

## Der Aktualitätenfilm vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich

Als die Firma Pathé Frères im März 1909<sup>1</sup> ihre erste ›Wochenschau‹ unter dem Titel PATHÉ FAITS-DIVERS öffentlich vorstellt, ist sie international der Vorreiter unter den Filmfirmen: Die ›aktuelle Dokumentaraufnahme‹ ist zwar seit langem eingeführt, doch mit der Vorstellung im März beginnt ein neuer Abschnitt in der Geschichte der Filmindustrie.

### *Vorläufer der Wochenschau<sup>2</sup>*

Visuell präsentierte Neuigkeiten standen schon immer hoch im Kurs, man denke nur an den Jahrmarkt mit seinen Bänkelsängern, an Vorstellungen mit Laterna Magica-Bildern, an Szenen aus dem Wachsfigurenkabinett, an Vaudeville- und Varieténummern mit Bezug zum Zeitgeschehen. Zeitungen und Zeitschriften bedienten sich zuerst gezeichneter oder gemalter Illustrationen, dann auch feiner Gravuren, um fotografisch aufgenommene Szenen möglichst detailgetreu wiederzugeben. Als frühe Versuche einer ›Bildzeitung‹ gelten die Blätter *L'Actualité* (ab 27.5.1894, Lebensdauer: drei Monate) und *Quotidien Illustré* (ab 11.2.1894; sieben Monate). Erst der *Petit Bleu de Paris* (ab 4.8.1898) konnte sich fest etablieren.<sup>3</sup> Nach 1900 statteten auch populäre französische Wochen- und Monatsmagazine wie *Les annales politiques et littéraires*, *Touche à tout* und *Je sais tout* ihre Nachrichtenüberblicke mit immer mehr Abbildungen und immer weniger Text aus. Nebenbei bemerkt, während die sprachliche Beschreibung vor allem entsetzlicher Ereignisse durch ihre Detailgenauigkeit weiterhin den Leser erschauern ließ, verlor die bildliche Darstellung durch die Einführung der Fotografie für ihn teilweise an Schrecken; die Phantasie der Zeichner (z.B. beim Brand des Bazar de la Charité 1897<sup>4</sup>) war damals vielfach greller als die Abbildung des realen Geschehens durch den Fotografen. Dies wird sich auch bei den nicht-gestellten Aktualitätenfilmen bewahrheiten.

### *Erste kinematographische Aktualitäten<sup>5</sup>*

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

Seine Kameramänner durchstreifen die Welt auf der Suche nach filmwürdigen Szenen. Neben allgemeinen Reiseeindrücken (oft Natur- und Städtebildern) drehen sie Schiffstauen (LANCEMENT DU ›FÜRST-BISMARCK‹, September 1897), Ausstellungseröffnungen (EXPOSITION UNIVERSELLE DE PARIS, April 1900), Brücken-, Kanal- und Denkmalseinweihungen (LE PRÉSIDENT ARRIVANT À L'INAUGURATION DU MONUMENT DE PAUL BAUDRY, April 1897), Militärparaden und volkstümliche Umzüge (STUTT GART, CORTÈGE SUR LE SCHLOSSPLATZ, August 1896), offizielle Feierlichkeiten (FÊTES DE BELFORT, April 1896) und sportliche Ereignisse (MELBOURNE, LES COURSES, [1896]). Nur ausnahmsweise stoßen sie zufällig auf ein Ereignis (möglicherweise bei der Kaninchenrettung in LYON: INONDATIONS, SAUVETAGE DES LAPINS, Februar 1897). Ihre Anwesenheit ist normalerweise sorgsam geplant (wie den Briefen von Constant Girel zu entnehmen ist<sup>7</sup>), da die Daten der meisten Ereignisse durch die Tagespresse schon lange vorher bekannt sind. Auf den Vertrieb wirkt sich dies zudem vorteilhaft aus, denn das Publikum ist ›vorbereitet‹, d.h. seine Neugierde groß, endlich Bilder des angekündigten spektakulären Ereignisses zu sehen.

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

#### ›Fakes‹<sup>10</sup>

Um den Zuschauern auch für die Kamera unzugängliche Ereignisse nahezu bringen, greift die Filmindustrie einige Jahre lang auf (nach-)gestellte Szenen zurück<sup>11</sup>: Vulkanausbrüche (L'ÉRUPTION VOLCANIQUE À LA MARTINIQUE, Georges Méliès, 1902), Kriege (AUTOUR DE PORT-ARTHUR, Pathé 1904), Attentate (ASSASSINAT DU PRÉSIDENT MCKINLEY, Pathé 1901), Sterbeszenen (DER TOD DES PAPSTES LEO XIII, Lucien Nonguet, 1903)<sup>12</sup>, Krönungen (LE COURONNEMENT DU ROI EDOUARD VII, Georges Méliès, 1902) und Hinrichtungen (ELECTROCUTION DE L'ANARCHISTE CZOLGOSZ, MEURTIER DU PRÉSIDENT MCKINLEY, Pathé 1901) sind für sie kein Problem. Das Publikum stört sich offenbar nicht an einer nachträglichen Inszenierung. Derartige Darstellungen ähneln den Szenen, die der Zuschauer aus Wachsfigurenkabinett, populärem Magazin und von der Bühne kennt. Proteste sind selten: Die französische Zeitung *Le Petit Bleu* greift Méliès scharf an und warnt die Betrachter seines Krönungsfilms: »Messieurs les Anglais, on vous trompe! [...] Certes, on vous montrera quelque chose, mais ce sera [...] du trompe-l'œil, du théâtre de banlieue.«<sup>13</sup> Dabei war

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

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

### *Exkurs: Authentizität und Inszenierung*

Die generelle Diskussion über den Wahrheitsgehalt von Filmbildern beginnt – soweit die aktuelle Quellenlage eine Beurteilung zuläßt – erst um 1907/08, ausgelöst durch eine Reihe von Aufklärungsartikeln über Filmtricks.<sup>17</sup> Proteste gegen (nach-)gestellte Aktualitäten werden zwar vereinzelt vorher laut, was der Behauptung,<sup>18</sup> das Publikum habe sich von gestellten Aufnahmen täuschen lassen, widerspricht. Doch eine wirkliche Debatte beginnt offenbar erst, als die Blütezeit der *re-enactments* vorüber ist und echte dokumentarische Aufnahmen auf die Leinwand gebracht werden. Mißtrauen erweckt beispielsweise 1910 der Film von der Beerdigung Eduards VII in London, da er noch am selben Tag in Paris Premiere hat.<sup>19</sup> Bis 1912 finden sich immer wieder Berichte über angebliche, im Pariser Großraum gedrehte »Nachrichten aus aller Welt«, mit der die Presse die Kinokonkurrenz in Mißkredit bringen will. Da die Branchenpresse auf die Anschuldigungen zumeist heftig reagiert, scheint eine gewisse Skepsis beim Publikum offensichtlich vorhanden zu sein. Die Filmindustrie bemüht sich, gegen schwarze Schafe vorzugehen<sup>20</sup> und das Publikum zu beruhigen: »Cinematography cannot be made to lie, it is a machine that merely records what is happening.«<sup>21</sup>

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

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

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

### *Aktualitäten im Film*

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

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

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

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

### *Sensationsaufnahmen*

Finden sich im Katalog der Firma Lumière häufig Aufnahmen, die herausragende Ereignisse einer Gesellschaft (Staatsvisiten, Feste, sportliche Ereignisse etc.) wiedergeben, beginnt schon früh die Suche nach spektakulären Sensationen. Schon Lumières Operateure filmen Überschwemmungen (ÜBERSCHWