufklärung über die Pest und zum Schluß LUSTIGE FLUGVERSUCHE (siehe unten).

Genau drei Wochen später, am 20. März, zeigt Marzen seine »1. große Schüler-Vorstellung im Sinne der löbl[ichen] Schulbehörden«.¹¹ Zwar durfte an jeder Schule ein Programm der Vorstellung ausgehängt werden, die Verteilung an die Schulkinder hatte jedoch zu unterbleiben.¹² Marzen spart sich Extraausgaben für eigene Zeitungsinsertate dieses Programms und verläßt sich auf die eingeschränkte Werbung an den Schulen: »Das Programm wird in den Schulen bekannt gegeben, sowie durch extra Zettel, welche an der Kasse zu haben sind.«¹³ Offenbar läßt aber der Zuspruch des Publikums an jenem Mittwochnachmittag zu wünschen übrig, denn am 24. März beschwert sich Marzen bei Schulinspektor Musmacher über eine Diskriminierung seines Unternehmens:

Mit Gegenwärtigem gestatte ich mir, Ihnen die ergebene Mitteilung zu machen, daß ich mit der am vergangenen Mittwoch nachmittag stattgehabten Jugend-Vorstellung sehr schlecht abgeschnitten habe. Wie ich nun nach eingeholten Erkundigun-

gen vernommen habe, kam dies daher, daß eine ganze Anzahl von Lehrern, auch Rektoren, den Besuch meines Etablissements nicht empfohlen haben, vermutlich weil dieselben angenommen haben, es sei ihnen nicht gestattet, für den Besuch meines Institutes zu interessieren, [sie seien] vielmehr nur berechtigt, den Besuch der Reichshalle empfehlen zu dürfen. Ich hatte infolgedessen ein Defizit zu verzeichnen, indem ich nicht auf meine Kosten kam.

Um die Vorstellungen weiterhin möglich zu machen, bitte ich Sie ganz ergebenst, den Herrn Rektoren und Lehrern Anweisung zu geben, doch auch für den Besuch meines Unternehmens in den Schulen empfehlend hinzuweisen.¹⁴

Marzen fügt seinem Schreiben einen Handzettel bei für die »Zweite grosse Jugend-Vorstellung« am 27. März. Ebenso wie die erste Schülervorstellung der Konkurrenz besteht das Programm fast ausschließlich aus dokumentarischen Aufnahmen. Über Erfolg oder Mißerfolg dieser zweiten Schülervorstellung in Marzens Trierischem Lichtspielhaus ist nichts bekannt. Allerdings beschwert sich Marzen am 25. April erneut, diesmal direkt beim Trierer Oberbürgermeister von Bruchhausen. Er wendet sich dagegen, daß am Nachmittag im Stadttheater eine Kinematographen-Vorstellung für die Schulen der Stadt Trier stattfand und die Schüler diesen Vorführungen geschlossen zugeführt wurden:

So möchte ich [...] den Antrag ergebenst stellen, doch veranlassen zu wollen, dass Schülervorstellungen mit Einführung in corpore unterbleiben. Nachdem ich mich nämlich mit der hochlöblichen Behörde erst kürzlich in Verbindung gesetzt hatte, Schülervorstellungen zu ermöglichen, wobei es im Belieben frei gestellt bleiben soll, den Besuch meines Etablissements zu ermöglichen, habe ich mich bemüht, alle nur denkbaren Wünsche zu erfüllen und bin nun, nach Aufwendung hoher Kosten, in der Lage, allen Anforderungen zu entsprechen.¹⁵

Marzens Vorstöße bei der Stadt bleiben folgenlos. Seine Programminserate im *Trierischen Volksfreund* geben keinen Hinweis auf eine weitere Schülervorstellung. Er stellt diese Programmsparte wieder ein, nachdem die Reichshallen-Lichtspiele in seinen Augen bevorzugt behandelt wurden und die Stadt selbst eigene Schülervorstellungen veranstaltet. Es ist nicht bekannt, wer die Schülervorstellung am 25. April 1912 im Trierer Stadttheater durchführt.¹⁶

Warum gehen die Schulbehörden auf die Angebote der privaten Kinematographenbetreiber nicht ein, die Schulinspektor Musmacher zunächst doch begrüßt hat? Genügt die Filmauswahl nicht den strengen Maßstäben, die von den Pädagogen an Schülervorstellungen angelegt werden?

Die Reichshallen-Lichtspiele geben auf ihrem Formular »Film-Kontrolle« für die Schülervorstellung am 28. Februar 1912 folgende Filmtitel an:¹⁷

MOMENTAUFNAHMEN SR. MAJ. KAISER WILHELMS II., wahrscheinlich eine Zusammenstellung verschiedener Aufnahmen zum 50. Geburtstag (Deutsche Bioscop, 1909, 90 m); EINE REISE DURCH RUSSLAND (Films und Kinematographen Lux, Paris, 1910, 103 m) mit Ansichten von Odessa und Charkov; AL-

LERLEI SPORT; DER KÖNIGLICHE PARK ZU CASERTA, ITALIEN, MIT SEINEN HERRLICHEN SPRINGBRUNNEN; DRILLEN DER JUNGEN FÜR DIE BRITISCHE MARINE (Barker, London, 1911, 137 m); DER TRAUM DES SPIELWARENHÄNDLERS, wohl THE TOYMAKER'S DREAM (Arthur Melbourne-Cooper, 1910, 118 m), ein englischer Trickfilm, in dem Spielflugzeuge verunglücken; EIN AUSFLUG NACH BRITISCH COLUMBIEN; BABYS AUS DEM TIERREICH (Kineto Film, London, 1911, 150 m) mit Fuchs, Fischotter und Frettchen; BUNTE BILDER AUS JAPAN; EINE STUNDE BEI DEN MARIONETTEN (Deutsche Mutoskop und Biograph, 1911, 130 m) mit Herstellung der Puppen und gespielten Szenen; DIE PEST. IHRE URSACHEN, ENTSTEHUNG UND BEKÄMPFUNG (Gaumont, 1911, 200 m) sowie LUSTIGE FLUGVERSUCHE als Abschluß.

Der Handzettel für Marzens »Zweite grosse Jugend-Vorstellung« führt folgenden Spielplan auf:

IN DEN EISGEBIETEN DER OSTSEE (Pathé frères, 1911, 90 m) macht ein Eisbrecher den Weg für ein Walfängerboot frei. Das Militärbild BELGISCHE KAVALLERIE (Gaumont 1911, 73 m) führt Hindernislauf, Dressur und eine Kavallerieattacke vor. In dem kolorierten Naturbild KINEMA IN AFRIKA (Pathé frères 1911, 125 m) zeigt der belgische Regisseur Alfred Machin afrikanische Steppentiere.¹⁸ EINGEMACHTE FRÜCHTE ist möglicherweise ein Industriefilm über die Herstellung von Obstkonserven. Der Slapstick LEMKE ALS KLAVIERSTIMMER (Films und Kinematographen Lux, Paris 1911, ca. 130 m) ist die »humoristische« Einlage des Programms. FABRIKATION KÜNSTLICHER BLUMEN (Pathé frères 1911, 130 m) zeigt das Zuschneiden, Pressen und Zusammensetzen von Kunstblumen. In dem kolorierten *travelogue* WIE EIN BRIEF VON DEN GROSSEN SEEN ZENTRALAFRIKAS AN UNS GELANGT (Pathé frères 1911, 180 m) führt Regisseur Alfred Machin das Publikum quer durch den Sudan und Ägypten.¹⁹ Im direkten Anschluß daran zeigt TUNIS UND TUNESIEN (Pathé frères 1911, 100 m) Araber- und Judenviertel sowie eine historische Spielszene der römischen Eroberung. Darauf folgen DIE GLADIOLN (Gaumont 1911, 67 m), ein Städtebild LUZERN (Pathé frères 1911, 90 m) mit dem Vierwaldstätter See. Anschließend zeigt AUF DEN WASSERN (Gaumont 1911, 66 m) die Marne bei Paris. Den Abschluß bildet IM HARZ, eine »Naturaufnahme« aus deutschen Landen.

Die Nummernfolgen dieser beiden Schülervorstellungen addieren sich auf eine Gesamtlänge von 1100 bis 1200 Metern, was bei einer Vorführgeschwindigkeit von 16 B/s einer guten Stunde Laufzeit entspricht – Pausen für den Wechsel der Filmrollen und Erläuterungen eines Rezitators nicht miteingerechnet. Wie bei den Nummernprogrammen kommerzieller Kinematographentheater üblich, gehorcht die zeitliche Abfolge der Filme dem Prinzip der Abwechslung – im Rahmen des Bildungsauftrags, für den fast ausschließlich dokumentarische Filme vorgesehen sind. Es ist schwer vorstellbar, daß die Auswahl dieser Filme bei den Behörden auf Bedenken stößt.

Beanstandungen der Filme für diese Schülervorstellungen sind nicht dokumentiert – wohl aber unterschiedliche Ansichten über die Notwendigkeit

ihrer behördlichen Vorprüfung. Diese ist nach Marzens Auffassung nur bei »dramatischen Darstellungen« nötig – er nennt als Beispiel DIE IRREFAHRTEN DES ODYSSEUS (Milano Film 1911, 1100 m) -, während »Naturaufnahmen« und »geschichtliche Vorgänge« als »bildende Darstellungen« in seinen Augen für Kinder fraglos geeignet sind und deshalb keiner Vorprüfung bedürfen.²⁰ Der Schulinspektor macht jedoch einen prinzipiellen Vorbehalt gegen die kommerziellen Kinematographenbetreiber geltend. Von Anfang an reicht Musmacher die bloße Nennung der Filmtitel nicht aus. Er besteht darauf, daß »ohne vorausgegangene Probevorführungen die Vorstellung nicht als Kinderaufführung bezeichnet werden darf.«²¹ Sein Schreiben trägt das Datum des 28. Februar, an dem die Reichshallen-Lichtspiele ihre erste Schülervorstellung geben. Diese findet offenbar ohne behördliche Vorprüfung statt. Das Unternehmen kommt Musmachers Auflage auch in einem weiteren Fall nicht nach: Mitte März erhält Musmacher eine schriftliche Beschwerde. Der Verfasser beklagt sich, daß er eine halbe Stunde vergebens vor dem Kinematographentheater der Elektrischen Lichtbühne gewartet habe, ohne daß jemand erschienen sei, um das Programm vorzuführen. Musmacher versieht diese Zeilen mit der Notiz, daß er dem Betreiber mitgeteilt habe, im Wiederholungsfall jede Beziehung abzubrechen.²²

Mit der Schulordnung kann der Schulinspektor zur Kontrolle des Kinderbesuchs nur in seinem eigenen Zuständigkeitsbereich operieren. Gegen die Kinematographentheater selbst hat er keine rechtliche Handhabe, wenn die Ortspolizei, die für die Filmprüfung zuständig ist, die vorgeführten Filme nicht beanstandet hat.²³ In diesem Rahmen haben die Unternehmer die Freiheit, auch Kindervorstellungen anzubieten. So veranstalten Marzens bereits in ihrer Wanderkinematographenzeit Kinder- und Schülervorstellungen, und Peter Gitsels zeigt solche Sonderprogramme in seinem Parade-Theater schon 1908 regelmäßig mittwochs und samstags. Eine Genehmigung der Schulbehörde ist dafür nicht nötig – wohl aber für die Verbreitung von Werbung zum Besuch solcher Programme in den Schulen selbst. Das kommt inzwischen für Schulinspektor Musmacher überhaupt nicht mehr in Frage. Am 25. Juni 1912 verschickt er ein Rundschreiben an »die Herren Rektoren und Schulleiter Triers«. Er verhängt im Rahmen der Schulordnung ein Werbeverbot und gesteht mit seinem Appell an die Lehrer zugleich ein, daß die bisher ergriffenen Maßnahmen nicht den gewünschten Erfolg gebracht haben:

Den Besitzern von Kinematographen wird hiermit verboten, in den Schulhäusern der Volksschulen Plakate über Vorstellungen für Kinder anzubringen. Auch ersuche ich, die Kinder ernstlich darauf hinzuweisen, daß der Besuch der Kinematographen strengstens verboten ist und daß Zuwiderhandlungen auf dem Wege der Schulzucht bestraft werden.²⁴

Daß dem Kinematographenbesuch von Schulkindern mit der Schulordnung nicht beizukommen ist, zeigt sich an einem neuerlichen Streitfall im Herbst

des Jahres: Am 23. September 1912 tagt die Schuldeputation zum Thema »Kinematographische Vorstellungen für Schulkinder«. Anlaß ist die Ankündigung der Reichshallen-Lichtspiele, vom 23. bis 28. September eine »Große Schüler-Vorstellung« zu geben. Auf dem Programm stehen die Kurzfilme KLAPPERSCHLANGEN, DER WERDEGANG EINES DAIMLERMOTORS, ein für Kinder freigegebenes koloriertes Drama CHOPIN, eine Wochenschau, vier humoristische Filme sowie einer der beiden Hauptfilme des Abendprogramms: THEODOR KÖRNER, ein »historisches Lebensbild in drei Akten von der Wiege bis zu seinem Heldentode«. ²⁵ Auch Marzens Trierisches Lichtspielhaus hat in dieser Woche die Biographie des patriotischen Dichters im Programm und veranstaltet damit am Mittwochnachmittag »grosse Schülervorstellungen«. ²⁶ Die *Lichtbild-Bühne* ist voll des Lobes über diesen von Franz Porten und Gerhard Dammann für die Deutsche Mutoskop und Biograph gedrehten Film und meint: »Vor der Macht seiner Stimme müssen die Feinde der Kinematographie verstummen.« ²⁷

Die Trierer Schuldeputation jedoch »kann den Besuch nach Einsicht des betreffenden Programms nicht empfehlen.« ²⁸ Gründe für diese Entscheidung werden nicht angegeben. Möglicherweise stören die vier humoristischen Einlagen: MORITZ UND SEIN BILD, WILLY SORGT FÜR SEINEN VATER, LEHMANN UND SEINE SCHWIEGERMUTTER sowie das Tonbild DER INFANTERIST, DER KAVALLERIST. Möglicherweise stört grundsätzlich, daß die Kinematographentheater mit einem Hauptfilm ihres Abendprogramms am Nachmittag verbilligte »Schüler-Vorstellungen« veranstalten.

Am 12. Oktober 1912 erscheint in der *Trierischen Landeszeitung* eine Anzeige der Reichshallen-Lichtspiele, die »Große Schüler-Vorstellungen« zum reduzierten Eintrittspreis von 10 Pfg. mit dem Hinweis angekündigt: »Das Programm wurde erst der Polizei und höheren Schulbehörde zur Genehmigung vorgelegt.« ²⁹ Eine Genehmigung der Schulbehörde erhielten die Reichshallen-Lichtspiele jedoch nicht. Noch am gleichen Tag richtet Musmacher an die Schullektoren der Stadt die Aufforderung:

Die Schüler sind darauf aufmerksam zu machen, daß die vom Reichshallen-Kinematographentheater angekündigten großen Schülerveranstaltungen, die vom 15. bis 18. ds. Mts. stattfinden sollen, nicht von der Schuldeputation genehmigt sind. Den Schülern ist aufgegeben, das Verbreiten der Programme zu verhindern. ³⁰

Die »Großen Schüler-Vorstellungen« gewähren nachmittags Preisnachlaß für ein Programm mit elf Kurzfilmen sowie dem einstündigen Film CHRISTOPH COLUMBUS, ³¹ der auch im Abendprogramm der Reichshallen-Lichtspiele gezeigt wird und zur gleichen Zeit auch noch in Marzens Trierischem Lichtspielhaus läuft. ³²

Die Zeitungsinserate der Reichshallen-Lichtspiele werben damit, daß die Herstellung durch die amerikanische Produktionsfirma Selig drei Jahre in An-

spruch nahm und 120.000 Mark kostete. Wohl in Hinblick auf die Schülervorstellungen heben sie außerdem die Vermittlung von Geschichtskennntnissen hervor: »Bei der Ausarbeitung der Handlung wurde die historische Forschung weitgehendst berücksichtigt, so daß in diesem Film ein guter, geschichtlicher Anschauungsunterricht erteilt wird.« Schließlich wird auch noch der Segen des Kirchenvaters herbeizitiert: In einer Privataudienz habe der Papst nach einer Vorführung von CHRISTOPH COLUMBUS dem Direktor Selig eine Medaille überreicht.³³

Trotz dieser Empfehlungen mißbilligt Schulinspektor Musmacher die Vorführung von COLUMBUS vor Schulkindern. Als Beispiel nennt er ihn noch Wochen später in einem Brief an die Bezirksregierung, in dem er eingesteht, daß die Hebel der Schulordnung versagt haben, und die Ergreifung polizeilicher Maßnahmen anregt:

Den Volksschülern ist der Besuch des Kinos ohne Begleitung der Eltern verboten worden, jedoch hat das wenig genutzt, denn in allen Vorstellungen findet man immer wieder viele Kinder, da unvernünftige Eltern, die den bösen Einfluss nicht glauben wollen, den Kindern Geld zum Besuche der Theater geben. Besonderer Unfug wird mit den Ermäßigungskarten getrieben, die in allen möglichen Geschäften erstanden werden und gegen Zahlung von 0,10 M. freien Eintritt gewähren.

In einer Vorstellung, die von dem Theater als »von der höheren Schulbehörde genehmigt« angezeigt war, obwohl der Behörde hiervon nichts bekannt war, und die ich deshalb selbst besuchte, wimmelte es von Kindern; zur Hauptsache wurde der Film KOLUMBUS vorgeführt, aber in den Zwischenpausen erschienen verschiedene kleine Sachen, die für Schulkinder wenig geeignet waren, so z. B. eine Entführungsgeschichte, eine Schleiertänzerin und dergleichen mehr.³⁴

Ob die kinematographischen Vorführungen, die für Volksschulen und Jugendvereine mit eigenem Apparat geplant sind, die Jugend aus den Theatern fernhalten, glaube ich persönlich kaum. Ich halte es eher einzig richtig, daß hier in Trier – ebenso wie in Saarbrücken und Berlin – der Besuch der Kinos allen Kindern unter 14 Jahren, auch in Begleitung der Eltern, polizeilich verboten wird. Im Interesse der schulentlassenen Jugend jedoch dürfte das Verbot auf alle Jugendlichen bis 16 Jahren – wie in Saarbrücken – ausgedehnt werden.³⁵

Schulinspektor Musmacher erhält die gewünschte Unterstützung für seinen Vorschlag.³⁶ Die entsprechende Polizeiverordnung wird am 30. Oktober 1913 erlassen und tritt am 1. Januar 1914 in Kraft. Sie lautet wie folgt:³⁷

Polizeiverordnung, betreffend den Besuch der Kinematographentheater durch jugendliche Personen.

- §1: Personen unter 16 Jahren dürfen während der öffentlichen Vorführungen in Kinematographentheatern nach 8 Uhr abends auch in Begleitung Erwachsener nicht geduldet werden.
- §2: Auch zu früherer Stunde dürfen Personen unter 16 Jahren zu öffentlichen Vorführungen in Kinematographentheatern nur dann zugelassen werden, wenn

Bilder, deren Vorführung vor solchen jugendlichen Personen von der Ortspolizeibehörde untersagt ist, nicht gezeigt werden, und wenn demgemäß die Vorstellung an dem der Straße zunächst gelegenen Eingange zu den Vorführungsräumen sowie an der Theatertasse durch Anschlag an allgemein sichtbarer Stelle ausdrücklich mit Zustimmung der Ortspolizeibehörde als »Familienvorstellung« bezeichnet ist.

- §3: Die Zustimmung der Polizeibehörde zur Bezeichnung einer Vorstellung als »Familienvorstellung« ist mindestens fünf Tage vor der geplanten Aufführung bei der Ortspolizeibehörde zu beantragen. Dem Antrage ist der Spielplan sowie eine genaue Beschreibung der vorzuführenden Bilder, je in doppelter Ausführung beizufügen.
- §4: Zuwiderhandlungen gegen diese Polizeiverordnung werden mit Geldstrafe bis zu 60 M. bestraft, an deren Stelle im Unvermögensfalle entsprechende Haft tritt.

Die Stadt Trier holt damit nach, was in der Reichshauptstadt schon seit einem Jahr festgeschrieben ist. Dort wurde am 5. Dezember 1912 im Einvernehmen mit der städtischen Schulbehörde und dem Berliner Lehrerverein eine neue Kinderschutzverordnung erlassen, derzufolge Kinder unter sechs Jahren die Kinematographentheater überhaupt nicht und Kinder vom sechsten bis zum 16. Lebensjahr nur noch besondere Jugendvorstellungen besuchen dürfen.³⁸ Diese Programme sind in Trier als Familienvorstellung auszuweisen. Sie werden von einer Kinoreformkommission geprüft, die sich auf Anregung der Düsseldorfer Kinoreformkommission³⁹ bereits Ende Juli 1913 als Unterkommission des Ortsausschusses für Jugendpflege gebildet hatte, um kinematographische Vorstellungen für Jugendliche zu organisieren und zu überwachen.⁴⁰

Nach Verlauf von zwei Jahren steht den Trierer Kinoreformern um Schulinspektor Musmacher und die Städtische Schuldeputation jetzt das gewünschte Instrumentarium zur Kontrolle des Filmkonsums der Kinder und Jugendlichen zur Verfügung. Um diesen überhaupt noch Zutritt gewähren zu können, müssen die Kinematographenbetreiber die vor 20 Uhr gezeigten Programme als Familienvorstellungen beantragen. Bei den Entscheidungen über diese Anträge wirken die Jugendpfleger der Kinoreformkommission mit. Den Unternehmen, die zuvor über die Vorschriften der Schulordnung nicht belangt werden konnten, droht nun bei Zuwiderhandlung eine empfindliche Geldstrafe. In die Bestimmungen einer Polizeiverordnung gefaßt, ist der Jugendschutz in Trier mit Sanktionsgewalt gegen die Kinematographenbetreiber ausgestattet. Ob damit einschneidende Veränderungen bewirkt werden, ließe sich möglicherweise durch eine lokale Programm- und Aufführungsgeschichte der Trierer Kinematographentheater beantworten.

Anmerkungen

Für zahlreiche wertvolle Hinweise sind wir Brigitte Braun zu Dank verbunden.

- 1 Stadtarchiv Trier, Tb 19/134: Schundliteratur und Kinematographentheater.
- 2 Ebenda, S. 83-84: Der Minister der geistlichen und Unterrichts-Angelegenheiten an die Königl. Provinzialschulkollegien und die Königl. Regierungen, hier an den Kreisschulinspektor in Trier, betr. Beschränkung des Besuchs von Jugendlichen in den Kinematographentheatern, Berlin, 8.3.1912, Abschrift.
- 3 Ebenda.
- 4 Vgl. Stadtarchiv Trier (Anm. 1): 1. Bericht der Städtischen Schuldeputation an die Königliche Regierung, Abteilung für Kirchen und Schulwesen in Trier, handschriftlicher Entwurf, 6.4.1911. Die entsprechende Polizeiverordnung zur Filmkontrolle in Trier trat am 1.3.1911 in Kraft (veröffentlicht im Amtsblatt der Königlich Preussischen Regierung zu Trier, 3.2.1912).
- 5 Das geht aus handschriftlichen Notizen auf dem Brief Musmachers an die Bezirksregierung vom 28.2.1913 hervor (Anm. 35). Sie sind mit einem Kürzel gezeichnet, vermutlich vom Lederfabrikanten Thomas Varain, der Stadtverordneter und Mitglied der Schuldeputation ist.
- 6 Stadtarchiv Trier (Anm. 1), S. 1: Sitzungsprotokoll der Städtischen Schuldeputation, 9.11.1911.
- 7 Ebenda, S. 71: Peter Marzen an Oberbürgermeister von Bruchhausen, 14.2.1912, handschriftlicher Brief.
- 8 Ebenda.
- 9 Ebenda, S. 69: Der Oberbürgermeister an Peter Marzen, Trierisches Lichtspielhaus, und an Elektrische Lichtbühne AG, Trier, 16.2.1912, handschriftlicher Entwurf (diktiert vermutlich von Musmacher).
- 10 *Trierischer Volksfreund*, 24.2.1912.
- 11 Vorankündigung im Inserat des Trierischen Lichtspielhauses, Spielplan vom 16. bis 18. März 1912, *Trierischer Volksfreund*, 15.3.1912.
- 12 Wie Anm. 9.
- 13 Vorankündigung im Inserat des Trierischen Lichtspielhauses, Spielplan vom 19. bis 22. März 1912, *Trierischer Volksfreund*, 19.3.1912. Unterlagen über die Zusammensetzung dieses Programms sind im Stadtarchiv Trier nicht erhalten.
- 14 Stadtarchiv Trier (Anm. 1), S. 78: Peter Marzen an Kreis-Schulinspektor Musmacher, 24.3.1912, handschriftlicher Brief.
- 15 Ebenda, S. 80: Peter Marzen an Oberbürgermeister von Bruchhausen, 25.4.1912, handschriftlicher Brief.
- 16 Die Stadt ist für eigene Filmvorführungen auf spezialisierte auswärtige Anbieter angewiesen. Im Stadtarchiv Trier (Anm. 1) finden sich einige Offerten und Empfehlungen, aber keine Unterlagen über durchgeführte Vorstellungen. Das Angebot einer Kölner Kinematographen- und Filmcentrale, Inhaber Jean von der Stein, vom 24.4.1912 wird z. B. nicht verfolgt, weil die Kölner Behörden mangels eigener Erfahrungen keine Empfehlung aussprechen können (ebenda, S. 81-83).
- 17 Angaben zu den Filmtiteln nach Herbert Birett, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, Filmbuchverlag Winterberg, München 1991.
- 18 Vgl. die Filmographie Machins von Sabine Lenk in: Eric de Kuyper, *Alfred Machin. Cinéaste/Film-maker*, Cinémathèque Royale de Belgique, Brüssel 1995, S. 199.
- 19 Vgl. ebenda, S. 200.
- 20 Stadtarchiv Trier (Anm. 1), S. 73: Peter Marzen an Kreis- und Stadtschulinspektor Musmacher, Trier, 21.2.1912, handschriftlicher Brief.
- 21 Ebenda, S. 75: Musmacher an Elektrische Lichtbühne AG, Trier, 28.2.1912, handschriftlicher Entwurf.
- 22 Ebenda, S. 76: handschriftliche Mitteilung an die Kreisschulinspektion Trier, 14.3.1912, gezeichnet Haller. Es handelt sich vermutlich um den Schulrektor Nikolaus Haller.

23 Vgl. Anm. 4.

24 Stadtarchiv Trier (Anm. 1), S. 85: Musmacher an die Herren Rektoren und Schulleiter, Trier, 25.6.1912, handschriftlicher Entwurf.

25 Ebenda, ohne Seitenangabe (nach S. 93): Handzettel der Reichshallen-Lichtspiele für »Grosse Schüler-Vorstellung« vom 23. bis 28.9.1912. Der zweite Dreiakter im Abendprogramm heißt LEBENDE GRUFT.

26 ~~Inserat~~, *Trierischer Volksfreund*, 24.9.1912.

27 *Lichtbild-Bühne*, zitiert nach Ilona Brennicke, Joe Hembus, *Klassiker des deutschen Stummfilms 1910-1930*, Goldmann Verlag, München 1983, S. 224.

28 Stadtarchiv Trier (Anm. 1), S. 93: Sitzung der Schuldeputation vom 23.9.1912, Veranstaltung von kinematographischen Vorstellungen für Schulkinder, handschriftliche Notiz, gezeichnet Thölkes.

29 *Trierische Landeszeitung*, 12.10.1912.

30 Stadtarchiv Trier (Anm. 1), S. 92: Musmacher an Schulleiter, Trier, 16.10.1912, handschriftlicher Entwurf.

31 Stadtarchiv Trier (Anm. 1), Handzettel Reichshallen-Lichtspiele, nicht paginiert. Spielplan der großen Schüler-Vorstellung, Dienstag den 15. Okt. bis incl. Freitag den 18. Okt. [1912].

32 Vgl. Inserat Trierisches Lichtspielhaus, Spielplan vom 15. bis 18. Oktober 1912, *Trierischer Volksfreund*, 15.10.1912.

33 Inserat Reichshallen-Lichtspiele, *Trierischer Volksfreund*, 15.10.1912.

34 Der Handzettel (Anm. 31) führt ein »Tonbild!« ohne Titel auf. Im Spielplan des Reichshallen-Theaters für 12.-14.10.1912 ist als Tonbild ein SCHLEIERTANZ aufgeführt.

35 Stadtarchiv Trier (Anm. 1), S. 94-95: Königliche Kreisschulinspektion Trier an die Königliche Regierung, Abteilung für Kirchen- und Schulwesen, Trier, 28.12.1912, korrigiert 28.2.1913, handschriftlich, gezeichnet Musmacher.

36 Ebenda: Auf der linken Seite des Bogens ausführliche handschriftliche Notiz, die Unterstützung zusagt, mit Kürzel gezeichnet, vermutlich vom Trierer Lederfabrikanten Thomas Varain, Stadtverordneter und Mitglied der Schuldeputation.

37 Ebenda, ohne Paginierung: Polizeiverordnung betreffend den Besuch der Kinematographentheater durch jugendliche Personen, 30.10.1913; auch veröffentlicht im Amtsblatt der Königlich Preussischen Regierung zu Trier.

38 Vgl. Gabriele Kilchenstein, *Frühe Filmzensur in Deutschland. Eine vergleichende Studie zur Prüfungspraxis in Berlin und München (1906-1914)*, diskurs film Verlag, München 1997, S. 159.

39 Stadtarchiv Trier Tb 19/133, Lichtbilder, ohne Paginierung: Kinoreformkommission Düsseldorf an Oberbürgermeister in Trier, 20.5.1913.

40 Ebenda, ohne Paginierung: Sitzung des Ortsausschusses für Jugendpflege, 29.7.1913.



[KINDERFASTNACHT, WETZIKON], Produktion Cinema Willy Leuzinger, um 1925

Schweizer National-Cinema Leuzinger, Rapperswil (SG):

Aktualitätenfilmproduktion und regionale Kinogeschichte der Zentral- und Ostschweiz, 1896-1945

Unter diesem Titel habe ich im September 1999 ein Projekt beim Schweizerischen Nationalfonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung eingereicht. Bei Anträgen muss gleich – gleich im Titel – klar gemacht werden, worum es geht, und wiederum am Schluss in maximal acht Schlagworten: »Schweiz / Zwischenkriegszeit / lokale Mediengeschichte / Wanderkino / Genretheorie / Nonfiction / Filmrestaurierung / Filmhistoriographie«.

Bei den Gesuchen um Restaurierungsbeiträge – über dreissig seit Sommer 1998 – stand unter der komprimiert-informativen Briefüberschrift (»Erhaltung eines historischen Filmdokuments über Langenthal 1925«) in den vier ersten Linien, worum und um welche Summe es geht, und wer in welcher Eigenschaft sie beantragt. Dann folgten in einem Satz die Geschichte, im zweiten das Problem und im dritten die Projektziele:

»Der Rapperswiler Kinounternehmer Willy Leuzinger (1878-1935) produzierte um 1920-1930 in der Zentral- und Ostschweiz rund hundert Kurzfilme von öffentlichen Ereignissen und zeigte sie als Beiprogramme in seinen festen Sälen und seinen zwei ambulanten Zeltkinos. Etwa siebzig sind erhalten geblieben, jedoch akut von chemischer Zersetzung bedroht und nicht mehr vorführbar. Das Projekt hat zum Ziel, diesen in jeder Hinsicht bedeutenden Bestand zu erhalten, durch Restaurierung wieder aufführbar und in einem öffentlichen Archiv zugänglich zu machen sowie ihn wissenschaftlich zu bearbeiten«.

Nach zwei Jahren Antragstellerei sind nun das Forschungs- und auch das Restaurierungsprojekt finanziell gesichert, und es geht los. Die Anlaufphase hat mir als unverhoffte Nebenwirkung grösste Bewunderung für die subtilvernünftigen Strukturen der Schweiz auf den drei Ebenen von Gemeinde, Kanton und Bund beigebracht; das geschah durch das Studium von alten Akten – Protokollen von Ratssessionen und Stellungnahmen von Beamten vor allem zu Bewilligungs- und Zensurfragen – und durch den Kontakt mit heutigen Ortsbehörden, mit Landesarchivarinnen, Kulturbeauftragten, Feuerwehr-

hauptleuten und Gemeindepräsidentinnen, welche ihre Arbeit gut und sachdienlich machen und auch noch liebenswürdige Briefe formulieren; so steht in einer Beitragszusage, es sei »nicht zu verschweigen, dass sich die Stadt Langenthal aufrichtig freut, Teil eines dermassen grossen und wichtigen Filmprojektes zu sein«. Begeistert zweitens die Schweizer Zeitungsdichte und -qualität der Vorkriegszeit, und nebenbei liest man beim Durchblättern dauernd unerhörte Sachen: »Thurbental und Umgebung hatte in der Nacht von Sonntag auf Montag starken Reif. Wasserreiche Pflanzen wie Begonien und Gurken sehen aus wie gesotten.« (*Schweizerisches Volksblatt vom Bachtel*, 17.9.1908) Faselschweine, halb geschobene Mennrinder und prima gerätzter Most werden angeboten, und im Winter geben die Turnvereine »turnerisch-, gesanglich- u. theatr. Vorstellungen«: musikalisch begleitete Hantelübungen! acht Mann an den Stabwinden, bengalisch beleuchtet!¹

Die negativen Nebenwirkungen bestehen im Gefühl der Unvereinbarkeit von Erfahrung und Erzählung (oder Sache und Sprache) und dem Verdacht, mein Geschäft bestehe letztlich im Schreiben von Zusammenfassungen, kürzeren für Anträge und Artikel, längeren für die Wissenschaft. Das mag eine vorübergehende Ermüdungsallergie sein, welche sich eben jetzt in einem total unzielstrebigem Text Genugtuung verschafft, oder halt der alte Lebensextremismus meiner Generation.

Der Aufsatz gibt Ausblick auf die filmhistorischen Aspekte des Projekts. Kommentare und gute Ratschläge sind sehr willkommen.

Anfang in der Gegenwart

Die Kleinstadt Rapperswil liegt im westlichsten Zipfel des Kantons St. Gallen, am Zürichsee. Es gibt da zwei Ortskinos, das Cinema Leuzinger und das Schlosskino. Sie gehören der Familie Leuzinger, einem der ältesten unter den heute bestehenden Kinounternehmen der Schweiz, und werden seit 1980 von Marianne Hegi-Strickler (*1945) geführt, der Enkelin des Firmengründers Willy Leuzinger. Frau Hegi betreibt einen dritten Saal in Altdorf (Kanton Uri) und programmiert einen weiteren in Arth am See (Kanton Schwyz). Dazu leistet sie intensive Kulturarbeit in Rapperswil, unter anderem mit Schwulenfilmtagen, Open Airs, Kino für Kinder, Literaturtagen und Studiofilmzyklen.

Das Forschungsprojekt verdankt sich der Kontinuität, der Bewusstheit und den Veröffentlichungen der Kinofamilie. 1996 erschien in einer Zeitschriften-Sondernummer über Kinoarchitektur ein kurzer Artikel über das Unternehmen, der folgendermassen schliesst:

Die Familie Leuzinger in Rapperswil verwahrt in ihrem Familienarchiv äusserst interessante Dokumente (...), Fotografien der Familie und ihrer Kinoeinrichtungen, Lochkarten für Kinoorgeln und -pianos, Inserate, Veranstaltungstexte, rund

zwanzig Filme aus den 1920er Jahren und Vorführungsapparate seit den Gründungsjahren (...) und wäre bereit, ihre Kenntnisse und den einzigartigen Archivbestand für eine wissenschaftliche Arbeit (Medienwissenschaft, Volkskunde) zugänglich zu machen.

Kontaktadresse: Marianne Hegi-Strickler
Cinema Leuzinger Obere Bahnhofstrasse 46
8640 Rapperswil²

Im gleichen Jahr strahlte das Tessiner Fernsehen eine Sendung mit dem Titel ARRIVA IL LEUZINGER³ über das Wanderkino Leuzinger aus; es gab darin unter anderem Ausschnitte aus Aktualitätenfilmen von Willy Leuzinger zu sehen sowie Interviews mit der jüngsten Tochter Marta Strickler-Leuzinger (*1908) und mit Ernst Fritz, von 1927 bis 1979 im Betrieb als Kinovorführer tätig. Zu dieser Fenshdokumentation war der Regisseur Biber Happe von Leuzingers Enkel angeregt worden, von René Strickler, einem renommierten Raubtierdompteur und also Wanderschausteller. (Einschub: Was von der ersten und zweiten Generation vor dem Krieg in einem betrieben wurde, festes und fahrendes Gewerbe, hat sich in der Enkelgeneration entmischt. Jedoch bewahrt das Gesetz die Erinnerung an einen früheren Zustand: Für Kino verlangt der Kanton St. Gallen nach wie vor das Fahrenden-Patent. Konservativ auch die Sprache, so ist bei der Familie Leuzinger auch in der Nachkriegsgeneration Kino maskulin geblieben, stets *der Kino*.)

Die Hinweise führten Ende 1997 zu einem ersten Brief nach Rapperswil, und seither haben die Nachkommen von Willy Leuzinger meine Vorhaben mit grösstem Entgegenkommen aktiv unterstützt.

Frau Strickler und Herr Fritz sind unterdessen verstorben. Die wissenschaftliche Forschung beginnt im Moment, da die Erinnerung der direkt Beteiligten endet. Sie hat nicht zuletzt zur Aufgabe, das bisher privat Erinnernte und Überlieferte ins öffentliche Gedächtnis der Geschichtsschreibung zu überführen, eine von vielen Transformationen – manche gewollt, manche unvermeidlich –, die mit dem Projekt einhergehen. Schon die ersten Arbeitsgänge veränderten den bisherigen status quo drastisch. Ein grosser Abstellraum neben der Vorführkabine des Cinema Leuzinger, Geschäftsarchiv *cum* Familienestrich mit losen Materialhaufen und zehn Schränken unbekanntem Inhalts, ist nun durchgeräumt und die Dokumente und Objekte in einer Datenbank mit gut 1200 Datensätzen (darunter sehr umfangreiche Konvolute) grob inventarisiert; zahlreiche bisher unbekannte Filmtitel der Produktion Leuzinger wurden lokalisiert und der ganze Bestand identifiziert und nummeriert und in ein Restaurierungslabor transportiert. Die Transformation der Filme durch Restaurierung ermisst sich an der Distanz zwischen Ausgangsmaterial und neuen Kopien. Fotos, darunter private Familienalben, sind auf CD-Rom digital erfasst.

Zu den materiellen kommen die diskursiven Veränderungen, wenn Frau Stricklers *film vom bappe* und Frau Hegis *film vom grossbappi* in meinen

Anträgen und Projektskizzen als »Nonfiction«, »filmhistorische Dokumente« oder »audiovisuelles Kulturgut der Schweiz« deklariert werden.

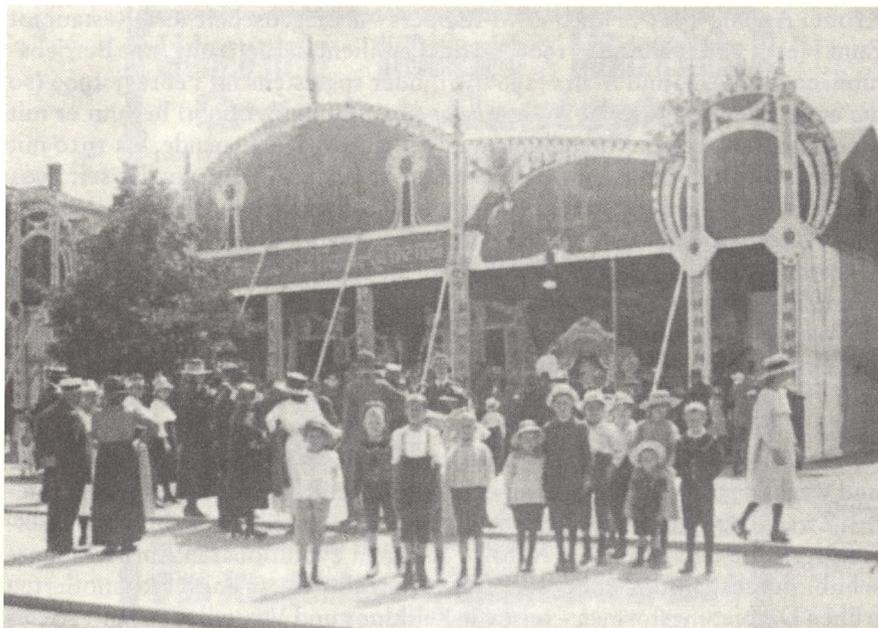
Ich halte es für wesentlich, diese Vorgänge nicht auszublenden. In ihrer Überlieferungsgeschichte haben die Erinnerungen, Objekte und Dokumente einen mehrfachen Sinn angenommen, und wie in einem Kaleidoskop erscheinen sie bald so, bald so, die Filme zum Beispiel als Kinoattraktionen, als unaktuell gewordene Aktualitäten, als Familienmemorabilia, als wissenschaftliche Objekte und als neue Attraktionen für das Publikum von heute.⁴ Den Schluss des geplanten Buches könnte ein Essay über die Vergangenheit in den Diskursen der Gegenwart machen.

Vorgesehen sind Hauptteile zur Unternehmensgeschichte Leuzinger, zu einer Typologie lokaler Kinogeschichten in der Deutschschweiz, zur Integration von Kino in die bestehende Unterhaltungskultur (Jahrmärkte, Feste, Vereine), zur Programm-, Abspiel- und Rezeptionsgeschichte in der Nordostschweiz und zur Produktion von Leuzinger sowie ein ausführlicher Katalog der Filme.

Geschichte und Struktur des Unternehmens Leuzinger

Manche Befunde, die die Materie verspricht, haben sich bereits in Bildern konfiguriert. Eines erklärt, weshalb Leuzinger in ein Jahrbuch zur Erforschung des frühen Kinos passt: Er reist in den zwanziger Jahren in Dörfer und Kleinstädte, er macht dort Filmaufnahmen von lokalen Ereignissen und ihrem Publikum und zeigt sie im Zeltkino am Ort vor eben dem Publikum zusammen mit mitgebrachten Filmen, genau wie die Lumière-Operateure vor 1900; so bringt er in Wald am Kirchweihsonntag (24. August 1924) gemachte AUFNAHMEN DES KILBI-LEBENS IN WALD⁵ am übernächsten Tag, und im folgenden Jahr solche vom FASTNACHTUMZUG WALD (2.3.1925) und vom SCHULTURNEXAMEN SÄMTLICHER SCHULEN VON WALD – diese beiden im Beiprogramm zum SIEGFRIED, dem ersten Teil der NIBELUNGEN.⁶

Schweizerische (und gelegentlich regionale oder lokale) Aktualitäten führten bis 1910 die meisten Kinoschausteller im Programm, so in Wald, um am selben Ort zu bleiben, Hipleh-Walt 1903 und 1904, Wallenda 1907 und Leilich 1910.⁷ Doch bei Leuzinger handelt es sich nicht um den letzten Mohikaner, ein in der rückständigen Provinz überdauerndes Vorkriegsmodell, sondern um dessen erfolgreiche Fortsetzung und Fortentwicklung im anderen Kontext der zwanziger Jahre. Entsprechend unterscheidet sich die Struktur des Unternehmens markant von jener der reinen Schausteller der ersten Phase. Diese haben nach 1900 von Menagerie (Clara Wallenda und zehn Riesen-Steppen-Wölfe an der Kilbi Wald 1905) oder Illusions-Theater (Leilich an der Kilbi Wald 1902) zum Kinematographen gewechselt und wechseln um 1920 wieder zurück – Wallenda zu einem anatomischen Museum nur für Herren.⁸ Und



Schweizer National-Cinema Leuzinger um 1921

zu eben diesem Zeitpunkt übernimmt Leuzinger den fahrenden Kinomarkt als ökonomisch entscheidende Expansion, nachdem er sich seit über zehn Jahren mit festen Sälen etabliert hat und mit Verleihern, Behörden und der Presse beste Beziehungen unterhält. Dank seiner gefestigten Position und Seniorität in den Strukturen des festen Markts und dank des Gewohnheitsrechts bei Platzbewilligungen sowie der von den Behörden geschützten Gewerbefreiheit kann sich das Unternehmen den abspielstarken fahrenden Markt gegen den beständigen Druck der Ortskinos bis in die Kriegsjahre erhalten. – Nach 1945 zeigt sich bei Leuzinger übrigens ein Bild, das als dritte Phase von Wanderkino interpretiert werden kann: Ausser in Rapperswil betreibt die Familie mehrere Säle im einstigen Tourneegebiet, so in Buchs, Altdorf, Erstfeld, Arth und Einsiedeln, ländlichen Kleinstädten, wo nur am Wochenende gespielt wird. Was nach wie vor reist und durch die fest-sporadischen Spielstellen zirkuliert, sind die Programme, die Filmkopien. – Soweit ein Überblick und erste Schlüsse.

Der derzeitige Kenntnisstand erlaubt es, die Unternehmensgeschichte zu umreissen, wobei viele Einzelheiten noch nicht überprüft sind.

Willy Leuzinger, 1878 in Rapperswil geborener Glarner und gelernter Mechaniker, wechselte um 1900 ins Gastgewerbe und pachtete das Wirtshaus

Krone. Anfang 1905 erwarb er in Rapperswil Liegenschaft und Restaurant Zum Hecht und frühestens 1906 (so die Familienüberlieferung, mit Betriebsjubiläen seit 1946, und Manz [1968:39]) oder spätestens im Februar 1909 (so die ersten Zeitungsinserate in den *Rapperswiler Nachrichten*) begann er mit kinematographischen Vorstellungen im Hecht am Wochenende, bis 1910 mit Restauration und ohne Eintritt. Bis dahin hatten die Rapperswiler seit 1903 sporadisch in Wanderkinozelten oder in den Sälen der Krone Kempraten und dem Hotel Schwanen Filme gesehen.⁹

1913 pachtete Leuzinger den Schwanen, richtete in der Kegelbahn einen »Familien-Kinematograph, 300 Plätze, Konzertstuhlung« ein – Eröffnung am 6. November 1913 mit *QUO VADIS* (Enrico Guazzoni, Cines, Italien 1913)¹⁰ – und betrieb ihn bis zum Wechsel in das neue Schloss-Cinema am 2. Dezember 1926, einem eleganten grossen Kinosaal im Erdgeschoss des Hauses Zum Hecht.¹¹

Ein Wirt wird Kinobetreiber, das feste Ortskino löst die Schausteller ab und wechselt von der Vorstellung in bestehenden Räumlichkeiten in den eigenen Zweckbau: genau nach Schema aus dem Filmgeschichtsbuch. Die Kinohistoriographie beschreibt die Abfolge als einen evolutionären Entwicklungsschub, durch den das »moderne« feste Kino die als »primitiv« konnotierten frühen Darbietungsformen – reisende Zeltkinos und Vorstellungen in Varietés oder Gasthäusern – ausschaltete.

Für Rapperswil und für viele Ortschaften der Welt und der Schweiz stimmt das historiographische Normalmodell, aber lange nicht für alle. Gebietsweise, und das zeigt eben Leuzinger, existierten die verschiedenen Darbietungsweisen während Jahrzehnten nebeneinander, alle erfolgreich. Es gilt einen exemplarischen Fall zu beschreiben, der es erlaubt, die Kinohistoriographie um adäquate Modelle für die bisher nicht erfassten kleinstädtischen und ländlichen Regionen zu erweitern. Hier waren die sogenannt »frühen« Formen ökonomisch überlegen und deshalb von langer Dauer.

Leuzinger praktizierte in einem grossen Einzugsgebiet, dem nordöstlichen Viertel der Schweiz zwischen Gotthard und Bodensee (Kantone St. Gallen, Zürich, Thurgau, beide Appenzell, Glarus, Schwyz, Uri und Teile von Zug sowie vereinzelt Bernbiet und Graubünden) bis 1943 folgende Abspielformen:

- a) regelmässige Vorstellungen in bestehenden Theatersälen, meist in Gasthäusern
- b) regelmässige Vorstellungen in festen Ortskinos
- c) sporadische Vorstellungen in bestehenden Sälen (»Saalreisen«)
- d) Wanderkino mit zeitweise zwei grossen Zelten.

Aus den Zeitungsinseraten geht hervor, dass in Rapperswil nur an Wochenenden Kinovorstellungen stattfanden, eine zu schmale Geschäftsbasis. Leuzinger wurde vom Wirt, welcher in seinem Restaurant unter anderen Lustbarkeiten auch Filme bot, zum hauptberuflichen Kinounternehmer, indem er

Lichtensteig Wolfhaldenplatz Lichtensteig
Grosses Gastspiel

Über die Tage den 8., 9., 10. November und folgende Tage gastiert auf dem
Wolfhaldenplatz der bekannte

Schweizer National-Cinema
W. Leuzinger.

Auch diesesmal habe ich mir nach Lichtensteig einige erstklassige, hervorragende Filmwerke gesichert, die mir erlauben, meiner werten Kundschaft eine Fülle der exquisitesten Genüsse auf dem Gebiete der Lichtspielkunst zu verschaffen und eröffne ich **Samstag den 8. November, abends punkt 8 Uhr und Sonntag den 9. November, von nachm. 1 Uhr an bis abends 11 Uhr ununterbrochen mein diesmaliges Gastspiel mit einem Eröffnungs-Programm** von Weltruf.

Norma Talmadge Amerikas schönste Charakterdarstellerin in:

„Verglommene Glut“ oder „Die Bluthochzeit“

Es ist ein ganz besonderer Genuss, der hier unserem tit. Publikum bevorsteht. Das Werk, das eigentlich für die kommende Hochsaison 1924/25 bestimmt war, wird allgemein als den zweitbesten Film des Jahres taxiert. Es ist das unbestrittene Meisterwerk, der kostbarste und regie-technisch vollendete Film der berühmten amerikanischen Filmgesellschaft „First-National“, der wir so viele unvergessliche Bilder verdanken. Dazu ein hervorragendes Beiprogramm als Aktualitäten-Einlage:

Das Kinderfest in Lichtensteig 1924

Hoch aktuell! (Bestgelungene eigene Aufnahme) Hoch aktuell!

Montag (Markttag) von nachm. 1 Uhr an bis abends 11 Uhr ununterbrochen Vorstellungen, abends punkt 8 Uhr letzte Abend-Vorst. Montag ein vollständig neues Prachts-Programm.

Es ist uns gelungen, schon jetzt für Lichtensteig den grossen italienischen Monumentalfilm

MESSALINA

zu sichern. Die italienische Filmindustrie, einst die führende der Welt, zur Zeit als sie „Quo Vadis“ schuf, hat sich neuerdings zu einem „effort suprême“ aufgerafft, um ihren Platz an der Sonne wieder zurückzuerobern. Mit der Unterstützung von Staat und Finanz hat Enrico Guazzoni, der grösste italienische Filmregisseur, Schöpfer von „Quo Vadis“, das Werk nach zwei Jahren mühevoller Arbeit vollendet. London, Rom und New York sind gegenwärtig im Begriffe, es herauszubringen, und auch wir schätzen uns glücklich, es schon heute unserer tit. Kundschaft zugänglich machen zu können. Die Handlung versetzt uns in das alte Rom zur Zeit Caligula's zurück. Die Handlung spielt sich in einem überaus glanzvollen Rahmen ab, hat doch die Herstellung des Filmes die gewaltige Summe von zirka 2 Millionen Dollar verschlungen.

Dazu ein nur erstklassiges Beiprogramm als Aktualitäten-Einlage:

Das Trachtenfest in Appenzel vom 20. Juli 1924

Hoch aktuell! (Eigene Aufnahme) Hoch aktuell!

Dienstag nachm. 4 1/2 Uhr eine Extra-Kindervorstellung

mit einem speziellen einwandfreien Programm zu dem kleinen Eintrittspreis von nur 50 Rp. Eltern und Erzieher, lasst eure Kinder an dieser Vorstellung teilnehmen, denn was sie hier sehen, ist unbedingt einwandfrei und belehrend.

Dienstag den 11. Nov. Spezial- u. Exklusiv-Vorstellung

abends punkt 8 Uhr, eine grosse allerersten Ranges, mit einem Programm von Weltruf, von dem alle Welt spricht:

Der grosse Sensationsfilm **Mit Stanley durch Afrika.** Der Film versetzt in jene Zeit zurück, wo der berühmte Afrikaforscher Dr. Livingstone als verschollen galt und Stanley mit einer kleinen Schar unerschrockener Männer auszog, um ihn aufzufinden. Was dieser kühne Mann für Abenteuer und aufregende Erlebnisse mit kriegerischen schwarzen Völkern u. wilden Tieren zu bestehen und für ungeheure Hindernisse zu überwinden hatte, zeigt das Bild in sensationellen Überraschungen und ständiger Spannung. Ein gewaltiges Drama von ausserordentlicher Spannung, verfilmt unter Anlehnung an die kulturgeschichtlichen Ereignisse der Durchforschung des dunklen Erdteils. Unerhörte Sensationen. Eine Spannung ohnegleichen durchzieht von Anfang bis zum Ende dieses packende und ereignisvolle Filmwerk, das als eines der bedeutendsten Bilder bezeichnet werden muss. Prachtvolle afrikanische Tier- und Naturbilder.

Dazu ein nur erstklassiges Beiprogramm, als Aktualitäten-Einlagen:

Der Winterthurer Festumzug anlässlich der Ausstellung 1924.
Hoch aktuell! Wunderbare eigene Aufnahme.

958 2700

Der Besitzer: **W. Leuzinger.**

Bezirks-Anzeiger von Lichtensteig (SG), 8.11.1924

expandierte. Erstens nahm er vorübergehend oder dauerhaft weitere Wochenendspielstellen in Betrieb – in Gasthaussälen (Alter Engel, Wädenswil ZH, 1912; Ziegelhof, Rüti ZH, 1918; Hotel Rätia, Buchs SG, ab 1921) und im Tellspielhaus Altdorf UR (ab 1925)¹² – und mindestens ein weiteres Stadtkino (Pax, Frauenfeld TG, ab 1929), und zweitens trat er spätestens 1917 in den fahrenden Markt ein und baute ihn schnell aus. Im Herbst 1917 signiert er mit einem J. Weber¹³ Inserate des Kinematograph Helvetia für zwei Kirchweihen im Glarner Rheintal; gleichzeitig sind in der Region auch noch die Kinoschausteller Weidauer-Wallenda aus Bern und P. Leilich aus Zürich präsent. – 1918, im letzten Kriegsjahr und dem Jahr der grossen Grippeepidemie, wurden die Jahrmärkte und Kilbenen weitherum abgesagt, statt Zeltkinoprogrammen bringen die Zeitungen Versammlungsverbote und Todesanzeigen. Ab 1919 reist Leuzinger allein, unter dem Namen Schweizer National-Cinema (ab 1925 Cinema W. Leuzinger), und bald schon mit zwei Zelten und ziemlich konkurrenzlos.¹⁴ Das »Reisegeschäft«, wie das Wanderkino bei der Familie hiess, gastierte bis zum Verkauf 1943 (»Zu verkaufen: Kompl. Wander-Kino Leuzinger, Theater 29 x 11 m, 1 Kabinenwagen, 2 Packwagen, 1 Kassa-Küchenwagen«¹⁵) von April bis Anfang Dezember in Dörfern und Städten, meist vom Kirchweihsamstag bis zum folgenden Mittwoch, mit täglich wechselnden, sehr attraktiven Programmen.

1919 macht Leuzinger auch eine erste sogenannte »Saalreise«, eine Tournee mit dem in diesen Jahren populären CHRISTUS (Giulio Antamoro, Ignazio Lupi und Enrico Guazzoni, Italien, Cines, 1916); im Firmenarchiv findet sich ein Umschlag mit Schreiben von Geistlichen und Lehrern, aus denen hervorgeht, dass Leuzinger damit auch Schulvorstellungen gab, die auf sehr positives Echo stiessen. Die Zeugnisse wird Leuzinger als Leumundsausweise für Erstbewilligungen an neuen Plätzen benutzt haben, wie auch das erhaltene Buch voll Empfehlungsschreiben von Lehrern, Polizeivorstehern und Marktkommissionen aus den Jahren 1920 bis 1925: gezielte Öffentlichkeitsarbeit zum Aufbau eines geschäftsdienlich guten Images. Tatsächlich hielt Leuzinger in der Programmation das Versprechen seines Werbespruchs »Das Beste vom Guten«; dank seiner Gastspiele lief die ganze internationale Spitzenproduktion nicht nur in den urbanen Zentren, sondern eben auch in Bütschwil, Niederurnen und Ennenda.



Marta Leuzinger, Photo im ersten Fahrausweis, 1930

Eine zweite, beeindruckende »Saalreise« ist durch Verleihverträge, Geschäftskorre-

spondenz und Abrechnungsbücher genau dokumentiert: 422 Vorstellungen von BEN HUR (Fred Niblo, USA 1926) an 110 Plätzen von März 1929 bis Mai 1931. Marta, die jüngste Tochter, machte die verantwortliche Organisatorin und die musikalische Begleitung (mit Schallplatten und Geräuscheffekten) und Ernst Fritz den Operateur, beide wenig älter als zwanzig. Leuzinger zahlte übrigens der MGM Genf im ersten Jahr 35.000, im zweiten 10.000 Franken für Kopie und Rechte.

Leuzinger, das sind Willy (1878-1935), der umgängliche, unternehmungslustige Vater, und Mathilde (1899-1980), die äusserst tüchtige älteste Tochter, die früh grosse Teile des Unternehmens und nach Willys Tod die Gesamtleitung übernimmt. Mutter Mathilde Leuzinger-Hofer (1875-1954) ist für Kasse und Buchhaltung zuständig, die beiden jüngeren Töchter Anni und Marta arbeiten voll im Reisegeschäft. Marta macht 1930 die Fahrprüfung und wird zur unentbehrlichen Chauffeuse; sie leitet die Ben-Hur-Tournee 1929-1931 und später mit ihrem Mann Eugen Strickler das Cinema Leuzinger in Buchs. Bis wenige Tage vor ihrem Tod im April 2000 führt sie die Bücher und bedient das Geschäftstelefon des Cinema Leuzinger in Rapperswil.



Mathilde an der Kasse des Zeltkinos, Thawil um 1920



Anni und Willy zwischen Zelt und Eisenbahnwagen, Lichtensteig um 1924

Ausdehnung und Grenzen des Unternehmens sind wohl direkt von den verfügbaren Arbeitskräften der Familie abhängig. Im August 1943 verkauft Mathilde das Reisegeschäft, nicht weil es unrentabel geworden wäre, sondern (vermute ich) weil ihre beiden Schwestern im Vorjahr geheiratet haben und nicht mehr so mobil sind. Käufer ist ein Konsortium von Landkinobesitzern, darunter Jenny-Fehr (Glarus), Geisser (Wädenswil) und Knecht (Horgen), welche nun endlich die verhasste fahrende Konkurrenz liquidieren können.

Das Eisenbahnnetz ist die Grundlage des Reisegeschäftes, auf den Linien der Eisenbahn sitzen die Plätze der Wanderkinorouten.

Die Variété-Arena Ludwig Knie lässt sich in Rapperswil nieder und nennt sich ab 1919 »Schweizer National-Circus der Gebr. Knie«. Haben Friedrich, Rudolf der Seiltänzer, Eugen und Charles mit ihrem Kumpanen Willy im Schwanen gesessen und gegessen und lachend miteinander die Namen ihrer Schweizer National-Zelte ausgedacht? Die Familien waren eng befreundet, und auf dem Friedhof Rapperswil liegt das Leuzinger-Grab mit Willy, Anni und beiden Mathilden zwischen zwei Knie-Grabstätten. Die Knies sind etwas Besonderes in Rapperswil und der Schweiz, unsere einzige Erbdynastie mit drei Generationen mädchenbeschwärmter Prinzen: Eugen, Fredy sen. und Fredy jun. Dagegen hielten laut Marta Strickler Leuzingers soziale Distanz zu den Jahrmakkt-Schaustellern.

Typologie lokaler Kinogeschichten

Ein Bericht zum Lichtensteiger Pflingstmarkt (27.-30.5.1923) kommt zum Fazit, »ein Kinobesuch so alle Jahre ein- bis zweimal« könne »bei ausgewähltem Programm ohne Zweifel viel an Unterhaltung und Belehrung bieten« (Firmenarchiv Leuzinger 132.11) – der Verfasser hatte bei Leuzinger ein Programm mit der Eigenaufnahme vom RAPPERSWILER ZUCHTSTIERMARKT und dazu als Hauptfilm ORPHANS OF THE STORM (D.W.Griffith, USA 1922) gesehen. In vielen Ortschaften des Tourneegebiets, wo es nie ein festes Kino gab, besteht die lokale Kinogeschichte im wesentlichen aus den Gastspielen Leuzingers, der jährlich ein- oder zweimal (in Lichtensteig zum Frühjahrsmarkt und zum Landschiessen im Herbst) kommt; und sie bricht ab mit dem Ende des Reisegeschäfts.

An vielen Spielplätzen wie Glarus, Wald oder Horgen eröffnen um 1920 Ortskinos, aber Leuzinger kommt weiterhin, was gelegentlich zu schrillen Anzeigeschlachten in den Zeitungen führt. Manche Plätze wie Wald und Lichtenstein werden 1929 zum letzten Mal besucht, vielleicht waren sie zu wenig rentabel, vielleicht wurde hier die Spielerlaubnis durch das Ortskino mit Erfolg hintertrieben, vielleicht konzentrierte sich die Arbeitskapazität in diesem Jahr auf Unternehmungen wie die BEN HUR-Saalreise und die Kinoeröffnung in Frauenfeld oder das Reisegeschäft musste 1930 wegen Willy Leuzingers

schlechtem Gesundheitszustand reduziert werden. Erstaunlicher als das Fortbestehen des Wanderkinos neben den neueröffneten Ortskinos zum Teil bis 1943 ist jedoch, dass Leuzinger die grosse Kantonshauptstadt St. Gallen, in der es seit langem feste Säle gibt, 1923 zu bespielen beginnt (LA 132.7-9); die einzige von ihm nicht besuchte Kantonshauptstadt im Einzugsgebiet bleibt schliesslich Zürich.

Systematisch zusammengestellt finden sich also in der Nordostschweiz zwischen 1900 und 1943 die folgenden lokalen Situationen:

Typ I: Sporadisches oder jahreszyklisches Schaustellerkino wird definitiv von festen Sälen abgelöst (Beispiele u.a. Zürich, Rapperswil)

Typ II: Langjährige Koexistenz von Ortskino und regelmässig gastierendem Schaustellerkino (Beispiele u.a. Glarus, Horgen, Wallenstadt), nach 1943 nur noch feste Säle.

Typ III: Ausschliesslich regelmässig gastierendes Schaustellerkino, nach 1943 keine lokalen Vorstellungen mehr (Beispiele u.a. Bülach, Adliswil).

Typ IV: Seltene (BEN HUR) bis keine lokalen Vorstellungen.

Leuzingers Filme

Erhalten sind etwa 16.500 Meter im Kinoformat 35mm in originalen Nitratpositiven diverser Fabrikate (Pathé, Agfa, Ferrania, Gevaerts), etwa ein Drittel davon viragiert, meist auf vorgefärbtem Pathé-Material. Alles Material stammt aus dem Zeitraum 1920 bis 1929. Entwickelt und kopiert wurde im Haus Leuzinger, wie sich Marta Strickler gut erinnert.¹⁶

Im Filmbestand lassen sich nach Art und Auswertung vier Gruppen unterscheiden. Erstens fand sich etwas Material, das nicht von Leuzinger stammt; es handelt sich um – mehrheitlich auf 1923 datierbare – Überbleibsel aus dem Kinobetrieb, nämlich zwei kurze Neujahrsgratulationsfilme in Animation sowie Fragmente aus Spielfilmen (darunter zwei Western, ein Griffith und ein Stroheim) und aus einem ethnographischen Film. Die Bildinhalte lassen vermuten, dass es sich zum Teil um Zensurschnitte des Kinobetreibers handelt.

Eine zweite kleine Gruppe bilden die privaten Aufnahmen Leuzingers: Familienmitglieder, die Baustelle des neuen Kinos (1926), eine Bootsfahrt, eine Tennispartie, Ansichten von Rapperswil. Dieses Material – darunter einige Negative – blieb ungetitelt und unmontiert und wurde nie öffentlich gezeigt, *inédits* eben.

Drittens drehte der engagierte Turner Leuzinger drei abendfüllende Filme der Eidgenössischen Turnfeste St. Gallen 1922, Genf 1925 (nicht erhalten) und Luzern 1928; davon existierten vermutlich jeweils mehrere Kopien, welche landesweit an die Turnvereinsektionen für die Unterhaltungsabende in der Wintersaison verliehen wurden: Zum Festfilm Luzern 1928 fand sich im Firmenarchiv ein Verleihbuch für sieben Kopien.



AUFMARSCH DER 72 MANN DES TURNVEREINS RAPPERSWIL ZU DEN PYRAMIDEN (1927)

Den weitaus grössten Teil des Bestandes mit 66 erhaltenen und 20 verlorenen Titeln bilden die ein bis zwei Rollen kurzen Aktualitätsfilme von öffentlichen Ereignissen wie Fastnacht, Landsgemeinden, Feuerwehrrübungen, Festumzügen, Sportanlässen, Beerdigungen und Jahrmärkten, welche der Kinounternehmer als Beiprogramme für seine Vorstellungen produzierte und benutzte. Entstanden in einem engen Zeitraum von zehn Jahren (1920 bis 1929), regional begrenzt auf das Reisegebiet des Unternehmens, formal nicht raffiniert und nicht dilettantisch, sondern schlicht und manchmal einnehmend stimmungsvoll, erfassen sie das Panorama des öffentlichen Lebens und seine Formen kollektiver Unterhaltung und verwandeln sie in Medienereignisse. Der Aktualitätsfilm funktioniert als eine Art öffentlicher Familienfilm, indem oft das Publikum einer Veranstaltung als ebenso filmens- und sehenswert erscheint wie jene und solche Aufnahmen möglichst schnell am selben Ort vorgeführt wurden. Dem Drehen an Jahrmärkten gingen jeweils Vorankündigungen in der Zeitung voraus (»Gelegenheit, sich selbst sehen zu können« [...] »Passt Alle auf, sonst kennt man euch nicht«);¹⁷ schwenkt die Kamera über die gereihten Buden und nimmt abwechselnd Stände – darunter auch das Kinozelt und anwesende Leuzingers – und das zahlreiche Publikum auf, wird sie selber eine in der Reihe der Attraktionen, und die Schaulustigen stellen sich

frontal vor ihr auf oder wenden sich hin und gucken. Wie viele frühe *nonfiction*-Filme basieren die Leuzingerfilme auf dem Dreieck von profilmischem Schauereignis, dessen Publikum und der Kamera; sie partizipieren an den Schaulässen, und durch seine direkte Kommunikation mit der Kamera partizipiert das Publikum am Film. Diese unverstellten Beziehungen reproduzieren sich, beschränkt, auch in der Aufführung vor heutigem Publikum.

Als »hochaktuelle Einlagen« wurden die Filme innert höchstens einem Jahr meist nur am Ort der Aufnahme oder in der engeren Region gezeigt, kombiniert mit Spitzenwerken der internationalen Produktion, das KANTONALE TURNFEST OERLIKON¹⁸ mit NANOOK OF THE NORTH, die LANDSGEMEINDE GLARUS¹⁹ mit THE SHEIK, die NÄFELSER SCHLACHTFEIER²⁰ mit ZUM PARADIES DER DAMEN, das TRACHTENFEST APPENZEL²¹ mit MESSALINA. Die Vorstellungen in den Zelten des Schweizer National-Cinema W. Leuzinger realisierten so die grundlegenden gegensätzlichen Funktionen von Film, das Eigene und das Ferne zu zeigen, und liessen im Kino im selben Programm die Wiedergabe umliegender Wirklichkeit und den inszenierten Wirklichkeitsschein von Fiktion erleben.

Durchlässigkeit, Zirkulation

Film- und Kinogeschichtsschreibung lässt tendenziell ihren Gegenstand 1895 vom Himmel fallen und danach isoliert wie auf Schienen durch einen leeren Raum fahren. Bei den ersten Zeitungsrecherchen zu Leuzinger erstand sofort das Bild einer überreichen lokalen Vergnügungs- und Darbietungskultur, in die Kino und Film integriert sind. Neben Film sind Lichtbilder (viel Reisen und ferne Länder, aber auch narrativ-fiktionale Programme) bis in die dreissiger Jahre eine stark präzente Projektionskunst; Filme und Lichtbilder werden in Kirchen oder Wirtschaften gezeigt, in letzteren neben Theater- und Operettenvorstellungen, Konzerten, Ausstellungen tätowierter Frauen oder exotischer Goldfische und vielen Vereinsnässen.

Wahrscheinlich hat Leuzinger zu filmen begonnen, nicht nur weil er ein Kinomann, sondern vor allem weil er Mitglied des Turnvereins war, einst erfolgreicher Kranzturner, dann engagierter Oberturner der Sektion Rapperswil. Die Aufnahmen vom Turnfest Rüti vom Juli 1920 (nicht erhalten) sind seine ersten bisher nachgewiesenen, seine ehrgeizigsten Produktionen mit der grössten Zirkulation – die Leuzinger selber am meisten und uns heute am wenigsten interessieren – die drei langen Filme der eidgenössischen Turnfeste, aus denen er auch noch fünf ETV-REUEN zusammenstellte. Um Leuzinger erscheint der Turnverein weniger als paramilitärische Organisation und mehr als Veranstalter von Bunten Abenden mit Kino, Gesang, Theater und Tanz und als Filmproduzent. Im AUFMARSCH DER 72 MANN DES TURNVEREINS RAPPERSWIL ZU DEN PYRAMIDEN marschieren 72 junge Rapperswiler im Takt und in



Orgeln und Dekorationen gehören zu den flüchtigsten Elementen der Schaustellerei und sind kaum erforscht. Viele Maler kamen aus dem Glarnerland, auch in diesem Fall: »Der Schweizer Nationalcinema unseres Landsmannes W. Leuzinger hat sich für die diesjährigen Glarner Kilbenen ganz besonders festlich ausgeschmückt. Beide Fassaden sind mit prächtigen Bildern aus der Schweizergeschichte sehr sinnreich dekoriert, eine sehr schöne Arbeit aus dem Atelier H. Eberhard, Weesen.« (*Glarner Nachrichten*, 1. September 1923) Wer kann die antiken Szenen der Seitenpaneele identifizieren? Wenn sie ebenfalls Schweizer Geschichte illustrieren, beruhen sie vielleicht auf dramatisch ausgebauten Nebensätzen aus dem *Bellum gallicum*? Divico und die Schlacht bei Bibracte oder Orgetorix, Helvetierhäuptling und Held einer Ballade (von einem A. Hartmann) im Schweizer Lesebuch für die Fünfte Klasse?

Zweierreihe zwar recht soldatisch auf, bauen dann aber mit purer Zirkusartistik und sichtlichem Spass an der eigenen Geschicklichkeit auf einer Wiese voll Mostbirnenbäumen zweckfrei komplizierte Menschenkonfigurationen auf.

Alle Vereine spielen Theater und veranstalten Feste und Festumzüge, die Städte zusätzlich Festspiele, alles begleitet von Musik und alles blumenbekrönt. In den Leuzingerfilmen sieht man diesen Umzügen an, dass es ums Kostümieren ging, um Fiktionalisierung und Historisierung. Römer im Umzug der RAPPERSWILER FASTNACHT (14. Februar 1926) und eine radfahrende Römergruppe im Umzug am WÄDENSWILER RADSPORTTAG (15. August 1926), das künftige Publikum von BEN HUR, welches bei Leuzinger schon je zwei Verfilmungen von QUO VADIS und von DIE LETZTEN TAGE VON POMPEII und MESSALINA gesehen hat.



Eduard Stüchelberg: *Der letzte Hohen-Rhätier* (1883), Postkarte um 1920 aus dem Besitz von W. Leuzinger

Ein Umzug, ein langer Streifen wie ein Filmband, ist aus verschiedenen Gruppen – verschiedenen Einstellungen – gebildet, die von Schrifttafeln als Zwischentitel getrennt sind. Am 19. April 1926 filmte Leuzinger den Umzug zum ZÜRCHER SECHSELÄUTEN (ein Frühjahrsfest); in jenem Jahr repräsentierten die Gruppen – voraus die Tafel mit dem jeweiligen Titel – die Novellen von Gottfried Keller und Conrad Ferdinand Meyer, den beiden grossen Zürcher Autoren des 19. Jahrhunderts.

Leuzinger reiste nicht nur mit Filmen von Umzügen von Büchern, sondern auch mit Malerei und Musik.²² Bis zur Neugestaltung um 1930 zeigten die Zeltkinofronten und die Jahrmarktsorgeln Kopien nach Bildern von Arnold Böcklin und Eduard Stüchelberg, den prominentesten Schweizer Malern des späten 19. Jahrhunderts. Auf einem undatierten Foto sieht man in den zwei grossen Bildfeldern der dreifigurigen Gavioli-Jahrmarktsorgel Böcklins *Ne-reiden und Tritone*, und in den Jahrmarktsfilmen von 1924 und den auf Juni 1924 datierten Fotos aus Bütschwil ist im mittleren Frontpaneel der Wanderkinofassade in voller düsterer Pracht Eduard Stüchelbergs *Tod des letzten Hohen-Rhätiers* zu erkennen, populärstes Gemälde der Kunstaussstellung im Schweizerischen Landesmuseum 1883 mit intensiver Postkartenverbreitung, und links davon ein *Apfelschuss* und rechts davon ein *Tellsprung* nach Stüchelbergs bekannten Fresken von 1880-1881 in der Tellskapelle.

In Leuzingers Region ist »mit dem Wort Kilbi seit Jahren nebst vielen anderen Attraktionen auch der Kino engverschlungen«, wie in der Voranzeige

zu den Kirchweihmärkten Ennenda und Niederurnen von 1924 steht.²³ Beredt preist der Kinounternehmer Mal um Mal Grossstadtprogramme und weltberühmte Filmwerke an und schreibt an einer Stelle dazu im Werberausch, »der bestbekannte Kino Leuzinger« geniesse »bereits einen Weltruf«.²⁴ Das Surreale an der Behauptung deckt auf, dass Randgebiete das Zentrum kennen und Zugang zu dessen Kulturproduktion haben, aber nicht umgekehrt, und so gesehen haben die von Wetzikon oder Oberwinterthur eine weitere Welt als die von Paris oder New York.

Lokale und regionale Filmgeschichte verbinden sich in der Kinoprogrammation und der Publikumsrezeption mit der grossen internationalen Filmgeschichte. Die weitreichendsten Verbindungen schaffen jedoch die Bilder und Stoffe bei ihrem Reisen durch die Zeiten, Anlässe, Medien und Darbietungsformen.

Anmerkungen

Signen: LA Firmenarchiv Leuzinger, Rapperswil; VB *Schweizerisches Volksblatt vom Bachtel*; RN *Rapperswiler Nachrichten*. Alle Photos aus dem Firmenarchiv Leuzinger.

1 Anzeigen des Turnvereins Hinwil: VB, 13.1.1912 und des Athleten-Klubs Wald, VB, 10.2.1912.

2 Peter Röllin, »Leuzinger Rapperswil – Kino seit 90 Jahren«, *Kunst + Architektur in der Schweiz*, 3 /1996, S. 331.

3 Ausstrahlung: Televisione Svizzera Italiana 15.4.1996, Regie: Sandro Bertossa und Biber Happe, Koproduktion: WDR, Dauer: 44 Minuten.

4 Erste neue Vorführkopien wurden in Programmen stummer Kurzfilme mit Musikbegleitung (»Das Neueste aus der Vergangenheit«, »Archivbeat«) und in Projektpräsentationen seit November 1999 in Zürich, Winterthur, Basel, Lausanne und Rapperswil gezeigt.

5 VB, 22.8.1924 und 25.8.1924. Kilbi oder Chilbi ist schweizerdeutsch für Kirchweih. Den Kilbifilm für die Kilbi filmten Leuzinger und sein Kameramann Winner im Jahr 1924 mindestens achtmal. Erhalten sind die Aufnahmen von Horgen, Herisau, Meilen, Richterswil, Frauenfeld und St. Gallen, verschollen jene von Wald und Adliswil. Von Winner sind bisher ausser einer Fotografie und einer Filmaufnahme (in:

KINO-NEUBAU 1926) keine konkreten Spuren fassbar geworden, auch ist sein Vorname nicht bekannt und der Familienname wurde möglicherweise anders geschrieben. Frau Strickler erinnerte sich, dass er aus München kam und bei ihnen einige Zeit (um 1924-1926) als Kameramann und Operateur arbeitete. Wenn in den Jahrmaktsfilmen von 1924 Willy Leuzinger im Bild erscheint, stand Winner wohl hinter der Kamera, auch stammen die professionell langen und ruhigen Schwenks in etlichen Filmen eher von ihm als von Leuzinger.

6 VB, 31.8.1925, und Voranzeige 28.8.1925.

7 Anzeigen im VB, 28.8.1903, 27.8.1904, 24.8.1907 und 27.7.1910.

8 Inserate im VB, 26.8.1905 (Wallenda), 23.8.1902 (Leilich), *Allgemeiner Anzeiger vom Zürichsee*, 19.8.1921 (Wallendas anatomisches Museum).

Die Stichproben-Zeitungsrecherche für die Kilbi der Gemeinde Wald im oberen Tössstal zeigt einmal mehr, wie der Jahrmakts-Kinematograph als eine unter vielen anderen Darbietungsmaschinen oder -buden auftaucht: »Mechanische Original-Kunst-

uhren-Ausstellung« mit mechanisch-beweglichen Landschaften, Kriegsbildern, Festspielen und einer humoristischen Höhle (VB, 26.8.1899), »Welt-Panoptikum«, in dem, dargestellt mit lebensgrossen, mechanisch beweglichen Pracht-Wachs-Gruppen, die Ermordung des Königs von Italien in Monza und die Weltausstellung Paris 1900 samt Schweizerdorf zu sehen waren (VB, 25.8.1900), »Rauschers Panorama« mit Aktualitäten und Reisebildern und »Kristallpalast« (»Der Königsmord in Serbien«, »mechanisch bewegliche Wachsfiguren«, »vor demselben Etablissement befinden sich die automatischen Kinematographen«), beide in VB, 29.8.1903.

9 Nachgewiesen durch Anzeigen in den *Rapperswiler Nachrichten* (RN) sind die Wanderkinos Hofmann und Fromm (»Lebende Photographien zum ersten Mal in Rapperswil«, RN 15.8.1903), L. Praiss Genève (RN 22.8.1903), Gebr. Sperl Genf (RN 29.6.1904), »Kinematographische Wiedergabe der schönsten Szenen aus dem Passionsspiel nebst Projektionsbildern von Oberammergau und Umgebung« im Hotel Schwanen (RN 25.3.1905), The Royal Randvoll (RN 28.3.1906), Cinematograph Wallenda (RN 15.9.1906), The Imperial Vio [Weidauer] (RN 20.7.1907), Salon-Cinematograph Wallenda (RN 25.7.1908), Sperl Genf (RN 10.4.1909).

10 RN, 5.11.1913.

11 Leuzingers private Filmaufnahmen von der Baustelle sind erhalten; eine genaue Beschreibung des neuen Saals mit Malereien in Blau und Orange und orangen Beleuchtungskörpern gibt der Zeitungsartikel in den RN, 3.12.1926.

12 Buchs und Altdorf blieben von da an wichtige Spielorte mit Kinoneubauten Cinema Leuzinger in Buchs 1947 und Cinema Leuzinger in Altdorf 1963.

13 Es könnte sich um Jean Weber-Clément (1858-1928) handeln, der seit 1903 von Yverdon aus einen grossen Wanderkino namens Ciné-National-Suisse in der Welschschweiz betrieb und 1910 in Vevey

ein Kino eröffnet (Abbildung bei Manz, S. 34 und Angaben bei Dumont, S. 22). Das lässt die Arbeitshypothese zu, dass Leuzinger den Wanderkino samt Namen von Weber-Clément gekauft hat (Hanspeter Manz, »Zur Frühgeschichte des Kinogewerbes in der Schweiz«, in: *Film und Filmwirtschaft in der Schweiz. Fünfzig Jahre allgemeine Kinematographen Aktiengesellschaft, Zürich*. Zürich 1968, S.34. Hervé Dumont, *Geschichte des Schweizer Films*, Lausanne 1987, S. 22).

14 Die spätesten Nachweise für andere Kinoschausteller neben Leuzinger sind bisher J. Nocks Grand Cinema Palace (an der Kirchweih Erlenbach, *Zürichsee-Zeitung*, 1.9.1923) und Dahlmann-Fassold (»Thalman-Fassold« in Teufen 1925, LA 134.27).

15 Inserat in den *Schausteller-Nachrichten* vom August 1943, LA 97. Als Verkäufer trat der Schausteller M. Marcelli auf.

16 In einem Brief des Basler Kopierwerks Eos von 1937 (LA 768) wird ein günstiger Selbstkostenpreis allerdings damit begründet, dass »wir schon seit Jahren mit Ihnen arbeiten«, was auf auswärtige Verarbeitung – vielleicht der langen Turnfestfilme in mehreren Kopien – schliessen lässt.

17 *Anzeiger des Bezirkes Horgen*, 1.8.1924.

18 6.- 8. Juli 1923.

19 6. Mai 1923.

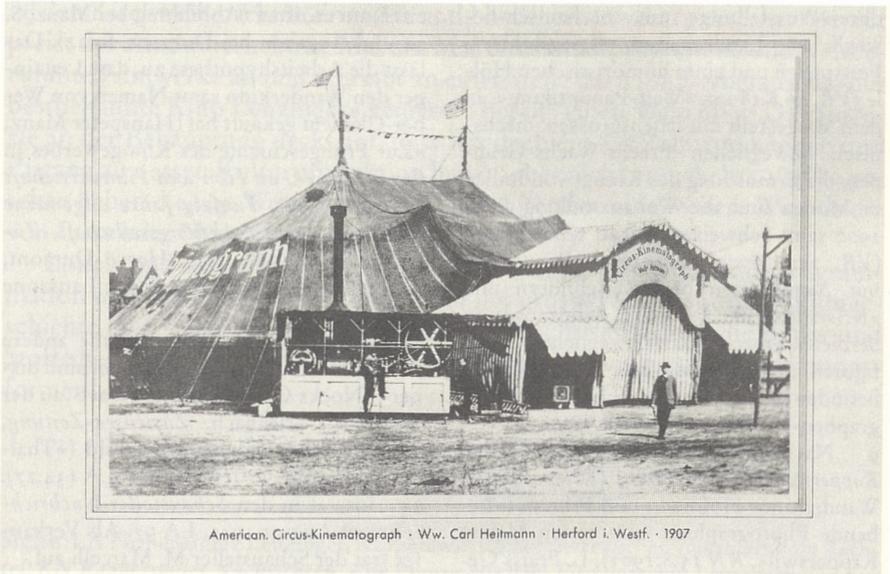
20 5. April 1923.

21 20. Juli 1924.

22 »[U]m drei begann bei Leuzingers auf dem Budenplatz die buntbemalte Orgel die Ouvertüre zu »Dichter und Bauer« zu dröhnen.« Willy Fries, *Bilder im Sturm*. Amriswiler Bücherei, Amriswil 1986, S. 12, eine wunderbare Jugenderinnerung an Besuche im Wanderkino Leuzinger. Die etwa dreissig erhaltenen Rollen des pneumatischen Klaviers für den Rapperswiler Saal gehören vorwiegend ins Repertoire Oper und Klaviersik.

23 LA 134.27.

24 Ankündigung Lachen SZ 1926, LA 131.1.



Zirkuskinematographen

Marginalien zu einer Sonderform des ambulanten Kinos

Der erste Kinobesuch, an den sich der Schriftsteller und Journalist Joseph Roth erinnert, hat etwa 1905 vermutlich in seiner Heimatstadt Brody in Galizien stattgefunden. Das war,

als ich noch ein Knabe war und als zum erstenmal das Wunder der lebendigen Schatten zu mir kam. Damals kam ein großer Wagen daher, von unsichtbaren Kräften gezogen, blieb auf einem freien Platz vor der Stadt stehn und schickte zuerst eine große Maschine vor, von einem kleinen Zelt aus Leinwand bedeckt, und hierauf ward ein großes Zelt, ebenfalls aus Leinwand, ausgebreitet und gewölbt, und trat man hinein, so war das Innere der Wölbung ein blauer Himmel, gestirnt mit vielen goldenen und silbernen Sternen.¹

Joseph Roth hatte seine erste Begegnung mit dem Film in einem der frühen mobilen Kinopaläste, den sogenannten Zirkuskinematographen, die für kurze Zeit zwischen 1905 und 1910 Aufsehen erregten und als glanzvoller Höhepunkt der Zeit des ambulanten Kinos zugleich ihr Ende bedeuten.

Die Kooperation von Kinematograph und Zirkus ist allerdings schon älteren Datums. Seit der Jahrhundertwende war der Kinematograph gelegentlich auch im Zirkus eine Programm-Nummer unter anderen. Für das Jahr 1900 hatte zum Beispiel der Circus Corty-Althoff in Osnabrück neben Pferdedressur und Equilibristik in seinem »großen Novitäten-Abend« die »Lebenden Photographien, dargestellt mit dem Original-Kinematograph, Modell 1900« bereits als Zugnummer angekündigt.² Die Programmstruktur des Zirkus, vergleichbar mit der Nummernfolge der Varieté-Theater, die den Kinematographen schon seit 1896 in ihren Programmen zur Schau gestellt hatten, ermöglichte es, daß auch Zirkusunternehmen den technischen Neuheitswert der Filmprojektion ausnutzen und Filme problemlos in ihre Vorführungen integrieren konnten. Ferdinand Althoff jr.³ erwähnt schon für das Jahr 1901, daß sein Vater, einst Zirkusdirektor und Mitglied der weitverzweigten Zirkusdynastie, in Potsdam einen Gewerbeschein erhalten hat, der ihn »zur Veranstaltung von Kunstreitervorführungen, zu kinematographischen Vorstellungen und zum Betriebe eines Bärentheaters« befugte.⁴ Auf dem Jahrmarkt hatten viele Schausteller innerhalb kurzer Zeit ihre Varieté-Theater vollständig in Kinematographen-Theater⁵ umgewandelt; Ferdinand Althoff sen. war wohl der einzige Zirkusdirektor, der die Präsentation der gezähmten Natur aus dem

19. Jahrhundert mit der naturgetreuen technischen Wiedergabe der Realität des 20. Jahrhunderts vertauscht und sein Zirkusunternehmen ganz aufgegeben hat. Die Begründung für diesen ›Medienwechsel‹ ist interessant: In seiner »Geschichte einer alten Zirkusfamilie« (1936) erzählt Ferdinand Althoff jr., daß der Vater nach Tierquälereien und ständigen handgreiflichen Auseinandersetzungen mit Mitarbeitern und Artisten die ›leibhaftige‹ Präsenz der Zirkuswelt leid geworden war. Er schildert, daß Vater Althoff schon 1897 bei einem Gastspiel auf einem holländischen Kirmesplatz im Jahrmarktkinematographen seines ›Nachbarn‹ van der Doorn neidvoll festgestellt hatte, »wie angenehm und reibungslos das Arbeiten mit dem Filmprogramm gewesen war.«⁶ Er träumte fortan von einem Geschäft, »in dem wir alle unsere Künstler, die Artisten, das Personal, ja, sogar die Tiere, in kleinen [Film-] Kartons verpackt, mit uns herumführen!«⁷ Schon bald (1901) hat sich Althoff mit einer selbstgebauten ›Kinobude‹ »Elektro-Biograph« vom Zirkus verabschiedet; 1905 ist er mit seinem Kino ins Zelt zurückgekehrt, mit dem er unter dem Namen »First European Tent« durch Europa gezogen ist. Es handelte sich um ein

schwarzes Zirkuszelt, innen mit Sternen bemalt, vorn ein sogenanntes Schweizer Kassenhaus. Das Rummelmäßige, wie bei der Bude, fiel nun gänzlich fort. Schützen- und Volksfeste wurden nicht mehr besucht, sondern nur noch Privatplätze. Je nach der Größe des Ortes stand der Kinematographenzirkus 10 bis 14 Tage an einem Platze. Es gab wochentags eine und sonntags zwei Vorstellungen von einer Spieldauer von 2 ½ Stunden. Das Zelt faßte 2000 Sitzplätze. Aus einem eigenen Vorführungswagen wurde durch die Mastbäume projiziert. Alles war elegant, in den Hauptgängen lagen schwere rote Cocosmatten, in der Mitte, rechts und links vom Gang, waren die Logen. Die besseren Plätze hatten einen Plüschbezug, die Platzanweiser waren in Livrée.⁸

Diese Beschreibung stimmt weitgehend mit Informationen über den »American Circus-Kinematograph Ww. Carl Heitmann« aus Herford überein, die die Verfasserin 1983 von dem hochbetagten Schausteller Theo Heitmann in einem Interview erhalten hat, der in seiner Kindheit mit seiner Mutter Lilly Heitmann und sechs Geschwistern mit einem solchen Unternehmen unterwegs gewesen ist.⁹

In der Branchenzeitschrift *Der Komet*, dem »Organ des gesamten Schausteller-, Kinematographen-, Händler- und Meßreisenden-Standes« und der wohl verlässlichsten Quelle für die Periode der Jahrmarktkinematographie, annoncierte erstmals am 22. September 1906 eine Zeltfabrik die Neuheit »Zirkus-Kinematographen-Zelte, rund und oval, komplett aufstellbar, mit Inneneinrichtung, Klappstühlen und Plüschbezügen«, die bei der Leipziger Firma Tränkner & Würker Nachf. AG zu beziehen waren. Und im redaktionellen Teil derselben Ausgabe wurden die Vorzüge dieses neuartigen Kino-Reise-Unternehmens folgendermaßen beschrieben:

Neues auf dem Gebiete der Kinematographen!

Die bei uns in allen Kreisen gut bekannte, altrenommierte Zeltfabrik Tränkner & Würker Nachf., AG Leipzig-Lindenau, hat vor kurzer Zeit unter der Firma Zirkus-Kinematograph H.J. Fey ein vollständig neues Unternehmen auf die Reise gebracht. Während bisher die Kinematographenbesitzer zur Ausübung ihres Geschäfts Buden mit festem Gestell geführt haben, so hat die Firma Tränkner & Würker Nachf. einen zirkusähnlichen Chapiteau-Bau konstruiert, welcher sich speziell für kinematographische Vorführungen eignet. Das Zelt besitzt eine eigens hierzu erfundene Bauart und eignet sich ganz vorzüglich für den gedachten Zweck. Man kann mit diesem Unternehmen sehr schnell reisen, indem nicht ein einziger Tag verloren wird, ohne Vorstellungen zu geben. Es ist leicht, den ganzen Zirkus-Kinematograph nach der abgehaltenen Abendvorstellung nach einem anderen Platz zu transportieren und in demselben am anderen Tag sein Geschäft auszuüben. Das Zelt ist aus schwarzem Segeltuch gefertigt, sodaß der Innenraum vollständig dunkel ist und innen ist das Zelt himmelartig mit Sternen bemalt, wodurch der Innenraum bei Beleuchtung großartig wirkt. Am Eingang zeigt das Unternehmen ein schön ausgeführtes Kassa-Zelt.¹⁰

Die Bemerkung, daß sich »ein völlig neues Unternehmen« auf die Reise gemacht habe, entfachte im Anzeigenteil des *Komet* einen heftigen Streit um die »Urheberrechte« am Zirkuskinematographen. Die Firma Tränkner & Würker betonte am 3. November 1906 in einer ganzseitigen Anzeige, daß sie den ersten Zirkuskinematographen gefertigt habe; die Firma F. Behrens und A. Kühne in Oscherslebe / Sachsen teilte in einer ebenso großen Anzeige in derselben Ausgabe mit, daß der von ihr konstruierte Kinematographen-Zirkus, der seit Wochen zur Besichtigung aufgebaut war, nun verkauft worden sei. Im redaktionellen Teil des *Komet* folgte unter dem Titel »Neukonstruktionen für Schaugeschäfte« am 24. November 1906 ein detaillierter Bericht über dieses Unternehmen, das ebenfalls die Erfindung des Zirkuskinematographen für sich beanspruchte.

Das in der Konstruktion eines Doppel-Chapiteaux von der Firma F. Behrens und A. Kühne in Oschersleben aufgestellte Zelt bedeckt einen Flächenraum von 25 zu 18 Meter, die bei der Parade sowie bei der Leinwand für den Spiegel auf zirka fünf Meter erhöht ist, was durch Quadrepols in sinnreicher Weise erreicht wird und bis zum Dach eine Höhe von acht Metern erreicht. Das Ganze wird durch zwei schlanke Hauptmaste und vier kleinere, die frei auf der Erde stehen, gestützt, ohne daß die Aussicht in irgend welcher Weise gehindert wird, so daß der Raum, der 1500 Sitzplätze bietet, auf das imposanteste wirkt.

Das aus schwarzbraunem extra starkem Segeltuch hergestellte Zelt-Theater ist selbst bei hellstem Sonnenschein, dem Zweck entsprechend, rabenfinster und erhält andererseits durch vier eigenartig konstruierte Dachfenster eine ausreichende Ventilation, ohne daß Sturm oder Regen einzudringen vermögen. Eine 15 Meter lange Parade, auf der eine mit 40 Pferdekräften arbeitende Dampfmaschine, sowie eine Orgel und Kasse Aufstellung gefunden, vervollständigt das Ganze, das mit einer verschwenderischen Lichtfülle übergossen scheint.¹¹

Schließlich annoncierte am 17. November 1906 auch die Zeltfabrik Ludwig Stromeyer aus Konstanz »Chapiteaux für Zirkuskinematographen«. Gleichzeitig meldete sich der Schausteller Georg Narten per Anzeige aus Budapest zu Wort und machte bekannt:

Freiwillig und ohne Aufforderung erkläre ich, daß die Zeltfabrik L. Stromeyer & Co. in Konstanz mir vor mehr als Jahresfrist einen Zirkuskinematographen, den ich seit dieser Zeit benütze und als ERSTER damit reise, geliefert hat. Der Kinematograph-Zirkus hat sich vorzüglich bewährt, beim Publikum vielen Beifall gefunden und wird dessen zweckentsprechende gute Konstruktion von allen Fachkreisen anerkannt. Ich bin gerne bereit, Interessenten weiteren Aufschluss zu geben. Hochachtungsvoll G. Narten, Electro-Bioscop, Budapest.¹²

Auf jeden Fall wurden jetzt in drei deutschen Fabriken Zeltkinematographen gebaut, die ab der Herbstsaison 1906 Hochkonjunktur hatten. Zelte mit imposanten Namen reisten durch Europa, zum Beispiel ein »Grand Cirque Royal Biographique« von Ignatz Lampertz. Die renommierte Zeltfabrik Ludwig Stromeyer, die Zelte für Großzirkusse wie Hagenbeck, Sarrasani und Althoff gebaut hatte, unterhielt seit Beginn des Jahrhunderts eine eigene Abteilung für das Schaustellergeschäft.¹³ Neben Chapiteaux für Zirkusse wurden hier Karussell- und Budendächer, Kassen- und Garderobenzelte hergestellt, gebrauchte Zelttücher ausgebessert und wieder imprägniert. Viele Schausteller und Kinematographenbesitzer verbanden die Reise zum Konstanzer Jahrmarkt mit einer fälligen Instandsetzung des Karussells oder der Jahrmarktburde. Man konnte sich aber auch ein völlig neues Geschäft bauen lassen und von hier aus seine Tournee antreten. Wie auch immer, es gab gute Gründe, warum viele der seinerzeit großen Jahrmarkt-Unternehmen in der Grenzstadt Konstanz Station machten. Eines von ihnen gehörte dem Schweizer Kinopionier Georges Hipleh-Walt aus Biel, der im September 1906 erstmals in Konstanz gastierte. Zu diesem Zeitpunkt war er noch Direktor seines prächtig ausgestatteten »Salon-Cinematographe«, ein 30 Meter langes und 10 Meter tiefes transportables Jahrmarktkino, das eine 40 qm große Leinwand besaß und in dem schon damals 800 Zuschauer Platz fanden. Georges Hipleh-Walt bestellte bei seinem Gastspiel auf dem Konstanzer Jahrmarkt bei der Zeltfabrik Ludwig Stromeyer für die Summe von 150.000 Franken einen riesigen Zirkus-Kinematographen, der mit mehr als 2.000 Sitzplätzen und einer 80 qm großen Leinwand vielleicht der größte Zeltkinobau gewesen ist. Bekannt unter dem Namen »Le Biographe Suisse« bereiste er ab März 1907 die Schweiz, Italien und Deutschland. Hipleh-Walt beschäftigte zwei Operateure, sechs Zeltmeister, eine Sekretärin und zwei Kassierer, außerdem ein Orchester mit zwölf Musikern. Beim Start seiner Tournee konnte er sein neues Unternehmen in Konstanz gar nicht aufstellen, weil sich für die Frühjahrszeit ein anderer Wanderkinobetreiber, Heinrich Ohr aus Pirmasens, durch Vorauszahlungen ein langfristiges Platzrecht gesichert hatte und sich die Stadt offenbar strikt an

Chapiteaux für Zirkus-Kinematographen

In runder oder ovaler Form,
kompl. mit Inneneinrichtung, Bestuhlung u. eleganten zerlegbaren Vorbauten,
liefert in höchster Vollendung und unerreicht praktischer und solidester Konstruktion

die renommierteste Zeltfabrik

L. Stromeyer & Co., Konstanz (Baden).

Vertreter: Paul Obsner.

Freiwillig und ohne Aufforderung

erkläre ich, dass die

Zeltfabrik **L. Stromeyer & Co. in Konstanz**

mir vor mehr als Jahresfrist

1871

einen **Zirkus-Kinematographen**

den ich seit dieser Zeit benütze und als **Erster** damit reise, geliefert hat.

Der Kinematograph-Zirkus hat sich vorzüglich bewährt, beim Publikum vielen Beifall gefunden und wird dessen zweckentsprechende gute Konstruktion von allen Fachleuten anerkannt.

Ich bin gerne bereit, Interessenten weiteren Aufschluss zu geben.

Hochachtungsvoll!

G. Narten, Electro-Bioscop, Budapest.

Der Komet, 17.11.1906

diese Abmachung hielt.¹⁴ Erst im September 1909 konnte der in Konstanz gebaute Zirkus-Kinematograph an seinem Ursprungsort während des Jahrmärkts gezeigt werden,¹⁵ damals schon unter der Leitung von Hipleh-Walt junior, da der Vater seit 1908 in Biel und Zürich die ersten ortsfesten Kinos betrieb. Noch während die ambulanten Kinematographen untereinander um Platzrechte in den Städten kämpften, hatten sich ab etwa 1906 an den Straßenecken bereits ihre neuen Konkurrenten, die stationären Ladenkinos, etabliert, denen sie mit ihrem enormen Platzangebot und ihrer luxuriösen Ausstattung versuchten, Paroli zu bieten. (50 Jahre später wird sich das ortsfeste Kino – dann mit opulenten Breitwandformaten – seinerseits gegen die Konkurrenz des kleinen Fernsehbildes zur Wehr setzen.) Mit noch mehr Prachtentfaltung in immer größeren Zeltbauten traten sie den anfangs meist kleinen und einfach ausgestatteten Ladenkinos für kurze Zeit erfolgreich entgegen.

Eher am Rande spielten dabei auch die stationären Zirkusgebäude, wie sie in einigen größeren Städten von den Zirkusunternehmen unterhalten wurden, eine Rolle: Während der Zirkus unterwegs war, ließen sie sich problemlos an

ambulante Kinematographen vermieten, was für die ortsansässigen Besitzer von Ladenkinos jedesmal eine bedrohliche Konkurrenz bedeutete. So wurde aus Wien zum Beispiel berichtet, daß immer dann, wenn im Zirkus-Schumann-Bau mit seinem Platzangebot von 1900 Sitzen ambulante Kinematographen Filmprogramme zeigten, »Dutzende von [Wiener] Kinematographenbesitzer[n] so in das Herz getroffen [wurden], daß sie zugrunde gehen müssen.«¹⁶

Im Annoncenteil des *Komet* läßt sich nachlesen, daß die Zeltfabriken Jahr für Jahr versuchten, neue interessante Varianten auf den Markt zu bringen. 1908 war die Novität ein Viermaster-Zirkuszelt von Behrens & Kühne;¹⁷ Stromeyer kreierte »The Great American Novelty Show«, bei der Kinematograph, Varieté und Museum unter einem Dach untergebracht waren.¹⁸

Aber schon ab 1909 hatten sich diese Dinosaurier aus der Zeit der Wanderkinematographen überlebt. Im *Komet* wurden die ersten Zirkuskinematographen billig zum Verkauf angeboten, darunter auch das Unternehmen von Georg Narten, Arnstadt/Thüringen mit 1000 Sitzplätzen. Familie Heitmann aus Herford verkaufte 1910 ihren Zirkuskinematographen an einen Zeltprediger. Ab 1910 wurden von den Zeltfabriken keine Kinozelte mehr inseriert. Noch einmal hatten die Kinopioniere des Jahrmarkts mit den Zirkuskinematographen, diesen ersten riesigen und prachtvollen Zuschauersälen, die den ortsfesten Ladenkinos sicherlich bei weitem an Komfort, Atmosphäre und Kinoerlebnis überlegen waren, alles daran gesetzt, das Kino für sich als ambulantes Gewerbe zu retten. Aber die große Zeit des ambulanten Kinos war über, weil sich die ortsfesten Kinematographen-Theater, die Ladenkinos und ›Kintöpfe‹ schließlich durchgesetzt haben.

In nostalgischer Erinnerung schildert Ferdinand Althoff jr. die letzten Jahre des Kinematographen seines Vaters, der bis zuletzt, d. h. bis in die Tonfilmzeit hinein, noch am ambulanten Kino festgehalten hat:

Nachdem diese Pioniere die erste und schwierigste Aufklärungsarbeit geleistet hatten, begannen die immer größer und eleganter werdenden Kinos in den Städten die Wanderkinos zu verdrängen. Zuerst nur aus den Großstädten; aber schnell wurde aus der einmaligen Jahrmarktsbelustigung eine Industrie, die sich Stadt für Stadt eroberte. So wanderte Ferdinand Althoff als erster wieder aufs Land hinaus und fand in den deutschen Dörfern ein neues und dankbares Publikum. Mit allen technischen Neuerungen, die unterdessen geschaffen worden waren, zog er mit einer stattlichen Karawane aus sechs großen Wohn-, Transport- und Küchenwagen und drei Apparatewagen, geschleppt von zwei Großbulldoggs durch Deutschlands Gaue, überall ein in technischer Beziehung sowie in programmlicher Hinsicht erstklassiges Programm bietend.¹⁹

Während die Schausteller längst anderen Neuheiten nachjagten und den Kinematographen aufgegeben haben, sobald das Geschäft nicht mehr lohnte, hat der Zirkusmann Althoff weiterhin am ›Zirkus‹ festgehalten, auch wenn er sei-

ne »Künstler, die Artisten, das Personal, ja, sogar die Tiere, [nur noch] in kleinen [Film-] Kartons verpackt«²⁰ mit sich herumführte, um sie an die Leinwand zu projizieren. Für ihn ist der Kinematograph immer vor allem »Zirkus« geblieben.

Anmerkungen

1 Diese Erinnerungen an den ersten Kinobesuch in seiner Kindheit sind in Joseph Roths kulturkritischer Auseinandersetzung mit der Filmindustrie »Der Antichrist« (1934) enthalten. Joseph Roth, *Werke 3, Das journalistische Werk 1929-1939*, Köln 1991, S. 576 (vgl. dazu Anne Paech und Joachim Paech, *Menschen im Kino. Film und Literatur erzählen*, Metzler-Verlag, Stuttgart, Weimar 2000, S. 18).

2 Inserat in der *Osnabrücker Zeitung*, 28.8.1900, in: Anne Paech, *Kino zwischen Stadt und Land. Geschichte des Kinos in der Provinz: Osnabrück*, Jonas Verlag, Marburg 1985, S. 17.

3 Ferdinand Althoff, *Die Letzten von Freialdenhoven. Die Geschichte einer alten Zirkusfamilie*, Jülich 1936, S. 98 (Sonderdruck aus den *Rur-Blumen*, Heimatwochenschrift zum *Jülicher Kreisblatt*).

4 Wenig später bestätigt ein erhalten gebliebener Wandergewerbeschein, daß dieselbe Befugnis auch für das Jahr 1906 erteilt worden ist. Vgl. Friedrich von Zglinicki, *Der Weg des Films*, Olms Verlag, Hildesheim 1979, S. 304.

5 Ein Beispiel dafür ist der Schweizer Kinopionier Louis Praiss. Er hatte mit seinem »Grand Théâtre des Varietés« im Frühjahr 1896 in Genf auf der Exposition Nationale Suisse gastiert, dort Bekanntschaft mit dem *Cinématographe Lumière* gemacht, ihn schon im Herbst 1896 als Nummer ins Programm aufgenommen und sich ab Herbst 1900 mit seinem »Ersten schweizerischen Riesen-Kinematograph« ganz auf kinematographische Vorstellungen umgestellt. Vgl. dazu Anne Paech, *Konstanzer Kinogeschichte: Die Anfänge (1896-1914)*, <http://www.uni-konstanz.de/FuF/Philo/LitWiss/Medienwiss/welcome.html>. Ähnlich verhält es sich mit

dem Spezialitätentheater Melich aus Neuss, das sich allerdings nach mehrjährigem Zwischenspiel als Kinematograph ab 1907 allmählich wieder ganz in ein Variété-Theater zurückverwandelt hat. Vgl. Paech (Anm. 2), S. 23.

6 Althoff (Anm. 3), S. 98. Ebenfalls in: »Das wandernde Urkino«. Ferdinand Althoff, der Vater des »Kinematographentheaters«, *Hallische Nachrichten*, Nr. 15, 18.1.1936, S. 8.

7 Althoff (Anm. 3), S. 97-98.

8 Ebenda, S. 99-100 (vgl. auch Zglinicki [Anm. 4], S. 305).

9 Vgl. Anne Paech, »Das Kino als Zirkus«, *epd Film*, 1. Jg., H. 1, 1984, S. 6.

10 *Der Komet*, 22.9.1906, S. 7.

11 *Der Komet*, 24.11.1906, S. 5.

12 *Der Komet*, 17.11.1906, S. 37.

13 Dies geht aus einem Brief Ludwig Stromeyers vom 4.4.1907 an den Stadtrat hervor (Stadtarchiv Konstanz Akte S II 4624). Leider sind weitere Dokumente aus dieser Zeit einem Großbrand bei der Firma Stromeyer zum Opfer gefallen.

14 Ebenda. Im gleichen Brief bringt Stromeyer seinen Ärger zum Ausdruck, daß die Stadt dem Kinobetreiber Hipleh-Walt nicht einmal die Aufstellung seines neuen Zeltes für einen einzigen Tag bewilligte, weshalb dieser den Zirkus-Kinematographen als neues Unternehmen bei der Ausreise in die Schweiz mit 1300 Mark verzollen mußte.

15 Inserat, *Konstanzer Zeitung*, 23.9.1909.

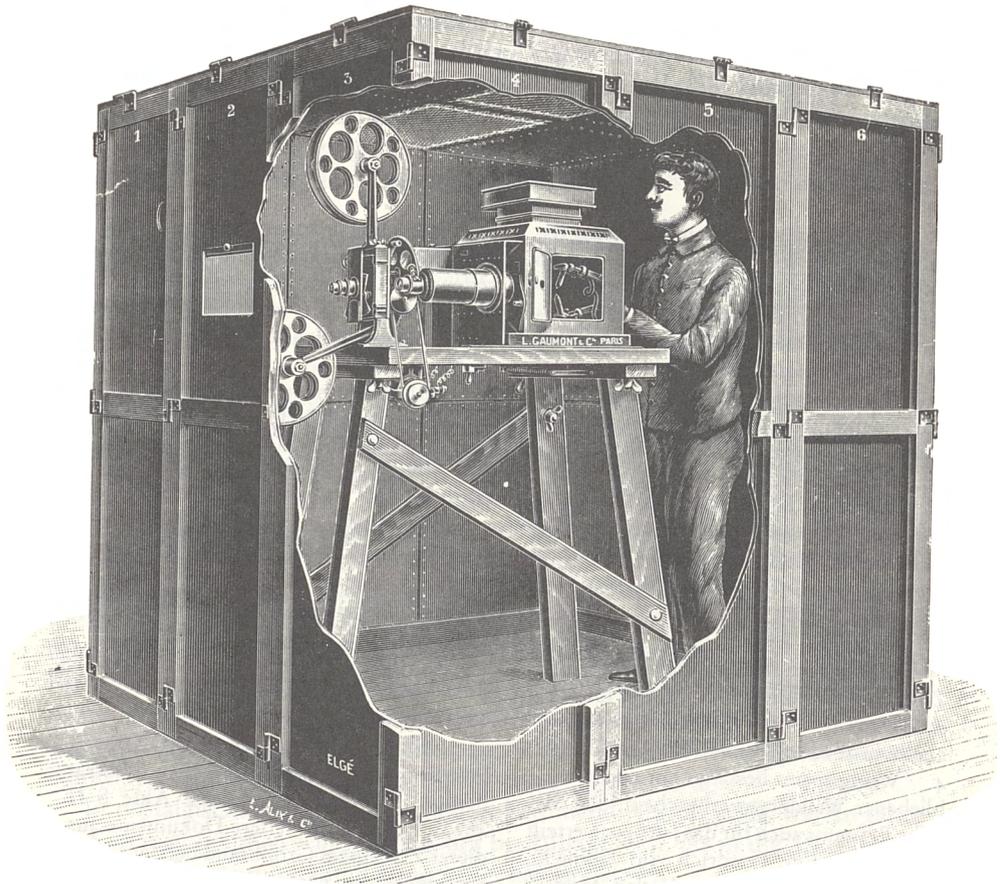
16 »Der Kampf um die Existenz«, *Der Komet*, 7.11.1908, S. 10.

17 *Der Komet*, 30.5.1908, S. 21.

18 *Der Komet*, 29.3.1908, S. 14.

19 Althoff (Anm. 3), S. 101.

20 Ebenda, S. 98.



Filmvorführer in New York 1906-1913

Im Februar 1908 erscheint in der *Moving Picture World* ein Bericht über das gefährliche Dasein eines Filmvorführers, der dem Leser das Blut in den Adern gefrieren läßt:

Bei der Vorführung eines Films langte John Riker in das Metallgehäuse der Maschine und bekam statt des Schalters ein blank liegendes Stromkabel zu fassen. Ein 1000 Volt starker Strom floß durch seinen Körper, und er konnte seine Hand nicht mehr von dem Kabel lösen. Er rief um Hilfe. Seine Schreie, die durch die schmale Öffnung der Kabine drangen, hörten sich für das Publikum wie eine phonographische Begleitung des blutrünstigen Dramas an, das in dem Film dargestellt wurde. Die Zuschauer, welche von der Gefahr, in der sich der Mann befand, nichts ahnten, applaudierten [...]. [Nach seiner Rettung] umschloß Rikers Hand immer noch das Kabel, welches man gewaltsam herausreißen mußte. Der starke Strom hatte seine Hand fast verkohlen lassen. (Wann lernen die Filmvorführer endlich etwas dazu? Uns ist unbegreiflich, wie ein solches Kabel benutzt werden durfte. Alle Vorführer sollten nur ordnungsgemäß isolierte Kabel verwenden, und wenn sich eine blankte Stelle zeigt, sollte diese mit Isolierband umwickelt werden. – Hrsg.)¹

Warum beginnen wir mit dieser grausigen Meldung? Der Leser mag glauben, daß wir ganz einfach sensationslüstern sind, doch tatsächlich hat diese Wahl mit unserer Faszination für die Konstruktion von Geschichte zu tun.² Diese Anekdote ist eine widerspenstige Gegebenheit, die sich nicht ohne weiteres mit anderen Daten in die üblichen Kategorien historischer Belege einordnen läßt. Wir waren zunächst geneigt, sie unter der Rubrik ›Farbtupfer‹ abzulegen, zusammen mit anderem Material, das uns etwas über den ›Alltag‹ dieser schon lange der Vergangenheit angehörenden Filmtheater mitteilt. Aber dann begannen wir zu verstehen, daß der hilflose Mr. Riker vielleicht doch eine zentrale Stelle in unserem Vorhaben einnehmen würde.

Wir wollen diese Anekdote zunächst im Zusammenhang mit anderem Belegmaterial betrachten und dabei die Vermutung äußern, daß sie möglicherweise eine wichtige kommunikative Funktion erfüllt hat in einem Umfeld, innerhalb dessen andere Kommunikationsformen nicht mehr funktionieren. Zu jener Zeit versuchen sowohl die Spitzen der Filmindustrie, repräsentiert von der Motion Picture Patents Company, als auch andere Gruppierungen wie die Feuerversicherungen oder die New Yorker Wasser-, Gas- und Elektrizitätswerke eine Reihe von ›vernünftigen‹ (d. h. nicht-moralischen, wertneutralen) Regelungen zu propagieren: Keine blanken Kabel anfassen! Nicht rauchen in der Nähe von Nitrofilm! Nicht mit ungeschulten Vorführern arbeiten!

Dies geschieht allerdings in einer Situation, in der Autorität – Vorschriften, Verordnungen, aber auch Hinweise, die auf gesundem Menschenverstand beruhen wie der, nur ordnungsgemäß isolierte Kabel zu verwenden – wenig Vertrauen genießt, ja verdächtig erscheint, in der jedes Gesetz als ein neuerlicher Angriff auf die Filmindustrie oder als Anlaß für Schmiergeldforderungen gesehen wird. Wie soll man also vernünftige Warnungen dieser Art kommunizieren? Da die diskursive Struktur von Gesetzen und Vorschriften unwirksam ist, behilft man sich mit warnenden Berichten wie dem über den unglücklichen Riker. Nun stellt sich jedoch die Frage, ob man diese Schlußfolgerung auf der Grundlage der verfügbaren Quellen tatsächlich ziehen kann. Ist die Meldung über Riker eine apokryphe Geschichte, die dazu dienen soll, den Projektionisten ihre schlechten Angewohnheiten auszutreiben? Oder handelt es sich nicht vielleicht doch um einen Tatsachenbericht, der sich auf einen ganz bestimmten Vorführer bezieht? Oder sogar um eine Forderung nach mehr Sicherheit am Arbeitsplatz dieser schlecht ausgebildeten und überbelasteten Arbeitskräfte? Lehrt uns dieser Bericht irgend etwas über John Riker selbst und die Berufsgruppe, der er angehört?

In dem Maße, in dem wir uns den unerforschten Klippen der postmodernen Historiographie nähern, welche die Erreichbarkeit des objektiven historischen Referenten bezweifelt und Widerstand leistet gegen eine aufgezwungene, einstimmige Leiterzählung, gewinnt die Riker-Anekdote an Bedeutung.³ Natürlich kann ein relativ kurzer Aufsatz wie dieser die Herausforderungen, die Poststrukturalismus und postmoderne Theorie für die traditionelle historiographische Praxis darstellen, nicht in ihrer ganzen Breite behandeln. Doch wir wollen an dieser Stelle untersuchen, auf welche Weise Vorannahmen hinsichtlich der Natur und der Interpretation von Belegmaterial die Konstruktion von Geschichte – und damit auch unser Verständnis von den Arbeitsumständen der New Yorker Filmvorführer – grundlegend beeinflussen. Der vorliegende Beitrag ist Teil eines Forschungsprojekts über die Geschichte der Nickelodeons in New York zwischen 1905/06 und 1913, der Periode also, während der die Praxis des Kinobetriebs reguliert und das neue kinematographische Medium in die existierenden Sozialstrukturen integriert wird. In diesem Zeitraum gibt es dramatische Umbrüche: Am Anfang, als die Nickelodeons wie Pilze an jeder Straßenecke aus dem Boden wachsen, steht die panische Angst vor der Unmoral der bewegten Bilder, und am Ende ist das Kino bereits auf dem besten Weg, ein ganz normales Massenmedium zu werden, wie eine Verordnung der Stadt New York zeigt, in der praktisch jeder Aspekt des Kinobetriebs geregelt ist. In der allgemeinen Vorstellungswelt der Nation verkörpert New York die Probleme der Urbanisierung, der Immigration sowie des Entstehens einer neuen Öffentlichkeit mit sogenannten ›billigen Amusements‹.⁴ In dem Maße, in dem Arbeiter vom Land zu den Industrien wandern und Immigranten versuchen, sich in den Mietskasernen und Arbeitsstätten ein neues Leben aufzubauen, bekommen die preiswerten Unterhaltungsmöglich-

keiten der Stadt wie Tanzsäle, Vergnügungshallen und billige Theater massenhaften Zulauf. Dies wird von den sozialen Eliten als Bedrohung empfunden. New York ist außerdem das Zentrum des berühmtesten ›billigen Amusements‹, des Kinos. Der Sitz mehrerer großer Filmgesellschaften (z. B. Edison, Vitagraph, Biograph) befindet sich in der Stadt, dazu kommen verschiedene Branchenblätter (z. B. *The Moving Picture World*, *The New York Dramatic Mirror*). Durch diese Kombination erhält die politische, soziale und kulturelle Debatte um das Kino eine besondere Bedeutung für den Rest des Landes. Obwohl New York nicht notwendigerweise typisch ist für den Kinobetrieb in den Vereinigten Staaten, so spielt es doch eine exemplarische Rolle, und die Untersuchung der lokalen Gegebenheiten ist auch auf nationaler Ebene von Belang.⁵

Die Erforschung des frühen Kinobetriebs ist zu weiten Teilen von der Verfügbarkeit und der Verständlichkeit der entsprechenden Belege bestimmt worden. Mehrere Faktoren haben den Prozeß des historischen Verstehens gelenkt (oder behindert):

- ein genereller Mangel an erhaltenem Belegmaterial;
- die hegemonial eingefärbte Art des erhaltenen Belegmaterials, das zum größten Teil von den dominanten institutionellen Quellen wie der Motion Picture Patents Company stammt, einem Konsortium der führenden Filmgesellschaften, das versucht, über die Kontrolle der wichtigsten Patente ein Oligopol zu errichten;
- unzuverlässiges oder uneinheitliches Belegmaterial, da Daten aus unterschiedlichen Quellen völlig widersprüchlich sein können, ein Problem, das sich insbesondere denjenigen stellt, die herausfinden wollen, wie viele Nickelodeons es in New York gegeben hat und wo sie sich befanden;⁶
- Belegmaterial wie die Riker-Anekdote, das im Rahmen gängiger historiographischer Annahmen schwer zu interpretieren oder zu verifizieren ist und deshalb häufig vernachlässigt wird.

Historiker, die sich mit dem frühen Film beschäftigen, wie auch Sozialgeschichtler, die sich für populäre Unterhaltungsformen interessieren, sind diese Probleme mit Geschick und Einfallsreichtum angegangen. Sie haben sich durch lokale Zeitungen, *oral history*-Archive und Handelsregister gearbeitet, um die Kategorien relevanter Belege zu erweitern. Diese neuen Quellen konnten sie verwenden, um über Widerstand gegen bzw. Auseinandersetzungen mit dominanten sozialen Praktiken zu spekulieren.⁷ Doch in einigen Fällen wird das Belegmaterial so behandelt, als öffne es ein relativ transparentes Fenster auf einen soliden und objektiven historischen Referenten. Und einige ordnen das Material zu linearen Erzählungen, in denen eine einzelne interpretierende Stimme den Vorrang erhält. Wie viele, vielleicht die meisten Historiker, wollen sie einfach Geschichte schreiben, anstatt endlos darüber nachzudenken, *wie* Geschichte geschrieben werden soll. Die außerordentlichen Schwierigkeiten

der historischen Arbeit machen diese Haltung für uns durchaus verständlich. Wir hingegen vertreten die Position, daß ein gewisser Grad an Reflexivität hinsichtlich der eigenen Praxis einen wichtigen Beitrag zu dem historischen Bewußtsein sein kann, das wir alle anstreben.

Der Operateur – so die zeitgenössische Bezeichnung für den Filmvorführer – ermöglicht die kinematographische Vorstellung. Zudem ist er nicht nur für den stetigen Fluß der Einkünfte des Kinobesitzers verantwortlich, sondern er gewährleistet auch die Sicherheit und das Vergnügen des Publikums. Er ist die zentrale Vermittlungsinstanz zwischen Betreiber und Zuschauer, zwischen Apparat und Ereignis. Obwohl das demographische Profil der Projektionisten alles andere als deutlich ist, deutet das verfügbare Material darauf hin, daß viele von ihnen aus der Arbeiterklasse, der unteren Mittelschicht und aus den Kreisen frisch angekommener Immigranten stammen. Ohne den Schutz von Gewerkschaften oder Berufsverbänden, gezwungen, in einem Umfeld zu arbeiten, in dem die Zahl lizenzierter Operateure die der verfügbaren Stellen übersteigt, sind sie der Willkür des Marktes und der Kinobetreiber ausgeliefert. Unser Verständnis vom Alltagsleben der Filmvorführer hängt von den theoretischen Ansätzen ab, die wir verwenden, um spekulativ den Wiederhall des spärlichen Datenmaterials zu dieser relativ marginalisierten, arbeitsrechtlich kaum abgesicherten Berufsgruppe zu erforschen. Die herkömmliche Historiographie würde sicher danach streben, die wenigen erhaltenen Daten in einen breiteren Zusammenhang einzuordnen. Doch die Annahme, daß manche Belege wichtiger sind als andere, zusammen mit der Neigung, einen kohärenten, in sich geschlossenen Interpretationsrahmen zu verwenden, würde dann zur Konstruktion einer historischen Erzählung führen, in der die Filmvorführer eine eher unbedeutende Rolle spielen.⁸ Gegen eine solche Praxis präsentieren wir zwei verschiedene Stränge von Belegmaterial, ohne sie zu integrieren: die offiziellen Dokumente (Gesetze, Präzedenzfälle, berufliche Richtlinien, Gewerkschaftsstatuten usw.) sowie das Anekdotische, Sporadische, das, was sperrig am Rande steht oder als oppositionell betrachtet wird (das Illegale, Verbotene, Transgressive).

Diese beiden Stränge sollten nicht als eines der üblichen Gegensatzpaare – innen/außen, warm/kalt – betrachtet werden, bei denen beide Begriffe dasselbe Gewicht haben und die Bedeutung aus der Gegensätzlichkeit selbst entsteht. Auch erhält der zweite, sowohl in der damaligen hegemonialen Konfiguration wie in der gegenwärtigen historischen Praxis untergeordnete Strang seine Bedeutung nicht als Negation des ersten. Stattdessen schafft er eine vage Unsicherheit, eine gewisse Beunruhigung, die daraus resultiert, daß man einzelne Daten gegen den dominanten Strang liest.

Kehren wir also zurück zu unserer Beispielanekdote, die ja ein solches Datum am Rande darstellt. In unserer ersten Analyse haben wir im Grunde die Anekdote schlichtweg in die Dominante eingereiht, indem wir annahmen, sie sei als

Lektion für Gesetzesübertreter gedacht, die zynisch geworden seien durch die damals allgegenwärtige Korruption, als deren Emblem die berühmte »politische Maschine« der New Yorker Demokratischen Partei, Tammany Hall, gilt. Unsere Konstruktion des diskursiven Riker als Lektion verwehrt dem historischen Riker Subjektivität und Handlungsfähigkeit. *The Moving Picture World*, im Einklang mit den dominanten Institutionen, betrachtet das nicht isolierte Kabel als Fahrlässigkeit, doch Rikers Handlungsweise könnte auch ein Akt der Selbstbehauptung sein, ein Versuch, den Einfluß eben dieser dominanten Institutionen aus seiner Arbeitsumgebung auszuschließen. Wenn dies der Fall gewesen sein sollte, mag Riker sein Verhalten angesichts der katastrophalen Folgen bedauert haben. Doch das darf nicht dazu führen, daß wir solche Ansätze von Auflehnung, die sich ergeben, wenn wir das Belegmaterial gegen den Strich lesen, außer Acht lassen. Betrachten wir nun die beiden Stränge von Belegmaterial in fünf verschiedenen Zusammenhängen, um so unser Verständnis der New Yorker Filmvorführer komplexer werden zu lassen.

Regeln und ihre Umgehung

Seit seiner Gründung 1907 fordert das Branchenblatt *The Moving Picture World* immer wieder die Lizenzierung der Filmvorführer. Dies gehört zu seiner Strategie, die Filmindustrie vernünftigen Regeln zu unterwerfen, um so den herrschenden sozialen Gepflogenheiten zu entsprechen und die Akzeptanz des Kinos als Massenunterhaltung zu erhöhen. Anfang 1908 kündigt das New Yorker städtische Amt für Wasser-, Gas- und Elektrizitätsversorgung, eine der vielen Behörden, die über den Kinobetrieb mitbestimmen, neue und strengere Regeln für die Lizenzierung von Nickelodeons und Filmvorführern an.⁹ Da die Projektionisten als der entscheidende Faktor beim Auslösen oder Verhindern von Kinobränden gesehen werden, legen die Fürsprecher der Filmindustrie großen Wert auf eine solche Lizenzierung. Bei den von Bürgermeister George McClellan veranstalteten Anhörungen zu den Bedingungen des Kinobetriebs stellt der Rechtsbeistand der Vereinigung der Filmauswerter, Gustavus Rogers, fest, daß das Amt für Wasser-, Gas- und Elektrizitätsversorgung nur nach einer sechsmonatigen Untersuchung und »Nachforschungen« eine Lizenz erteilt. Er versichert seinen Zuhörern, daß das Amt jeden Operateur, der sich auch nur »in einer einzigen Hinsicht die geringste Nachlässigkeit« zuschulden habe kommen lassen, sofort die Lizenz entziehe. Nach der berühmten Schließung der Nickelodeons durch den Bürgermeister am Weihnachtsabend 1908 erläßt die Stadt weitere Vorschriften für Filmvorführer. Zudem fordern die Versicherungen weitere Kontrollen.

Wenn wir genug Raum hätten, könnten wir leicht den Rest dieses Abschnitts mit ausführlichen Darstellungen der von den herrschenden Institutio-

nen erlassenen Regeln, Vorschriften und Empfehlungen füllen. Als Gegenposition zu diesem soliden Belegmaterial haben wir nur einen einzigen Artikel finden können, wiederum in *The Moving Picture World*:

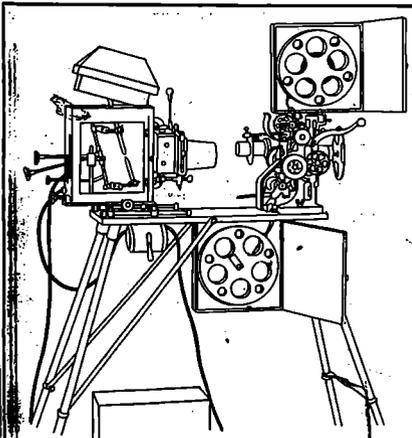
Es kursieren Gerüchte, daß viele altgediente Filmvorführer bei der Prüfung für die Lizenz mit sinnlosen Fragen belästigt werden und daß die Prüfungsausschüsse die Lizenzen zwei bis drei Wochen einbehalten, so daß die Projektionisten ihren Lebensunterhalt nicht verdienen können. Andere Leute, welche die Unterstützung gewisser Politiker genießen, erhalten angeblich ihre Lizenzen sofort, und zwar nach einer überaus oberflächlichen Prüfung. Es sieht sehr danach aus, daß dabei »geschmiert« wird.¹⁰

Dies paßt gut zu dem, was von der weit verbreiteten Korruption in der von Tammany Hall beherrschten Stadtverwaltung bekannt ist. Somit kann diese Beschreibung ohne weiteres auch im Rahmen herkömmlicher historiographischer Ansätze verstanden werden. Auch wenn wir keinerlei Belegmaterial finden konnten, daß auch New Yorker Filmvorführer Schmiergelder zahlen, kann man ohne weiteres schließen, daß es in dieser Zeit eine große Diskrepanz zwischen den Regeln und der Alltagspraxis gibt. Wir könnten diesen Bericht in eine Erzählung einordnen, die den Weg vom Chaos hin zu vernünftigen Regeln beschreibt, wobei die Filmvorführer wiederum als Objekte und nicht als Handelnde gesehen werden.

Was jedoch geschieht, wenn wir diesen Beleg gegen den Strich lesen und mit der phantasievollen Einfühlung eines historischen Romanciers verfahren? Wie verhalten sich Riker und seine Kollegen zwischen den Determinanten der Vorschriften einerseits und der ungeschriebenen Praxis andererseits? Nehmen sie die Gelegenheit wahr, sich dem ständig weiter expandierenden Netz der vernünftigen Regeln durch die Intervention eines Politikers zu entziehen? Lehnen sie den Zwang zur Schmiergeldzahlung ab? Wir werden wohl nie eine Antwort auf diese Fragen erhalten. Doch indem man solche Fragen stellt, billigt man den Filmvorführern zumindest einen gewissen Grad an Wahlmöglichkeiten und Handlungsfähigkeit zu.

Überprüfbares Wissen und Erfahrung

Ganz im Einklang mit der Tendenz rationaler Systeme der Regulierung, staatlich sanktionierte Zulassungsschranken zu schaffen, verlangt man in New York schon 1908 von denjenigen, die eine Lizenz als Filmvorführer erwerben wollen, sich einer Prüfung zu unterziehen. Einige, wie der Anwalt Gustavus Rogers, der oft die Interessen der Filmindustrie vertreten hat, hoffen, daß die Strenge des Verfahrens auch die Kritiker des Kinobetriebs zufrieden stellen wird. Mit ähnlicher Zielsetzung will die Branchenpresse die Projektion von Filmen als eine hochspezialisierte Tätigkeit darstellen und veröffentlicht re-



**Power's Cameragraph
No. 6**

THE FIREPROOF MOVING PICTURE MACHINE

**Used by Prominent Moving Picture Exhibitors All Over
the World**

POWER'S NO. 6 is built for service.

Every wearing part is carefully proportioned and accurate;
made of material which long experience has shown to be best suited
to its special purpose.

- The pictures projected by it are steady and absolutely flicker
less, therefore do not tire or injure the eyes.

POWER'S CAMERAGRAPH NO. 6 has become by merit
alone the choice of particular exhibitors.

MANUFACTURED BY

**NICHOLAS POWER COMPANY, 115 Nassau St
New York**

FOR FOURTEEN YEARS THE LEADING MAKERS OF MOTION PICTURE MACHINES.

The Tammany Times, 22.1.1912, S. 95

gelmäßig ausführliche technische Erklärungen zu den mechanischen, optischen und elektrischen Elementen der Filmprojektoren. Ein weiterer Schritt in diese Richtung ist die von *The Moving Picture World* 1910 veröffentlichte Ankündigung, daß F. H. Richardson, der in dem Blatt für die Kolumne über Projektorentechnik verantwortlich zeichnet, eine Schule für Filmvorführer eröffnen will.¹¹

Der Staat, unterstützt von der Branchenpresse, verlangt somit schon recht früh in der Geschichte der Filmindustrie von den Vorführern einen hohen Grad an technischem Wissen, welches professionelle Organisationen wie die New York Fire Underwriters und das American Institute of Electrical Engineers in Form von Handbüchern zu Verfügung stellen. Wir könnten zahlreiche Beispiele anführen, wie dieses Wissen von unterschiedlichen Institutionen gesammelt und verbreitet wird. Wir könnten auch aufzeigen, in welchem Maße die Entstehung eines Berufsstands der Filmvorführer, dem hochspezialisierte Subjekte angehören, als Resultat eines Diskurses über technisches Wissen und des Prozesses staatlicher Prüfungen dem von Michel Foucault erarbeiteten Paradigma entspricht. Stattdessen wollen wir, gegen diese überaus suggestive Interpretation, welche die Projektionisten als diskursive Objekte behandelt, Belege suchen für die Subjektivität der Operateure sowie für ihr eigenes Verständnis ihrer Alltagserfahrungen.

In einem Artikel in der Märzangabe 1909 von *The Nickelodeon*, einem Branchenblatt aus Chicago, bezieht Oscar B. Depue Stellung gegen die Prü-

fungen für Filmvorführer und behauptet, daß Detailwissen zu Fragen der Elektrotechnik weniger wichtig sei als die in jahrelanger Berufspraxis erworbene Erfahrung.¹² Im gleichen Monat veröffentlicht *The Film Index* die Äußerungen der Vertreter zweier Gewerkschaften, die der Calcium and Electric Light Operators sowie die der Motion Picture Operators of New York City. Diese stellen fest, daß die neuen gesetzlichen Regelungen für die Lizenzvergabe »so streng und rigide« seien, daß etwa 200 Projektionisten ihre Lizenz verloren hätten. »Es heißt, daß sich die Prüfung auf allgemeine Erfahrung mit Elektrizität bezieht und den Männern, die wissen, wie man einen Filmprojektor bedient, keine faire Chance gibt. Die am stärksten Betroffenen haben bereits fünf Jahre gearbeitet und zählen zu den besten in der Stadt.«¹³ Dies sind Belege für einen anderen Weg zu technischer Fertigkeit: nicht durch die Unterordnung unter die Diskurse von Berufskörperschaften oder Kontrollbehörden, sondern durch Wissen, das in der täglichen Berufspraxis erworben wird. Solchem Wissen Legitimität zuzugestehen, hätte jedoch den Vorschriften der regulatorischen Rationalität widersprochen und die sich langsam herausbildende Respektabilität der Filmindustrie unterminiert. In dieser Sache billigt man den Filmvorführern tatsächlich keinen Handlungsspielraum zu: Um ihren Beruf weiter ausüben zu können, müssen sie es zulassen, im Machtdiskurs von Berufskörperschaften und Kontrollbehörden als Objekte behandelt zu werden. Wir haben nur wenige Belege für individuellen Protest gegen diesen Sachverhalt gefunden. Doch die Tatsache, daß die Branchenpresse dieses Problem anspricht, zeigt, daß zumindest einige Filmvorführer hier einen Anlaß sehen, Widerstand zu leisten.

Die Gewerkschaften und der einzelne Filmvorführer

Bis zu diesem Punkt haben wir nur sehr wenige direkte Spuren individueller Handlungsfähigkeit seitens der Projektionisten finden können. Die Existenz der oben erwähnten Gewerkschaften der Calcium and Light Operators und der Motion Picture Operators of New York weist zumindest auf einen gewissen Grad kollektiven Handelns hin, auch wenn das Belegmaterial zu diesen Organisationen sehr viel spärlicher ist als das zu den mächtigeren Institutionen wie der Stadtverwaltung. Als 1905 die ersten Nickelodeons in New York entstehen, zeigt die Gewerkschaft der Theaterangestellten, die International Alliance of Theatrical and Stage Employees (IATSE) keinerlei Interesse, die Filmvorführer aufzunehmen, möglicherweise, weil man die Filmindustrie noch für völlig unbedeutend hält.¹⁴ Als 1907 die Zahl der Nickelodeons immer mehr ansteigt, beginnt der Film, dem Theater als bis dahin wichtigstem Unterhaltungsmedium den Rang abzulaufen. Auch die Filmvorführer fangen an, sich gewerkschaftlich zu organisieren. Nun aber kommt es zu einem Konflikt zwischen der IATSE und der International Brotherhood of Electrical

Workers (IBEW). Die IATSE beansprucht, die Filmvorführer zu vertreten, weil es sich um Angestellte der Unterhaltungsindustrie handle, während die IBEW die Projektionisten unter die Elektriker einreihen will.¹⁵ Samuel Gompers, der Präsident des Dachverbands American Federation of Labor, dem die beiden konkurrierenden Gewerkschaften angehören, entscheidet 1908 zugunsten der IATSE.¹⁶

Die Führung der IATSE sieht nun offenbar in ihrer früheren Vernachlässigung der Projektionisten eine Bedrohung ihres potentiellen Alleinvertretungsanspruchs für die Filmindustrie: »Wir mußten es schaffen, daß dieser Teil der Industrie als uns zugehörig anerkannt wurde, oder wir hätten sie insgesamt verloren.«¹⁷ Das erfolgreiche Vorgehen der IATSE bedeutet, daß die New Yorker Projektionisten nun zum Gegenstand zweier konkurrierender Diskurse werden: Der Staat betrachtet sie als qualifizierte Techniker, die IATSE dagegen als Angestellte der Unterhaltungsindustrie. Führen diese gegensätzlichen Diskurse dazu, daß den Filmvorführern erneut Subjektivität und Handlungsfähigkeit abgesprochen werden? Angesichts des verfügbaren Belegmaterials sind wir geneigt, diese Frage zu bejahen. Für die IATSE ist das Vertretungsrecht für die Projektionisten ein Mittel, um die Filmindustrie, die ihr nun zweifelsfrei angeschlossen ist, in ihrer Gesamtheit kontrollieren zu können. Doch den Unterlagen der IATSE läßt sich nicht entnehmen, daß man sich um das harte Regime, dem die Filmvorführer durch ihre Arbeitgeber unterworfen sind, in irgendeiner Weise gekümmert hätte. Aber wir wollen dieses Material wiederum gegen den Strich lesen und über mögliche Handlungsspielräume spekulieren. Haben sich die Filmvorführer willentlich mit der IATSE statt der IBEW assoziiert, um sich von dem Zwang zur formalen Anerkennung ihrer technischen Fertigkeit zu befreien, der ihnen vom Staat auferlegt und der von der Branchenpresse befürwortet wird? Hoffen sie, daß die Tatsache, daß man sie als Angestellte der Unterhaltungsindustrie und nicht als Techniker definiert, die technischen Ansprüche, die man an sie stellt, geringer werden läßt?

Die Quellenlage erlaubt es nicht, diese Fragen zu beantworten. Wenn die Filmvorführer jedoch eine solche Taktik angewandt haben, dann haben sie es wohl schon bald bereut, da sehr schnell ein weiterer Konflikt um Ausbildung und Qualifikationen entsteht. Berichten in der Branchenpresse zufolge übersteigt die Zahl der lizenzierten Operateure die Nachfrage. Belege aus Quellen außerhalb der IATSE zeigen, daß die Gewerkschaft versucht, dies durch eingeschränkte Lizenzvergaben zu korrigieren.¹⁸ In derselben Ausgabe der *Moving Picture World*, in der die Eröffnung von Richardsons Schule für Projektionisten angekündigt wird, berichtet das Blatt von einer durch die IATSE geleiteten Prüfstelle für Operateure.¹⁹ Im April 1911 spricht Samuel Gompers vor einer der IATSE angeschlossenen Gruppierung über den Versuch seitens der Gewerkschaft, die New Yorker Stadtverordneten zu überzeugen, von allen Anwärtern auf eine Projektionistenlizenz eine sechsmonatige Lehrzeit

unter der Aufsicht eines erfahrenen Filmvorführers zu verlangen.²⁰ Später im selben Jahr berichtet das Organ der mächtigen politischen Maschine der Stadt, die *Tammany Times*, daß der oberste Richter des Staates New York, Richter Gavegan, den Versuch, eine sechsmonatige Lehrzeit für Filmvorführer zu erzwingen, hat scheitern lassen. In einer Verfügung wird Henry Thompson, Leiter des Amtes für Wasser-, Gas- und Elektrizitätsversorgung (das die Operateure lizenziert), angewiesen, den Antragsteller Louis Gibelmann auch ohne diese Lehrzeit zur Prüfung zuzulassen.²¹

Die Tatsache, daß Tammany zu diesem Zeitpunkt keine monolithische und effiziente Maschine ist, sondern von inneren Spannungen zerrissen wird, macht es besonders schwierig, dieses Ereignis zu interpretieren. Auch wenn wir keine entsprechenden Belege gefunden haben, scheint es so, daß es der IATSE gelungen ist, den von Tammany dominierten Stadtrat – der sich von der Zusammenarbeit mit der Gewerkschaft möglicherweise zusätzliche Schmiergeldeinnahmen erhofft – dazu zu bringen, ein Gesetz zu erlassen, in dem eine Lehrzeit für Projektionisten gefordert wird. Andererseits mag auch Richter Gavegan, der das Gesetz scheitern läßt, selbst dank Tammany seine Position erhalten haben. Sein Urteil bezweckt vielleicht, die Gewerkschaft daran zu hindern, auf dem von Tammany beherrschten Gebiet zu wildern. Oder er ist ein Tammany-Gegner und versucht, deren Einfluß auf den Kinobetrieb einzudämmen. Was auch immer die politischen Hintergründe gewesen sein mögen, dieses Ereignis liefert einen weiteren Beleg für die konkurrierenden Mächte, welche das Arbeitsfeld der Projektionisten strukturieren. Gleichzeitig zeigt sich aber auch, daß der Einzelne die Möglichkeit hat, die Rivalitäten zwischen Organisationen zu seinen Gunsten zu nutzen. Die Risse im System bieten also bisweilen auch den Raum für individuelles Handeln. Insofern kann man die Initiative Louis Giblemans als ein deutliches Beispiel für aktives Handeln seitens eines Filmvorführers betrachten.

Die diskursive Konstruktion der Operateure als demographische Kategorie

Während der Nickelodeon-Ära zirkulieren in der New Yorker Kinokultur verschiedene konkurrierende Auffassungen über die Filmvorführer, wobei diese selbst kaum die Möglichkeit haben, Stellung zu beziehen. Wir haben gezeigt, daß die Diskurse von Staat, Berufskörperschaften, Kontrollbehörden sowie der International Brotherhood of Electrical Workers die Projektionisten als Spezialisten mit großer technischer Kompetenz darstellen, während die IATSE sie als Angestellte der Unterhaltungsindustrie sieht und einige wenige abweichende Stimmen sie als erfahrene Fachleute konstruieren. Andere Strömungen, die in die sozialen Auseinandersetzungen um das neue Medium verwickelt sind, verwenden ihre eigenen, weniger positiven Konstruktionen, in

denen der soziale Status der Filmvorführer wie auch des Publikums in den Nickelodeons als Anlaß zur Sorge erscheint.²² Dabei werden Begriffe wie Verantwortungslosigkeit oder gar moralische Dekadenz, die manche mit Immigranten und Arbeitern verbinden, auch auf die Filmvorführer angewandt.

Die Branchenpresse versucht, die Projektionisten als technische Experten zu konstruieren, um den Ängsten der Kinogegner entgegenzuwirken; der ähnlich motivierte Wunsch, sie als verlässliche Mitglieder der Gesellschaft zu präsentieren, führt zu warnenden Berichten über Ereignisse, in denen dies gerade nicht der Fall ist. Auf diese Weise sucht die Branchenpresse die Allianz mit den progressiven Reformern in der Stadt. Diese rekrutieren sich aus den Kreisen der gesellschaftlichen Eliten, der Kirche, der Lehrer und anderer Gruppierungen. Sie versuchen, die durch Immigration und Urbanisierung verursachten Verwerfungen durch den Aufbau eines Systems rationaler Regulierungen auszugleichen, wobei auch Erziehungsbestrebungen und Amerikanisierungsinitiativen eine Rolle spielen. Viele Reformer glauben, daß ein entsprechend kontrollierter Kinobetrieb ein machtvoller Faktor für die Erziehung und Amerikanisierung von Arbeitern und Immigranten sein kann.²³ Die Branchenpresse übernimmt diese Position: Sie weist auf Probleme innerhalb der Industrie hin und kämpft für die Verbesserung der Vorführbedingungen. Im März 1908 berichtet die *Moving Picture World*, daß viele Nickelodeons in New York aufgrund der Mißachtung polizeilicher, brandschutztechnischer oder baulicher Verordnungen schließen mußten. Mehr als 95 % von 200 überprüften Lizenzen seien in den Händen von Ausländern oder »inkompetenten« Personen gewesen, mehr als 75 % in denen von Analphabeten, welche die Lizenzvorschriften nicht einmal lesen konnten. In all diesen Fällen sowie dann, wenn ein Filmvorführer nicht zu einem gewissen Gesprächsniveau in der Lage war, habe man die Lizenzen eingezogen. In dem Bericht heißt es auch, daß viele Jugendliche als Projektionisten arbeiteten.²⁴ Der *Film Index* druckt 1909 einen Artikel des Blatts *Insurance Engineering* ab, aus dem hervorgeht, daß die Versicherer zwar im allgemeinen mit der Filmindustrie zufrieden sind und sich über die Nickelodeonbetreiber nicht beklagen können, bei den Filmvorführern jedoch Sicherheitsbedenken haben: »Die Risiken im Kinobetrieb sind relativ gering. Die Hauptsorge gilt den Operateuren, bei denen es sich meist um junge Männer mit unsteten Gewohnheiten und wenig Verantwortungsgefühl handelt.«²⁵

Die Filmvorführer werden aufgrund ihres Alters, »fehlender Intelligenz« oder wegen ihrer »unsteten Gewohnheiten« diskriminiert: Ihnen fehlt die Respektabilität ausgebildeter Fachleute. Dennoch haben wir keine Belege dafür finden können, daß der Staat versucht hätte, diese demographischen Merkmale zu kontrollieren. Ein Aspekt jedoch ist offenbar so bedrohlich, daß er einen staatlichen Eingriff nötig macht: Im Staat New York wird 1910 ein Gesetz verabschiedet, das nicht eingebürgerte Personen vom Erwerb einer Filmvorführerlizenz ausschließt.²⁶ Dies führt zu einem außergewöhnlichen Doku-

ment: einer Petition einiger immigrierter Operateure an Bürgermeister William J. Gaynor, in der sie ihn bitten, den Verlust ihrer Lebensgrundlage zu verhindern. Da Quellen, die von den Projektionisten selbst stammen, selten sind, wollen wir dieses Dokument in voller Länge wiedergeben:

Wir, die unterzeichneten Filmvorführer, meist Väter, die große Familien versorgen müssen, bitten Euer Ehren um Hilfe, auch im Namen anderer unglücklicher Operateure. In ein paar Monaten werden wir ohne Brot und Butter sein, nur weil wir das Unglück haben, keine naturalisierten Bürger dieses Landes zu sein. In unseren Herzen fühlen wir uns als Bürger dieser großen Republik, wir haben vorläufige Papiere und darüber hinaus Kinder, die hier geboren sind und zur Schule gehen, und was wird aus ihnen, wenn wir unsere Lizenzen verlieren? Euer Ehren wissen, wie schwierig es für jeden zur Zeit ist, in New York eine neue Stelle zu finden, und wir bitten Sie, gütigst zu bedenken, was geschehen wird, mit dem neuen Gesetz, das ganz ohne Zweifel verabschiedet werden wird, wenn Euer Ehren nicht eine solche Ungerechtigkeit gegen die Menschlichkeit verhindern. Das neue Gesetz besagt, daß niemand als Operateur einer Filmvorführmaschine arbeiten darf, wenn er nicht Bürger der Vereinigten Staaten ist. Deshalb werden viele Väter und Ernährer großer Familien ihre Lizenzen verlieren und vom Hungertod bedroht sein. Die Mehrheit der Filmvorführer hat nur vorläufige Papiere, und wir möchten die wertvolle Aufmerksamkeit von Euer Ehren auf die Tatsache lenken, daß verschiedene Lizenzierungsstellen in New York auch aufgrund von vorläufigen Papieren Lizenzen vergeben. Die meisten von uns haben die vergangenen drei Jahre als Operateure gearbeitet und jedes Jahr die uns von der Kommission für Wasser- und Elektrizitätsversorgung auferlegten Prüfungen absolviert. Die letzte Prüfung fand im Januar 1910 statt, und wir haben die Lizenz für ein weiteres Jahr erhalten. Mit diesem Schreiben wollen wir Euer Ehren bitten, uns zu gewähren, mit unseren gegenwärtigen Lizenzen weiter zu arbeiten, bis wir unsere Einbürgerungspapiere erhalten. Wir appellieren an Ihr großmütiges Herz und bitten um Hilfe unserer Kinder willen, die unserer Hilfe und Unterstützung bedürfen.

Gaynor leitet diese Petition weiter an Henry Thompson, den Leiter des Amtes für Wasser-, Gas- und Elektrizitätsversorgung, der sie dem Bürgermeister zusammen mit einem Brief zurücksendet, in dem es heißt, er habe entschieden, daß »alle Lizenzen, die 1910 vor der Verabschiedung des Gesetzes ausgegeben wurden, [...] für ein Jahr ab Ausgabedatum gültig sind. Dies wird in einigen Fällen die Anstellungsdauer der noch nicht eingebürgerten Operateure um einen bis zu sechs Monate verlängern.«²⁷ Das Dokument der Projektionisten zeigt, daß sie sich als in die existierenden sozialen Strukturen integriert darstellen, was unter diesen Umständen kaum überraschen kann. Wenn sie auch nicht *de jure* Bürger der USA sind, so doch *de facto*: »In unseren Herzen fühlen wir uns als Bürger dieser großen Republik.« Sie sind »Väter und Ernährer großer Familien«, nicht »junge Männer mit unsteten Gewohnheiten« oder Jugendliche. Sie akzeptieren den Diskurs, der die Filmvorführer als erfahrene Techniker konstruiert, sie »haben die vergangenen drei Jahre als Operateure

gearbeitet und jedes Jahr die [...] von der Kommission für Wasser- und Elektrizitätsversorgung auferlegten Prüfungen absolviert«. Auch ihre Kinder sind in die Gesellschaftsstrukturen integriert, sind Bürger der USA qua Geburt und durch ihren Schulbesuch auf dem Wege zu weitergehender Amerikanisierung. Damit zeigt dieses Dokument, das direkt von der marginalisierten Gruppe stammt, wie sehr die Filmvorführer die Art und Weise, wie sie von der herrschenden sozialen Ordnung als Kategorie konstruiert werden, selbst übernehmen.

Der Wunsch der Projektionisten, sich in die existierenden Gesellschaftsstrukturen und den technischen Diskurs einzufügen, kann zwar keinesfalls als Widerstand gesehen werden, aber doch als eine durch und durch rationale Entscheidung, da sie ja zuvor schon beschlossen hatten, in die USA einzuwandern, dort ihre Kinder aufzuziehen und ihre Familien mit ihrer Arbeit als Operateure zu ernähren. Die Frage, ob diese Entscheidung mit Handlungsfähigkeit gleichgesetzt werden kann, führt zu epistemologischen Überlegungen über das Wesen der Macht, die wir hier nicht ausführen können. Doch die Art und Weise, wie wir das Belegmaterial betrachtet haben, erlaubt es zumindest, diese Frage zu stellen.

Regeln am Arbeitsplatz und tägliche Praxis

Hier eine weitere, 1907 veröffentlichte warnende Anekdote aus *The Moving Picture World*:

Rauch quoll aus der Vorführrkabine während einer Filmvorstellung [...] und der wilde Schrei des Operateurs, der aus der Kabine stürzte, verursachte eine Panik unter den fünfzig Besuchern. [...] Die Polizei drang zu dem Saal vor und beruhigte die Menge. Niemand war ernsthaft verletzt. Das Feuer wurde ausgelöst durch einen Funken, der aus der Pfeife des Operateurs auf den Film fiel. (Ein Kommentar hierzu erübrigt sich; das Rauchen am Arbeitsplatz eines Filmvorführers sollte unter Strafe gestellt werden! – Hrsg.)²⁸

Ein paar Jahre später wirft die nationale Vereinigung der Feuerversicherer das ganze Gewicht ihrer professionellen Erfahrung in die Waagschale, um dieselbe Forderung zu stellen. In Abschnitt 12 eines Vorschlags zur Regelung von Aufstellung, Betrieb und Unterhalt von Filmprojektoren heißt es: »Weder das Rauchen noch der Besitz oder das Anzünden von Streichhölzern darf in den Kabinen, Räumen oder Kammern, in denen sich ein Filmvorführgerät befindet, erlaubt sein.«²⁹

Seit dem Brandunglück in Boyertown, Pennsylvania, von 1908 wird die Bedrohung durch Feuer und die daraus folgende Panik im Publikum in den USA als der hauptsächlichliche Gefahrenherd bei Filmvorstellungen angesehen.³⁰

Disziplinarmaßnahmen erscheinen als das beste Mittel, um derartige Katastrophen zu verhindern. In einer progressiven, reformorientierten Zeitschrift, *The American City*, diskutiert Boyd Fisher die Regulierung von Filmvorstellungen zum Schutz der Öffentlichkeit und stellt fest, daß »die Gefahr eines Brandes die am meisten gefürchtete ist«:

Auch der Filmvorführer muß eine Lizenz besitzen, die ihm entzogen wird, wenn er die Sicherheitsregeln nicht beachtet. Diese Maßnahme ist die wichtigste und geeignetste, um sowohl Feuer als auch Panik zu verhindern. Der Umgang mit feuergefährlichem Filmmaterial in unmittelbarer Nähe einer brennenden Bogenlampe fordert ständige Wachsamkeit, und nur, wenn die Stadtverwaltung einem Filmvorführer zu jeder Zeit die Berufsausübung untersagen kann, ist es möglich, von ihm die gleiche Kooperation zu verlangen wie von den Kinobetreibern. Ein ganzer Katalog von Regeln [...] ist notwendig, um die Filmvorführer zu kontrollieren.³¹

Zu den von der Stadt New York verabschiedeten Maßnahmen gehört auch die Forderung, daß »das Bedienen [des Filmprojektors] nur im Handbetrieb gestattet ist«,³² in der Hoffnung, dadurch zu verhindern, daß der Projektionist bei der Arbeit einschläft.³³ Wie die oben zitierte Anekdote aus *The Moving Picture World* von 1907 andeutet, unterstützen Branchenpresse und Filmjournalisten nachdrücklich solche Disziplinarmaßnahmen. David Hulfish, der für das in Chicago herausgegebene Blatt *The Nickelodeon* arbeitet, veröffentlicht 1909 das Buch *The Motion Picture: Its Making and Its Theatre*. Am Beispiel eines Nickelodeons, das Filme und *Illustrated Songs* vorführt, erläutert Hulfish Schritt für Schritt die Pflichten des Operateurs, von »1.) Die Bogenlampe anzünden.« bis »16.) Der Operateur entscheidet über die Länge der Pause, bevor er die Folge seiner sechzehn Pflichten wiederholt.«³⁴ Ein Jahr später veröffentlicht F. H. Richardson, Mitarbeiter der *Motion Picture World*, sein *Motion Picture Handbook: A Guide for Managers and Operators of Motion Picture Theatres*, das eine Liste von Hinweisen für Projektionisten in der Form von Vorschriften enthält: »Lies nicht, während Du die Kurbel drehst!«; »Erlaube niemandem den Zutritt zur Kabine während einer Vorführung!«; »Bewahre die ölgetränkten Lappen in einem verschlossenen Behälter auf!«; »Bewahre die nicht benötigten Filme in einer Metallkiste auf!«³⁵

Hulfish und Richardson verlangen die strikte Befolgung dieser Regeln am Arbeitsplatz, um die Sicherheit und das Vergnügen des Publikums zu gewährleisten; sie kümmern sich jedoch nicht um das Wohl der Filmvorführer, die sie offenbar lediglich als eine Art Zubehör zu den Vorführapparaten betrachten. Wir haben jedoch einen Beleg finden können, in dem seitens einer der herrschenden Institutionen Besorgnis über die Lage der Filmvorführer geäußert wird. In einem Artikel für *The Journal of the American Medical Association* behandelt Dr. Howard D. King die Gesundheitsgefährdungen, welche die wachsende Zahl von Filmvorstellungen im ganzen Land mit sich bringt. Mit

Blick auf die Kinoangestellten schreibt King: »Die schlechte Ventilation verursacht nicht nur Unwohlsein und Verlust von Energie, sondern auch größere Anfälligkeit für Krankheiten, insbesondere Tuberkulose. [...] Der bei außergewöhnlich hohen Temperaturen in eine kleine Kabine eingeschlossene Operateur wird leicht zum Opfer der Tuberkulose.«³⁶

Dem Artikel von Dr. King läßt sich entnehmen, daß seine Sorge um die Projektionisten eher deren möglicher Rolle bei der Ausbreitung von Krankheiten gilt, also mehr der demographischen Entität als den jeweiligen Individuen. Aber dennoch regen seine Bemerkungen dazu an, über die tägliche Arbeitspraxis der Operateure aus deren eigener Perspektive zu spekulieren. Wenn sie den Regeln und Anweisungen gefolgt sind, dann muß ihre Tätigkeit eintönig und physisch anstrengend gewesen sein, da sie ja per Hand Filme vorführen müssen, die sie schon mehrere Male gesehen haben. Sie dürfen die Anspannung weder durch Lektüre noch durch Gespräche mit anderen Angestellten auflockern. Sie können auch weder Rauchen noch Dösen, obwohl sie in der überhitzten Enge der Kabine schläfrig werden, eine Vermutung, die durch den Zwang zum Handbetrieb gestützt wird.

Soweit uns bekannt ist, hat kein Projektionist seine eigenen Erfahrungen von der alltäglichen Arbeit aufgeschrieben. Ein annäherndes Verständnis der physischen Wirklichkeit ihres Arbeitsdaseins läßt sich am besten gewinnen, wenn man das Belegmaterial, das von den herrschenden Institutionen stammt, gegen den Strich liest. Dieses historiographische Verfahren mag von einigen Lesern als übermäßig spekulativ verworfen werden. Wir sehen zwar die Grenzen einer solchen Spekulation, doch wir meinen, daß sie ein besseres historisches Verständnis ermöglicht als die einfache Wiedergabe des schriftlichen Belegmaterials der jeweiligen Periode.

Dieser Beitrag hat die fragmentarischen Belege herangezogen, die sperrig am Rand der herrschenden Diskurse stehen, um die Risse zwischen den disziplinären Diskursen zu öffnen und einen Blick auf das Leben und die Motive individueller Filmvorführer zu ermöglichen. Damit haben wir auch versucht, ein Verständnis von der Handlungsfähigkeit der Projektionisten zu erlangen, auch wenn die Fülle des Belegmaterials eher eine Foucaultsche Sicht auf die Operateure als durch ein disziplinäres Regime geschaffene Subjekte stützt. Wir ziehen keine dieser beiden Interpretationen der anderen vor, sondern wollen sie oszillieren lassen, wie die optischen Illusionen, die sich unaufhörlich von einer Ente in ein Kaninchen und zurück verwandeln, ungeachtet der Versuche des Betrachters, ein einzelnes Bild zu fixieren.

Eine solche Oszillation verletzt einige der grundlegenden Vorschriften herkömmlicher Geschichtsschreibung. Auch wenn wir es leid sind, Historiker als eine monolithische Kategorie zu konstruieren, scheint es so, als seien viele von ihnen so ausgebildet worden, daß sie Belege aus unterschiedlichen Quellen zu einer kohärenten Erzählung verweben, von der sie glauben, daß sie am besten

die Ereignisse und Kausalitäten der Vergangenheit darstellt. Wie Robert Berkhofer in *Beyond the Great Story* schreibt: »Daß zwei oder mehr Geschichten über dieselbe Gruppe von Ereignissen erzählt werden können, sorgt für eine tiefe Verstörung auch bei scharfsinnigen normalen [nicht-postmodernen] Historikern.«³⁷ Solche Geschichtswissenschaftler leisten Widerstand gegen das relativistische Chaos, das durch die Oszillation zwischen zwei oder mehr Erzählungen hervorgerufen wird. Doch wie wir eingangs bemerkt haben, ergibt das verfügbare Material zur Erforschung des frühen Kinos (und auch vieler anderer möglicher Gegenstände) ein Muster selektiv erhaltener und gefilterter Belege, welche die erzählbaren Geschichten strukturieren. Ihre Ausbildung mag Historiker dazu tendieren lassen, bestimmte textuelle Formen (Empfehlungen der Versicherungen, Verordnungen der Stadt) als solide, harte Belege zu betrachten und andere (Anekdoten, indirekte Hinweise oder strukturierte Abwesenheiten) als fragwürdig.

Texte, die als institutionell verbürgt und »objektiv« gelten, stellen meist die dominierenden Kräfte innerhalb einer Periode dar, sie repräsentieren die Ansichten, die von herrschenden Institutionen geäußert und später archiviert wurden. Daß Historiker sich meist auf diese Quellen stützen und somit dazu tendieren, die dominanten Erzählungen wiederzugeben, hat seinen Grund in einer Reihe von Vorlieben und Vorurteilen hinsichtlich der Konstruktion von Geschichte:

- im Wunsch, Hierarchien der Konsistenz zu etablieren, wobei das Konsistente dem weniger Konsistenten vorgezogen wird;
- im Wunsch, Widersprüchlichkeiten zu vermeiden und stattdessen nach Daten und Schlußfolgerungen, die einander stützen, zu suchen;
- im Wunsch, Geschichte eher als transparent denn als konstruiert zu betrachten, als einen Gegenstand statt als einen Text;
- im Wunsch, holistische Analysen vorzunehmen und zusammenhängende Erzählungen zu schreiben.

Im Gegensatz zu der herkömmlichen historischen Praxis haben wir versucht, für Belegmaterial empfänglich zu sein, das den beherrschten Gruppierungen Handlungsfähigkeit einräumt, wie spärlich oder inkonsistent es auch sein mag, und eine Erzählung zu konstruieren, die den Beherrschten eine Stimme verleiht. Es bleibt jedoch die bohrende Frage, ob diese Herangehensweise allgemein anwendbar ist, zumal wir unsere Argumentation auf Belegmaterial aus einem spezifischen geographischen Raum, der Stadt New York, stützen. Doch wenn man sich mit historischen Themen befaßt, in deren Mittelpunkt gesellschaftliche Randgruppen stehen, bietet dieser Ansatz die Möglichkeit, die leichter erreichbaren Dokumente der herrschenden Klassen zu hinterfragen und ihnen Komplexität zu verleihen.

(Aus dem Amerikanischen von Frank Kessler)

Anmerkungen

1 »Audience Applauds his Shrieks of Agony«, *The Moving Picture World*, 22.2.1908, S. 138.

2 Für eine detaillierte Analyse sowohl dieser Anekdote als auch der allgemeinen Problematik der Konstruktion einer Geschichte der Nickelodeons vgl. unseren Aufsatz »Corruption, Criminality and the Nickelodeon«, in: Henry Jenkins, Jane Shattuck und Tara MacPherson (Hg.), *Hop on Pop: The New Cultural Studies*, Duke University Press, Durham (im Druck).

3 Robert Berkhofer, *Beyond the Great Story: History as Text and Discourse*, Harvard University Press, Cambridge 1995, diskutiert die Frage, »was Geschichte sein kann, sowohl als wirkliche Vergangenheit und als Diskurs über diese«. Im Wesen interdisziplinär und in seinem Ansatz dekonstruktivistisch, ist dieses Buch eine Herausforderung an die traditionellen Hierarchien von Beweis, Bedeutung und Interpretation, während es sich gleichzeitig die Vielfalt historischer Einsichten und Möglichkeiten zu eigen macht.

4 Zum zentralen Stellenwert von New York vgl. auch das erste Kapitel unseres Buchs *Reframing Culture: The Case of the Vitagraph Quality Films*, Princeton University Press, Princeton 1993.

5 Der Kinobetrieb in New York City ist Gegenstand einer Debatte zwischen Historikern, die sich mit dem frühen Film beschäftigen. Vgl. Ben Singer, »Manhattan Nickelodeons: New Data on Audiences and Exhibitors«, *Cinema Journal*, vol. 34, no. 3, 1995; Robert Allen, »Manhattan Myopia, or, Oh! Iowa!« sowie Ben Singer, »New York, Just Like I Pictured It...«, beide *Cinema Journal*, vol. 35, no. 3, 1996; William Uricchio und Roberta Pearson, »New York? New York!«, Judith Thissen »Oy, Myopia!«, Ben Singer, »Manhattan Melodrama«, alle in *Cinema Journal*, vol. 36, no. 4, 1997.

6 Für 1908 geben die verschiedenen

städtischen Abteilungen, die mit Aspekten des Kinobetriebs befaßt sind, die Zahl der Vorführstätten mit 550, 675 und 800 an. Zu den Implikationen unzuverlässiger Daten für die Bewertung der Nickelodeons in New York vgl. Uricchio und Pearson, »New York? New York!« (Anm. 5).

7 Vgl. z.B. Kathy Peiss, *Cheap Amusements: Working Women and Leisure in Turn-of-the-Century New York*, Temple University Press, Philadelphia 1986; Roy Rosenzweig, *Eight Hours for What We Will: Workers and Leisure in an Industrial City, 1870-1920*, Cambridge University Press, Cambridge 1983 sowie unser *Reframing Culture* (Anm. 4).

8 Zu den Herausforderungen, welche die poststrukturalistische Theorie für die herkömmliche geschichtswissenschaftliche Praxis darstellt, vgl. Robert Berkhofer, F. R. Ankersmit, *History and Topology: The Rise and Fall of Metaphor*, University of California Press, Berkeley 1994; Richard Evans, *In Defense of History*, Granta Books, London 1997; Alan Munslow, *Deconstructing History*, Routledge, London 1997 sowie Hayden White, *Tropics of Discourse: Essays in Cultural Criticism*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1978.

9 »New York Operators Taken in Hand«, *The Film Index*, 25.1.1908, S. 4.

10 »Editorial Notes«, *Moving Picture World (MPW)*, 16.5.1908, S. 436.

11 »A School for Operators«, *MPW*, 29.1.1910, S. 124.

12 Oscar B. Depue, »Popular Defense of Picture Theaters«, *The Nickelodeon*, März 1909, S. 67.

13 *The Film Index*, März 1909.

14 *IATSE Yearbook*, 1905, S. 188-189.

15 *IATSE Yearbook*, 1907, S. 239.

16 *IATSE Yearbook*, 1908, 265.

17 Ebenda.

18 »Editorial Notes and Comments«, *MPW*, 16.5.1908, S. 436; »Observations by our Man About Town«, *MPW*, 16.4.1910, S. 594.

- 19 »Union Operators to have a New Examination«, *MPW*, 29.1.1910, S. 124.
- 20 »Local 35 Hold Big Meeting«, *The Film Index*, 1.4.1911, S. 7.
- 21 *The Tammany Times*, 30.9.1911, S. 6.
- 22 Vgl. unseren Aufsatz »Constructing the Audience: Competing Discourses of Morality and Rationalization During the Nickelodeon Period«, *Iris*, Nr. 17, Herbst 1994, S. 43-54.
- 23 Andere, repressivere Reformer dagegen wollen die Nickelodeons schließen und Filmvorführungen ganz verbieten.
- 24 »Lines being drawn tighter in New York City«, *MPW*, 14.3.1908, S. 208. Die *Moving Picture World* spiegelt in diesem Bericht den allgemeinen fremdenfeindlichen Diskurs jener Zeit wider, der die süd- und osteuropäischen Auswanderer, die seit 1880 in die USA strömen, als minderwertig und verdächtig darstellt.
- 25 »Fire Risks«, *The Film Index*, 10.4.1909, S. 10-11.
- 26 Akten des National Board of Review, 1.9.1910. New York Public Library, Manuscripts Department.
- 27 Brief von Henry S. Thompson an Bürgermeister William J. Gaynor vom 3.10.1910, New York City Municipal Archives (die Petition der Filmvorführer ist an diesen Brief geheftet).
- 28 *MPW*, 10.8.1907, p. 359.
- 29 National Board of Fire Underwriters and the National Fire Protection Association, *Suggested Ordinance to Regulate the Installation, Operation and Maintenance of Motion Picture Machines*, o. O., November 1912.
- 30 Allerdings muß angemerkt werden, daß dieser Brand in einem Opernhaus ausgebrochen war, nicht in einem Nickelodeon, und auch nicht von einem Filmvorführgerät ausgelöst wurde.
- 31 Boyd Fisher, »The Regulation of Motion Picture Theaters: Provisions for the Physical, Moral and Intellectual Control of a Form of Popular Entertainment Possessing Great Educational Possibilities«, *The American City*, Dezember 1912, S. 520.
- 32 Nachdruck eines Artikels aus *Insurance Engineering* in »Fire Risks«, *Film Index*, 10.4.1909, S. 10-11.
- 33 David Hulfish, »Some Questions Answered«, *The Nickelodeon*, Dezember 1909, S. 174.
- 34 David Hulfish, *The Motion Picture: Its Making and Its Theatre*, Chicago Electricity Magazine Corporation, Chicago 1909, S. 65-66.
- 35 F. H. Richardson, *Motion Picture Handbook: A Guide for Managers and Operators of Motion Picture Theatres*, *The Moving Picture World*, New York 1910, S. 169.
- 36 Howard D. King, M. D., »The Moving Picture Show: A New Factor in Health Conditions«, *The Journal of the American Medical Association*, Vol. 53, Nr. 7, 14.8.1909, S. 519.
- 37 Berkhofer (Anm. 3), S. 24.

»Sensationellste Schaunummer der Gegenwart!«

Zeitungsinserate des Berliner Filmpioniers H. O. Foersterling
von 1896

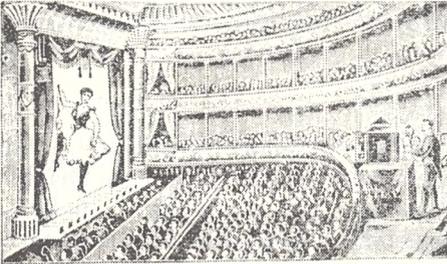
Der Berliner Ingenieur¹, Optiker² und Erfinder³ Herrmann O. Foersterling war nicht nur einer der wichtigsten frühen Filmpioniere in Deutschland,⁴ er war in der Gestaltung seiner Anzeigen auch einfallsreicher und kreativer als seine Konkurrenten. Das belegen illustrierte Inserate, die die Firma H. O. Foersterling & Co., Fabrik optischer, elektrischer, akustischer und mechanischer Artikel,⁵ Leipzigerstr. 12, ab Mitte 1896 in *Der Artist* und *Der Komet* schaltete. Diese Annoncen dokumentieren nicht nur Foersterlings Bedeutung als Kinematographen-Anbieter, sondern geben auch wichtige Einblicke in die sonst kaum durch Abbildungen dokumentierte früheste Kinematographie.

Als Kinematographen-Anbieter läßt sich Foersterling erstmals am 9. Mai 1896 in der Rubrik »Bezugsquellen« im *Komet* nachweisen; sein Angebot an »garantiert echt amerikanischen« Phonographen ergänzte er jetzt durch einen neuen vielversprechenden Apparat, den Kinematographen.⁶ Foersterlings erstes illustriertes Inserat mit der Darstellung einer Vorführsituation erschien knapp zwei Monate später im Juli und August 1896 im *Artist*⁷ und im *Komet*.⁸ Im Anzeigentext preist Foersterling seinen Kinematographen als »Biomatograph, Edison's Ideal, gleichbedeut. mit Cine-, Kine-, Anemo-, Vivatograph« an. Die Bezeichnung »Biomatograph« wird Foersterling aber nur kurzfristig beibehalten. Seine Werbestrategie, in diesen Anzeigen bereits angelegt, wird in der Folgezeit ganz auf die Anbindung seines Kinematographen an den bekannten und mit hohem Prestige verbundenen Namen des amerikanischen Erfinders Edison abgestellt. Mit der Marke »Edison's Ideal« kennzeichnet er seine Kinematographen indirekt auch als amerikanisch und somit als modern und technisch ausgereift. Mit diesem werbestrategisch geschickten Vorgehen dürfte sich Foersterling gegenüber seinen Konkurrenten und der verwirrenden Vielzahl an Bezeichnungen für den Kinematographen zumindest kurzfristig einen Aufmerksamkeitsvorteil gesichert haben.

Die Illustration dieses Inserats zeigt die Vorführung eines Kinematographen in einem größeren Theater oder Varieté mit Orchestergraben, Parkett und mehreren Rängen; der Operateur hat, dem Aufführungsort angemessen, einen Frack angezogen (Abb. 1). Diese Darstellung kann als Versuch gelesen werden, den Kinematograph zu adeln, indem er in das Ambiente eines vornehmen Varietés gestellt wird, das er sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht er-

Viel Geld

verdient man in kürzester Zeit durch die Vorführung des **Kinematograph**, Patent angemeldet, zeigt in Lebensgrösse und Natürlichkeit plastisch in grösster Vollkommenheit „Edison's lebende Photographien“, Apparate, Bilder und sämtliches Zubehör billigst. 2045



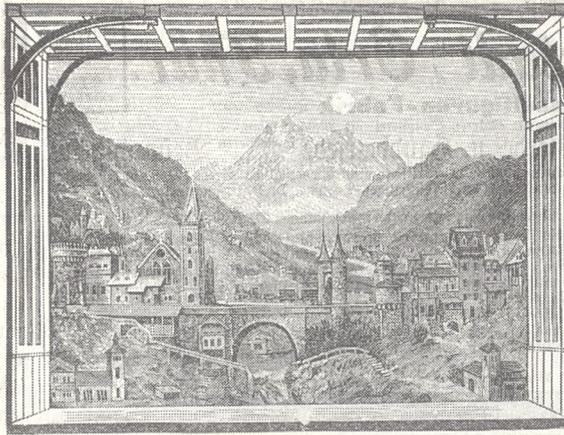
Biomatograph, Edison's Ideal, gleichbedeut. mit Cine, Kine, Anemo, Vivatograph. Denklargrösstes Zug und Cassastück für Schausteller. Interessant! Pikant! Frappant! Preisliste gratis.

H. O. Foersterling & Co., Berlin W., Leipzigerstr. 12.

Abb. 1. *Der Komet*, Nr. 591, 18.7.1896

schlossen hatte, von Skladanowskys Vorführungen im November 1895 auf der kleinen Bühne des Berliner Wintergarten abgesehen. Kinematographische Varieté-Vorführungen begannen in Deutschland erst Anfang Dezember 1896 mit dem Einsatz des Messter-Kinetographen im Berliner Apollo-Theater. Dessen Direktor J. Glück hatte sich in den Monaten zuvor »schon vergeblich verschiedentlich bemüht, den Kinematographen Lumières für Varieté-zwecke zu bekommen.«⁹ Es ist anzunehmen, daß er auch Foersterlings Biomatographen auf dessen Eignung für große Varieté-Räume testete, so daß diese Anzeige auch als Reaktion auf erste Überlegungen zur Einführung des Kinematographen als Varieté-Nummer gedeutet werden kann.

Das bis auf den letzten Rang gefüllte Theater unterstreicht die Aussicht auf großen Zuschauerandrang und entsprechende Einnahmen – beim Kauf von Foersterlings Gerät: »Viel Geld verdient man in kürzester Zeit durch die Vorführung des Kinematograph, Patent angemeldet, zeigt in Lebensgrösse und Natürlichkeit plastisch in grösster Vollkommenheit »Edison's lebende Photographien.« Bemerkenswert ist auch die überproportionale Darstellung des Kinematographen sowie insbesondere die des Projektionsbildes: Tatsächlich reichte die Lichtstärke der ersten Kinematographen noch nicht aus, den Raum eines großen Theaters zu überbrücken. Im Apollo-Theater projizierte Messter daher von hinten »in Lebensgrösse«¹⁰ auf die Leinwand. »Das Publikum hielt aber die Bilder für Schattenspiele, da auf der 1 qm großen Leinwand die sich bewegenden Figuren nur unscharf wahrgenommen werden konnten.«¹¹ *Der Artist* und *Der Komet* richteten sich an Schausteller, die Foersterling im Anzeigentext auch direkt als Kunden anspricht; deren Auftrittsorte waren aber wenig noble Zelte, Buden und Veranstaltungsräume in Gasthäusern. Mögli-



Neueste zugkräftigste
Schaunummer!
 Amerikanisches, elektrisches
Edison-Theater.

Eine plastisch hergestellte Landschaft, von einem Gebirgsbade durchflossen, in kleiner Bühnenform, in welcher in richtiger Reihenfolge sämtliche Naturerscheinungen als: Sonnen-Aufgang, Gewitter mit Donner, Hagel, Blitz, Regen, Regenbogen, Sonnenschein, Alpenglühfen, Abendroth, Mond und Sterne realistisch dargestellt werden, und die jeden Gast in Entzücken und Entbuziasmus versetzt.

Abb. 2. *Der Komet*, Nr. 614, 26.12.1896

cherweise ging es bei der überlebensgroßen Darstellung der Projektion aber weniger um die Leistungen von Foersterlings Kinematograph als vielmehr um das vorgestellte Motiv einer frivolen Tänzerin – eine Standardnummer des Variété-Programms. Es dürfte sich um die erste Anzeige handeln, die für ein neues Genre wirbt: den pikanten Film. Nicht umsonst preist Foersterling seinen Kinematographen mit »Interessant ! Pikant! Frappant!« an. So wundert es auch nicht, daß in der Abbildung fast ausschließlich Männer im Publikum zu erkennen sind.

Bereits 1896 soll es in der Mauerstraße in Berlin sogenannte »geschlossene Herrenabende« gegeben haben¹² – in der Mauerstraße zeigte aber niemand anders als Foersterling ab dem 18. November 1896 neben seinem Electrical-Edison-Theater auch die »neuesten kinetographisch-graphophonischen Darstellungen.«¹³ Daß in den Zeitungsanzeigen für diesen Schauraum¹⁴ nicht auf solche Herrenabende verwiesen wird, liegt auf der Hand. Daß Foersterling sich dieses Geschäft mit dem pikanten Film nicht entgehen ließ, belegt eine spätere Anzeige, in der er Filme mit »Prinzessin Chimay, Mlle. Held, Duvernois,¹⁵ Titi Sidney und Hunderte anderer, graziöser, interessanter, pikanter Damen in reizvollster Decostümierung« anbot.¹⁶

Bei dem erwähnten Electrical-Edison-Theater handelte es sich nicht, wie man annehmen könnte, um einen Kinematographen, sondern um ein elektrisch betriebenes Theater unbekannter Größe, in dem Naturerscheinungen wie »Sonnen-Aufgang, Gewitter mit Donner, Hagel, Blitz, Regen, Regenbogen, Sonnenschein, Alpenglühfen, Abendroth, Mond und Sterne realistisch dargestellt werden« – eine Anzeige von Foersterling von Ende 1896 hat uns eine Abbildung überliefert (Abb. 2). Diese Schaustellung war bereits als »sce-

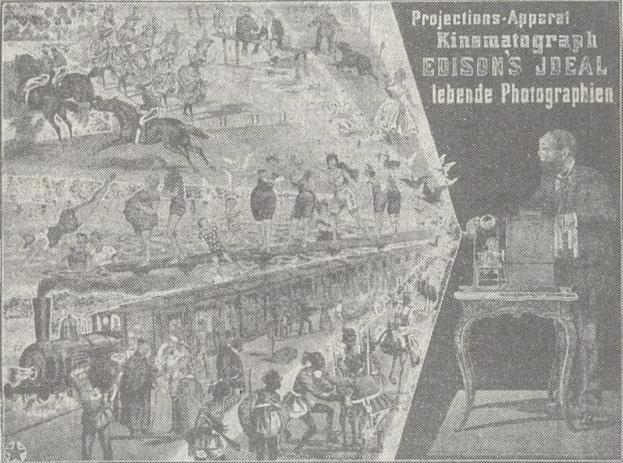
nisch electricisches Theater« ab dem 26. Juni 1896 auf der Berliner Gewerbeausstellung als »grösste Sehenswürdigkeit der Weltausstellung Chicago« zu sehen, wo sie als »Ein Tag in den Alpen« angepriesen wurde.¹⁷

Eine kleine Bühne ist aufgeschlagen und nachdem der Zuschauerraum verdunkelt worden ist, geht der Vorhang in die Höhe. Zunächst sieht man nichts, es herrscht dunkle Nacht. Allmählich wird es heller und man erblickt die Umrisse einer Alpenlandschaft, in deren Vordergrund eine Brücke über eine tiefe Schlucht führt. Der Tag graut, es wird immer heller, kleine Figuren werden über die Brücke gezogen und stellen Menschen und Thiere vor, dann zieht sich ein Gewitter zusammen, es fängt an zu donnern und zu blitzen und kracht gewaltig, das Wetter verzieht sich, die Alpen versuchen, bei Abendbeleuchtung zu glänzen, der Abend selbst bricht an, die Sterne erstrahlen am Himmel und ein ziemlich ramponirter Mond geht auf. »Der Tag in den Alpen«, der den Vortheil hat, daß er von sehr kurzer Dauer ist, hat sein Ende erreicht und mit ihm die famose Vorstellung, für deren Besuch man mit Chicagoeer Unverfrorenheit 50 Pfg. verlangt.¹⁸

Der negative Tenor dieses Berichts aus der *Vossischen Zeitung* läßt vermuten, daß diese Art der mechanischen Unterhaltung damals schon als überholt angesehen wurde, was Foersterling aber nicht davon abhielt, diese Schaustellung zu übernehmen – wenn er nicht selbst die Vorführung auf der Gewerbeausstellung organisiert hatte. In seinem Ausstellungsraum in der Mauerstraße bewarb er das »Electrical American Scientific Edison-Theater« vom 24. November bis zum 21. Dezember als »Ein Tag in der Schweiz«.¹⁹ Auch hier setzte Foersterling wieder auf seine bewährte Werbetechnik, seine Unterhaltungsgeräte durch die Verbindung mit Amerika und Edison zu nobilitieren. Kein halbes Jahr später, am 29. März 1897, bot er das Edison-Theater zur öffentlichen Versteigerung an – der »vorzügliche Cassenmagnet« war endgültig zum Ladhüter geworden.²⁰

Eine weitere bemerkenswerte Bild-Anzeige von Foersterling erschien ab Mitte September 1896 ebenfalls im *Artist* und im *Komet*.²¹ Sie zeigt einen schon älteren Vorführer – vielleicht Foersterling selbst? – im besten Anzug an einem Kinematographen, der in einer Art Photomontage den bunten Bilderreigen dieser »sensationellsten Schaunummer der Gegenwart« projiziert. Sieben Bilder werden präzise wiedergegeben, von denen einige zum Repertoire des frühen Kinos gehörten, so daß anzunehmen ist, daß der Zeichner sich auch die anderen Sujets nicht ausgedacht, sondern sich an einem geschlossenen Film-Programm orientiert hat. Das erste Bild entfaltet eine schwer zu deutende exotische Szenerie mit aufgeregten streitenden schwarzen Soldaten, dahinter ein Strauß und zwei Marabus – vielleicht eine Aufnahme aus einer Völkerchau. Dann die Ankunft eines Zuges mit den ein- und aussteigenden Reisenden und eine leicht groteske Badeszene, in der sich auf einem Steg neben einem dickbäuchigen und einem langen, hageren Mann auch junge Damen tummeln, während zwei junge Männer einer Frau nachblicken, die kopfüber

Sensationellste Schaunummer der Gegenwart!



Projection-Apparat
Kinematograph
EDISON'S IDEAL
lebende Photographien

Neu! Packend! *
Pickant! Interessant!

*** Lehrreich!**
Kinematographisch-
Photographische Glanznummer.
Photos in natürlicher Plastik,
records von besonderer Ton-
fülle.

Stets neue Scenen!
Prima Kassen-Magnet.

Complete Einrichtung fertig.
Billigste Preise. Coulanteste
Zahlungsbedingungen.
Details durch 2549

H. O. Försterling & Co.
Berlin W.
Leipziger Strasse 12.

Die bekanntesten Künstler,
Komiker u. Chansonnetten be-
ziehen von uns seit Jahren:
Electriche Effect-Beleuchtung
mittels leichten, trockenen
Taschen-Accumulatoren und
Mignon-Glimmlampen (Gürtel,
Diadem, Glätzen, Nasen,
Augen) etc. etc.

* Zu Engagements-Vermittlungen für Kinematographen und Phonographen
halten uns empfohlen. D. O. *

Abb. 3. *Der Komet*, Nr. 599, 12.9.1896

ins Wasser springt. Schließlich ein Derby-Rennen, fünf Cancan-Tänzerinnen, ein Angleridyll sowie eine komische Szene mit einer Frau, einem apportierenden Hund und einem Polizisten. »Packend! Pickant! Interessant! Lehrreich!« inseriert nun Foersterling den Kinematographen und bringt so die wesentlichen Schauwerte des frühen Kinoprogramms wie Spannung, Erotik, Information und Belehrung auf den Punkt (Abb. 3).

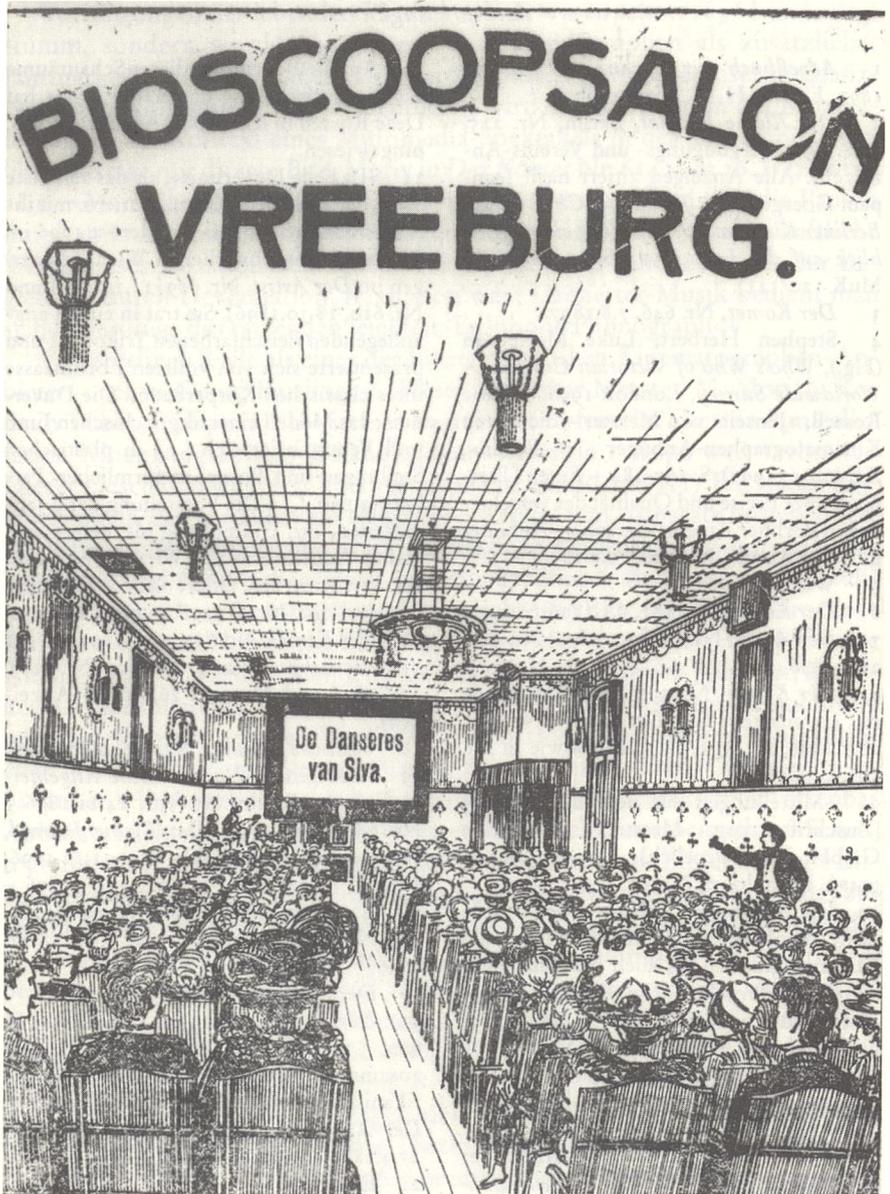
Die Zeichnung selbst ist so modern wie das neue Medium und die dadurch eingeführte neue Sinneserfahrung. Der Bildaufbau vermittelt einen dynamischen und simultanen, ja futuristischen Gesamteindruck, der die Erfahrung der lebenden Photographie präzise ausdrückt. Die verschiedenen Lichtbahnen mit den Einzelsujets sind nicht exakt voneinander abgesetzt, sondern gehen ineinander über und evozieren so ein ganzheitliches Bild-Erlebnis, wie es der Besucher eines Kinematographen im Jahre 1896 gehabt haben mag. Alle Sujets sind als Momentaufnahme aus einer noch andauernden Bewegung erfaßt. Auffallend auch, daß der Zeichner großen Wert auf die Wiedergabe der von unterschiedlichen Seiten einfallenden Schatten legt und damit die in den zeitgenössischen Kritiken hervorgehobene plastische Wirkung der »Films« betont. Die technische Bedingtheit dieser Bilderflut wird nicht verschwiegen; der Operateur wird als seriöser Wissenschaftler porträtiert, der mit einem eher unscheinbaren und offensichtlich leicht zu bedienenden Gerät eine ganze Welt erstehen läßt.

Vorführungen der lebenden Photographien waren schon 1896 keineswegs stumm, sondern wurden häufig mit dem Phonographen als zusätzlicher Jahrmarkt-Sensation zu einer »kinematographisch-phonographischen Glanz-Nummer« kombiniert.²² Noch deutlicher wird die Präsentation des Kinematographen im Kontext eines Multimedia-Spektakels in der letzten Foersterling-Anzeige mit diesem Bild-Motiv in *Der Komet* Nr. 614 vom 26. Dezember 1896: »Man führt die Bilder [...] rück- und vorwärts vor und füllt die Pausen durch mikroskopische Vergrößerungen aus, wodurch der wissenschaftliche Werth dieses sensationellen Schaustückes bedeutend gehoben wird. Zur Begleitung durch Deklamation, Rezitation oder Orchester-Musik bedient man sich neuerdings des reizenden leichten »Ediphone Phonograph.«

Foersterlings Rolle als einer der führenden frühen Kinematographen-Anbieter – neben Georg Bartling, A. Hesekeel, Oskar Messter, M. Mosich, Romain Talbot, Philipp Wolff – ist erst ansatzweise erforscht. Die von ihm gelieferten Kinematographen »Edison's Ideal« waren in Europa weit verbreitet. Dieser Geschäftszweig war aber offenbar nur ein (kleinerer?) Teil seines Unternehmens, das vor allem auf elektrische Artikel und Apparate insbesondere für Schausteller ausgerichtet war: »Elektrische Velolampen. Equipagen-Beleuchtung und elektrischen Theaterschmuck. Sämmtl. Apparate für X-Strahlen. Phonographen, Graphophone. Elektrische und Blitz-Anzünder. Trocken-Akkumulatoren. Elektrische Scherzartikel« – das war Foersterlings Palette Anfang 1896.²³ Zu seinen Kunden zählte er die »bekanntesten Künstler, Komiker u. Chansonetten«, die sich bei ihm mit »electrische(r) Effect-Beleuchtung mittelst leichten, trockenen Taschen-Accumulatoren und Mignon-Glühlämpchen (Gürtel, Diadem, Glatzen, Nasen, Augen)« eindeckten.²⁴ Mitte 1897 ergänzte er sein Angebot um den »Kinetograf in der Westentasche«,²⁵ offenbar Abblätternbüchlein, sowie um seinen gesetzlich geschützten Sciopticon-Scenetograph: »Der Sciopticon-Scenetograph projicirt stehende Bilder, lebende Bilder, vorwärts, rückwärts, endlos, Farbenspiele, microscopische Präparate, beleuchtet Serpentintänzerin etc. etc., man kann mit ihm selbst photographische Aufnahmen actuellder u. stehender Scenen machen und ihn als Copir-Apparat benutzen.«²⁶ Immer wieder griff Foersterling die neuesten und modernsten Erfindungen auf, wie etwa die Marconi-Telegraphie.²⁷ Denkbar, daß er als Kinematographen-Anbieter am Gemischtwaren-Charakter seiner Firma scheiterte. Foersterlings Rezept, erst mit Erfolg gekrönt, mit graphisch interessanten, marktschreierischen Anzeigen den Schaustellern die jeweils neuesten technischen Sensationen in guter Qualität zu Niedrigstpreisen anzubieten, hatte sich überlebt. Die rasante Ausbreitung des Kinematographen und der damit einhergehende wachsende Bedarf an Service-Leistungen und immer neuen Filmen verlangte nach Spezialwerkstätten und spezialisierten Fachhändlern, die ein breites Angebot für die unterschiedlichsten Anwendungen bereithielten. Um 1900 gab Foersterling sein Unternehmen auf.

Anmerkungen

- 1 *Adreßbuch für Berlin und Vororte 1897*, Eintrag H. O. Foersterling.
- 2 *Das Kleine Journal*, Berlin, Nr. 225, 16.8.1896 (Vergnügungs- und Vereins-Anzeigen). Alle Anzeigen zitiert nach Jeanpaul Goergen, *Das Jahr 1896. Chronik der Berliner Kinematographen (mit einem Ausblick auf das Jahr 1897)*, Siegen 1998 (= MuK 120/121).
- 3 *Der Komet*, Nr. 646, 7.8.1897.
- 4 Stephen Herbert, Luke McKernan (Hg.), *Who's Who of Victorian Cinema: A Worldwide Survey*, London 1996. – Deac Rossell, »Jenseits von Messter – die ersten Kinematographen-Anbieter in Berlin«, *KINtop 6* (1997), S. 167–184. – Einen Überblick über Preise und Qualität der verschiedenen Berliner Kinematographen-Anbieter gibt *Der Komet*, Nr. 600, 19.9.1896, S. 3.
- 5 Wie Anm. 1.
- 6 *Der Komet*, Nr. 581, 9.5.1896, S. 14.
- 7 *Der Artist*, Nr. 595, 5.7.1896; Nr. 598, 26.7.1896.
- 8 *Der Komet*, Nr. 590, 11.7.1896, sowie mit erweitertem Text *Der Komet*, Nr. 591, 18.7.1896, Nr. 592, 25.7.1896 sowie in Nr. 595, 15.8.1896.
- 9 »Mitteilungen aus dem Leserkreise« [Zuschrift von Messters Projektion GmbH, i. A.: Froelich], *Der Kinematograph*, Düsseldorf, Nr. 55, 15.1.1908.
- 10 Die Angabe »in Lebensgröße« durchzieht sowohl die ersten Besprechungen des Kinematographen als auch die Anzeigentexte. Die Projektion im Kinematograph Unter den Linden 21 erfolgte auf eine zwei, nach anderen Angaben drei Meter breite Leinwand. Vgl. Jeanpaul Goergen, »Der Kinematograph Unter den Linden 21«, *KINtop 6* (1997), S. 143–165, hier: S. 146.
- 11 Joh.-Fr. Rauthe, »Der Aufbau der deutschen Filmindustrie. 6. Das Lichtspieltheater als Konsument«, *Reichsfilmblatt*, Berlin, Nr. 19, 9.5.1925, Anm. 58.
- 12 Joseph Stein, »Das erste Kino in Berlin«, *Film-Kurier*, Berlin, Nr. 95, 23.4.1921.
- 13 *Tägliche Rundschau*, Berlin, Nr. 272, 18.11.1896.
- 14 Auf die Bedeutung dieser Schauräume für die Entwicklung der ersten Kinos hat Deac Rossell in *KINtop 6* (Anm. 4), S. 178, hingewiesen.
- 15 »La belle Duvernois«, als das schönste Weib der Erde vermarktet, gastierte mit ihren »sujets artistiques« im Herbst 1896 im Etablissement Ronacher in Wien. (Anzeigen in: *Der Artist*, Nr. 609, 11.10.1896 und Nr. 610, 18.10.1896). Sie trat in einem enganliegenden fleischfarbenen Trikot auf und präsentierte sich »im vollsten Ebenmaasse ihres classischen Körperbaues. Die Duvernois, das Modell einer altgriechischen Juno und Venus, zeigt sich [...] in plastischen Stellungen und Posen, in förmlichen Farbenstatuen. [...] Die Vorstellung der 4 Jahreszeiten, ihr Triumphzug als Venus sind wahre Augenweiden.« (*Wiener Tageblatt*, Nr. 277, 8.10.1896, zitiert nach der Anzeige in *Der Artist*, Nr. 610, 18.10.1896).
- 16 *Der Komet*, Nr. 651, 11.9.1897.
- 17 *Vossische Zeitung*, Berlin, Nr. 293, 25.6.1896 und Nr. 295, 26.6.1896 (Anzeigen).
- 18 *Vossische Zeitung*, Nr. 296, 26.6.1896.
- 19 Anzeigen in: *Norddeutsche Allgemeine Zeitung*, Berlin, Nr. 552, 24.11.1896 – Nr. 600, 21.12.1896, *Das Kleine Journal*, Nr. 326, 25.11.1896 – Nr. 352, 21.12.1896, *Berliner Tageblatt*, Nr. 602, 26.11.1896 – Nr. 643, 18.12.1896, *Berliner Lokal-Anzeiger*, Nr. 553, 25.11.1896 – Nr. 593, 18.12.1896.
- 20 *Der Komet*, Nr. 627, 27.3.1897.
- 21 *Der Komet*, Nr. 599, 12.9.1896, Nr. 602, 3.10.1896, Nr. 614, 26.12.1896 (hier zusammen mit der Werbung für sein »amerikanisches elektrisches Edison-Theater«); *Der Artist*, Nr. 605, 13.9.1896, Nr. 607, 27.9.1896, jeweils mit Textvarianten.
- 22 Ebenda.
- 23 Ebenda.
- 24 *Der Komet*, Nr. 599, 12.9.1896.
- 25 *Der Komet*, Nr. 636, 29.5.1897.
- 26 *Der Komet*, Nr. 650, 4.9.1897
- 27 Ebenda.



Bioscoop-Salon, Vreeburg 8, with its main attraction: the lecturer (Louis Hartlooper)

The Impact of Audiovisual Media in the Town of Utrecht

A Research Project at the University of Utrecht

In the Netherlands, the first film was shown to the public over a century ago, followed in the 1920s by radio broadcasting, in the 1950s by television and in the 1990s by the new digital media. Today the audiovisual media have extended their influence over virtually every aspect of Dutch society as we know it. All the same the national history of the audiovisual media in the Netherlands has not yet been the subject of an integrated research project. Such a project would have to address matters such as: an analysis of cinema, radio and television audiences; motivation to purchase a radio set, a television or a personal computer; public preferences for certain films, radio and television programmes, computer games or Internet sites; their influence on daily life in general and on cultural expressions in particular; their relative artistic merits; the dominant position of foreign programmes. To examine issues like these a local research programme has been formulated: the Utrecht Project. This project intends to draw a detailed map of the history of film exhibition, radio, television and the new media in a single town. Utrecht has been selected for that purpose because of its central location, both geographically and as the hub of transport (headquarters of the national railway system), commerce (seat of the Utrecht Trade Fair) and learning (Utrecht University), and finally also because of its social and political composition. The Utrecht Project is realised by the Department of Film and Television Studies of Utrecht University in close cooperation with the Netherlands Audiovisual Archive. The first results have been made public on the Project's Website (Dutch with English summaries): <http://www.let.uu.nl/tftv/UtrechtProject>

For the benefit of the readers of *KINtop* the following contribution will focus on the first decades of the cinema in Utrecht, to be more precise the history of the town's first permanent film theatres. Using information collected by Herman de Wit for his MA thesis,¹ by students at Utrecht University and by the author, this article will look into the ownership of these early cinemas, their location and their staff. Particular attention will be paid to the interference with the local authorities, resulting in a ban for children up to the age of sixteen to visit any cinema, unless it was showing a programme of films approved by a local censorship committee.

Travelling Showmen

More than half a year after the first ›living images‹ had been shown in the Netherlands for the first time (Amsterdam, 12 March 1896), the inhabitants of Utrecht could acquaint themselves with this latest wonder of technology. For the occasion the Frisian travelling showman Christiaan Slieker had put up a marquee in the Tivoli Park. On the 29th November 1896 this Grand Théâtre Edison held its first show. Although the screenings did not attract the overwhelming numbers that Slieker had counted on, other showmen saw no reason to stay away from Utrecht. They either hired a hall or put up their marquees at the annual fair. There was an enormous rush to visit these shows. Herman de Wit concludes that ›around 1900 [...] virtually the whole population of Utrecht must have been familiar with the new medium.«² Extremely popular were actualities shot in Utrecht, such as the newsreel of an exercise by the Utrecht fire brigade, produced by the travelling showman H. Grünkorn in 1899.

After the turn of the century a new generation of exhibitors took over. The refurbishment of their marquees was luxurious, the projection of a high standard with an ample choice of films, which were accompanied by a small orchestra and a lecturer. But Utrecht was also visited by exhibitors who regarded film as a means rather than an end. In the case of the Salvation Army it was to convert the spectators to the Christian faith, and in the case of the Van Houten Cacao Company to promote the sale of its Rono chocolate drink. The most colourful of these exhibitors was undoubtedly the ›people's missionary‹, Frederik de Keijzer, who set out to save the population of Utrecht from the vices of the fair with his annual ›anti-fair shows‹. Although the era of these travelling showmen did not immediately come to an end once the first permanent cinemas started opening their doors, the emphasis changed towards these new establishments. Seeing films in a building that was permanently fitted with screen, projection booth and chairs, now became the norm.

Permanent Cinemas

On 31 October 1907 the first permanent cinema was opened in a property on the Oudegracht Weerdzijde 21 (today Oudegracht 144). This ›Cinematographe‹ was run by three Germans from Krefeld: H. Kirchhoff, Dr. Schaffrath and H. Kraemer. That German town was a centre of the trade in film prints, but whether the three founders of the ›Cinematographe‹ had any previous cinema experience is unknown.³ The local newspaper *Utrechtsch Nieuwsblad* praised the ›Bioscoop-Theater‹ – the name under which it soon became known: ›Inside the small hall looks smart, the walls are hung with light-blue green paper, which works very pleasantly. There are two price categories, but



Scala Bioscoop, in the Hotel de l'Europe, separate entrance Lange Viestraat 12

in both cases the spectators sit on comfortable chairs. The images are beautiful and hardly glitter or flicker.«⁴ Nevertheless, within a year the ›Bioscoop-Theater‹ had to close its doors.⁵ However, at that moment there was already another venue where films were screened on a permanent base. The owner of the Auction Rooms (Venduhuis) at the Vreeburg 8, Richard Bresser, had converted one of the rooms into a ›Bioscoop Salon‹, which opened its doors on 3 October 1908. The biggest attraction of this cinema was its lecturer Louis Hartlooper. This former actor provided the images with a running commentary, a form of ›dramatisation‹, which was highly appreciated by the audience (without fail he ended the show with the formula ›Keep fit‹).⁶ Although the ›Bioscoop Salon Vreeburg‹ could only be reached by entering a small alley, the location was ideally suited for a cinema, with hotels, bars and other forms of entertainment in the direct vicinity. The next permanent cinema in Utrecht, the ›Flora Bioscope Theater‹ at the Oudegracht Weerdzijde 9 (today Oudegracht 156), was surrounded by shops. In fact, the building had previously housed a carpet shop. The ›Flora‹ held its first screening on 22 December 1909. Its managers were two Germans: Heinrich Lübbe (born 1884 in Neuburg) and Ernst Wulff (born 1877 in Kuddevorde). The latter's younger brother Heinrich (born 1882 in Kuddevorde) acted as bookkeeper and joined his brother as manager after Lübbe's departure for Berlin in 1911. Lübbe and Wulff had started their cinema careers in Emden, so it was said.⁷ In 1908 they had opened the Bioscope Theater in Groningen, to be followed in 1910 by the Friso Theater in Leeuwarden and De Kroon in Zwolle in 1911, thus creating one of the first cinema chains. Like the Vreeburg Cinema the Flora's main attraction was its lecturer: actor Piet Wigman who was engaged in October 1910.

While Bresser and Lübbe and Wulff had sufficient business acumen to make a success of the cinemas that they were running, others found it harder to make ends meet. J. de Haan for example, who owned the bar-restaurant Vinicole in the Voorstraat 8. In order to get the coveted licence the building was extensively renovated. In October 1910 the ›Cinema Parisien‹ started its screenings. Although located centrally it was not as successful as anticipated and within two years De Haan had to close it down. In July 1912, it reopened as ›Cinema Union‹, which again lasted less than two years and held its last show in May 1914. A similar fate underwent the ›Apollo Bioscoop Theater‹, Oudegracht Tolsteegzijde 85 (today Oudegracht 255). It started in March 1912, under the management of Charles Raasveld, a former lecturer at the ›Cinema Parisien‹. Within a couple of months, the cinema was taken over by G.H. van Royen, a former Amsterdam shopkeeper, and reopened as the ›Witte Bioscoop‹ (White Cinema). The so-called White Cinemas offered programmes that were vetted by the Roman Catholic clergy and therefore offered acceptable fare to the faithful instead of »sinful love, suicide and divorce«.⁸ The ›Witte Bioscoop‹ had the strong support of the local catholic daily newspaper *Het Centrum* which called upon its readers to pay a regular visit to the cinema.



Louis Hartlooper, lecturer

This call was obviously not heeded, for early in 1913 the ›Witte Bioscoop‹ had to close its doors. Van Royen had come to the conclusion that the formula which had proved such a success for his ›Witte Bioscoop‹ in Amsterdam did not work in Utrecht. The place was reopened in April 1913 as the ›Centrum Bioscoop‹, a name which suggested a link with the aforementioned catholic daily. This was denied in the strongest possible terms by the newspaper which stated bluntly: »We will rejoice when this cinema will disappear as soon as possible.«⁹ It did, only to reopen under yet another name as the ›Splendid Bioscoop‹. This again had only a short life. In May 1914 the premises were fixed up as a carpenter's workshop. The ›Thalia‹ at the Steenweg 37 was another example of a cinema without a future. Like the ›Cinema Parisien‹ it was the initiative of a bar owner, C. B. ten Bosch, who converted his drinking establishment into a film theatre. The ›Thalia‹ started its activities in the spring of 1913, only to end them again in the spring of next year.

But the cinema trade in Utrecht did not only attract losers. Just around the corner of Richard Bresser's ›Bioscoop Salon‹, another cinema was opened in

July 1912. The proprietor was Joh. de Liefde, who had fitted out one of the halls in his Hotel de l'Europe as a luxury film theatre. It included such novelties as a curtain that could be opened and closed electrically and lights that faded slowly. The Hotel de l'Europe was located at the Vreeburg, but a separate entrance for the cinema had been created around the corner in the Lange Viestraat 12. The ›Scala Bioscoop‹ offered an early example of media concentration, for De Liefde was the owner of the local newspaper *Utrechtsch Nieuwsblad*, which inevitably carried a lot of free publicity for the Scala. Moreover, the *Scala-Bioscoop-Courant*, a weekly carrying news about the Scala only, was printed at the *Utrechtsch Nieuwsblad* presses and delivered free of charge to every household in Utrecht.

A few hundred yards from the Scala, at the Oudegracht Weerdzijde 114 (today Oudegracht 73), another luxury cinema, the ›Rembrandt Bioscoop-Theater‹, opened its doors in January 1913. It was managed by Leonard Lorjé, owner of an office stationary shop, and David Hamburger, travelling tradesman. Both belonged to the small Jewish community in Utrecht. That Lorjé and Hamburger only wanted the very best for their cinema, was not only exemplified by the size of the screen, the ›enchanting illumination‹ of the theatre and the quality of the films, but in particular by their poaching of the most successful lecturers from other cinemas. First they lured Piet Wigman away from the ›Flora Bioscope-Theater‹. When he decided to return to his old den after only seven months, the actor Ko van Sprinkhuizen was booked. But a real coup was the transfer to the ›Rembrandt‹ of the popular Louis Hartlooper who had been offered such a pay rise that he had no other option but to leave the ›Bioscoop Salon Vreeburg‹ in the Spring of 1914.

The importance of having a first-class lecturer was demonstrated by the advertisement placed in the local press, on the occasion of the opening of the ›New-York Bioscoop‹ on 19 July 1913.¹⁰ In it the lecturer Hijman Croiset featured prominently. Croiset, a colourful entertainer with outspoken anarcho-socialist sympathies, would soon leave the new cinema to be replaced by André de Jong who had taken the place of Wigman at the ›Flora‹ during the latter's short stint with the ›Rembrandt‹.¹¹ The ›New-York‹ was the last of the cinemas to open in Utrecht in the 1910s. Its landmark was a replica of the Statue of Liberty on the roof of the building, which was illuminated at night. In the same year, N.J. Dussenbroek, the owner of the ›New York‹, opened a cinema with the same name in the nearby town of Hilversum.

Employers

By the Summer of 1913 there were eight film theatres operating in Utrecht. Three of these had to close within a year. Whether they were typical ›fleapits‹ is unclear. This was the type of cinema that helped to give the trade such a bad

name because of the cheap thrills on offer – not to mention the vermin and the odours distributed by their customers. Obviously their owners had been unable to invest sufficiently. Two of them for example were nothing but drinking establishments converted into cinemas without a clear ›business plan‹. They could not provide the atmosphere of luxury and modernity that made the other five cinemas so appealing. And they certainly were not in a position to offer the kind of wages that top-class lecturers who, in Utrecht at least, were so instrumental in creating a loyal clientele, were expecting.

With the exception of Lübbe and Wulff, the managers of the five had their base in Utrecht. And when the Wulff brothers were forced to return to Germany in August 1914 as a result of the outbreak of the First World War, the running of the ›Flora‹ was taken over by Anton Hoogenstraaten, the man who had been the owner of the carpet shop which was located on the premises before the cinema opened in 1909.¹² With their knowledge of local circumstances these entrepreneurs aimed to offer their audiences the right blend of the familiar and the unusual. There is no evidence that religious denomination, otherwise such a dominating factor in the pillorised society that the Netherlands were becoming in the first quarter of the twentieth century, played a significant role. Only the ›Witte Bioscoop‹ was openly displaying its Roman Catholic character, but this was no guarantee for commercial success as we have seen.

Further research is clearly needed into the kind of programmes the Utrecht cinemas were exhibiting in the 1910s. Little is known for example on how the change from a programme consisting of a range of short films to one centred around a feature film took effect in Utrecht. Feature films were certainly becoming more important as the 1910s progressed. In May 1913 the ›Flora‹ even booked the large hall of Park Tivoli for ten days in order to screen the Italian blockbuster *QUO VADIS?* (Cines, 1913), thus stressing the film's exceptional character and, of course, generating more income from larger audiences and higher ticket prices. The example was followed later in that year by the ›Rembrandt‹ with *GLI ULTIMI GIORNI DI POMPEI* [*THE LAST DAYS OF POMPEI*] (Ambrosio, 1913).¹³

The population of Utrecht was increasing steadily during the decade. Amounting to 119,006 in 1910 it went up to 136,602 in 1918. Moreover as a market town Utrecht attracted large numbers of visitors on a regular basis. In 1917 710,665 tickets (5.25 per inhabitant) were sold for theatrical and non-theatrical film shows. The figure for 1918 is slightly down: 681,526 (4.99 per inhabitant). This drop was undoubtedly due to the economic malaise resulting from the neutrality of the Netherlands in general and a rise of municipal Entertainment Tax (from 5% to 10%) in particular. As all the cinemas were concentrated in the centre of town (Utrecht's first and only neighbourhood theatre, the ›Olympia‹, did not open until 1929), a good public transport system was essential. Locally an efficient electric tram service was run by a municipal

corporation, while a wide selection of regional trams and trains provided regular services to surrounding villages.¹⁴

There was a remarkable consistency in the management of the five cinemas. John Fris was managing director of the ›Scala‹ from 1912 to 1935, Hoo-genstraaten (›Flora‹) from 1914 to 1928, Hamburger (›Rembrandt‹) from 1913 to 1927, B. van der Heuvel (›New York‹) 1913 to 1936 and Jan Nijland (›Vreeburg‹) from ca. 1917 to 1963 (!). The cinemas were family-run enterprises. An amusing correspondence has survived between John Fris and the Mayor of Utrecht about the behaviour of Mrs. Fris towards a member of the local Censorship Committee. The director's wife had a serious altercation with the honourable member, when she started removing his bicycle from the aisle of the cinema after tripping over it in the dark! When the latter tried to prevent this, Mrs. Fris let him know who the boss in the house was. Evidently her language was so strong, that the member felt obliged to report the case to the Mayor!¹⁵

Employees

Family members could be used for manning the ticket office, for selling refreshments and doing other odd jobs, but for the essential positions of projectionist, musician and lecturer, specialists were required. An article that lecturer André de Jong wrote in 1913 for the *Bioscoop Courant*, a weekly for the cinema trade, reviewing six Utrecht cinemas, gives an idea of the order of merit at the time.¹⁶ De Jong mentioned two projectionists by name. The musicians of three film theatres were singled out (and praised). But for each and every cinema he passed judgement (generally positive) on the lecturer, modestly refraining from praising his own performances in the ›Flora‹.

The predominant position of the lecturers was reflected in the Dutch Union of Cinema and Theatre Employees (Nederlandsche Bond van Bioscoop- en Theaterpersoneel). In November 1916 the Utrecht branch had thirteen members, of whom not fewer than six were lecturers.¹⁷ Among them were Hartlooper, chairman, and Kaljee, secretary of the branch. Of the other members four were projectionists and three held other positions. In November 1918 the membership stood at 23. This was a considerable rise but compared to Amsterdam (505 members), Rotterdam (224) and The Hague (167) the Utrecht branch was tiny.¹⁸ The reports in the union journal *De Lichtstraal* of the branch meetings (usually held at 11 p.m., after the last performances had come to an end) show how members and officials wrestled with articles of association, elections and expulsions. But in contrast to the national leadership the politics of the Utrecht branch of the union were remarkably conciliatory. The language used was devoid of any reference to the ›class struggle‹. In March 1917 the branch reported proudly that thanks to »the actions of our chairman, the management of the Rembrandt Cinema had decided to give its staff *four*

days of leave of absence per year on full pay«.19 In November 1917 a campaign for higher wages was discussed. The conclusion was revealing: »The wages in Utrecht are such, that only a few members agree with the need for a campaign. To pursue higher wages for non members does not appeal to the meeting at all.«20 Again there was praise for the management of the ›Rembrandt‹ (where the core of the branch membership was employed) for raising the wages of its staff twice within a short span of time. This attitude irritated more radical sections of the union and led to letters in *De Lichtstraal*, in which the Utrecht branch was depicted as the laughing stock of the union. The radicalisation of the trade-union movement as a result of deteriorating economic circumstances during the course of 1918 was at least reflected in the language used by the Utrecht branch (there was a reference to »Comrades theatre and cinema slaves« in September), but it remained thoroughly reformist with regard to its political aims.21

Censorship

With their staff hardly causing any problems, the employers had time on their hands to fight an enemy that proved more difficult to deal with: the local Censorship Committee. As in other cities in the Netherlands the teachers campaigned against the harm that film shows might cause to children. Their concern was not so much the dangers of inflammable nitrate film stock, for stringent safety regulations had to be complied with in Utrecht. It was films »whose subject and plot should definitely be kept out of the realm of thought of the child, and, even more, films, which through the sensation and excitement of the performance and through the titillation of the imagination have an unhealthy effect on children, both physically and mentally«, that they were worried about. These words can be found in an advice prepared by the Legal Commission of Utrecht Town Council. It followed a submission by the Utrecht branch of the Union of Dutch Teachers, in which much was made of the undesirable influence of the cinema on school children. The exhibitors could not turn the tide. Their arguments were weak. Hamburger for example sent a two-page letter to the municipal authorities in which he contended that there was no need for measures as there was already close co-operation with the police! Although some councillors felt that it was the parents' responsibility to decide which films their children were allowed to see, the majority heeded the advice of the Legal Commission and voted in favour of a bye-law which banned children under the age of sixteen from visiting any film show in Utrecht.22 An exception was made for so-called children's screenings, comprising of a programme of films that had been passed by a censorship committee installed by the municipality. On 6 February 1915 the bye-law (›Lichtbeeldenverordening‹) came into force.

The members of the Censorship Committee were recruited among teachers' unions and organisations catering for youth. Among them was the school teacher W.G. van de Hulst, whose children's books were extremely popular in Reformed circles. But at the centre of attention was another Protestant, Andrew de Graaf, chairman of the Censorship Committee. After years of campaigning against prostitution and moral decay, this inspector of the Central Federation for Internal Missionary Work and Christian Philanthropic Institutions had discovered a new challenge: the cinema. De Graaf held the view that because of the principle of mechanical reproduction, film could by definition not be a form of art. He dismissed the ›dramatic film‹ and only approved of the educational film. Lastly he campaigned for an even stricter by-law banning anyone under 18 from visiting the cinema. The policy of the Utrecht film Censorship Committee was clearly affected by De Graaf's views. It was no surprise that he rose to the top of the exhibitors' list of most hated men, especially after he started disseminating his views nationally.²³ Not only did the cinema owners object to De Graaf's views, they were annoyed by the extra fuss that censorship involved. Members of the Censorship Committee had to be offered complimentary tickets and to be provided with short content descriptions of the programme. Extra films had to be booked for the cinemas to fall back on in case the Committee did not pass a programme. The exhibitors retaliated, for example by presenting the films in unheated cinemas (›why bother to put on the heating for three members of the Censorship Committee?‹), which forced one of the committee members suffering from rheumatism to resign! There were more resignations. The new weekly programme started on Friday evening and as the prints arrived only early in the afternoon, the Censorship Committee was left no other choice but to hold its viewing sessions on Friday afternoon. However, quite a number of the schoolteacher members were refused leave of absence on what was a normal schoolday. The result was an extremely high turn-over of the committee. Only De Graaf remained.²⁴

After a while some exhibitors no longer bothered to submit their programmes to the Censorship Committee, taking the loss of income (those of under the age of sixteen were automatically banned) for granted. Still they were left with the tricky problem of preventing those youngsters from entering their premises, for the Utrecht police held regular inspections. On 26 January 1916 a thirteen-year old boy was arrested for attending a programme consisting of KONINGIN ELISABETH'S DOCHTER [QUEEN ELISABETH'S DAUGHTER], KNOPJE MOET TROUWEN [PEG HAS TO MARRY] and DE VIERVOETIGE VIRTUOOS [THE FOUR-FOOTED VIRTUOSO] in the ›Flora‹. Managing director Hoogenstraten was found guilty by the Court. Symbolic as the fine of merely half a Guilder may have been, it was cause for Hoogenstraten to appeal. The case ended in the Supreme Court, where the verdict was quashed on 9 October 1916.²⁵

The decision of the Supreme Court forced the authorities to rewrite the bye-law, which offered the exhibitors another chance to take the edge off it. This time at least they managed to get together for a concerted campaign, sending one address on behalf of all of them to the Town Council. On the other hand, De Graaf and his Committee, idle until the new bye-law had come into force, saw it as an ideal opportunity to appeal for raising the age from sixteen to eighteen! In the end both parties were disappointed: the old bye-law, rewritten so as to make it more legally waterproof, was adopted. It came into force on 15 October 1917, more than a year after the Supreme Court's decision. The war between the exhibitors and the Censorship Committee was resumed. The surviving correspondence is full of rumours that children were admitted, of demands that cinemas should be closed for not complying with the bye-law, of complaints that members of the Committee were treated unfairly and of moaning that it was impossible to run a business. Given the fact that the Committee judged only a handful of films suitable for those under sixteen, it did indeed hardly pay to organise children's matinees and in the early 1920s the ›Vreeburg‹ was the only cinema to offer such shows.²⁶

This constant bickering with the local authorities proved to be excellent training though for the Utrecht exhibitors. Although few in numbers compared with Amsterdam or Rotterdam, their executive qualities were highly appreciated on a national level. It was no coincidence that it was David Hamburger, the managing director of the ›Rembrandt‹, who invited his colleagues to a national meeting in Amsterdam on 11 February 1918, where they discussed ways of joining forces against the obstacles put in their way by church and secular authorities. As a result of this meeting the Union of Managers of Dutch Film Theatres was founded, later renamed the Netherlands Cinema Association (Nederlandsche Bioscoopbond), of which Hamburger was to become the chairman for many years.²⁷

Conclusion

Many of the developments described above are not typical to Utrecht but can be discerned elsewhere in the Netherlands (or, for that matter, abroad). To what extent the films which were exhibited in those early years of the cinema helped to forge a national identity is a question that obviously needs to be addressed. In that respect the extreme popularity of news items depicting local events (such as the exercise by the Utrecht fire brigade) must not be forgotten. The names given to the film theatres indicate the continuation of the traditions of variety theatre on the one hand and the association with Americanism on the other. The ›New York‹ with its Statue of Liberty offers a good example of the latter. The rise of the cinema meant the emergence of new professions and of new professional associations. The occupational boundaries were not al-

ways clear: was a lecturer an actor first and a cinema employee second, or vice versa? And what about a projectionist: was he (sic) a mechanic or a cinema employee, i.e. did he belong to a craft or a cinema trade union? Another fruitful area of research concerns cinema's gradual embedding in the ›fabric of society‹ with its regulations and those who monitor their compliance.

One of the questions that the Utrecht Project will hope to answer once further research has been carried out concerns the effect of the early developments on cinema culture in Utrecht. Despite repeated campaigns by the exhibitors the bye-law which banned children up to the age of sixteen from visiting film shows remained in force until 1941, when the German occupying forces (!) decided to suspend it. After a national Cinema Act had come into force in 1928, Utrecht had been the only town to retain such a strict bye-law. Why the political support for the ban was so strong in Utrecht is another question that will need to be answered. It has been pointed out above how stable the number of cinemas in Utrecht was after 1914. In the 1930s not only their number increased, but most of the existing film theatres were extensively renovated or even completely rebuilt. The most conspicuous change was that of the ›Vreeburg‹ in 1936, which architect and designer Gerrit Rietveld made into a temple of light and modernity. The relationship between the artistic élite and the cinema ›milieu‹ in Utrecht is obviously an area that begs further research. Finally, today's cinema culture in Utrecht can be characterised as vibrant compared to many other towns in the Netherlands. On average the inhabitant of Utrecht pays 4.1 visits to the cinema per year, which is far above the national average of 1.0. It is the home of the Netherlands Film Festival, the Dutch Animation Film Festival and the Impact multimedia festival. It is tempting to look for continuity, but to what extent is today's cinema culture really a legacy of the achievements in the early days of cinema in Utrecht?

Notes

1 Much of the information collected by Herman de Wit for his MA thesis *Film in Utrecht van 1895 to 1915* (1986) is now available on the Utrecht Project Website <http://www.let.uu.nl/tftv/UtrechtProject>

2 Herman de Wit, *Film in Utrecht van 1895 tot 1915*, MA thesis Theatre Studies, Utrecht University, 1986, p. 139.

3 In his dissertation Ivo Blom gives a detailed description of the trade between the Dutch distributor and exhibitor Jean Desmet and the Westdeutsche Film-Börse in Krefeld. Cf. Ivo Blom, *Pionierswerk. Jean Desmet en de vroege Nederlandse filmhan-*

del en bioscoopexploitatie (1907-1916) [Jean Desmet and the early Dutch film trade and cinema exhibition (1907-1916)], Amsterdam 2000, pp. 125-130.

4 *Utrechtsch Nieuwsblad*, 19 February 1908, quoted by Herman de Wit, op. cit., p. 83.

5 It is unclear whether an attempt to revive the Bioscoop-Theater in April 1909 was successful. The local authorities granted Henri Marie Bourre, an agent for the Parisian firm Cinéma-Fix, permission to run a cinema on the premises, but whether (and if so, for how long) film shows were

given remains a mystery. Cf. Herman de Wit, op. cit., p. 99.

6 Cf. Ansjé van Beusekom, »Louis Hartlooper (1864-1922). Explicateur te Utrecht«, in: *Jaarboek Mediageschiedenis* 6, Amsterdam 1995, pp. 182-194.

7 Rob de Kam, Frans Westra, *Eene zeer interessante vertooning... 80 jaar bioscopie in Groningen*, Groningen 1983, p. 21.

8 *Het Centrum*, 8 July 1912, quoted by Herman de Wit, op. cit., p. 115.

9 *Het Centrum*, 14 April 1913, quoted by Herman de Wit, op. cit., p. 117.

10 *Utrechtsche Courant*, 18 June 1913, reprinted in: Herman de Wit, op. cit., p. 124.

11 For a short while Hijman Croiset showed his skills as a lecturer in the Amsterdam »Rode Bioscoop« (Red Cinema), run by his anarcho-socialist political friends from September to December 1913. Cf. Bert Hogenkamp, »De Rode Bioscoop«, in: *Skrien* 136 (Summer 1984), pp. 33-35.

12 The fact that Lübke, the Wulff brothers and Hoogenstraaten were all Lutherans may have played a role in the foundation of the »Flora« and in its continuation after the departure of the brothers to Germany in 1914.

13 Herman de Wit, op. cit., p. 127.

14 Between 1942 and 1964 a special railway cinema (»Sporbio«), in a disused railway carriage at Utrecht's Central Station, catered to those who had some spare time before catching a train.

15 Documents regarding the supervision

of cinema performances (Stukken betreffende het toezicht op bioscoopvoorstellingen), 1916 – May 1918, in the Utrecht Public Record Office (HUA), VI 1059.2.

16 *Bioscoop Courant*, 1 February 1913, pp. 5-6.

17 *De Lichtstraal*, November 1916.

18 *De Lichtstraal*, February 1919.

19 *De Lichtstraal*, April 1917.

20 *De Lichtstraal*, December 1917.

21 *De Lichtstraal*, September 1918.

22 Twenty members voted in favour of the proposal and thirteen against.

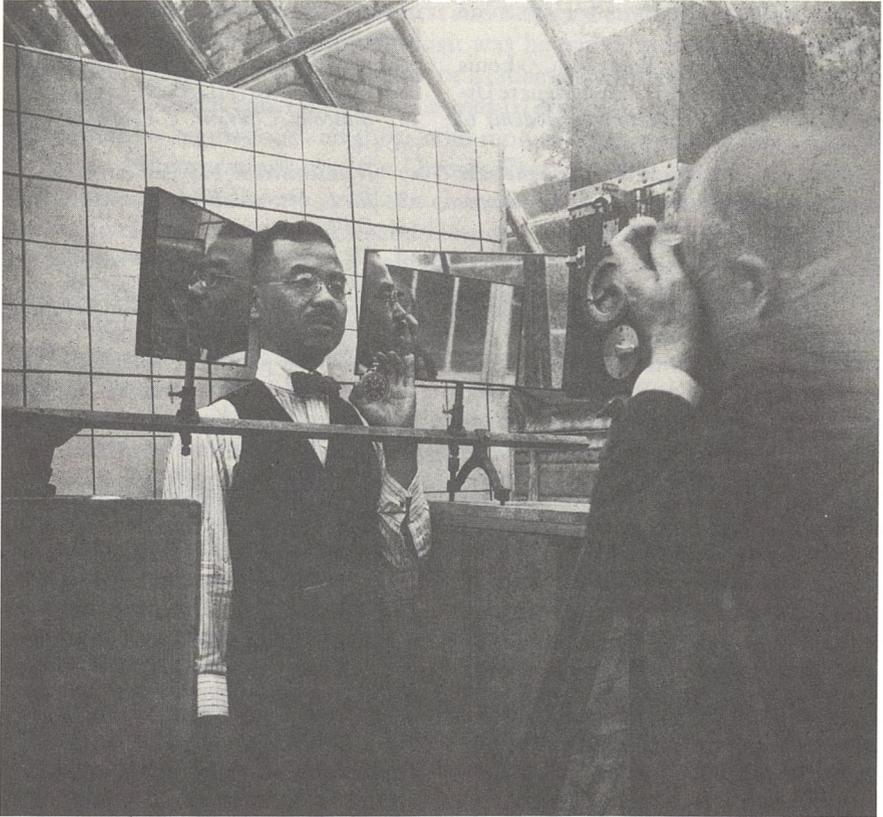
23 De Graaf published his views in various periodicals. A summary appeared under the title *Het bioscoopvraagstuk* [The Cinema Question], Utrecht 1919.

24 Documents regarding the supervision of cinema performances (Stukken betreffende het toezicht op bioscoopvoorstellingen), December 1913 – December 1915, in the Utrecht Public Record Office (HUA), VI 1059.1.

25 Documents regarding the supervision of cinema performances (Stukken betreffende het toezicht op bioscoopvoorstellingen), 1916 – May 1918, in the Utrecht Public Record Office (HUA), VI 1059.2.

26 Documents regarding the supervision of cinema performances (Stukken betreffende het toezicht op bioscoopvoorstellingen), 1916 – May 1918 and June 1918 – February 1928, in the Utrecht Public Record Office (HUA), VI 1059.2 and VI 1059.3.

27 »In Memoriam: D. Hamburger«, in: *Officieel Orgaan van de NBB*, 1947.



Frank B. Gilbreth bei der Aufnahme eines Arbeitsstudienfilms

Motion Study/Moving Pictures

Die Anfänge des tayloristischen Arbeitsstudienfilms
bei Frank B. und Lillian M. Gilbreth

Filmische und photographische Studien von Bewegungsabläufen des menschlichen Körpers, wie sie schon am Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufgenommen wurden, sind in den Medien- und Kulturwissenschaften keineswegs unbeachtet geblieben. Im Vordergrund stand dabei jedoch entweder ein bestimmter und in der Tat zentraler Exponent dieser Bewegung, der französische Physiologe Etienne-Jules Marey,¹ oder eine spezifische Ausprägung dieser Richtung, nämlich die medizinische Photographie und Kinematographie.² Nur am Rande hat man sich dagegen mit den beiden amerikanischen Tayloristen Frank B. (1868-1924) und Lillian M. (1878-1972) Gilbreth befaßt, die ebenfalls im genannten Zeitraum technische Bildmedien zur Aufzeichnung menschlicher Bewegung einsetzten. Das Hauptaugenmerk der wenigen Arbeiten hierzu richtete sich wiederum auf die Zyklographie und deren Derivate,³ während die zahlreichen und nicht weniger wichtigen Filme einer adäquaten wissenschaftlichen Darstellung bis heute harren.⁴

Schon Marey und Eadweard Muybridge bezogen in ihre Aufnahmen auch Arbeitsbewegungen ein.⁵ Dies geschah jedoch eher in einem wissenschaftlichen als in einem industriellen Kontext und ausschließlich unter Zuhilfenahme photographischer Techniken. Mareys *Filme* hingegen bezogen sich stets auf andere Typen von Bewegungen, die zudem für ihn ebenso wie für Muybridge der primäre Untersuchungsgegenstand blieben. Erst die Gilbreths stellten Arbeitsverrichtungen eindeutig in den Mittelpunkt ihres Interesses, verfolgten dabei vorrangig das Ziel einer effizienzsteigernden Optimierung und bedienten sich hierzu auch der Filmkamera. Sie taten dies, lange bevor Taylorismus und Fordismus zum hegemonialen Produktionsparadigma aufstiegen, und lange bevor sich innerhalb dieses Kontextes der Film als ein Mittel des Bewegungsstudiums fest etablierte. Das Genre des Arbeitsstudienfilms ist ihre Schöpfung.

Taylorismus und Fordismus: Die Disziplinierung des arbeitenden Körpers

Taylorismus und Fordismus stellten eine bestimmte historische Etappe innerhalb jener zunehmenden Rationalisierung der gesellschaftlichen Arbeit dar, deren Prinzip mit Georges Bataille als beschränkte Ökonomie, deren Metho-

de mit Michel Foucault als Disziplinierung benannt werden kann: Arbeitskraft gilt als kostbare Ressource, die nicht mehr bloß abgeschöpft wird, sondern deren Wirkungsgrad und Produktionsertrag pro Zeiteinheit permanent und endlos zu steigern sind. Das ist nur möglich, wenn ihre formelle in eine reelle Subsumtion unter das Kapital überführt wird. Das Taylor-System bot hierfür zunächst eine Radikalisierung der schon älteren Arbeitsteilung an, nämlich eine noch striktere Trennung von geistiger und körperlicher Arbeit und eine Zerlegung der letzteren bis in die einzelnen Handgriffe, sowie eine Perfektionierung der räumlich-zeitlichen Koordinierung bei der Reintegration der Teilarbeiten. Darüber hinaus führte er aber zwei völlig neue Zugriffe auf den Produktionsprozeß ein: die Beobachtung und die Normierung. Beide Zugriffe waren durch eine Reihe von Gemeinsamkeiten gekennzeichnet. Es ging dabei zunächst um eine Erfassung sowohl der Produktivität selbst als auch sämtlicher technischer wie humaner Faktoren, die diese Produktivität beeinflussen. Neben den Objekten teilten Beobachtung und Normierung auch eine gemeinsame Methode: Beide operierten in einem quantitativen Sinne und mit mikrophysikalischer Präzision. Schließlich wurden im Falle des humanen Faktors, des arbeitenden Körpers, beide Funktionen auf diesen selbst übertragen, und zwar in zwei Schritten: Auf eine hierarchische Disziplinierung in der Gruppe folgte die individuelle Selbstdisziplinierung. Bezüglich ihrer Effekte fielen Beobachtung und Normierung auseinander: Ersterer ging es darum, ihre in einer anonymen und amorphen Anhäufung gegebenen Gegenstände zu differenzieren und zu individuieren. Letztere aber applizierte auf die nunmehr identifizierten Gegenstände die Verfahren der Selektion, der Allokation und der Homogenisierung, der Reduktion aller Varianten auf den *one best way*, der allerdings unendlich optimierbar blieb.

Die Beobachtung des Produktionsablaufs erschöpfte sich keineswegs in der Individuierung. Vielmehr produzierte sie durch eine statistische Häufung und einen systematischen Vergleich der erhobenen Einzeldaten sowie das zusammenfassende Übernehmen alter, oral tradiertter Kenntnisse auch ein allgemeines Wissen. Auf dieser Ebene kam es zur Konstituierung zweier neuer Humanwissenschaften: der Betriebswirtschaftslehre und der Arbeitswissenschaft. Beiden Disziplinen gelang es bald, sich akademisch zu institutionalisieren: der Arbeitswissenschaft in Europa schon ab 1890, der Betriebswirtschaftslehre in den USA ab 1910.

Bereits im 19. Jahrhundert hatte Bentham mit dem Panoptikon eine architektonische Anlage geschaffen, in der die zu disziplinierenden Körper auf Parzellen verteilt wurden, die konzentrisch auf einen zwar sichtbaren, aber nicht einsehbaren Kontrollposten bezogen waren. In dieser auch auf Fabrik und Arbeitersiedlung angewandten Anordnung waren die Funktionen der Beobachtung und der Normierung qua Internalisierung verdinglicht. Der Fordismus bediente sich zu einer solchen Vergegenständlichung nicht mehr eines architektonischen, sondern eines maschinellen Dispositivs, nämlich des Fließ-

bandes, einer schon älteren Erfindung, der er durch ihre Übertragung auf die Automobilproduktion zur allgemeinen Durchsetzung verhalf. Im Fließband, das den Transfer der Werkstücke mechanisierte, deren Bearbeitung aber den menschlichen Körpern überließ, waren sowohl die Koordinierung der Teilarbeiten als auch – unter Ausnutzung der physischen Überlegenheit der Maschine über den Körper – die Normierung des Arbeitstempos implementiert.

Die skizzierten Veränderungen nahmen um 1900 in den USA ihren Anfang und verbreiteten sich bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts im weltweiten Maßstab und über die Grenzen des Systemgegensatzes hinweg, schubweise gefördert durch den gesteigerten Produktionsbedarf während und nach den beiden Weltkriegen. Dieser Durchsetzungsprozeß, der auch mit einer Modifikation des Systems einherging, verlief keineswegs reibungslos, sondern wurde durch massive soziale und politische Auseinandersetzungen begleitet. Mit der geographischen verband sich jedoch eine soziale Universalisierung: Rationalisiert wurden nicht nur alle Formen industrieller Arbeit, sondern auch die Landwirtschaft, die niedrigqualifizierte Kopfarbeit in den Büros, die Schul- und Berufsausbildung. Das neue Leitmilieu der Disziplin waren nicht mehr Kloster, Kaserne oder Gefängnis, sondern die Fabrik. Und von der Arbeit in den geschlossenen Milieus der Gesellschaft griff der Taylorismus auch auf die öffentliche und die private Sphäre über. Zum logischen Abschluß kam diese Totalisierung in der Selbstanwendung, sozusagen der Rationalisierung der Rationalisierung.

Es gibt keine menschliche Bewegung, die sich nicht filmen ließe

Das an der amerikanischen Ostküste tätige Ehepaar Frank und Lillian Gilbreth richtete seine Aufmerksamkeit zwar auch auf Fragen der Arbeitspsychologie⁶ und des Designs von Werkzeugen, Maschinen und Arbeitsplatzumgebung.⁷ Das vorrangige Interesse galt jedoch der physischen Seite des Arbeiters, den Bewegungen, mit denen dieser seine Tätigkeit ausführte, worauf im übrigen auch schon die Verbesserung der Arbeitsmittel bezogen war, zielte diese doch letztlich auf eine Optimierung der Arbeitsbewegungen.⁸ Explizit forderte Frank Gilbreth eine Erweiterung des Taylorschen Zeitstudiums um ein Bewegungsstudium erstmals 1909 in seinem Lehr- und Handbuch *Bricklaying System*.⁹ Bis zu seinem Tod arbeitete er gemeinsam mit seiner Frau und der von ihm gegründeten Gilbreth Research Group¹⁰ unermüdlich an der Realisierung dieser Idee; indes blieb die Gründung eines Gilbreth Research Institute eine Vision.¹¹

Noch während seiner Tätigkeit in der Baubranche bediente sich Frank Gilbreth, der offensichtlich über eine ausgeprägte visuelle Begabung verfügte,¹² zur Dokumentation der dortigen Arbeitsprozesse der Photographie.¹³ Das 1908 erschienene Buch *Concrete System* enthielt zahlreiche fotografische

Illustrationen, die aufeinanderfolgende Arbeitsschritte zeigten, ohne daß es sich jedoch um Serienphotographien im eigentlichen Sinne handelte.¹⁴ Um 1911 kam Gilbreth zu der Erkenntnis, daß für ein *genaues* Bewegungsstudium, ein *Mikrobewegungsstudium*, eine technische Aufzeichnung der Bewegungen unverzichtbar sei. Als geeignetes Mittel hierzu erschien ihm nun vor allem jenes Medium, das damals als einziges fähig war, Bewegung als Bewegung abzubilden, und das seine ursprüngliche Faszinationskraft aus eben dieser Fähigkeit bezogen hatte: der Film. In *Motion Study* (1911) schlug er zum ersten Mal den Gebrauch stereoskopischer und kinematographischer Kameras vor.¹⁵

Zusätzlich motiviert durch die Meinungsverschiedenheiten mit Taylor über die Notwendigkeit wie auch Autorschaft des Bewegungsstudiums, setzte Frank Gilbreth diesen Vorschlag ein Jahr später bei der New England Butt Company in Rhode Island mit der Unterstützung des für das *scientific management* aufgeschlossenen Fabrikleiters John Aldrich selbst in die Tat um.¹⁶ Um von vornherein effiziente Bewegungen zu erhalten, wählte er die besten Arbeiter aus; um die Bewegungen jedoch qua Vergleich nochmals verbessern zu können, gab er der Auswahl einen relativ großen Umfang.¹⁷ Trotz erheblicher Beleuchtungsprobleme¹⁸ war er mit den Ergebnissen und den sich aus diesen eröffnenden Perspektiven äußerst zufrieden.¹⁹ Noch im selben Jahr berichtete er hiervon den Mitgliedern der American Society for Mechanical Engineers, darunter auch Taylor.²⁰ Die zweite Gelegenheit zu Filmaufnahmen erhielt Gilbreth 1914/15 bei der wesentlich größeren Auergesellschaft in Berlin.²¹ Es ist beziehungsreich, daß sich unter den Firmen, für die er in den folgenden Jahren arbeitete, einerseits der Autohersteller Pierce-Arrow, andererseits die Optik- und Rohfilmproduzenten Zeiss und Eastman Kodak befanden.²²

Auch die Gilbreths blieben von dem Bestreben, die Rationalisierung auf sämtliche Lebensbereiche zu übertragen, nicht ausgenommen: In *Applied Motion Study* (1916) riefen sie »das ganze Volk und besonders die kommende Generation« dazu auf, »ihre Gedanken auf die Bewegungselemente ein[zustellen]«,²³ und zwar »auf allen Gebieten«, »in ihren Arbeits- wie Mußestunden«.²⁴ Das Bewegungsstudium wurde zu einer »Gilbreth obsession«, zum »centerpiece of an all-around regime for »better living«.²⁵ Dementsprechend richteten die Gilbreths »movie cameras at nearly any human undertaking«:²⁶ auf das Mauern, das Bohren, das Verpacken, das Schneiden und Polieren von Seife, wie in der Kompilation zu sehen, oder auch auf das Aufbrechen von Austern, das Pflücken von Preiselbeeren und das Nähen per Hand.²⁷ Für die Remington Typewriter Company entstanden Aufnahmen von Stenotypistinnen. Auf ihrer Basis konnten neben dem Design der Schreibmaschinen auch die Schreibbewegungen selbst, etwa das Wechseln des Papiers, optimiert werden.²⁸

Die Gilbreth-Kompilation zeigt auch Aufnahmen aus dem Operationssaal

und dem pharmazeutischen Labor.²⁹ In der Tat filmte Frank Gilbreth mehrere hundert Blinddarmoperationen³⁰ und die Mandelentfernungen bei seinen eigenen Kindern.³¹ Er führte die Filme den Chirurgen vor, um ihren fachmännischen Rat in seine Verbesserungsvorschläge zu den Bewegungen der Ärzte selbst, zur Positionierung der Schwestern sowie zur Gestaltung und Anordnung der Operationsinstrumente einzubeziehen, und schlug ihren Einsatz zu Lehrzwecken vor.³² 1915 faßte er seine bisherigen Erfahrungen in einem Vortrag vor der American Medical Association zusammen.³³

Doch nicht nur die behandelnden Mediziner, auch die behandelten Kranken wurden zum Gegenstand filmischer Bewegungsstudien, deren Ziel keineswegs immer in einer Verbesserung von Diagnose und Therapie bestand. Vielmehr ging es oft genug darum, durch die Entwicklung spezieller Arbeitsmethoden und -mittel eine Eingliederung in den Produktionsprozeß zu ermöglichen. 1917 fertigte Frank Gilbreth Filme und Zyklographien von Epileptikern an,³⁴ wie sie zuvor schon von Albert Londe, Désirée Magloire und Paul Regnard fotografiert worden waren.³⁵ In Zusammenarbeit mit A. B. Segur filmte er für das Rote Kreuz Blinde.³⁶ Ähnlich wie Georges Demenÿ³⁷ benutzte er den Film, um Tauben das Lippenlesen beizubringen.³⁸ Als er in den ersten beiden Jahren des Ersten Weltkriegs in europäischen Krankenhäusern Operationen drehte, kam er in Berührung mit kriegsverwundeten Soldaten.³⁹ Die Bewegungsstudien, die er daraufhin an Invaliden durchführte, resultierten in der Erfindung von Werkzeugen, die auch von Einarmigen zu gebrauchen waren, etwa von speziellen Schreibmaschinen oder magnetischen Hämmern, wie sie in der Kompilation gezeigt werden. Die Untersuchung von Kriegsversehrten war es auch, mit der Gilbreth nach dem Eintritt der USA in den Ersten Weltkrieg der amerikanischen Armee seine Dienste anbot.⁴⁰

Diese beauftragte ihn jedoch nicht mit dem Studium der Invaliden selbst, sondern jener, die Invalidität erst produzieren: der Soldaten. Schon vor 1910 hatte die amerikanische Regierung die Bewegungen beim Gebrauch diverser Waffen analysieren lassen.⁴¹ Im Dezember 1917 wurde nun Gilbreth zur Infanterieschule von Fort Sills in Oklahoma abkommandiert, um dort fünfzig Filme zu drehen, die die Rekrutenausbildung ergänzen und verkürzen sollten. Seine Frau blieb in Providence zurück, unterstützte ihn aber durch das Zusenden von Kameras und anderen Ausrüstungsteilen sowie durch die Begutachtung der ihr aus Fort Sills zugeschickten Filmmuster. Die Arbeit verlief keineswegs unproblematisch: Es kam zu Problemen bei der Zusammenarbeit mit den Armeeangehörigen, eine schwere Erkrankung zwang Frank Gilbreth nach einigen Wochen zu einer Unterbrechung, und schließlich erging aus Washington der Befehl, das Projekt vorzeitig zu beenden und sich für eine neue Aufgabe bereitzuhalten, so daß von den geplanten fünfzig Filmen nur dreißig realisiert wurden. Auch das Vorhaben, neben dem Ausbildungsbereich der Armee auch deren Verwaltung zu rationalisieren, blieb unverwirklicht. Dennoch leistete Gilbreth einen beachtlichen Beitrag zur effizienteren Gestaltung von

Geräten und Bewegungsabläufen. So studierte er etwa das Geschirr, das Anschirren und die Pflege der Pferde und optimierte – wie auch der Kompilation zu entnehmen ist – die De- und Remontage des Browning-Maschinengewehrs.⁴²

Zu kinematographischen Studienobjekten wurden auch Sänger und Sportler.⁴³ Die Kompilation enthält Aufnahmen von Baseballspielern, nämlich den New York Giants, und von Mannschaftsruderern auf dem Hudson mit ihren hochgradig synchronisierten Bewegungen. Schließlich bezog Gilbreth sogar den privaten Haushalt, und zwar den *eigenen* privaten Haushalt, ein: Er unterwarf seine vielköpfige Familie einerseits einem strengen Alltagsregiment einschließlich Stoppuhr und *process charts*, machte sie andererseits zum Experimentierfeld für die Erprobung von Techniken, die anschließend auf den Bereich der professionellen Arbeit übertragen wurden.⁴⁴ Dementsprechend filmte er seine Kinder sowohl beim Geschirrspülen als auch beim Schreibmaschineschreiben.⁴⁵ Systematisch ausgearbeitet wurden diese Überlegungen zur Effizienzsteigerung im Haushalt jedoch erst nach Frank Gilbreths Tod von seiner Frau.⁴⁶

Anfängliche Widerstände

Frank Gilbreth betrieb seine filmischen und zyklographischen Aufnahmen mit großem Engagement und oft auf eigene Kosten. Er kaufte stets die neuesten Filmausrüstungen oder entwickelte diese selbst weiter.⁴⁷ In seiner Umgebung stießen seine Bemühungen dagegen nur auf begrenzte Resonanz. Zwar setzte der Psychotechniker Hugo Münsterberg, der 1912 einen kinematographischen Fahrtrainer eingerichtet hatte⁴⁸ und 1916 mit *The Photoplay* eine der ersten Filmtheorien vorlegte, in Frank Gilbreths Aufnahmetechniken die Hoffnung, psychologische Reaktionszeiten messen zu können.⁴⁹ Und die populären Zeitschriften *Current Opinion* und *Literary Digest* berichteten über die Filmaufnahmen in der Butt Company bzw. im Operationssaal.⁵⁰ In den jeweiligen Fachöffentlichkeiten aber fanden Gilbreths filmische Bewegungsanalysen zunächst nur wenig Anklang. Die Mehrheit der Mediziner bezweifelte seine Kompetenz auf dem Gebiet der Chirurgie. Das New York Hospital kooperierte zwar eine Zeitlang mit ihm, setzte seine Anregungen aber nicht um. Nur OP-Schwestern und einige vereinzelte Chirurgen fanden sich zu ernsthafter Zusammenarbeit bereit.⁵¹ Allerdings dürfte das Wirken der Gilbreths, das im übrigen viele spätere Neuerungen vorwegnahm,⁵² auch in diesem Bereich einige Spuren hinterlassen haben. Auch unter den Betriebsleitungen sowie den Tayloristen selbst fand die filmische Bewegungsaufzeichnung zunächst kaum Anerkennung und Verbreitung; insbesondere Taylor stand ihr ablehnend gegenüber.⁵³ Das hatte drei Gründe: Erstens waren die Gilbreths selbst nicht gerade die besten Propagandisten ihrer kinematographischen und

photographischen Verfahren. Diese fanden in den unsystematischen, da stets um Aktualität bemühten Publikationen der Gilbreths nie eine angemessene Darstellung.⁵⁴ Zweitens war die Filmtechnik für Laien damals noch schwer handhabbar,⁵⁵ wie u.a. die Beleuchtungsprobleme der Gilbreths selbst belegen. Diese erkannten das Problem und forderten eine möglichst schnelle Vereinfachung der Aufnahmetechnik.⁵⁶ Drittens hieß es, die Anfertigung eines Bewegungsstudienfilms sei zu teuer.⁵⁷ Aldrich und Segur hielten dem die enormen Produktivitätssteigerungen entgegen, die durch das Mikrobewegungsstudium ermöglichten wurden und dessen Kosten weit überwogen.⁵⁸ Die Gilbreths selbst versuchten die Kosten zu reduzieren, indem sie die Filmkamera nur in lohnenden Fällen zum Einsatz brachten, mit vor Ort verfügbarer Ausrüstung arbeiteten⁵⁹ und den Filmverbrauch durch eine Unterteilung des handelsüblichen Formats verringerten.⁶⁰

Die Situation verbesserte sich erst in den 1920er Jahren, in deren erster Hälfte die Idee der Bewegungsanalyse überhaupt eine größere Akzeptanz fand und in deren zweiter Hälfte mehr und mehr amerikanische Hochschulen Laboratorien für Bewegungsstudien einschließlich der dazugehörigen photographischen und kinematographischen Ausrüstungen einrichteten.⁶¹ Begründet war dieser Wandel im Verschwinden der oben genannten Hindernisse: 1923 wurde mit der Einführung von federbetriebenen Kameras, 16mm-Sicherheitsfilm und 500 Watt-Lampen die Filmtechnik erheblich vereinfacht und verbilligt.⁶² Und in den Jahren 1925-27 gab Lillian Gilbreth, die zu Lebzeiten ihres Mannes diesem die Bewegungsaufzeichnung fast völlig überlassen und sich stattdessen auf psychologische Fragen konzentriert hatte,⁶³ mit Unterstützung von Joseph Piacitelli, einem früheren Mitarbeiter ihres Mannes,⁶⁴ sieben Kurse, in denen sie den Gebrauch von Film und Photographie für das Arbeitsstudium lehrte.⁶⁵

Die Prothetisierung des Auges

So schwer durchsetzbar der Film auch als Mittel des Bewegungsstudiums zunächst war, so sehr trug er doch umgekehrt zur Akzeptanz des Bewegungsstudiums selbst bei. Denn die »films of Gilbreth's innovations gave prospective clients an apparently indisputable record of his method's practicality«⁶⁶ und »eliminated a good part of the mental obstructions that might otherwise have occurred«.⁶⁷ Neben dieser propagandistischen kamen dem Film jedoch auch drei systematische Aufgaben zu, nämlich in Hinblick auf die Beobachtung, die Normierung und deren Internalisierung.

Wie Gilles Deleuze bemerkt hat, ist jedem Akt der Sagbarmachung eines Gegenstandes innerhalb des Dispositivs der Disziplin ein Akt der Sichtbarmachung vorgeschaltet, der seinerseits oft, wie im Falle des Panoptikons, einem materiellen Artefakt überlassen wird. Genau diese Konstellation war auch

beim Bewegungsstudium gegeben: Die Bewegungen des arbeitenden Körpers waren für die natürliche Wahrnehmung ein »unsichtbares Gebiet«. ⁶⁸ Sie mußten, bevor sie diskursiviert werden konnten, erst wahrnehmbar *gemacht* werden. Genau dies taten Filmkamera und -projektor, diese – um eine Formulierung von Jean-Louis Comolli zu entleihen – »Maschinen des Sichtbaren«: Sie prothetisierten das Auge des Tayloristen und ermöglichten es ihm, »[to] see ourselves as no one has ever seen us«. ⁶⁹ Auf diese Weise konstituierten sie ein Wissen, das anderenfalls inexistent geblieben wäre. ⁷⁰ Denn obwohl die Filme der Gilbreths heutigen Ansprüchen an wissenschaftliche Filme sicherlich nicht gerecht werden, waren sie es doch, denen die Gilbreths die Entdeckung der Gesetze der Bewegungsökonomie und die Inventarisierung der Bewegungselemente verdanken. ⁷¹ Der Bewegungsstudienfilm entsprach demnach im emphatischen, nämlich enthüllenden, nicht bloß registrierenden Sinne jener »realistischen Tendenz«, die Kracauer später zum »Grundprinzip« des Films erklärte. ⁷² Freilich wurde dadurch nicht bezweckt, die Realität einer ästhetischen und konkreten Erfahrung zu erschließen und so vor den Abstraktionen einer wissenschaftlich-technischen Kultur zu erretten, wenngleich sich die Gilbreths nicht nur für die Produktivität, sondern auch für die »Anmut« einer effizienten Bewegung begeistern konnten. ⁷³ Das Ziel bestand vielmehr auch hier darin, die Wirklichkeit in einen Gegenstand des Wissens, und mehr noch: der Macht zu transformieren. Vier Wahrnehmungsverstärkungen waren es, die der Film in der Anfangszeit des Bewegungsstudiums zu leisten imstande war:

1. Jede Arbeitsbewegung ist singular und transitorisch. Die Filmkamera jedoch stellt nicht bloß einen optischen, sondern einen piktoralen Apparat dar: Sie redupliziert einen Gegenstand in einem Bild. Weil dieses Bild dauerhaft ist, können flüchtige Objekte in ihm konserviert werden: »Das große Problem war die Festhaltung der gemachten Bewegungen, und man kam zu der Erkenntnis, daß der Kinematograph die geeignetste Vorrichtung für eine solche genaue Registrierung sei.« ⁷⁴ So wurde das Gedächtnis des Beobachters entlastet und ein eingehendes Studium der Bewegung ermöglicht. ⁷⁵ Die Konservierung der Bewegung erlaubte zum einen deren beliebig häufige »Wiederholung«, ⁷⁶ die Frank Gilbreth bei einem besonders gelungenen Arbeitszyklus wiederum technisch implementierte, nämlich in einer Schleife: »Gilbreth would select this most perfectly performed cycle of motions out of a film, cut and join its ends so that it could be run over and over again with no break in the rhythm of the work.« ⁷⁷ Damit wurde in der Repräsentation der Bewegung realisiert, was in deren Praxis von der tayloristischen Dressur der Körper zwar angestrebt, aber nur näherungsweise erreicht wurde. Die Konservierung der Bewegung erlaubte zum anderen deren zeitliche und räumliche Verschiebung, so daß die Untersuchung »zu irgendeiner Zeit und an irgendeinem Ort« ⁷⁸ erfolgen konnte, was vor allem für ihre Internalisierung von Bedeutung war.

2. Viele Arbeitsbewegungen waren für die natürliche Wahrnehmung zu

schnell oder zu langsam. Der Film konnte sie bei der Aufnahme durch Zeitlupe verlangsamen, durch Zeitraffer beschleunigen: »Time in a Gilbreth film [...] could be slowed down and speeded up at will.«⁷⁹ So ist etwa die in der Kompilation enthaltene Nachstellung des Taylorschen Roheisenexperiments im Zeitraffer aufgenommen. Ein Anhalten des Films bei der Wiedergabe erlaubte es, die Bewegung zum Stillstand zu bringen.⁸⁰

3. Neben der zeitlichen konnte der Film auch die *räumliche* Skalierung manipulieren: Zu kleine Bewegungen konnten bei der Aufnahme durch ein Teleobjektiv, bei der Wiedergabe durch eine Projektion oder ein »magnifying glass«⁸¹ vergrößert werden. Dadurch ließen sich auch Distanzen überbrücken, die mitunter eingehalten werden mußten, um die zu beobachtende Bewegung nicht zu beeinflussen oder zu behindern.⁸² Ein Beispiel für diese Vergrößerung stellen die in der Kompilation enthaltenen Detailaufnahmen der Augen- und Fingerbewegungen der Stenotypistin dar. Umgekehrt konnten ausgedehnte Bewegungen, die sich bei beengten Verhältnissen mit dem bloßen Auge nicht mehr überblicken ließen, mithilfe eines Weitwinkelobjektivs verkleinert werden.

4. Jede Arbeitsbewegung ist räumlich und bietet aus jeder Richtung einen unterschiedlichen Anblick dar. Deshalb mußte das Ziel darin bestehen, »die Bewegungen, wenn irgend möglich, von jedem Winkel aus einem Studium zu unterwerfen.«⁸³ Einem natürlichen Beobachter war aber zu jedem Zeitpunkt nur eine Ansicht zugänglich. Um die Bewegung aus mehreren Perspektiven erfassen und die dabei auf ihn einströmende Informationsfülle verarbeiten zu können, mußte er entweder zu einer Filmkamera und zwei Spiegeln greifen, die in einem Winkel von 45° zur Bildebene positioniert wurden und neben der Frontalansicht eine Seitenansicht sowie die Oberansicht der Bewegung zeigten, oder aber zu mehreren Kameras, die auf die unterschiedlichen Raumdimensionen verteilt wurden.⁸⁴

Der Film machte die Bewegung aber nicht nur sicht-, sondern auch meßbar.⁸⁵ Die Gilbreths bedienten sich hierzu mehrerer Verfahren, die schon Marey und Muybridge benutzt hatten: Sie isolierten den zu beobachtenden Körper von allem Irrelevanten, indem sie ihn vom üblichen Arbeitsplatz in den sogenannten »betterment room«⁸⁶ versetzten und dort vor einen einfarbigen neutralen Hintergrund stellten. Die Quantifizierung bezog sich unmittelbar auf den von der Bewegung durchlaufenen Raum und die von ihr verbrauchte Zeit, aus denen sich mittelbar die Geschwindigkeit errechnen ließ. Die Raumvermessung erfolgte mithilfe eines Koordinatenrasters,⁸⁷ das im Hinter- oder Untergrund angebracht oder – wie bei der Großeinstellung von den Händen der Stenotypistin in der Kompilation – durch Doppelbelichtung überblendet wurde.⁸⁸ Sollten alle drei Raumdimensionen erfaßt werden, wurde ein zweites, senkrecht zum ersten stehendes Raster hinzugefügt. Zur Messung der Zeit wurde im Blickfeld der Kamera das sogenannte Mikrochronometer, eine Präzisionsuhr, deren schneller Zeiger Hundertstelsekunden maß, plaziert.⁸⁹ Oft

nahm man zur Kontrolle eine zweite Uhr hinzu.⁹⁰ Das Mitfilmen der Uhren bot gegenüber dem herkömmlichen, manuellen Zeitstudium zwei Vorteile, die ein weiteres, von den Gilbreths explizit betontes Motiv für die Einführung des Films in das Arbeitsstudium darstellten:⁹¹ Indem die Uhr schon vor Beginn der Aufnahme gestartet und erst nach deren Beendigung angehalten wurde, konnten Reaktionszeiten ausgeschaltet werden.⁹² Ferner wurden nicht nur bestimmte Eckpunkte der Bewegung, sondern deren gesamter Verlauf zeitlich erfaßt.⁹³ Mikrochronometer und Meßraster sind in fast jedem Film der Kompilation zu sehen. Mitunter nimmt ersteres den Vorder-, letzteres den Hintergrund ein, so daß der arbeitende Körper zwischen beiden regelrecht eingeklemt ist. Dann wieder rückt das Chronometer in die Bildmitte und drängt den Körper an den Rand. In allen Fällen aber teilt sich durch diese Bilder die Unterwerfung der Körper unter den tayloristischen Beschleunigungsimperativ deutlich mit.

Das dritte Moment der Beobachtung bildete die Zerlegung, die sich zunächst auf den Körper bezog: Die Gilbreths trennten stets die irrelevanten von den relevanten Körperteilen. Zu letzteren gehörten die Hände und Arme, oft auch – man erinnere sich an die Stenotypistin aus der Kompilation – die Augen.⁹⁴ Gelegentlich wurden die relevanten Glieder nochmals unterteilt, die Hände etwa in die einzelnen Finger. Meistens wurden diese Zerlegungen durch die Kadrierung der Filmkamera unterstützt. Zerlegt wurde aber auch die vom Körper vollzogene Bewegung: 1915 stellten die Gilbreths in dem Aufsatz »Motion Study for the Crippled Soldier« ein Inventar von 16 Bewegungselementen auf, aus denen sich jede Bewegung zusammensetzen sollte,⁹⁵ gaben ihnen in Umkehrung ihres Namens die Bezeichnung »Therbligs«⁹⁶ und ordneten ihnen sequentiell kombinierbare Piktogramme und Farben zu.⁹⁷ Hier handelte es sich nicht mehr um einen Diskurs *über* die Bewegung, sondern um eine Transformation der Bewegung *selbst* in einen Diskurs, genauer: in eine Schrift, also um eine Transkription.⁹⁸ Der erste Schritt der Bewegungsnormierung bestand darin, die als unproduktiv geltenden Bewegungselemente zu eliminieren und die übriggebliebenen Elemente neu zusammensetzen.⁹⁹ Wenngleich die Operationen der Zerlegung, Selektion und Resynthese der Bewegung nicht am Filmmaterial selbst vorgenommen wurden, entsprachen auch sie einem filmischen Prinzip, nämlich der Montage:

The Gilbreths edited workers' motion rather than motion picture film. By breaking down movement their experiments distilled time and motion into discrete units, like the individual shots comprising a film. Just as narrative film reassembled separate pieces of duration, the Gilbreths synthesized the elements of any motion in a new narrative of work.¹⁰⁰

Seit ihren Anfängen konkurrierte die Disziplinierung der Arbeit mit deren Mechanisierung, mit der sie das Ziel der Produktivitätssteigerung teilte. Dabei wurde zunehmend deutlicher, daß letztere ersterer überlegen war. Was lag da für die Disziplinierung näher, als sich die Mechanisierung zum Vorbild zu nehmen. Eben dies geschah beim zweiten Schritt der Bewegungsnormierung, der Überformung der resynthetisierten Bewegungselemente. Denn bei dieser handelte es sich um eine Mechanisierung des arbeitenden Körpers selbst, was durchaus im Selbstverständnis einiger Tayloristen lag: Erstens hatten schon die extreme Arbeitsteilung und die Eliminierung bestimmter Bewegungselemente die Tätigkeit auf einige wenige oder sogar auf eine einzige Bewegung reduziert. Zweitens wurde diese Bewegung endlos – und dem Anspruch nach identisch – repetiert. Drittens wurde die Bahn dieser Bewegung so stark wie möglich verkürzt, indem man sie linearisierte oder geometrisierte. Viertens wurde die Bewegung auf alle verfügbaren Körperteile verteilt, damit keiner von diesen zu irgendeinem Zeitpunkt untätig blieb. Fünftens wurden die Bewegungen der Körperteile sowohl untereinander als auch mit den Bewegungen anderer Körper streng koordiniert, synchronisiert, symmetrisiert.¹⁰¹

Auch hierzu stand der Film in einer engen Beziehung, und zwar zunächst indirekt, da er ebenfalls auf mechanischen Maschinen basierte und damit an der Rolle des Normierungsmodells partizipierte, dann aber auch direkt, indem er als Normierungsmittel, als »Lehrmittel«,¹⁰² zum Einsatz kam: Die Gilbreths teilten die von ihnen erarbeitete Bewegungsnormale den Arbeitern keineswegs verbal mit. Vielmehr übten sie zunächst nur *einen* – von ihnen ausgewählten – Arbeiter in die Normalie ein und nahmen dann deren Ausführung auf. Diesen Film führten sie den restlichen Arbeitern vor; wie aus der Kompilation hervorgeht, stellten sie ihm zum Vergleich oft eine Aufnahme der alten Arbeitsmethode gegenüber.¹⁰³ Die Normalie war nun nicht mehr eine abstrakte Vorschrift, sondern trat den Arbeitern als ein anschauliches »Beispiel«¹⁰⁴ entgegen, mit dem sie sich identifizieren konnten. Der Realitätseffekt des Films hatte die Normalie vom bloßen Sollen in ein scheinbares Sein, von der bloßen Möglichkeit in eine scheinbare Wirklichkeit überführt. Zusätzlich für die Normierung eingenommen wurden die Arbeiter dadurch, daß sie von der Position des Beobachtungsobjekts, die sie bei der Aufzeichnung ihrer Bewegungen eingenommen hatten, in die des Beobachtungssubjekts wechselten: »Gilbreth was quick to see the value, in winning worker co-operation, if workers were able to watch each other in a film showing them at work by both old and new methods.«¹⁰⁵ In Wirklichkeit blieb die Rolle des Arbeiters von der des Arbeitswissenschaftlers natürlich deutlich unterschieden: Bildeten für diesen die Filmbilder einen Gegenstand distanzierter Analyse, so trat jener zu ihnen in ein Verhältnis der Identifikation, der Unterwerfung.

Es ist häufig auf Korrespondenzen zwischen den phasenphotographischen

und zyklographischen Bewegungsstudien und zeitgenössischen Tendenzen in der bildenden Kunst, wie sie sich etwa bei den italienischen Futuristen sowie Marcel Duchamp oder Paul Klee finden, hingewiesen worden. Ein artistisches Potential enthielten aber auch – wenngleich in ganz anderer Weise – die Bewegungsstudienfilme. Denn während die der Beobachtung dienenden Filme einen objektiv-dokumentarischen Charakter beanspruchten, waren die Lehrfilme durchaus inszeniert: Die in ihnen gezeigte Bewegung war nicht vorgefunden, sondern eigens für die Aufnahme hergerichtet worden. Der Arbeiter agierte in ihnen als Darsteller eines Schauspiels, über das der Instrukteur Regie führte. Zum Moment der Inszenierung trat dasjenige des Wettbewerbs und der Attraktion: Schon im Rahmen seiner Studien zu *Bricklaying System* hatte Frank Gilbreth Wettkämpfe eingeführt, um die Motivation der Arbeiter zu steigern.¹⁰⁶ Auf der Japanisch-Britischen Ausstellung 1910 in London wurde er mit einer jungen Japanerin bekannt gemacht, die als eine der Hauptattraktionen in 40 Sekunden 24 Schuhcremepackungen etikettierte. Er steigerte ihren Sensationswert nochmals, indem er ihren Zeitbedarf für die 24 Packungen zunächst auf 26, dann auf 22 Sekunden reduzierte.¹⁰⁷ Die Filmaufnahmen vom Schreibmaschinenschreiben dienten nicht nur einer Effizienzsteigerung im Arbeitsalltag der Büros. Die von Gilbreth trainierten Stenotypistinnen gewannen auch Preise bei Wettbewerben in Chicago und New York. Hortenze Stollnitz etwa »typed 137 words per minute to become the world's champion typist of 1916«. ¹⁰⁸ Abrichtung, Mechanisierung und Egalisierung erschienen hier als ein artistisch-sportives Spektakel individueller Selbstdarstellung, in dem sich der arbeitende Körper narzisstischem Selbstgenuss hingeben konnte.

Seinen Höhepunkt erreichte das inszenatorische Moment in den Armeefilmen der Gilbreths. Denn dort war es auch auf den Zuschauer bezogen, indem die Filme wirkliches Interesse für die gezeigten Vorgänge wecken sollten.¹⁰⁹ Dies führte zur Einfügung von Zwischentiteln, die »snappy«, ¹¹⁰ »short and peppy«¹¹¹ formuliert und direkt an das Publikum adressiert waren. So setzte sich etwa in dem in die Kompilation aufgenommenen Film der Zwischentitel »For ordinary cleaning remove only...« in den Schrifttafeln »bolt« und »lock frame« fort, die direkt neben die entsprechenden Teile des Gewehrs gehalten wurden. Der nächste Zwischentitel forderte zur Benennung weiterer Teile auf: »While this expert assembles this gun without lost motions, see how many parts you can name«. Darüber hinaus griff Frank Gilbreth zum Mittel der Narrativierung: »Better training films, he assured his superiors, would require »a humorist, a jingle writer, and a scenario writer.«¹¹² So wurden Szenen einbezogen, die mit den zu optimierenden Tätigkeiten nicht das Geringste zu tun hatten, nämlich »human interest scenes« und »hate pictures« showing the atrocities of our opponents«. ¹¹³ Schließlich sprang das inszenatorische Element auch auf die eigentlich filmische Ebene über: Frank Gilbreth »adopted cinema techniques [...], including progressions from distant shots to close-

ups«. ¹¹⁴ Als Inspirationsquelle dienten tatsächlich Spielfilme, deren Machart und Wirkungsweise Lillian Gilbreth, die Psychologin, bei Kinobesuchen studierte und dann ihrem Mann brieflich mitteilte. ¹¹⁵

Die kinematographischen Manipulationen der Bewegungsgeschwindigkeit konnten auch bei der Vorführung des Films zu Lehrzwecken zur Anwendung gelangen: »The Gilbreths claimed these possibilities were educational – that viewing fast actions at slower speed made them more comprehensible, while viewing ordinary motions speeded up either made wrong motions ludicrous or planted the ideal of faster work in the viewer’s head.« ¹¹⁶ Der Film fungierte hier als eine Maschine, mit der sich das Arbeitstempo beliebig regulieren ließ, und trat damit in eine Analogie zum Fließband. Auf solche Analogien ist schon oft, etwa von Ilja Ehrenburg, Walter Benjamin, Max Horkheimer und Theodor W. Adorno, hingewiesen worden. Diese Vergleiche blieben aber stets vage, weil sie sich auf den gewöhnlichen Spielfilm, damit aber auf zwei verschiedene Kontexte, nämlich Arbeit und Freizeit, und auf eine in Schocks zerfallene Rezeption bezogen. Im Falle des tayloristischen Lehrfilms war die Analogie viel enger: Zwar unterschied er sich vom Fließband darin, daß er nicht auf der Ebene physischen Zwanges, sondern auf der des Appells und der Repräsentation operierte. Er hatte mit ihm aber den sozialen Kontext und das Bezugsobjekt gemein: die Produktion.

Den Gilbreths war es immer auch um eine Internalisierung der Bewegungs-rationalisierung gegangen: Die Arbeiter selbst sollten »bewegungsbe-wußt« gemacht werden. ¹¹⁷ Ein Mittel hierzu war der »three-position plan«, bei dem jedem Arbeiter eines über ihm stehenden Arbeiters antrainiert wurde, aber jeder auch selbst einen unter ihm stehenden Arbeiter trainierte. ¹¹⁸ Auch hierzu trug die Vorführung des Films vor den Arbeitern bei. Das betraf sowohl die Beobachtung, da den Arbeitern auf der Leinwand andere Arbeiter präsentiert wurden, als auch die Normierung, da die Arbeiter durch Frank Gilbreths mündliche Kommentare zu eigenen Rationalisierungsvorschlägen aufgefordert wurden. ¹¹⁹

Allerdings war die Internalisierung hier noch nicht weit fortgeschritten. Denn erstens wurde der Film von den Arbeitern zwar selbst rezipiert, aber nicht produziert, was vielmehr weiterhin dem Tayloristen überlassen blieb. Zweitens handelte es sich nur um eine gegenseitige Beobachtung in der Gruppe, noch nicht um eine Selbstbeobachtung des einzelnen Individuums. Doch auch hier konnte der Film Abhilfe schaffen. Denn eine natürliche Selbstbeobachtung war »während der Ausführung der Arbeit nie möglich«; erst der Film, der die Arbeit für eine spätere Betrachtung festhalten konnte, »gewährt[e] dem Arbeiter den Vorteil, seine Bewegungen zu sehen«. ¹²⁰ Um dem Arbeiter aber eine zeitgleiche Aufnahme der Bewegungen zu ermöglichen, entwickelten die Gilbreths einen speziellen »Apparat zum selbsttätigen Mikrobewegungsstudium«. ¹²¹ Hier galt nun im strengsten Sinne: »[T]he observer and observed become one«. ¹²²

Fazit: Der Film als Schlüsselmedium

Die Multifunktionalität des Films wies diesem eine zentrale Stelle im Dispositiv des Taylorismus zu und machte ihn mit dem Panoptikon vergleichbar, das sich von ihm jedoch zugleich durch die Fiktionalisierung und Synchronisierung der in ihm verdinglichten Funktionen unterschied. Noch enger war seine Nähe zur Zyklographie, die gleichfalls von den Gilbreths erstmals 1912 benutzt, universell angewendet und den Zwecken der Propaganda, Beobachtung, Normierung und Internalisierung dienstbar gemacht wurde. Die spätere historische Entwicklung gab dem Film jedoch den Vorzug vor der Zyklographie: Während sich jener spätestens in den 1950er Jahren als fester Bestandteil der Rationalisierung der Arbeit etablieren konnte, blieb diese immer eine Angelegenheit von Einzelgängern wie etwa Anne Shaw. Denn anders als die Zyklographie wandelte sich der Film von einer komplizierten und kostspieligen Spezialtechnik zu einem einfachen und billigen Massenmedium. Das ökonomische Argument aber überzeugt einen Tayloristen immer.

Anmerkungen

Dieser Beitrag beruht auf einem Kapitel meiner Magisterarbeit: Lars Novak, *Mechanische Maschine und produktiver Körper: Zum Zusammenhang von Taylorismus/Fordismus und Film*, Institut für Theaterwissenschaft, Freie Universität, Berlin 1999.

1 Vgl. vor allem Michel Frizot, *Etienne-Jules Marey*, Centre National de la Photographie, Paris 1984; Marta Braun, *Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)*, University of Chicago Press, Chicago 1992; François Dagognet, *Etienne-Jules Marey: A Passion for the Trace*, Zone Books, New York 1992.

2 Vgl. insbesondere Lisa Cartwright, *Screening the Body: Tracing Medicine's Visual Culture*, University of Minnesota Press, Minneapolis, London 1995; Martin Kemp, »A Perfect and Faithful Record: Mind and Body in Medical Photography before 1900«, in: Ann Thomas (Hg.), *Beauty of Another Order: Photography in Science*, Yale University Press, New Haven 1997; Jutta Philipps-Krug, Cecilia Hausheer (Hg.), *Frankensteins Kinder: Film und Medizin*, Cantz, Zürich 1997.

3 Ich spare deshalb diese photographi-

sche Spezialtechnik, deren Erfinder im übrigen Marey ist, hier aus. Informationen über ihre Weiterentwicklung und Verwendung durch die Gilbreths finden sich in der Mehrzahl der von mir im folgenden benutzten Literatur. Vgl. ferner Frank B. Gilbreth, »Chronocyclegraph Motion: Devices for Measuring Achievement«, in: *Efficiency Society Journal* 5 (1916); ders., »Motion Model and the Age of Measurement«, in: *Dodge Idea* 32 (1916); Bruce Kaiper, »The Cyclograph and Work Motion Model«, in: Lew Thomas, Peter d'Agostino (Hg.), *Still Photography, the Problematic Model*, NFS Press, San Francisco 1981; Peter Weibel, *Die Beschleunigung der Bilder: In der Chronokratie*, Benteli, Bern 1987; Ramón M. Reichert, »Die Arbeitsmaschine: Dokumente zu Sozialtechnologie und Rationalisierung«, in: Brigitte Felderer (Hg.), *Wunschmaschine*

Welterfindung: Eine Geschichte der Technikvisionen seit dem 18. Jahrhundert, Springer, Wien, New York 1996.

4 Ich möchte damit nicht bestreiten, daß die Forschungsliteratur über die Gilbreths und den Taylorismus allgemein hin und wieder Hinweise auf diese Filme enthält; im folgenden werde ich mich selbst auf diese Hinweise stützen. Was bis heute jedoch fehlt, ist eine systematische, historisch vollständige und theoretisch durchdringende Darstellung. Einen ersten Schritt in diese Richtung möchte dieser Aufsatz unternehmen. Ein Grund für das in Rede stehende Forschungsdefizit besteht sicherlich darin, daß von den insgesamt über 80.000 Metern belichteten Filmmaterials (vgl. Edna Yost, *Frank and Lillian Gilbreth: Partners for Life*, The American Society of Mechanical Engineers, Van Nostrand Reinhold, New York 1949, S. 240), das größtenteils an der Purdue University in West Lafayette (Indiana) lagert, nur ein sehr kleiner Teil öffentlich zugänglich ist. Es handelt sich dabei um wesentlichen um die Kompilation *THE ORIGINAL FILMS OF FRANK B. GILBRETH, 1910-1924* (USA 1968, Perkins Productions), die auch meinem Aufsatz zugrundeliegt.

5 Vgl. Braun (Anm. 1), S. 320ff.; Anson Rabinbach, »Der Motor Mensch – Ermüdung, Energie und Technologie des menschlichen Körpers im ausgehenden 19. Jahrhundert«, in: Tilmann Buddensieg, Henning Rogge (Hg.), *Gestaltende Technik und Bildende Kunst seit der Industriellen Revolution*, Quadriga, Berlin 1981, S. 133 und 135; Eadweard Muybridge, *The Human Figure in Motion*, Dover Publications, New York 1955, Plate 77ff.

6 Dieses Interesse ging vor allem auf L. Gilbreth zurück, die eine Ausbildung als Psychologin genossen hatte. Vgl. z.B. Lillian M. Gilbreth, *The Psychology of Management: The Function of Mind in Determining, Teaching, and Installing Methods of Least Waste*, Sturgis & Walton Co., New York 1914.

7 So ist etwa in der Kompilation der Gilbreth-Filme das berühmte Maurergestell oder auch eine neue Anordnung der

Schreibmaschinentastatur zu sehen, die die Häufigkeit der verschiedenen Buchstaben und die Kraft der einzelnen Finger aufeinander abstimmt. In der New England Butt Company richtete F. Gilbreth ein »fatigue museum« mit ineffizienten Arbeitsmitteln ein (vgl. Yost [Anm. 4], S. 250).

8 Die Kompilation zeigt beispielsweise, daß die Einführung eines Fußpedals eine Einbeziehung der Füße in den Arbeitsprozeß und damit eine Freisetzung der Hände für andere Verrichtungen ermöglicht.

9 Vgl. Siegfried Giedion, *Die Herrschaft der Mechanisierung: Ein Beitrag zur anonymen Geschichte*, Europäische Verlagsanstalt, Frankfurt a.M. 1982, S. 127; Gerhard Kaminsky, Heinz Schmidtke, *Arbeitsablauf- und Bewegungsstudien*, Hanser, München 1960, S. 13.

10 Vgl. Stewart M. Lowry, Harold B. Maynard, G. J. Stegemerten, *Time and Motion Study and Formulas for Wage Incentives*, McGraw-Hill, New York, London 1940, S. 75.

11 Vgl. Yost (Anm. 4), S. 290 und 308.

12 Vgl. Mike Mandel, *Making Good Time: Scientific Management. The Gilbreths Photography and Motion Futurism*, California Museum of Photography, University of California, Riverside, Santa Cruz 1989, S. 10. Belege hierfür sind etwa die graphische Gestaltung der von den Gilbreths entwickelten Bewegungskarten oder auch die Zuordnung von Farben und Piktogrammen zu den Bewegungsgrundeinheiten.

13 Vgl. Braun (Anm. 1), S. 341; vgl. auch Yost (Anm. 4), S. 222.

14 Vgl. Giedion (Anm. 9), S. 127.

15 Vgl. Braun (Anm. 1), S. 341.

16 Vgl. Yost (Anm. 4), S. 223; Brian Price, »Frank and Lillian Gilbreth and the Motion Study Controversy, 1907-1930«, in: Daniel Nelson (Hg.), *A Mental Revolution: Scientific Management since Taylor*, Ohio State University Press, Columbus 1992, S. 60.

17 Vgl. Yost (Anm. 4), S. 223; vgl. auch Braun (Anm. 1), S. 341.

18 Vgl. Price (Anm. 16), S. 62.

- 19 Vgl. Yost, S. 225.
- 20 Vgl. Kaminsky, Schmidtke (Anm. 9), S. 14; Michael O'Malley, *Keeping Watch: A History of American Time*, Penguin, New York 1990, S. 233.
- 21 Vgl. Price, S. 63 und 69; vgl. auch Yost, S. 254.
- 22 Vgl. Yost, S. 254 und 259; vgl. auch Price, S. 69.
- 23 Vgl. Frank B. und Lillian M. Gilbreth, *Angewandte Bewegungsstudien: Neun Vorträge aus der Praxis der wissenschaftlichen Betriebsführung*, Verlag des Vereines deutscher Ingenieure, Berlin 1920, S. 77.
- 24 Vgl. ebenda, S. 39.
- 25 Mandel (Anm. 12), S. 12.
- 26 O'Malley (Anm. 20), S. 230.
- 27 Vgl. Mandel, S. 12.
- 28 Vgl. Mandel, S. 12; vgl. auch Yost, S. 260f. sowie Arthur Lassally, *Bild und Film im Dienste der Technik*, Teil 2: *Betriebskinematographie*, Wilhelm Knapp, Halle a.d. Saale 1919, S. 14. Ausschnitte aus diesen Filmen sind in der Kompilation zu sehen.
- 29 Vgl. auch Gilbreth, Gilbreth (Anm. 23), S. 38 und 58; vgl. auch Giedion (Anm. 9), S. 127.
- 30 Vgl. Yost (Anm. 4), S. 245.
- 31 Vgl. Frank B. Gilbreth jr., Ernestine Gilbreth Carey, *Im Dutzend billiger*, Lothar Blanvalet Verlag, Berlin 1952, S. 121ff. Es handelt sich hier um den ersten von mehreren autobiographischen Romanen, der von zwei der insgesamt zwölf Kinder der Gilbreths verfaßt und von Walter Lang in CHEAPER BY THE DOZEN (USA 1950, Twentieth Century Fox) verfilmt wurde. Buch und Film verdienten eine eingehendere Analyse, die vor allem auf das Verhältnis zwischen ökonomisch-technischer Modernität und gewandelten Geschlechterrollen einzugehen hätte. Denn während der in den 1920er Jahren neu herausgebildete Frauentypus des Girls im zeitgenössischen Diskurs mit der Taylorisierung der Arbeit unmittelbar kurzgeschlossen wurde, treten an F. Gilbreth, wie er in CHEAPER BY THE DOZEN dargestellt wird, diese beiden Formen der Modernisierung auseinander. Das zeigt sich am Verhältnis zur Ehefrau, die vor allem als Mutter und Hausfrau, kaum aber als berufstätige Psychologin in Erscheinung tritt, ebenso wie an der Beziehung zu den älteren Töchtern, die ihre sexualmoralischen Selbstbefreiungsversuche gerade dadurch gegen den Widerstand ihres Vaters durchzusetzen versuchen, daß sie auf die ökonomische Effizienz des neuen Frauenbildes hinweisen.
- 32 Vgl. Yost (Anm. 4), S. 245.
- 33 Veröffentlicht als »Motion Study in Surgery« im *Canadian Journal of Medicine and Surgery* 40 (Juli 1916).
- 34 Vgl. Yost (Anm. 4), S. 281 und 291; vgl. auch Mandel (Anm. 12), S. 12.
- 35 Vgl. Cartwright (Anm. 2), S. 48f.; vgl. auch Friedrich A. Kittler, *Grammophon Film Typewriter*, Brinkmann & Bose, Berlin 1986, S. 213.
- 36 Vgl. Yost (Anm. 4), S. 281.
- 37 Vgl. André Drevon, »Les travaux de Georges Demeny«, in: Alexis Martinet (Hg.), *Le cinéma et la science*, CNRS Editions, Paris 1994, S. 53f.
- 38 Vgl. Mandel (Anm. 12), S. 12.
- 39 Vgl. Yost (Anm. 4), S. 255.
- 40 Vgl. ebenda, S. 266 und 270f.
- 41 Vgl. ebenda, S. 202.
- 42 Vgl. ebenda, S. 271ff.; vgl. auch Mandel (Anm. 12), S. 12.
- 43 Vgl. Gilbreth, Gilbreth (Anm. 23), S. 38; vgl. auch Price (Anm. 16), S. 61 und Mandel (Anm. 12), S. 12.
- 44 Vgl. Yost (Anm. 4), S. 261 und 269.
- 45 Vgl. Gilbreth jr., Gilbreth Carey (Anm. 31), S. 8, 64 und 187.
- 46 Vgl. Lillian M. Gilbreth, *The Homemaker and Her Job*, D. Appleton & Co., London 1927; vgl. auch Price (Anm. 16), S. 71 sowie Giedion (Anm. 9), S. 663f. und O'Malley (Anm. 20), S. 232.
- 47 Vgl. Yost (Anm. 4), S. 255, 226f. und 235. Allerdings versuchte F. Gilbreth auch, die Chronozyklographie und die Stereozyklographie durch Patentierung kommerziell auszubeuten (vgl. Braun [Anm. 1], S. 343).
- 48 Vgl. Jörg Schweinitz, »Psychotechnik, idealistische Ästhetik und der Film als mental strukturierter Wahrnehmungsraum:

Die Filmtheorie von Hugo Münsterberg«, in: Hugo Münsterberg, *Das Lichtspiel: Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*, Synema, Wien 1996, S. 10.

49 Vgl. Yost (Anm. 4), S. 259.

50 Vgl. O'Malley (Anm. 20), S. 231; vgl. auch Yost, S. 242.

51 Vgl. Yost, S. 246ff.

52 Vgl. ebenda, S. 240 und 248f.

53 Vgl. ebenda, S. 225f.

54 Vgl. ebenda, S. 242ff.

55 Vgl. Price (Anm. 16), S. 70.

56 Vgl. Braun (Anm. 1), S. 344.

57 Vgl. Yost (Anm. 4), S. 226; vgl. auch Price, S. 70.

58 Vgl. Yost, S. 226 und 326f.

59 Vgl. ebenda, S. 260.

60 Vgl. Lassally (Anm. 28), S. 14, Abb. 5.

61 Vgl. Yost, S. 308 und 327.

62 Vgl. Price, S. 70.

63 Vgl. Yost, S. 229, 235 und 317f.

64 Vgl. ebenda, S. 319.

65 In den 1930er und 40er Jahren wurde das Bewegungstudium in den USA vor allem durch D. Porter, R. M. Barnes und M. E. Mundel weitergeführt (vgl. Yost [Anm. 4], S. 339f.). Letzterer übertrug die Anwendung des Films vom Gilbreth'schen *micromotion study* auf das sogenannte *memomotion study*, die Analyse langer, multifunktionaler und kollektiver Bewegungen, wobei er sich des Zeitraffers bediente (vgl. Kaminsky, Schmidtke [Anm. 9], S. 156; vgl. auch Benjamin Niebel, *Motion and Time Study*, Richard D. Irwin, Homewood 1972, S. 243). Nach Deutschland gelangte der Bewegungsstudienfilm – wie bemerkt – schon 1914 durch F. Gilbreth selbst, der ursprünglich geplant hatte, hier länger zu arbeiten und nur durch den Krieg zur Rückkehr in die USA gezwungen wurde (vgl. Yost, S. 254ff.). 1919 wies Arthur Lassally (Anm. 28, S. 9) in seinem Handbuch über *Bild und Film im Dienste der Technik* auf den »hohe[n] Wert der Kinetographie als eines Mittels zur photographischen Festlegung von Bewegungsvorgängen« hin und erläuterte die wichtigsten Prinzipien. Das Buch enthielt auch eine

Anzeige, in der Lassally seine Dienste zur Anfertigung von »kinematographische[n] Bewegungsanalysen« und »Arbeitsanweisungen« anbot. Als Lehrbeauftragter der TH Karlsruhe nahm 1935 W. Bucerius bei Versuchen mit Farbspritzpistolen Zeitlupenfilme auf (vgl. Jürgen Bönig, *Die Einführung von Fließbandarbeit in Deutschland bis 1933*, 2 Bde, LIT, Münster 1993). In der Sowjetunion fertigte in der ersten Hälfte der 1920er Jahre A. K. Gastev am zentralen arbeitswissenschaftlichen Institut in Moskau die ersten »Kinoaufnahme[n] des Arbeitsprozesses« an (René Fülöp-Miller, *Geist und Gesicht des Bolschewismus*, Amalthea, Zürich, Leipzig, Wien 1926, Tafel 201).

66 O'Malley (Anm. 20), S. 233.

67 Yost (Anm. 4), S. 218; vgl. auch Lowry, Maynard, Stegemerten (Anm. 10), S. 75.

68 Giedion (Anm. 9), S. 44.

69 Gilbreth, Gilbreth, zit. n. O'Malley (Anm. 20), S. 233.

70 Vgl. Kaminsky, Schmidtke (Anm. 9), S. 13f.

71 Vgl. Lowry, Maynard, Stegemerten (Anm. 10); S. 75; vgl. auch Yost (Anm. 4), S. 261ff.

72 Siegfried Kracauer, *Theorie des Films*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1993, S. 67.

73 Vgl. Gilbreth, Gilbreth (Anm. 23).

74 Ebenda, S. 53.

75 Vgl. O'Malley (Anm. 20), S. 233.

76 Vgl. Lassally (Anm. 28), S. 12 und 16.

77 Yost (Anm. 4), S. 263f.

78 Gilbreth, Gilbreth (Anm. 23), S. 37.

79 O'Malley (Anm. 20), S. 233f.; vgl. auch Lassally (Anm. 28), S. 17f.

80 Vgl. Lassally, S. 12 und 16.

81 Price (Anm. 16), S. 60.

82 Vgl. Gilbreth, Gilbreth (Anm. 23), S. 58.

83 Ebenda, S. 58.

84 Vgl. ebenda, S. 72, 58.

85 Lassally (Anm. 28, S. 12) nennt den Bewegungsstudienfilm ein »Meßfilmverfahren«, eine »Kinematogrammetrie«.

86 Price (Anm. 16), S. 61; vgl. auch Mandel (Anm. 12), S. 11.

- 87 Vgl. Gilbreth, Gilbreth (Anm. 23), S. 54; vgl. auch Giedion (Anm. 9), S. 127.
- 88 Vgl. Gilbreth, Gilbreth, S. 56f.; vgl. auch Mandel, S. 11.
- 89 Vgl. Gilbreth, Gilbreth, S. 53; vgl. auch Lassally (Anm. 28), S. 12 und O'Malley (Anm. 20), S. 233.
- 90 Vgl. O'Malley, S. 251.
- 91 Vgl. Price (Anm. 9), S. 61; vgl. auch Yost (Anm. 4), S. 204f. und 299f.
- 92 Vgl. Price, S. 66f.; vgl. auch O'Malley, S. 232.
- 93 Allerdings gingen durch die filmische Zerlegung des Zeitkontinuums all jene Abschnitte verloren, in denen der Filmstreifen weitertransportiert wurde. Die Gilbreths schufen hier Abhilfe, indem sie zwei phasenversetzt laufende Kameras verwendeten. Wählte man nun für den einzelnen Bildkader eine Belichtungszeit, die mindestens so groß wie die Transportzeit zwischen zwei Kadern war, so wurde »eine ununterbrochene Aufnahme des Arbeitsvorganges erzielt [...], bei der auch nicht der Bruchteil einer Sekunde an Zeit verloren« ging (Gilbreth, Gilbreth [Anm. 23], S. 59). Mit der späteren Umstellung des Filmtransports von manuellem auf mechanischen Betrieb – zunächst auf Feder-, dann auf Motorbetrieb – wurde die Uhr vollständig verzichtbar, da nun die Kamera selbst als eine solche fungierte und dabei eine ähnliche Auflösung erreichte.
- 94 Vgl. Lassally (Anm. 28), S. 14.
- 95 Vgl. Price (Anm. 9), S. 64; vgl. auch Yost (Anm. 4), S. 261ff.
- 96 Vgl. Niebel (Anm. 65), S. 165 und 172.
- 97 Vgl. O'Malley (Anm. 20), S. 236f.
- 98 Später folgten andere Inventare. Das reduktivste unter ihnen wurde wohl in den 1920er Jahren von Gastev entwickelt: Es enthielt nur zwei Grundbewegungen, nämlich Schlag und Druck (vgl. Fülöp-Miller [Anm. 65], S. 283; vgl. auch Rainer Traub, »Lenin und Taylor: Die Schicksale der ›wissenschaftlichen Arbeitsorganisation« in der (frühen) Sowjetunion«, *Kursbuch* 43, 1976, S. 152). Das systematischste und abstrakteste Inventar, das auch mit einer zweidimensionalen Notation ausgestattet war, wurde 1928 von dem Choreographen R. von Laban zunächst für den Tanz entwickelt und in den 1940er Jahren auf die industrielle Arbeit übertragen (vgl. Hanno Möbius, »Teilung und Zusammensetzung: Heinrich von Kleist und die Entwicklung zum Rhythmus-Begriff in Tanz und Arbeit sowie in der Literatur«, in: Hanno Möbius, Jörg Jochen Berns (Hg.), *Die Mechanik in den Künsten: Studien zur ästhetischen Bedeutung von Naturwissenschaft und Technologie*, Jonas Verlag, Marburg 1990, S. 178f.). Seine acht Elemente standen nicht nebeneinander, sondern konnten durch Veränderung bestimmter Variablen ineinander überführt werden (vgl. Kaminsky, Schmidtke [Anm. 23], S. 96ff.).
- 99 Vgl. Gilbreth, Gilbreth (Anm. 23), S. 49 und 36.
- 100 O'Malley (Anm. 20), S. 235.
- 101 Alle fünf Aspekte der Mechanisierung lassen sich auch der Kompilation der Gilbreth-Filme entnehmen. Insbesondere findet sich hier ein Beispiel für die Einbeziehung möglichst vieler Körperteile, in diesem Fall der zweiten Hand und der Füße.
- 102 Gilbreth, Gilbreth (Anm. 23), S. 54; vgl. auch Yost (Anm. 4), S. 223 und Lassally (Anm. 28), S. 16.
- 103 Vgl. Yost, S. 224.
- 104 Gilbreth, Gilbreth, S. 54.
- 105 Yost, S. 224; vgl. auch Gilbreth, Gilbreth, S. 78 sowie O'Malley (Anm. 20), S. 238 und 251f.
- 106 Vgl. Yost, S. 166.
- 107 Vgl. ebenda, S. 181f.
- 108 Mandel (Anm. 12), S. 12; vgl. auch Yost (Anm. 4), S. 260f.
- 109 Vgl. Yost, S. 272; vgl. auch O'Malley (Anm. 20), S. 252f.
- 110 Yost, S. 274.
- 111 O'Malley, S. 252.
- 112 Ebenda.
- 113 Mandel, S. 253; vgl. auch Yost, S. 272 und 274.
- 114 O'Malley, S. 252; vgl. auch Yost, S. 274.
- 115 Vgl. Yost, S. 273.
- 116 O'Malley, S. 235 und 233; vgl. auch

Yost, S. 224. Parodiert wurde dieses Vorgehen durch einen Wochenschaukameramann, der für ein Porträt der Gilbrethschen Familie diese beim Mittagessen in Zeitraffer aufnahm und den Zwischentitel »Die zeitsparende Familie Gilbreth beim Mittagessen« hinzufügte (vgl. Gilbreth jr., Gilbreth Carey [Anm. 31], S. 193).

117 Vgl. Gilbreth, zit. n. Giedion (Anm. 9), S. 127; vgl. auch Gilbreth, Gilbreth

(Anm. 23), S. 39 sowie Frank B. Gilbreth, *Das ABC der wissenschaftlichen Betriebsführung*, Julius Springer, Berlin 1917, S. 52.

118 Vgl. Yost (Anm. 4), S. 237.

119 Vgl. ebenda, S. 224.

120 Gilbreth, Gilbreth [Anm. 23], S. 58 und 37.

121 Ebenda, S. 59.

122 Gilbreth, Gilbreth, zit. n. O'Malley (Anm. 20), S. 238.



STORSTADSFAROR



I MÖRKRETS BOJOR

ASTRID SÖDERBERGH WIDDING

Hasselblads Fotografiska AB as Film Producer 1915-1917

Sensationalism or Quest for Quality?

It has remained relatively unknown that the Swedish camera company Hasselblads Fotografiska AB went into film production in Gothenburg during three hectic summer seasons, from 1915-1917,¹ after which the company merged into the larger Skandia; for a long time, these early films were also regarded as lost. However, with the rediscovery of the original negatives to no less than 19 of the company's 30 feature films, new light could be shed on three years in the cinema of the teens. These years had been almost effaced from the map of Swedish film history, as the largest part of the Svenska Bio productions from these years by Sjöström, Stiller and others had been destroyed in an archive fire in 1941.

The history of Hasselblad is inextricably connected to that of Georg af Klercker, who directed all but one of the feature films produced by the company. Lieutenant af Klercker, who had left the army for the theatre, thereby causing a scandal, was recruited by producer Charles Magnusson as head of the new Svenska Bio studio at Lidingö 1911-13, when he left to work for *Pathé Frères'* Swedish branch and spent some time in Copenhagen. He returned to work with Hasselblad – after which he left film production, with the exception of an unsuccessful comeback in 1926.

One could have suspected that the restoration of parts of the rediscovered Hasselblad films would have caused numerous comments from Swedish film historians. However, with the exception of a few essays by Bengt Idestam-Almquist and Leif Furhammar, all that followed were some negative remarks by general film historians; af Klercker was considered superficial, mostly from a strict auteur perspective comparing his films to those of Sjöström and Stiller.² But the international rediscovery of the films, due to the Pordenone festival in 1986, led to their reintroduction within international film history.³ In his dissertation on Swedish cinema 1912-20, John Fullerton has also analysed several aspects in af Klercker's films, e. g. their use of off screen space.⁴

What is striking to today's spectator is the elaborate visual style of the films; deep focus photography of high quality as well as advanced lighting devices, combined with a very precise narrative economy. However, it is less interesting to evaluate – as most historians have done – whether af Klercker

could be called »the third Swedish auteur« of the silent era, worthy of the same attention as his more renowned contemporaries. The most fruitful way of analysing these films is rather, I would suggest, to relate them to their historical context, and to contemporary production in particular, combining the study of the history of a company with discussing reception.

The period when Hasselblad produced films is, in many respects, a transitional era, which from the point of view of film production is characterised by sharp reversals. In the shadow of World War I, as production giants like France collapsed, Swedish cinema suddenly discovered its new possibilities to reach the world market. 1915-16, a large quantity of films in international style were produced, by Hasselblad as well as by its main competitor and predecessor Svenska Bio.⁵ Another question is to what extent the Hasselblad productions developed another style, a narrative technique distinctive from that of Svenska Bio. The Hasselblad films have usually been characterised by their typically urban profile and their sensationalism. In 1917-18, the Svenska Bio production on the other hand was reoriented towards fewer productions, where Swedishness became a key word together with the reliance upon literary sources, with the cultural prestige that they brought along. Sensationalism was a stage that had passed by in a context where the film medium forcefully tried to establish its new status as art. However, it may be too schematic to consider the Hasselblad films as sensational only, in contrast to a supposedly later development towards quality films; this is a central question in this essay.

Narrative development is yet another question that lends itself to analysis, not only from a Swedish perspective but also in relation to international norms. How do these films relate to classical narration, with its claims for spatial and temporal coherence? This question is in focus among many silent film historians; how the Hollywood narrational mode gradually acquires dominance as it is integrated by smaller national cinemas, but also the resistance to Hollywood hegemony and the alternatives developed by these small producers. Within Swedish cinema, John Fullerton has traced a non-classical style during the transitional period, whereas Jan Olsson argues that this style, though obviously present in certain films, was not generally valid. By analysing a Stiller film produced by Svenska Bio, ALEXANDER DEN STORE (Alexander the Great, 1917), he points to the presence of a classical style; however, this might be enlarged also to the Hasselblad productions.⁶

Voices from the press

The events that led to the start of the Hasselblad company are impossible to map in any detail as source material is lacking. However, it is clear that the main purpose was not to produce films, as the memorandum of association was established for a new production company, but that the plans at first

rather concerned distribution. It was of utmost importance to interfere in the controversy between Nordisk Films and Pathé Frères, where

[...] each of them had threatened to boycott the cinema proprietors who dared to buy films from their competitor. The new company now would make it their foremost object to show these two competing film factories that nobody was obliged to yield to their dictatorship. The new company thus intended to procure novel and beautiful pictures for the Swedish cinemas from other sources, i.e. the big film companies as well in America as on the European continent.⁷

In *Göteborgs Aftonblad* the discussion continued during the summer 1915 on »the conflict between the foreign big film companies that had become extremely grave last spring, and their endeavour to rule supreme, each of them in their market«. This is mentioned as the explicit motive for Hasselblad to turn to production: »Already at that time it was announced that we should be able to produce fully satisfactory and good films for use in our own country without being dependent on supply from abroad.«⁸ The local perspective adopted in the article gives the somewhat misleading impression that there existed no Swedish production at the time. But the explicit aim to acquire independency towards foreign productions interestingly prefigures the later period of the so called »golden age« of Swedish cinema, 1917-23, with its even more exaggerated nationalist discourse in the press.⁹ The level of ambition, however, was quite modest from the outset: »The idea is to produce small comedies as well as more serious films«.¹⁰

In another article from the following year, it is confirmed that these productions were considered more or less an experiment, but that the positive experience had led to the decision not only to continue, but also to extend production significantly.¹¹ It might also be worth noting that the company had already, by way of its immediate predecessor Victoria, successfully started producing nonfiction films. This production continued until the merger with Skandia in 1918, with no less than 144 titles passing on to the Board of Censors, many of which overlap the fiction films thematically or visually. Probably, material shot on the same occasions was used both for fictional and non-fictional purposes.

The Hasselblad production of feature films started with *ROSEN PÅ TISTELÖN* (The Rose on Thistle Island, 1915), based on a novel by Emilie Flygare-Carlén. From the plot descriptions included in the film programs it becomes clear that the unhappy love story of the novel was changed in Willy Grebst's film version into a romantic story with a happy end. Also, parts of the story that could have caused censorship problems were eliminated, such as the romance between the heroine and a smuggler, or the murder of a customs officer.

As suggested above, the standard image of the Hasselblad feature productions portrays the company as a stronghold of sensationalism, influenced

by Danish cinema of the teens. A comparison to the later policy of Svenska Bio reveals that Hasselblad produced no literary adaptations before the merger into Skandia, with the exception of Flygare-Carlén, a choice that could hardly be considered as a search for cultural prestige, even though her novels were immensely popular. On the other hand, the company's search for original scripts was at that time considered as a quest for quality.¹²

Several films also testify to a social ambition, a search to win recognition by seriousness of purpose. It is also possible to trace a reorientation of the company's production policy in this direction as the censors banned the thriller *MYSTERIET NATTEN TILL DEN 25:E* (The Mystery of the Night Before the 25th). But well before this setback, a couple of scripts that could hardly be considered sensational, had already been brought to the screen by the company. *AKTIEBOLAGET HÄLSANS GÅVA* (The Gift of Health, Ltd.), classified as drama or satire, and with a script by no less a person than the film censor Gustaf Berg, explicitly aimed at polemizing against quackery.¹³ *VÄGEN UTFÖR* (The Way Down) deals with morphine addiction, and *FÖRSTADSPRÄSTEN* (The Suburban Vicar), scripted by Danish author Harriet Bloch, evokes social problems. And Manne Göthson's *STORSTADSFAROR* (Perils of the Big City, the only Hasselblad film by another director), was subtitled »Social Drama«. *FÖR HEM OCH HÄRD* (For Hearth and Home), finally, was the only war film to be produced in Sweden during World War I, made as propaganda for the emergency service and financed by fundings from the Crown Princess. The sensations are thus clearly counterbalanced, and Hasselblad's productions are situated right in the middle of the film historical intersection between despised public market amusement and emerging art form.

In discussing the reception of the Hasselblad films by the press, perhaps the most interesting part is to try tracing a specific discourse on the history of the company; this kind of discourse is most likely to be found within the film press. In the first volume of *Filmbladet*, there are only a few short paragraphs concerning Hasselblads. Thus, in July 1915, an announcement is published that Aktiebolaget Victorias filmbyrå has been constituted, and in the next issue from the same month, there is a short note announcing that Swedish film dramas based on original scripts are being shot in Gothenburg on the initiative of Nils Bouveng.¹⁴ The second volume, 1916, pays much attention to Hasselblad, in March, by a notice under the headline »Important filming in Sweden the approaching season«, where the company's ads for actors and »really good and original scripts« are also explicitly mentioned.¹⁵ In April, a longer »Film letter from Gothenburg« is published, which presents the staff of the company and particularly emphasises the thorough scrutiny of potential scripts:

Thus when a manuscript arrives it must be read first by lieutenant af Klercker, then by Nils Bouveng, managing director at Hasselblads, and finally by mr Georg Hasselblad. Moreover, most of the manuscripts have to be dramatised for the cinema and all of them have to be remade in one way or another. Many of them have to be

›censored‹ by the trio Klercker, Hasselblad, Bouveng; on that day only when the Gothenburg journalist from *Filmbladet* interviewed the director, 30 manuscripts came in. But then they had been sent both from Sweden, Norway, Denmark, Finland and even from Germany. Many Swedish authors of great reputation have contributed their works, but for the time being their names will be kept secret.¹⁶

That the companies in several ways practised a certain self-censorship is well documented by recent research; however, that censorship as metaphor was used also by contemporaries in order to describe the script selection process is worth noting. The pretensions to quality were obviously high in the Hasselblad company. This is confirmed by a long notice in June, where the staff is presented again, now together with three ›experienced operators responsible for the camerawork‹, and a detailed description of the new studio at Otterhällan, the installation of which is said to have ›been done with American quickness within two months only, but nevertheless it is altogether first class and equipped with all the arrangements belonging to a modern film studio‹.¹⁷ In the August issue, the scripts filmed during the summer season were listed. It was particularly noted that ›[t]he authors are mostly Swedes. Many of them are well known. And it is certain that the cinema-going audiences during the winter will enjoy a pleasant surprise when they find out how solid and splendid the produced Swedish manuscripts have turned out to be‹.¹⁸ In yet another presentation of the company's staff, it is furthermore underlined that several actors were recruited from abroad: both Nils Chrisander and Sybil Smolowa came from Berlin. The Swedishness functions as guarantee of the quality of the scripts, their national solidity, whereas the actors from abroad lend an aura of international importance to the productions.

In December the same year, the result of an inquiry is presented concerning the task of Swedish film art, addressed to ›the only three film directors who for the time being are engaged in the direction of films in this country‹: Sjöström, Stiller, af Klercker.¹⁹ The result of the inquiry was somewhat meagre as the directors seem to have been busy elsewhere; af Klercker's response was the most eloquent, commenting on the importance of naturalness both in acting and settings. But the content of the inquiry as such is less interesting than the fact that Klercker – with both picture and signature – here obviously figures as one of the three first-rate directors of his time. This also clearly testifies to the fact that the Hasselblad company was well established in Swedish film culture by the end of 1916. The year after, *Filmbladet* follows up its coverage of the company with a note on ›Hasselblad's new productions‹ in the May issue.²⁰ In 1918, there is a long report on the merger of Hasselblad, the Swedish Pathé company and Victoria into Filmindustri A.-B. Skandia, in terms that make it clear that this should be regarded as an advantageous expansion of film industry in Sweden.²¹

Summing up the Hasselblad years in an article from *Biografägaren* 1935,

which ends in an analysis of the Hasselblad film *AKTIEBOLAGET HÅLSANS GÅVA*, a general conclusion is offered on the company: »Victoria co-operated with Hasselblads in Gothenburg, who had begun to make Swedish film productions. These were considered promising for their time. Nils Bouveng and his director, Georg af Klercker, wanted to reach a higher level with their film productions than the cheap romance common at that time. Distinguished people took notice and supported the new attempts.«²² This posthumous reputation differs significantly from the standard picture of a company focussed on the sensational and thrilling only, that has been drawn by older Swedish film historians, but seems all the more well grounded in the press of the period.

If, then, this history of the Hasselblad company that may be sketched from the reception of the press is to be compared to the actual representations in the films or their patterns of narration, what conclusions might then be drawn? Both in the sensation films and the social problem films, one issue remains at the centre, namely the question of modernity. I will suggest that this question remains closely linked to the representation of women. I will also try to summarise a few points where the question of the modern by means of its cinematic expressions – such as lighting, editing – is extended to the stylistic level.

Ambiguous modern women

An ambivalent attitude towards modernity was generally widespread in Scandinavia at the turn of the century. In this context, the contrast between urban and rural seems particularly central, or to put it in more general terms: the contrast between the new world and the old, which turns out to be typical of the Hasselblad films. In an essay on Scandinavian folk museums, Mark B. Sandberg argues that industrialisation and the rapid breakthrough of modernity in Scandinavia in the 19th century had led to a sense of loss and nostalgia towards traditional culture. »As actual folk bodies from the rural population increasingly crossed the line from country to city, becoming urban spectators of their former culture themselves, the absent folk body, collectively imagined, acquired great representational currency [...].«²³ At first sight, the folk museums may seem to be situated at the opposite end of the cultural spectrum from the spectacles and visual attractions associated with modernity. However, »a closer examination of the ways early folk museum visitors articulated the impressions of their visits suggests that the received experience of spectating sometimes exceeded the founding paradigm in important ways.«²⁴ This ambiguity is as true of cinema. Several Hasselblad films also combine the portrayal of rural culture with urban sensations for which the company has above all become famous; this pattern occurs both in *KÄRLEKEN*



NATTENS BARN

SEGRAR (Love's Victory) or FYRVAKTARENS DOTTER (The Lighthouse Keeper's Daughter).

The turning of folk culture into a spectacle, displayed to an audience, is also present in *ROSEN PÅ TISTELÖN*, in the description of the sight that awaits a traveler on the island thirty years after the dramatic events told had occurred, on the same spot: a small inn.

Business at the inn was great, and Lindgren earned many an extra coin only by gently drawing a curtain from a pane of glass in front of curious travelers. The pane of glass was part of a door in a remote corner, and whoever looked through it only saw a small room with a bed, a table and a couple of chairs. At the table, an old woman was sitting in a starched cap, crumpled and wrinkled. Her feeble hands were playing mechanically with two small shells. There were no traces of beauty in the sallow face, emaciated by sorrow – and yet, said the inn-keeper's wife, who used to sneak behind her husband, ›she used to be called The Rose on Thistle Island.‹²⁵

This quotation relates the experience of spectating to modernity and places woman as a contradictory key figure at its very centre; in the Hasselblad productions, the female figure also appears as a central expression both of the possibilities of modernity, its risks and the search for traditional values.

In *Babel and Babylon*, Miriam Hansen discusses a number of the myths and clichés that contribute to articulating modernity in a complex way within American silent cinema. Particularly, her study of *INTOLERANCE* demonstrates, through apparent contradictions and narrative transformations, how modernity is expressed both in the excessive way of portraying femininity in the film and in its way of registering both social and sexual transformations in society.²⁶ In the Hasselblad films as well, transgressed identities, both sexually and socially, are in focus. In several films, the cabaret is a central place on the borderline between two worlds; it offers the possibility of new careers for peasant girls or maids.

The poor peasant girl Olga in *KÄRLEKEN SEGRAR* enjoys a huge success as cabaret artist, and the maid Violet in *NATTENS BARN* (Children of the Night), having been sentenced for theft in spite of her innocence, leaves for the United States (which represent the very essence of modernity) on her release and becomes equally successful as a music hall singer. Both films focus upon the visual performance to an audience. Thereby, these women are clearly sexualised, but most particularly, they become representatives of a double-edged modernity. On one hand, there is the promise of an independent or glamorous urban life. On the other hand there are the ever-present threats of white slavery or drugs, the latter being the destiny awaiting the heroine Mary in *VÄGEN UTFÖR*. And Flora in *STORSTADSFAROR* (Perils of the Big City), who is at first presented as housemaid, then appears as a vamp at the decadent cabaret *The Night Owl*, barely to be recognised. The staging of the scene clearly demonstrates her fate being worse than death, which also threatens her innocent friend, who, however, instead saves Flora through the help of a Salvation Army worker. The whole setting recalls numerous other films on the white slavery theme, from the Danish counterparts from 1910 and onwards – *DEN HVIDE SLAVEHANDEL* (White Slavery), produced in two versions in 1910 by Fotoramafilm and Nordisk Films, or *DEN HVIDE SLAVEHANDEL'S SIDSTE OFFER* (The Last Victim of White Slavery) from 1911 – to the American white slavery films, with *TRAFFIC IN SOULS* from 1913 as the perhaps best known example. In these films, the heroines are thus ambiguous; however, the erotic decadence is counterbalanced by contrasting images, making them acceptable to censorship in all its dimensions, from the official Board of Censors to the judgement of press and audience.

As character development was limited in Swedish cinema of the period, these female characters are turned into series of rapidly succeeding icons of women in modernity. This is true also of Violet in *NATTENS BARN*, who from a helpless, fainting maid is unexpectedly turned into an active femme fatale and then suddenly into a countess, as she marries her former employer; here again, the cabaret is portrayed positively, as the very seal of the new world, offering new and formerly unexplored possibilities for women.

The new potentials of life in the city also offer these women on screen the

possibility to take on temporary identities in urban space. In *I MÖRKRETS BOJOR* (In the Fetters of Darkness), Elinor temporarily joins a band of robbers that she meets in a bar, in order to prevent a burglary in the house where she used to live and where her son, with whom she has lost contact, now lives. The »good« motive, however, never totally conceals the pure pleasure of watching her disguise, her way of adopting the gestures and attitudes of the criminal gang. Once again, femininity is on display, and values of the old world – in this case, the stable and unchanging life in Elinor's old villa and garden – are contrasted to but also combined with values of the new, such as the ability to disappear temporarily or to take on a new identity in the anonymous big city, or the possibilities of communication society (as Elinor sends a telegram to warn her son).

Exotism, another significant feature of many films from this period, also appears in Hasselblad productions like *I MINNENAS BAND* (In Memories' Trammels) or *NOBELPRISTAGAREN* (The Nobel Prize Winner). The parallels in the history of cinema and modernity are, of course, legion: from the exotic attractions of the world fairs and fairgrounds, by way of the travel genre of early cinema and the actualities from faraway places, to the contrasts in the emerging classical American cinema between white and black culture in particular.

This exotism is in Hasselblad films exclusively associated with women. The exotic woman is on the side of a more primitive society. In *I MINNENAS BAND*, the gypsy girl Roszica marries a count, but her longing for freedom becomes too obsessive and so she leaves civilisation and returns to her family. In *NOBELPRISTAGAREN*, dr Arel who leaves for the front with his fiancée falls in love with a woman made homeless by war, the darkhaired, hot-headed and impatient Olga, as his blond fiancée after an accident has become paralysed for life. To these stereotypes are added the erotic qualities of the exotic women. On the other hand, in *NOBELPRISTAGAREN* there is a perspective of integration, which Rashit M. Yangirov has also traced in Russian cinema of the period. Here, the representative of the »primitive«, of »nature«, is at least partly integrated into culture and the society of development. But still, »the other woman« clearly remains the »other« woman, and thus highlights cultural clashes in modern society.²⁷

Myriam Tsikounas on her part has analysed representations of the sharp confrontation or conflict between two worlds, the old and the new, in Russian films 1914-1917 (a pattern recognisable both from American or French cinema of the period).²⁸ A similar pattern could be discerned also in the Hasselblad films. An example is offered by the representation of nobility, in *KÄRLEKEN SEGRAR* and *NATTENS BARN*, but also in *I MINNENAS BAND*, *I MÖRKRETS BOJOR*, *FÖRSTADSPRÄSTEN* or *REVELJ* (Reveille). In these films, a woman stands in the centre, having to choose between the different worlds. If nobility is represented positively in the first two examples, this is not the case in the other films, where the perspective is reversed. In *FÖRSTADSPRÄSTEN*, to mention but

one example, the comfortable life at the beautiful von Tillisch estate in the countryside is contrasted to the rude life of the suburban pastor, leading an everyday life caught up in poverty and social problems. But the noble environment is clearly characterised as limited and narrow-minded; prejudiced against the pastor, lacking joy and spontaneity. No wonder, then, that the heroine Elin, after hesitating for a long time, finally chooses to live with the pastor instead of marrying her noble fiancé, thus choosing the new world instead of the old, which is represented as a historical *impasse*.

Against the noblemen of the old world, Hasselblad films frequently offer portraits of scientists – the groundbreakers of the new world. Most noteworthy among these is a female character, Inger in *MELLAN LIV OCH DÖD* (Between Life and Death). She joins her fiancé dr Brinck in medical research, and so becomes one of the numerous scientists of the Hasselblad films, the engineers of the new world. Together, they are engaged in developing a new antidote that would revolutionise medicine. However, dr Brinck falls in love with another woman, and out of jealousy, Inger attempts to poison her rival. Then, on her own, she succeeds in developing the antidote, which saves the poisoned girl, and before she leaves the country forever she gives her former fiancé the credit for the discovery. I find Inger particularly interesting in her role as the only female scientist, beside the numerous cabaret girls and maids. Despite her obvious skilfulness, the highly negative connotations associated with this modern woman adds yet another aspect to the high degree of ambivalence that is characteristic of modernity.

If then, as Miriam Hansen has argued, cinema functioned both as part and symptom of the crisis as which modernity was perceived, it is equally clear that the female characters on screen, as projections, function as expressions of or responses to exactly the same crisis. The plurality of modernity, together with its erosion of both gender hierarchies and social or cultural structures – that is, the breakdown of boundaries of traditional society, between good and evil, virgin and whore, private and public – leads to the multiplication of overlapping or contrasting gender stereotypes. Thus, the multitude of perspectives on female identity displayed in the Hasselblad films also suggests that this female identity is both discursively constructed and historically changeable.

Light, staging and editing

In an article entitled »La Nouvelle Mission de Feuillade; or, What Was Mise-en-Scène«, David Bordwell notes that the traditional *découpage/tableau* duality in silent cinema has been recast by researchers such as Tom Gunning, Kristin Thompson, Richard Abel or Ben Brewster.

They attribute the rise of intrascene editing principally to filmmakers in the United States while positing that Russian, Scandinavian, and Western Eu-

ropean filmmakers elaborated an alternative system predicated upon depth staging. These scholars have suggested that while there are some continuities between the depth shot of the 1910s and the flat, distant, »primitive« *tableau*, the differences may be significant enough to warrant considering the years 1909 to 1918 as not simply a prolongation of primitive cinema but instead a major transitional phase, perhaps even a distinctive stylistic period.²⁹

In the last chapter of his book on film style, »On Staging in Depth«, Bordwell returns to the same general idea, and examines among other things the deep staging during this transitional period in film history. He states that »the director of the 1910s could lay out the action in considerable depth. In a vast set (some were sixty feet front to back), the playing areas might be multiplied, with distinct zones activated in the course of a scene.«³⁰

This is true not least in the case of Hasselblad (the studio at Otterhällan was also more than sixty feet in length). The films tend to rely on staging in depth rather than on cutting, yet not without noteworthy exceptions. But in general, through a complex play with centering, creating a dynamic flux between stability and instability, they offer a clear example of deep staging cinematography. According to Bordwell, »in the absence of cutting-based stylistic norms, imaginative filmmakers took rough schemas from early film and developed them into a *mise en scène* displaying a range of emphasis, dynamism and refinement suitable to the new complexities of longer films.«³¹ Particularly interesting is the relation between this *mise-en-scène* and the lighting devices used in the films. In their discussion of pictorial staging in the theatre, Ben Brewster and Lea Jacobs state: »Advances in lighting did thus make the depth of the stage more available as an arena of the action rather than a pictorial background.«³² In general, this seems to be true not only of theatre, but also of cinema. However, and somewhat paradoxically, in the case of Hasselblad, the experiments of the company seem to point in the other direction, towards a lesser degree of lighting, whereas deep staging remains the central principle of spatial organization. Darkness also figures as a theme already in the title of several films from the company: *NATTENS BARN*, *MYSTERIET NATTEN TILL DEN 25:E*, *I MÖRKRETS BOJOR*, *NATTLIGA TONER* (Night Music).

The critics regularly noted the sceneries in the Hasselblad productions, as in most Swedish films of the period, but their reception also offers a certain amount of commentaries to the lighting, one of the most noteworthy stylistic specificities in the company's productions, commentaries which are sometimes related to the discussion of the landscape. Hasselblad films defy the idea, expressed among others by Fabrice Revault d'Allonnes, that a theatrical light should be characteristic of pre-classical as well as classical cinema, and that it is only with modern cinema that more naturalistic lighting devices have become predominant. This is motivated by an empirical fact: that it was not until quite late in the history of cinema that the sensitivity of the raw film was sufficiently developed to allow a lesser degree of illumination, particularly if an image in

depth is intended; today's 400 ASA should be compared to 10-20 ASA until the end of the 30s.³³ According to Revault d'Allonnes, the very possibility of depth in the image is directly dependent on a high degree of light. However, in spite of these limitations, Hasselblad films make little or no use of stage-like lighting. In their book *Theater to Cinema*, Ben Brewster and Lea Jacobs offer a framework for such a rereading of lighting in cinema, separately from the devices of the theatre. They »reject the view that the history of the cinema is one of a steady emancipation from theatrical models. [...] Film lighting, for example, always owed more to still photography and painting than it did to theatrical lighting.«³⁴

Among the early light experiments is a scene from *MINISTERPRESIDENTEN* (The Minister President), filmed during the summer 1916. Here, an entire sequence where the corrupt lawyer Alphonse Carrel commits burglary at the banker Leroux' place, in order to steal some documents from a safe deposit that would compromise the president and hero, Jean Bazard, is filmed with Carrel's electric torch as the only source of light. However, while this scene was successfully staged, little attention seems to have been paid to narrative continuity in the lighting, particularly in the last reel. One critic of the period complained about this: »In one image, the electric light is on, in the next, occurring at about the same time, Our Lord's brilliant sunshine provides the lighting, and the next moment one reaches out for the electric again. Thus, it is not clear which time of the day is intended.«³⁵

The following year, *I MÖRKRETS BOJOR* contained another remarkable scene of burglary. Here, a man having received a warning sits in the dark in a living room waiting for the thieves. The maid switches off the ceiling lamp before leaving, and the man then goes on to switch off the lamp on his desk, so that the room becomes completely dark and his presence can barely be noticed. When the thieves arrive, however, one of them carries an electric torch which at his opening of the living room door is directed straight towards the camera. Deeds of darkness seem to inspire dark images. This preference for the darkened screen might be related to the critique of electric arc lighting on stage in the nineteenth century. Wolfgang Schivelbusch describes how the transformation of the stage by the new types of light carried new challenges and possibilities, but was met with scepticism in some respects: »The disproportionately strong and intense light [...] washes out all the surrounding colours and because theatrical devices become crudely apparent in the bright light, it destroys all illusion«.³⁶ Even though the problem with colours had disappeared in a cinematic context, the awareness of the artificiality of the set and the possibly destroyed illusion is equally true of the bright film image. Schivelbusch's claim that »darkness heightens individual perceptions, magnifying them many times« also motivates the Hasselblad option of privileging the shadows, which gives a particular intensity to the single source of light when it appears on the screen.³⁷

In a somewhat contradictory manner, the history of the Hasselblad company both seems to confirm and to contradict traditional historical arguments on the films. The photographic qualities, the lighting effects, the remarkable stagings in depth mentioned both by critics of the time and later historians remain central characteristics of the company's films.

At the same time, the variations in the uses of continuity editing defy simplistic classifications in »pre-classical« versus »classical«. If the stylistic emphasis in the Hasselblad productions, with their emphasis on light effects and stage-like compositions, clearly lies on *mise-en-scène* rather than cutting, it is also clear, as I have shown elsewhere, that they cannot be seen as unambiguous representatives of a non-classical or pre-classical mode of narration.³⁸ They seem to introduce a parallel mode in relation to classical narration rather than falling behind. It is obvious, however, that genre hierarchies or pre-established ideas on the complexity of certain narrative forms tend to block a more precise understanding of how the films are actually narrated. That the most substantial example of classical style in the entire production of the company is to be found in one of the most simple narratives, the uncomplicated comedy *LÖJTNANT GALENPANNA* (Lieutenant Madcap) may not be expected and thus disregarded; the opposite is true of the detective story *MYSTERIET NATTEN TILL DEN 25:E* or the war film *FÖR HEM OCH HÄRD*, which both stylistically and with regard to composition are among the least elaborated Hasselblad productions. However, the general narrative complexity of the Hasselblad films, from deep staging to continuity cutting, points to the need of less rigid dichotomies in the analysis of European cinemas of the teens.

The reception of the press, which is still the central source as to actual responses from audiences, has little to tell about narration as such, but is as contradictory as the issues of representation and style. The quest for quality outlined above is clearly in focus. Here, yet another aspect is added in the late *FYRVAKTARENS DOTTER*, where the portrayal of landscape is eloquently foregrounded by the critics, echoing the reception of the Svenska Bio production *TERJE VIGEN* (1917) by Victor Sjöström, the film that marked the beginning of the so called »golden age« of Swedish cinema. This film seems to represent an effort from the company to renew production according to new demands. But hand in hand with this search for quality, sensationalism remained constantly present throughout the history of the company, along with the risk of being blacklisted by censors and critics with the standard insult of the time, incarnating what was considered the threat of American culture: Nick Carter.³⁹ In spite of the contradictions, however, Hasselblad clearly held the position as main challenger to the dominant producer Svenska Bio, enjoying large critical acclaim which testifies to the popularity of the films.

The story of Hasselblad, finally, still contains several questions that, at

present, may not be solved. Did Pathé Frères play an active role in establishing the new company? How about the missing films – is it possible that they might revise the general picture of Hasselblad? Does the company's merger into Skandia mean that it disappeared without leaving any distinct traces? Still, the bits and pieces here recollected suggests that a specific profile of the company might be discerned, a company producing films of high technical quality, situating itself in the midst of the contradictions of the transitional era.

Notes

- 1 The following article summarizes parts of a study in Swedish by the author, *Stumfilm i brytningstid, Stil och berättande i Georg af Klerckers filmer* [Silent Cinema in Transition, Style and Narration in the films of Georg af Klercker], Aura förlag, Stockholm 1998.
- 2 Bengt Idestam-Almquist, *Filmstaden Göteborg, Hasselblads-Georg af Klercker-en bortglömd epok* [Göteborg City of Cinema, Hasselblads – G af K – A Forgotten Era], Elanders, Göteborg 1971; Leif Furhammar, »Filmpionjär i skuggan av Sjöström och Stiller« [Film Pioneer in the Shadow of Sjöström and Stiller], *Chaplin* 208, 1/1987, pp. 26-29; Rune Waldekrantz, *Filmens historia*, vol 1, Norstedts, Stockholm 1978, pp. 481, 490, 540; Gösta Werner, *Den svenska filmens historia*, Norstedts, Stockholm 1979, p. 19.
- 3 Kristin Thompson & David Bordwell, *Film History – An Introduction*, Mc Graw Hill, Inc., New York etc. 1994, p. 65; Ginette Vincendeau (ed.), *Encyclopedia of European Cinema*, Cassell & BFI, London 1995, p. 243.
- 4 John Fullerton, »The Development of a System of Representation in Swedish Film 1912–1920«, Dissertation, Dept. of Film Studies, Univ. of East Anglia, May 1994.
- 5 According to *Långfilm i Sverige 1910-1919* [Feature Films in Sweden 1910-1919], Bertil Wredlund & Rolf Lindfors eds., which lists all films longer than 750 metres,
- 51 Swedish films were produced during these two years. In *Svensk Filmografi 1*, Lars Åhlander ed., Almqvist & Wiksell, Uppsala 1986, where all feature films are listed, the result is 79 films.
- 6 Fullerton, op. cit.; Jan Olsson, »Förstorade attraktioner, klassiska närbilder«, *Aura. Filmvetenskaplig tidskrift* II: 1-2, 1996, pp. 34-79.
- 7 *Göteborgs Aftonblad*, Apr 13, 1915.
- 8 *Göteborgs Aftonblad*, Jul 3, 1915.
- 9 For a thorough analysis of this period, see Bo Florin, *Den nationella stilen, Studier i den svenska filmens guldålder* [The National Style. Studies in the Golden Age of Swedish Cinema], diss., Aura förlag, Stockholm 1997.
- 10 Ibid.
- 11 *Nya Dagligt Allehanda*, Feb 29, 1916.
- 12 The company's script competition in a prestigious weekly magazine, *Veckojournalen*, was but one sign of this.
- 13 The censors noted that the film should be seen as »the base for a strong tendency against quackery and quack remedy«. Censor card 16. 684, The Swedish Board of Film Censors.
- 14 *Filmbladet* 1:12, Jul 1, 1915, p. 159; 1:13, Jul 15, 1915, p. 166.
- 15 *Filmbladet* 2:5, Mar 1, 1916, p. 68.
- 16 *Filmbladet* 2:7, Apr 1, 1916, p. 100.
- 17 *Filmbladet* 2:11, Jun 1, 1916, p. 156.
- 18 *Filmbladet* 2:16, Aug 15, 1916, p. 214.
- 19 *Filmbladet* 2:24, Dec 18, 1916, p. 346.
- 20 *Filmbladet* 3:9, May 1, 1917, p. 131.

- 21 *Filmbladet* 4:8, Apr 15, 1918, p. 141.
- 22 *Biografägaren* 10:19, Nov 30, 1935, p. 11.
- 23 Mark B. Sandberg, »Effigy and Narrative«, in: *Cinema and the Invention of Modern Life*, Leo Charney & Vanessa R. Schwartz eds., Univ. of California Press, Berkeley etc. 1995, p. 325.
- 24 *Ibid.*, p. 321.
- 25 Emilie Flygare-Carlén (1842), *Rosen på Tistelön*, Åhlen & Åkerlunds, Göteborg 1913, p. 207.
- 26 Miriam Hansen, *Babel & Babylon*, Harvard UP, Cambridge Mass. etc. 1991, pp. 199-217.
- 27 Rashit M. Yangirov, »L'accent ethnique dans le premier cinéma russe«, *Cinéma sans frontières/Images Across Borders*, Roland Cosandey & François Albera eds., Ed. Payot, Lausanne / Nuit Blanche Ed., Québec 1995, pp. 106-121.
- 28 Myriam Tsikounas, »La représentation de l'ailleurs dans les films russes«, *ibid.*, pp. 314-328.
- 29 David Bordwell, »La Nouvelle Mission de Feuillade; or, What Was Mise-en Scène«, *The Velvet Light Trap* 37, 1996, p. 10.
- 30 Bordwell, *On The History of Film Style*, Harvard UP, Cambridge, Mass. etc. 1997, p. 179.
- 31 *Ibid.*, p. 198.
- 32 Ben Brewster and Lea Jacobs, *Theater to Cinema, Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford UP, Oxford / New York 1997, p. 150 f.
- 33 Fabrice Revault d'Allonnes, *La lumière au cinéma*, Eds. Cahiers du cinéma, Paris 1991, p. 22.
- 34 Brewster and Jacobs, *op. cit.*, p. 214.
- 35 *Nya Dagligt Allehanda*, Sep 20, 1916.
- 36 Wolfgang Schivelbusch [1988], *Disenchanted Night, The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*, Univ of California Press, Berkeley etc. 1995, pp. 199, 202.
- 37 *Ibid.*, p. 221.
- 38 »Towards Classical Narration? Georg af Klercker in Context«, by the author, in: *Nordic Explorations*, John Fullerton & Jan Olsson eds., John Libbey, London etc. 1999, pp. 197-203.
- 39 Ulf Boëthius offers an elaborate analysis of the Nick Carter phenomenon in Swedish literature in his book *När Nick Carter drevs på flykten* [When Nick Carter was chased away], Gidlunds, Stockholm 1989.

Buchbesprechungen

Lauren Rabinovitz, *For the Love of Pleasure. Women, Movies and Culture in Turn-of-the-Century Chicago*, Rutgers University Press, Brunswick, N. J., London 1998, XVI, 233 S., ill.

Entgegen den Erwartungen, die der Titel des Buchs möglicherweise weckt, handelt es sich bei Lauren Rabinovitz' Studie nicht um eine lokale Kinogeschichte, zumindest nicht um eine, in der Zahl, Standort und Entwicklung der Abspielstätten, die Präsenz der Filmindustrie usw. recherchiert und dokumentiert werden. Die Stadt Chicago, neben New York das zweite wichtige Zentrum des frühen amerikanischen Kinos, dient Rabinovitz in erster Linie als Fokus für eine eher kulturgeschichtliche Untersuchung zu den Veränderungen im öffentlichen Raum der (amerikanischen) Großstädte und den sich hieraus ergebenden Möglichkeiten für Frauen, sich in der Öffentlichkeit zu bewegen. Kino und Film behandelt sie als Symptome, aber auch als Agenten innerhalb dieses Prozesses.

Die drei Kapitel des ersten Teils beschäftigen sich mit der Ökonomie der Blicke im urbanen Raum. Baudelaires *flâneur* ist inzwischen, vor allem über die Rezeption bei Walter Benjamin, zu einer geradezu emblematischen Figur der modernen Großstadt geworden, die beobachtend den urbanen Raum durchstreift und ihn sich schauend aneignet. In den letzten Jahren haben verschiedene Autorinnen darauf hingewiesen, daß es sich dabei um eine rein männliche Gestalt handelt, daß es zu ihr kein weibliches Pendant, keine »*flâneuse*« gibt: Unbegleitete Frauen, die sich aktiv blickend auf der Straße bewegen, geraten leicht in den Verdacht, Prostituierte zu sein. Diese Asymmetrie zwischen männlichem und weiblichem Blick beschreibt Rabinovitz anhand zeitgenössischer Romane, Photographien, Zeichnungen und Gemälde. Das folgende Kapitel, das der Chicagoer Weltausstellung von 1893 gewidmet ist, befaßt sich mit einem abgegrenzten, »sicheren« öffentlichen Raum, in dem die Besucherinnen (die der weißen Mittelklasse angehören) zum Schauen eingeladen werden. Doch gleichzeitig erscheint die massive Präsenz des Fremden, Exotischen in zeitgenössischen Berichten immer wieder auch bedrohlich. In vielen Zeichnungen mit Szenen der Weltausstellung sind die schauenden Frauen ihrerseits Objekte männlicher Blicke, so daß auch hier keine gleichberechtigte Symmetrie entsteht. Der dritte städtische Raum, den Rabinovitz beschreibt, sind die großen Warenhäuser, deren Bedeutung um die Jahrhundertwende stark zunimmt. Hier treten Frauen als Kundinnen wie als Verkäuferinnen in Erscheinung, in einer sozial gemischten Umgebung, in der ein forschender weiblicher Blick nicht nur erlaubt, sondern geradezu gefordert und gefördert wird. In diesem Zusammenhang diskutiert Rabinovitz eine Reihe von filmischen Beispielen aus den Jahren zwischen 1903 und 1907,

die sie als Anzeichen für eine Veränderung in der Ökonomie des Schauens deutet.

Die drei Kapitel des zweiten Teils schließen chronologisch an die geschilderten Entwicklungen an und diskutieren die Umwälzungen im öffentlichen Raum im Zusammenhang der frühen Filmindustrie. Wie andernorts auch, gerät das Kino in den Jahren ab 1907 vermehrt in den Blick von Reformern, die in ihm eine moralische Gefahr insbesondere für Frauen und Kinder sehen. Dieser Teil der Studie beschäftigt sich direkt mit der Situation in Chicago, wo die Debatte um das Kino mit besonderer Heftigkeit geführt wurde. Auch wenn das Muster der Auseinandersetzungen und der verschiedenen Gegenstrategien seitens der Kinobetreiber sich von dem, was aus anderen Untersuchungen zu dieser Thematik bekannt ist, nicht wesentlich unterscheidet, ist das hier analysierte lokale Material überaus interessant. Darüber hinaus betrachtet Rabinovitz die Nickelodeon-Debatte nicht für sich, sondern sie versucht vor allem, mit Bezugnahme auf die neueren filmhistorischen Forschungen den komplexen Beziehungen der frühen Filmzuschauerinnen zu dem, was sich vor und auf der Leinwand abspielt, besser gerecht zu werden. Die lokale Debatte ist somit nur ein Ausgangspunkt für weitergehende Betrachtungen. Die hier behandelte Problematik verdiente es allerdings, Gegenstand einer eigenen Untersuchung zu werden, während in diesem Kapitel notwendigerweise vieles nur angedeutet werden kann.

Das Verhältnis von Film und Vergnügungsparks stellt eine weitere Facette in dieser Studie dar. Zum einen geht es dabei um spezifische Formen der Filmpräsentation, wie die der Hale's Tours, die in solchen Parks stattfinden, aber auch um die filmische Darstellung der Vergnügungen selbst. Anhand von Beispielen wie *BOARDING SCHOOL GIRLS* (Edison 1905) und *STAGESTRUCK* (Edison 1906), in denen jeweils Gruppen junger Frauen aus der strengen Disziplin von Institutionen ausbrechen und sich den Attraktionen von Coney Island hingeben, verfolgt die Autorin ihre These von den grundlegenden Veränderungen des weiblichen Verhaltens im öffentlichen Raum. Die hier und an anderen von Rabinovitz diskutierten Phänomenen sichtbar werdende Mobilität, die sich die Frauen erobern, wird aber, so die Überlegungen im letzten Kapitel, vom Streben der Kinoindustrie nach Respektabilität und sozialer Anerkennung wieder eingeschränkt. Die zunehmende Institutionalisierung des Kinos sowie die Narrativisierung der Filme schaffen einen anderen Zuschauer(innen)typus. Doch das bedeutet für Rabinovitz keineswegs, daß das Kino nun selbst zu einer disziplinierenden Institution wird. Als Teil eines übergreifenden sozialen Prozesses leistet es einen Beitrag zu den fundamentalen Veränderungen der großstädtischen Öffentlichkeit und dem Entstehen einer Konsumentenkultur, an der Frauen auf eine Art und Weise teilhaben, wie sie zuvor nicht möglich war.

Lauren Rabinovitz' *For the Love of Pleasure* ist somit zwar keine lokale Kinogeschichte, doch das Lokale bleibt ein wichtiger Aspekt ihrer Untersu-

chung. Chicago als moderne Großstadt, als Veranstaltungsort einer Weltausstellung, als Standort der frühen Filmindustrie sowie als Ort der Auseinandersetzung um den sozialen und moralischen Status der Nickelodeons fungiert als Katalysator in einer Studie, die versucht, das frühe Kino in einen breiteren kulturgeschichtlichen Kontext zu stellen. Dabei geht es ihr insbesondere darum, die Bedeutung der sich in jener Periode vollziehenden Veränderungen für die Stellung der Frauen im öffentlichen Raum herauszuarbeiten. Einige der hier konstruierten Zusammenhänge zwischen dem Kino und der Kultur der Moderne werden inzwischen zwar in vielen Studien mehr oder weniger unhinterfragt angeführt (so läßt sich die Analogie zwischen dem Blick auf die Leinwand und dem in die Schaufenster der Warenhäuser eben nur behaupten), statt sie ihrerseits einer kritischen Betrachtung zu unterwerfen. Doch dies wiegt nicht allzu schwer gegenüber den vielen interessanten Analysen von weitgehend unbekanntem Belegmaterial. In jedem Fall aber kann dieses Buch als Herausforderung an die herrschende Praxis lokaler und regionaler Filmgeschichtsschreibung gelesen werden, da es die Frage stellt, wie die für den jeweiligen Bereich erhobenen Daten und Materialien in einem breiteren Diskussionszusammenhang fruchtbar gemacht werden können.

Frank Kessler

Fotogeschichte. Beiträge zur Geschichte und Ästhetik der Fotografie, 19. Jg. (1999), Heft 74: *Fotografie und Projektion*, herausgegeben von Timm Starl, Jonas Verlag, Marburg, 76 S., reich ill., Einzelpreis 39 DM.

Zeitgleich mit *KINtop 8* (1999) zu *Film und Projektionskunst* ist ein Themenheft der *Fotogeschichte* zum projizierten photographischen Standbild erschienen. Das Interesse an der Erforschung der Projektionsmedien, die vor und neben dem frühen Kino existierten, zieht jetzt allmählich auch im deutschen Sprachraum Kreise, die über vereinzelte Buchpublikationen hinausgehen. Bei Stummfilmen, die stets vor Publikum *live* mit Musikbegleitung und häufig mit Sprachkommentierung gezeigt wurden, ist die herkömmliche Fixierung der Forschung auf Form und Inhalt der überlieferten Bilder obsolet, seit ihre Wiederaufführung mit Klavier- bzw. Orchesterbegleitung erfolgt. Vergleichbare Aufführungen historischer Diapositive bieten einige wenige professionelle Ensembles mit Laterna magica-Schauen, in denen neben gemalten Glasbildern auch photographische Laternbilder inszeniert werden. Historiker haben davon noch nicht Notiz genommen. Wie Jens Ruchatz und Timm Starl in ihrem Editorial (S. 2) bemerken, interessiert sich die Geschichtsschreibung der Photographie bei ihrer Auseinandersetzung mit Bildern »in aller Regel für die

›Billeistung‹ und nicht für ihre Materialität und die Verbreitung der Wiedergaben«. Photographien erscheinen »als frei konvertierbare Information«, ohne daß ihre materiellen Eigenschaften und die Umstände des Bildgebrauchs Berücksichtigung finden. Die zeitgenössische Aufführungspraxis von Diapositiven ist bisher kaum untersucht worden. Für Historiker der Photographie bietet sich hier ein zwingender Ansatzpunkt, um die Produktgeschichte zur Mediengeschichte fortzuschreiben.

Photographie und Projektion sind für Jens Ruchatz ein »perfektes Paar«: Die Projektion bietet sich technisch zur Betrachtung von Photographien an, weil Kamera und Laterne geometrisch und optisch analog arbeiten. Außerdem sind Diapositive in der enormen Vergrößerung auf der Leinwand gemalten Glasbildern in der Detailzeichnung überlegen. Dennoch findet die auf der Londoner Weltausstellung 1851 vorgestellte Fixierung photographischer Emulsion auf Glas in Deutschland erst Jahrzehnte später für die Projektion Verwendung, nachdem die *Laterna magica* als Bildungsmedium anerkannt war (vgl. dazu auch den Beitrag von Jens Ruchatz in *KINtop 8*).

Deac Rossell gibt einen Überblick zur deutschen Produktion von Projektionslaternen, die in der Nürnberger Spielwarenindustrie konzentriert ist, weil englische Firmen den Markt für professionelle Schaustellerlaternen bereits beherrschen. Geräte aus Nürnberg dominieren Ende des 19. Jahrhunderts den Weltmarkt für Kinder- und Heimlaternen. Möglicherweise hat dies dazu beigetragen, daß die *Laterna magica* im deutschen Sprachraum bis heute vorrangig mit Kinderspielzeug assoziiert wird.

Richard Crangle untersucht *life model slides* - mit Laienschauspielern in bühnenartig arrangierten Sets aufgenommene Bildergeschichten, die u.a. zur dramatischen Inszenierung moralischer Appelle gegen die im englischen Proletariat verbreitete Trunksucht dienten. Margarethe Szeless stellt den sozialdokumentarischen Lichtbildervortrag »Durch die Wiener Quartiere des Elends und Verbrechens« vor, der von 1904 bis 1908 rund dreihundert Mal in der Wiener *Urania* aufgeführt wurde und an die 60.000 Zuschauer erreichte.

Nathalie Boulouch und Arno Gisinger zeigen am *Autochrome*-Verfahren der Brüder Lumière, warum die Leinwand der privilegierte Ort für die Präsentation früher Farbphotographie war. Öffentliche Projektionen in Frankreich vor dem Ersten Weltkrieg nutzten die Illusionskraft des farbigen Lichtbilds für die Inszenierung attraktiver optisch-akustischer Aufführungsereignisse. Die *Autochrome*-Diapositive wurden dabei mit Filmprojektionen, Gedichtrezitationen und *live*-Musik kombiniert.

Abschließend skizziert Timm Starl mit einer Chronologie zur Projektion im Österreich des 19. Jahrhunderts eine mediengeschichtliche Perspektive, die nicht nur eine umfassende Verknüpfung von Vergrößerung, Vorführung und Verbreitung von Photographien andeutet, sondern auch auf die intermedialen Bezüge zur Kinematographie verweist. Es bleibt zu hoffen, daß es diesem Themenheft der *Fotogeschichte* gelingt, ein weitgehend unbekann-

tes neues Forschungsfeld zu öffnen. Die Historiographie des frühen Kinos könnte daraus großen Nutzen ziehen - war es doch bis in die 1910er Jahre keineswegs selten, daß Filme und Diapositive in Kombination vorgeführt wurden.

Martin Loiperdinger

Ralph Nünthel, *Johannes Nitzsche Kinematographen & Films. Die Geschichte des Leipziger Kinopioniers, seiner Unternehmen und seiner Technik*, Sax-Verlag, Beucha 1999, 132 S., 57 Abb., DM 22,80

Lokale Filmgeschichtsschreiber, die mehr zu berichten haben, als in einen Artikel in der örtlichen Zeitung paßt, mußten in der Vergangenheit entweder selbst in die Tasche greifen bzw. erhielten zur Publikation mitunter Gelder von ortsansässigen Firmen. Bei seiner Geschichte des Leipziger Kinopioniers Johannes Nitzsche ist es Ralph Nünthel nicht nur gelungen, das internationale Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm als Herausgeber zu gewinnen, sondern auch fünf auf dem Gebiet des Films tätige Firmen und Einrichtungen zur Finanzierung seiner Schrift zu bewegen. Auch wenn die Gaben wohl vor allem auf die Verbundenheit der Spender mit der Stadt zurückzuführen sein dürften, handelt es sich u. E. um ein positiv zu wertendes Signal für die Filmgeschichtsforschung.

Nach den ›Firmographien‹ einiger bekannter deutscher Filmunternehmen der Frühzeit (z.B. Messter, Deutsche Gaumont, Eclair/Decla) wird nun auch die Geschichte kleinerer Firmen untersucht. Die Firma Nitzsche gehörte zu den bedeutendsten in Mitteldeutschland. Sie stellte ab 1903 Projektoren, später auch Zubehör für Lichtspieltheater her, produzierte eine Reihe von Filmen (vgl. die Filmographie im Anhang), gründete 1908 einen Verleih und betrieb ab 1911 selbst erfolgreich ein Kino. Bis Anfang der 30er Jahre war ihre Existenz untrennbar mit ihrem Gründer Johannes Nitzsche (1879-1947) verbunden, dann übernahm die Konkurrenzfirma Zeiss-Ikon das Werk.

Ralph Nünthel hat vermutlich noch wenig Erfahrung auf dem Gebiet der Filmgeschichtsschreibung (er wertet, wenn man den Quellenhinweisen Glauben schenkt, z.B. keine regionalen Tageszeitungen aus, verankert seine Beobachtungen nicht im stadthistorischen, regionalen bzw. nationalen Kontext etc.). Der Hauptteil ist deshalb bedauerlicherweise etwas unbefriedigend. Nünthel beschreibt die Firmengeschichte im Eiltempo, zählt knapp seine historischen Funde auf, ohne dabei z.B. über die Bedeutung von Lücken nachzudenken oder Aussagen, die aller Wahrscheinlichkeit nach der eigenen Legendenbildung dienen, kritisch zu hinterfragen. (Was auch fehlt, aber nicht

Gegenstand einer Technikgeschichte ist, sind Hinweise auf Besitzverhältnisse, Programminhalte, Personalausstattung etc. der Leipziger Kinos, die hoffentlich einmal nachgeliefert werden.)

Die Stärke des Buches liegt vorwiegend im Bereich der Erschließung von Primärquellen und deren statistischer Auswertung im Anhang. Nünthel beschäftigt sich mit der Auswertung von Daten, die er durch den Vergleich von Informationen schriftlicher und mündlicher Art erhielt. In seiner Auflistung des »kompletten Kinobestands der Stadt Leipzig« zwischen 1906 und 1990 zeichnet er die wechselvolle Geschichte der Etablissements nach: Namensänderung, Adressenwechsel, Variationen in der Anzahl der Sitzplätze sowie Austausch der eingesetzten Projektorenmodelle. (Leider gibt er nicht an, welchen Quellen er genau seine Informationen entnommen hat. Dies gilt auch für den Hauptteil der Studie.) Zudem hat der Autor bei seiner Suche nach dem Verbleib der Nitzsche-Kinoapparate nicht nur in Deutschland (Archive, Privatsammler), sondern auch jenseits der Grenzen recherchiert, so in fast allen europäischen Ländern wie auch den USA. (Seiner Erfahrung als Sammler verdankt der Leser sogar Angaben über den Zustand der erhaltenen Geräte.) Diese Informationen sind für die noch immer viel zu wenig erforschte Technikgeschichte des Kinos in Deutschland von elementarer Bedeutung.

Herbert Birett und Sabine Lenk

Michael Achenbach, Paolo Caneppele, Ernst Kieninger (Hg.), *Projektionen der Sehnsucht. Saturn. Die erotischen Anfänge der österreichischen Kinematografie* (Reihe: Edition Film und Text, 1), Filmarchiv Austria, Wien 1999, 200 S., ill., incl. Videokassette (VHS, Pal) mit 12 Saturn-Filmen, 60 Min., Buch 21 DM, Video 42 DM, Buch und Video 56 DM

Seit dem Leitungswechsel von Walter Fritz zu Ernst Kieninger (1996) und der Umbenennung macht das Filmarchiv Austria in Wien in rascher Folge auf sich aufmerksam, vor allem auf dem Publikationssektor. Nach *Elektrische Schatten. Beiträge zur Österreichischen Stummfilmgeschichte* (1999) und *Film ist Comics. Wahlverwandtschaften zweier Medien* (ebenfalls 1999) ist nun ein drittes Werk erschienen, das sich einem noch wenig erforschten Bereich der frühen Kinematographie widmet: dem erotischen Film. Mit *Projektionen der Sehnsucht* beginnt das Filmarchiv Austria eine Editionsreihe, welche die Ergebnisse einer Filmrecherche nicht nur via Text und Illustration verbreitet, sondern den Gegenstand der Untersuchung selbst auf Videoband zur Verfügung stellt.

Die 1906 gegründete Filmfirma Saturn des Chemikers und Photographen Johann Schwarzer stellte bis zu ihrer durch die Obrigkeit erzwungenen Schliessung 1911 Filme für sogenannte Herrenabende her. Über 50 Titel konnten nachgewiesen werden, obwohl den Herausgebern nur ein einziger Katalog der Firma (vermutlich von 1907) zur Verfügung stand, den sie im Anhang als Faksimile abdrucken. Von den 26 bisher wiedergefundenen Filmen ist nur ein knappes Viertel (vermutlich) vollständig erhalten. (Fast alle von Achenbach und Caneppele einzeln vorgestellten 16mm- und 35mm-Kopien stammen aus deutschen Archiven [SDK, DIF, Bundesarchiv], das Filmarchiv Austria selbst besitzt nur drei Titel. Um so mehr ist es den Herausgebern zugute zu halten, daß sie einen Teil der Saturn-Produktion auf Video den heutigen Betrachtern wieder zugänglich gemacht haben.)

Um den laufenden Bildern einen Kontext zu geben, führt Paolo Caneppele in die Anfänge der erotischen Kinematographie ein; da er viele mit dem Thema verbundene Aspekte nur anreißen kann, inspiriert der Streifzug durch die Vor- und Frühgeschichte zu eigenen Studien: Sein Überblick berührt erotische Aspekte in der Literatur (Villiers de l'Isle-Adam, Walter Scott, Jules Verne), der Laterna magica, dem Kaiserpanorama und dem Mutoskop, geht über zur Nacktheit im Film, motiviert beispielsweise durch Tänze, Akt-Studien im Maleratelier, Schwimm- oder Badewünsche der Damen oder durch komische Momente (z.B. ein Floh in der Unterwäsche). Auch geht er kurz auf die Entwicklung der erotischen Kinematographie in Österreich ein.

Ernst Kieningers Betrachtungen zur »Erotik im Wanderkino« zeigen den Einsatz in der ambulanten Kinematographie auf. Man lernt viel über das Wanderkinowesen in Österreich (über das Kieninger 1992 seine Diplomarbeit schrieb), eine Erscheinung, die vor allem in Deutschland noch der Aufarbeitung harret. Da sich der Band um die »filmische Erfüllung erotischer Phantasien« dreht, hätte man sich noch etwas mehr Informationen über den spezifischen Einsatz dieser Filmart auf dem Jahrmarkt gewünscht. Wie unterschiedlich sich die Präsentation hier von der Vermarktung in ortsfesten Spielstätten? Waren die Filme fester Bestandteil des ambulanten Repertoires oder verzichteten viele Wanderkinobesitzer darauf? Gab es Dörfer und Gemeinden, die streng gegen diese Art der Unterhaltung vorgingen bzw. Gegenden, die wenig Auflagen machten? etc. Da im Deutschen wie im Habsburger Reich selten offen über den Inhalt von »(Pariser) Herrenabenden« gesprochen wurde – in den Ausnahmefällen handelte es sich gewöhnlich um Proteste und Versuche, diese verbieten zu lassen –, ist es natürlich schwer, allgemeingültige Aussagen zu machen, weshalb sich Kieninger bei der Analyse auf die Praxis einzelner Betriebe (Johann Bläser, die Brüder Josef, Edmund und Fridolin Oeser, Oskar Gierke, Louis Geni, Johann Georg Lautermann) beschränkt.

Dieses Problem hat auch Michael Achenbach bei seinem Beitrag zur Firmengeschichte von Saturn, da er oft zwischen den Zeilen lesen mußte bzw. auf Akten der Polizei oder Justiz angewiesen war, in denen es um Beschwerden

und Beanstandungen in Einzelfällen ging. Dank der Werbung, die die Firma anfänglich betrieb, um erste Kunden anzuziehen, und dem erwähnten Katalog lassen sich Rückschlüsse ziehen auf das Image der Firma, die mit ihrer Produktion ernsthafte künstlerische Ambitionen hatte: »Wir machen an dieser Stelle darauf aufmerksam, daß unsere Filme rein künstlerischer Tendenz sind und wir auf das peinlichste vermeiden, der Schönheit durch Geschmacklosigkeit Abbruch zu tun.« (S. 80) Allein mit dem Wunsch, durch den angemeldeten ›Kunstanspruch‹ die Obrigkeit geneigt zu stimmen, läßt sich dieser Zusatz nicht abtun, denn die »Hersteller und Kinobesitzer solcher pikanter Filme [bewegten sich, S.L.] ständig in einer Grauzone des Gesetzes« (S. 82) und waren der Willkür ausgesetzt. Mal wurden Herrenabende problemlos genehmigt, mal strengstens untersagt oder mindestens teilzensiert, mal für Damen *und* Herren zugelassen, mal nur für Herren, mitunter auch freigegebene Programme kurzfristig wieder verboten. Manchmal mußten sich Kinobesitzer gegen ein Strafverfahren wehren, manchmal interessierten sich die lokalen Autoritäten nicht für das Programm. Saturns Produktion lief bis Herbst 1910 ungestört. Die vermutlich durch die mißbräuchliche Verwendung des Saturn-Logos bei einem Film der Konkurrenz verursachte Beschwerde eines höheren Staatsbeamten beim Außenministerium brachte zwar Ende 1909 eine erste Hausdurchsuchung, doch wurde kein belastendes Material gefunden. Ein anonymes Schreiben 1910 an das Innenministerium führte schließlich zum Verbot der Firma im Februar 1911. Wie in Deutschland protestierten auch im Nachbarland Lehrer, Frauenvereine sowie die Kirche gegen die ›Unmoral der Kinematographen‹, was schließlich eine negative Grundstimmung erzeugte und Motive für das Einschreiten gegen die Saturn-Produktion lieferte.

Projektionen der Sehnsucht steht in der leider noch kleinen Reihe von Veröffentlichungen, die Text und Filmbild kombinieren: So brachte z.B. das British Film Institute parallel zur Artikelsammlung *Early Cinema. Space, Frame, Narrative* (hrsg. v. Thomas Elsaesser, London 1990) die beiden Videobänder *Early Cinema. Primitives and Pioneers* heraus. Weitere Beispiele sind *Film und Schokolade* von Martin Loiperdinger (Stroemfeld Verlag, Frankfurt 1999), eine Kooperation mit Les Archives du Film, sowie Peter Delpouts Beigleitbuch und Kassette zur 40teiligen Videoserie *Cinéma perdu* mit Filmen des Nederlands Filmmuseum (erschienen im Verlag Bas Lubberhuizen, o.O. 1997). Das Filmarchiv Austria hat diesen Ansatz erweitert: Filmbilder und -analysen sowie deren historische Kontextualisierung durch Filmwissenschaftler werden durch die Beigabe von Quellenmaterial (Reprint des Firmenkatalogs) ergänzt, wodurch der Leser eigene Forschung betreiben kann. Es ist zu hoffen, daß diese Beispiel Schule macht.

Sabine Lenk

Roger Smither (Hg.), *First World War U-Boat: A Guide Published to Accompany the Video Release of the Films DER MAGISCHE GÜRTEL and THE EXPLOITS OF A GERMAN SUBMARINE (U 35) OPERATING IN THE MEDITERRANEAN*. London: Lloyd's Register of Shipping for the Imperial War Museum, 2000; 211 S., pbk., inkl. VHS-Video, ca. 80 min., viragiert und s/w.

In *KINtop 8* hat Sabine Lenk auf drei »Visualisierungsprojekte der medien-geschichtlichen Forschung« hingewiesen, die – teilweise sich neuer Techno-logien bedienend – auf »die visuelle und auch auditive Umsetzung von Er-kenntnissen« setzen und »einen direkten, einfachen, teilweise interaktiv spielerischen Zugang über Auge und Ohr ermöglichen« (S. 181). Neben den drei Beispielen, die Lenk präsentierte, kann nun auf zwei weitere Projekte hin-gewiesen werden, wenngleich beide sich der konventionelleren Methode von kombiniertem Buch und Video bedienen.

Das Filmarchiv Austria hat seine Reihe »Edition Film & Text« mit einer Kompilation der erotischen Filmproduktionen der Wiener Firma Saturn und einem lesenswerten Begleitbuch begonnen (vgl. die Besprechung von Sabine Lenk). Das Londoner Imperial War Museum hat den deutschen Propaganda-Film DER MAGISCHE GÜRTEL, den das BuFa 1917 auf dem U-Boot U.35 drehen ließ, um in befreundeten und neutralen Ländern den uneingeschränkten U-Bootkrieg gegen England zu rechtfertigen, restauriert und in einer kombinierten Buch- und Video-Edition veröffentlicht.

Das weitgehend von Roger Smither verfaßte Begleitbuch versteht sich als Guide und setzt entsprechend bei seinen Lesern keine Vorkenntnisse voraus. Die kursorische Geschichte der U-Boot-Entwicklung vor dem Ersten Welt-krieg, über Kampfaktiken der Waffe, die Rolle des U-Boot-Kriegs in der Propaganda und die Biographie des Kommandanten Lothar von Arnauld de la Perière, der U.35 auf ihrer Mission vom 31. März bis zum 6. Mai 1917 befehligte, sind daher naturgemäß sehr allgemein halten und wollen lediglich Hintergrundinformationen aufrufen, die den Film kontextualisieren.

Der Hauptteil des Buches (S. 55-128) besteht aus Einstellungsprotokollen von insgesamt vier Schnitt-Fassungen des Films, der nach dem Krieg von den Briten, Amerikanern und Franzosen – und zwar unter weitgehender Beibe-haltung der originalen Bildfolgen – für die anti-deutsche Propaganda einge-setzt wurde. Auch Arnauld de la Perières Logbuch über die Feindfahrt, in dem übrigens die Anwesenheit des Kameramannes Loeser an Bord nicht erwähnt wird, ist hier in Übersetzung abgedruckt und offenbart chronologische Dis-crepanzen zwischen der filmischen Narration und den tatsächlichen Ereignis-sen.

Der propagandistische Effekt von DER MAGISCHE GÜRTEL scheint nicht all-zu groß gewesen zu sein. Martin Loiperdingers Studie über die Rezeption der deutschen Filme über den Handelskrieg – neben DER MAGISCHE GÜRTEL auch EIN BESUCH BEI UNSEREN BLAUJACKEN und GRAF DOHNA UND SEINE »MÖWE«

(beide 1917) – belegt, wie sehr Bilder von untergehenden Schiffen dazu angehtan waren, das Publikum emotional zu ergreifen und gegen eine Kriegsführung einzunehmen, die auf die Versenkung von zivilen Handelsschiffen ausgerichtet war. DER MAGISCHE GÜRTEL wurde deshalb im neutralen Ausland oft nur vor handverlesenem Publikum gezeigt – eigentlich keine Propaganda mehr, sondern *preaching to the confessed*.

Dagegen schien es ein Leichtes zu sein, die Bilder aus diesem Film für die Gegenpropaganda zu verwenden. Im Oktober 1919 erschien in England ein Film mit dem Titel THE EXPLOITS OF A GERMAN SUBMARINE (U.35) OPERATING IN THE MEDITERRANEAN, unter dem Motto »An amazing pictorial record of Hun submarine warfare taken from the deck of the U35« (S. 150). Auch in den USA kursierten ab 1919 Filmmaterialien, die in ihren Bildteilen auf DER MAGISCHE GÜRTEL zurückgingen. THE LOG OF THE U-35, wie die amerikanische Version schließlich hieß, benutzte auch Bilder, die in der britischen Version fehlten. Auch die französische Fassung, LA CROISIÈRE DE L'U.35, die Gaumont im Februar 1920 veröffentlichte, beinhaltete einige Inserts, die in keiner anderen Fassung enthalten sind, auf die die deutschen Kritiken aber gelegentlich hingewiesen haben. Allen drei Fassungen ist gemein, daß sie durch veränderte Zwischentitel die Aussagen der Bilder in eine andere Richtung lenken und die Wirkabsicht der deutschen Propaganda – die Einhaltung der Humanität im Seekrieg durch die deutsche Kriegsmarine zu beweisen – mit dem Vorwurf der ungerechtfertigten Versenkung ziviler Handelsschiffe konterkarieren. Auch die deutschen Filme AUF EINER FERNFAHRT MIT U 35 (1921) und DEUTSCHES U-BOOT AUF KAPERFAHRT (1939!) sind gekürzte Versionen von DER MAGISCHE GÜRTEL, wie überhaupt Materialien aus diesem Film in zahlreichen Kompilationen verwendet wurden, gewiß nicht zuletzt in Georg Graffes jüngster ZDF-Dokumentation über Ernest Shackleton (HÖLLENFAHRTEN: HELDENSA-GA IM EISMEER, D 2000). Die amerikanischen und französischen Fassungen haben nur in kleinen Fragmenten überlebt. Die englische Fassung ist hingegen vom Imperial War Museum ebenfalls restauriert worden und wurde der Video-Edition beigegeben.

Der Begleitband wird abgeschlossen von Beiträgen über die Restaurierung des Films, einer Reflexion über die spezifischen Probleme der Musik, die für die Bilder der beiden in ihrer Aussage gegenläufigen Filme suggestive Klänge finden mußte und einem Appendix zeitgenössischer Reaktionen auf die insgesamt vier verschiedenen Versionen von DER MAGISCHE GÜRTEL. Handreichungen für den Einsatz des Videos im Schulunterricht sind gewiß eine sinnvolle Ergänzung für diese vorbildliche Edition.

Uli Jung

Die Redaktion hat erhalten

Gerhard Kemner, Gelia Eisert, *Lebende Bilder. Eine Technikgeschichte des Films*, Deutsches Technikmuseum, Berlin 2000, 159 S., reich ill.

Instruktiver Überblick zur Technikgeschichte vor allem des frühen Films und der visuellen Medien des 19. Jahrhunderts, publiziert zur Eröffnung der entsprechenden Dauerausstellung im Deutschen Technikmuseum.

Patrick Désile, *Genéalogie de la lumière. Du panorama au cinéma*, L'Harmattan, Paris 2000, 302 S., 150 FF.

Die auf einer Dissertation von 1992 beruhende Studie über die vielfältigen visuellen Medien des 19. Jahrhunderts im Hinblick auf die Rolle von Licht und Beleuchtung beschreibt auch die Kinematographie als eine spezifische Praxis des Lichts.

Laurent Mannoni, *Etienne-Jules Marey. La mémoire de l'oeil*, Cinémathèque française / Edizioni Gabriele Mazzotta, Milano 1999, 418 S., ill., 350 FF.

Reichhaltig illustrierte und vorzüglich dokumentierte Studie zu Leben und Werk des französischen Physiologen und Chronophotographen.

John Fullerton, Astrid Söderbergh Widding (Hg.), *Moving Images: From Edison to the Webcam*, John Libbey, Sydney 2000, 201 S., ill.

Ausgewählte Beiträge der Tagung »Technologies of Moving Images« vom Dezember 1998 in Stockholm mit Aufsätzen zum frühen Kino von Alison Griffiths (Anfänge des ethnographischen Films), Jan Holmberg (Teleskope in frühen Filmen), Solveig Jülich (Röntgenphotographie und früher Film), Frank Kessler (Feerien) und Paul C. Spehr (Entstehung des 35mm-Filmformats).

Thierry Lefebvre, Jacques Malthête, Laurent Mannoni (Hg.), *Lettres d'Etienne-Jules Marey à Georges Demeny 1880-1894*, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma / Bibliothèque du film, Paris 1999, 541 S., ill., 250 FF.

Die ausführlich kommentierte Ausgabe umfaßt 422 Briefe von Marey an Demeny, 18 Briefe von Demeny an Marey sowie einen Anhang mit 59 weiteren Briefen von und an Marey.

Frédéric Zarch, *Catalogue des films projetés à Saint-Etienne avant la première guerre mondiale*, Publications de l'Université de Saint-Etienne, Saint-Etienne 2000, 474 S., 150 FF.

Chronologisches Repertorium der zwischen April 1896 und Juli 1914 in Saint-Etienne aufgeführten Filme; Titelwiedergabe in französisch, ohne Originaltitel der Importfilme; filmographische Daten, soweit ermittelbar; ausgewählte Inhaltsbeschreibungen und -analysen aus der zeitgenössischen oder späteren Publizistik; alphabetische Namens- und Titellindices, kein Kreuzindex der Originaltitel.

Marie-Hélène Gutberlet, *Zur Repräsentation von Frauen und Geschlechterverhältnissen in sogenannten ethnographischen und kolonialen Filmen (1910-1960) – eine kommentierte Filmographie*, Mitteilungen des Zentrums für Frauenstudien, J. W. Goethe-Universität Frankfurt am Main, Nr. 5/Mai 2000, 202 S., ca. 10 DM.

Hilfreiche Sichtung zahlreicher einschlägiger Filme der Frühzeit aus der Sammlung des Nederlands Filmmuseum, mit Kurzbeschreibung, Kommentierung und Anregungen zur Programmierung.

Reinhold Zwick, Otto Huber (Hg.), *Von Oberammergau nach Hollywood. Wege der Darstellung Jesu im Film*, Katholisches Institut für Medieninformation, Köln 1999, 302 S., ill., 32 DM.

Otto Huber über die Attraktivität Oberammergaus um die Jahrhundertwende; Übersetzung von Charles Mussers »Passions and the Passion Play« (*Film History*, 1993); Farbproduktion von 78 kolorierten Laterna Magica-Bildern, welche die Passion 1910 dokumentieren.

John Fullerton, Jan Olsson (Hg.), *Nordic Explorations: Film Before 1930*, John Libbey, Sydney 1999, 280 S., ill.

Als Begleitband zu den Giornate del Cinema Muto 1999 erschienene Aufsatzsammlung zum dänischen, finnischen, norwegischen und schwedischen Kino der zehner und zwanziger Jahre.

Richard Brown, Barry Anthony, *A Victorian Film Enterprise. The History of the British Mutoscope and Biograph Company, 1897-1915*, Flicks Books, Wiltshire 1999, 345 S., ill., 45 £

Bahnbrechende Monographie zur Firmengeschichte des britischen Unternehmens von M & B.

Luke McKernan (Hg.), *A Yank in Britain. The Lost Memoirs of Charles Urban, Film Pioneer*, The Projection Box, Hastings 1999, 95 S., ill., 9.95 £.

Annotierte Edition der bisher unbekanntenen Erinnerungen, die Charles Urban 1942 in den letzten Monaten seines Lebens handschriftlich verfaßt hat.

Marguerite Engberg, *Filmstjernen Asta Nielsen*, Klim, Aarhus 1999, 191 S., reich ill.

Umfassende Monographie in dänischer Sprache.

Elena Dagrada, *La rappresentazione dello sguardo nel cinema delle origini in Europa. Nascita della soggettiva*, CLUEB, Bologna 1998, 343 S., ill., 42.000 Lit.

Historisch-theoretische Studie zum Point-of-view-shot im frühen Film mit einer ausführlich kommentierten Filmographie.

Mitteilungen aus dem Bundesarchiv, 8. Jg. (2000), Nr. 1, 89 S., ill.

Egbert Koppe zum Stand der Restaurierungsarbeiten am filmischen Nachlaß Skladanowskys; Hans-Gunter Voigt zur Geschichte der Wochenschauen in Deutschland bis 1918.

montage/AV, 8. Jg., Nr. 2, 1999, *Populäre Figuren*, 134 S., ill., 20 DM.

Annette Förster über die französische Schauspielerin Musidora und die von ihr verkörperte Gestalt der Irma Vep in *LES VAMPIRES* von Louis Feuillade (1915/16).

Film History, vol. 11, no. 3, 1999, *Early Cinema*, 150 S., ill., 20 US-\$.

Frank Gray zur Debatte Smith versus Melbourne-Cooper in *KINtop* 3, 4 und 5; Ivo Blom kommentiert Anton Nöggeraths Erinnerungen an seine Arbeit als Kameramann 1898-1908; Alison Griffiths über die Anfänge des ethnographischen Films im frühen Reisefilm; Scot Barmé über frühes Kino und Filmproduktion in Thailand; Robert Spadoni über Vitagraph und die Entwicklung des shot/reverse shot; David Mayer über die Entstehung von Griffith's *A DRUNKARD'S REFORMATION*; Michael Hammond zur Rezeption von *THE BIRTH OF A NATION* in England; John Hiller über frühe kinematographische Apparate in der Smithsonian Photo History Collection.

Film History, vol. 11, no. 4, 1999, *Global Experiments in Early Synchronous Sound*, 104 S., ill., 20 US-\$.

Zwölf Beiträge zum Thema, die auf die Domitor-Konferenz 1998 in der Library of Congress zurückgehen.

Griffithiana, Nr. 65, Oktober 1999, 159 S., ill., 40.000 Lit.

Bo Berglund über Arbuckle und Keaton; Eric Lange über einen Zufallsfund von 90 Filmen zwischen 1896 und 1906; Diane Smith und Robert Singer zum Naturalismus in Griffith's Temperenz-Filmen; Michael Achenbach und Paolo Caneppele über die Erotikfilme der Wiener Saturn-Film.

Iconics – International Studies of the Modern Image, vol. 5 (2000), Japan Society of Image Arts and Sciences, 166 S., 2000 Yen.

Englischsprachiger Beitrag von Frank Kessler zum Genre der Feerie.

1895, Nr. 29, Dezember 1999, 190 S., ill., 100 FF.

Olivier Joos zu Jahrmärktkino und Wanderkinematographen in den Minengebieten des Pas de Calais und Douai von 1895 bis 1914; Alain Carou über Prozesse namhafter Autoren gegen Filmproduzenten und -auswerter in Frankreich zwischen 1906 und 1909.

Cinémathèque, Nr. 16, Herbst 1999, 142 S., ill., 100 FF im Abo.

Laurent Veray über Kriegsfilm der Jahre 1914-1918.

Cinémathèque, Nr. 17, Frühjahr 2000, 114 S., ill., 100 FF im Abo.

Claudine Kaufmanns »Tagebuch der Restaurierung«, Teil 4, über zwei französische Filme von 1912.

Archives, Nr. 81, August 1999, *A la recherche d'objets filmiques non identifiés*, 20 S., ill., 30 FF.

Alison MacMahan und Sabine Lenk über das Wiederauffinden bzw. Identifizieren von Filmen Alice Guy-Blachés.

Réseaux, Nr. 99, 2000, *Cinéma et réception*, 286 S.

Frank Kessler zur historisch-pragmatischen Analyse eines frühen Nonfiction-Films.

Fotogenia, Nr. 4-5, 1999, 386 S., 65.000 Lit.

Sondernummer zur Neubewertung des italienischen Stummfilms, alle Beiträge auf italienisch sowie in englischer oder französischer Übersetzung; zum frühen Film u.a. Ivo Blom, Gian Piero Brunetta, Michele Canosa, Monica Dall'Asta, Giovanni Lista, Andrea Meneghelli und Irmbert Schenk.

Immagine – Note di Storia del Cinema, Nr. 40-41, 1998, 9000 Lit.

Auszugsweiser Abdruck der ersten offiziellen Stellungnahme der katholischen Kirche zum Kino aus dem Jahr 1914, mit einer Einleitung von Giovanni Marchesi.

Die Autorinnen und Autoren

Herbert Birett, Autor von *Lichtspiele, Das Kino in Deutschland bis 1914* bezeichnet sich selbst als »Hobby-Filmhistoriker«.

Amelie Duckwitz studiert Medienwissenschaft, Soziologie und Politikwissenschaft an der Universität Trier.

Jeanpaul Goergen, Filmhistoriker, Vorstandsmitglied von Cinegraph Babelsberg, arbeitet u.a. für das DFG-Projekt »Geschichte und Ästhetik des dokumentarischen Films in Deutschland«, lebt in Berlin.

Michaela Herzig studiert Medienwissenschaft, Soziologie und Betriebswirtschaftslehre an der Universität Trier.

Bert Hogenkamp leitet die Forschungsabteilung des Nederlands Audiovisueel Archief und ist außerordentlicher Professor für die Geschichte von Film, Radio und Fernsehen an der Universität Utrecht. Neuestes Buch: *Film, Television and the Left in Britain, 1950 to 1970* (Lawrence & Wishart, London 2000).

Karsten Hoppe studiert Medienwissenschaft, Ethnologie und Soziologie an der Universität Trier.

Uli Jung, Filmhistoriker, ist wissenschaftlicher Mitarbeiter des DFG-Projekts »Geschichte und Ästhetik des dokumentarischen Films in Deutschland« an der Universität Trier.

Frank Kessler unterrichtet Film- und Fernsehwissenschaft an der Universität Utrecht.

Sabine Lenk leitet das Filmmuseum der Stadt Düsseldorf.

Mariann Lewinsky unterrichtete zehn Jahre Filmwissenschaft an der Universität Zü-

rich und leitet derzeit ein Forschungsprojekt zur nichturbanen Kinogeschichte der Deutschschweiz, das vom schweizerischen Nationalfonds unterstützt wird. Publikationen über japanische Gespenster, jiddische Filmgeschichte und Stummfilm.

Martin Loiperdinger lehrt Medienwissenschaft an der Universität Trier.

Lars Novak hat das Studium der Theaterwissenschaft, Germanistik und Philosophie an der Freien Universität Berlin abgeschlossen und promoviert jetzt zum Thema psychoanalytische Filmtheorie.

Anne Paech, Filmhistorikerin, arbeitet über die deutsche Kinogeschichte. Neuestes Buch: *Menschen im Kino* (mit Joachim Paech, Stuttgart/Weimar 2000).

Roberta E. Pearson ist Reader in Media and Cultural Studies an der Universität Cardiff. Sie schreibt derzeit mit William Uricchio *The Nickel Madness* (University of California Press).

Astrid Söderbergh Widding lehrt Cinema Studies an der Universität Stockholm und ist Mitherausgeberin der schwedischen filmwissenschaftlichen Zeitschrift *Aura*.

Susanne Theisen studiert Medienwissenschaft, Anglistik und Politikwissenschaft an der Universität Trier.

William Uricchio ist Professor für Comparative Media Studies am MIT (Massachusetts) und an der Universität Utrecht. Er schreibt derzeit mit Roberta E. Pearson *The Nickel Madness* (University of California Press).

Jörg Wollscheid studiert Politikwissenschaft und Medienwissenschaft an der Universität Trier.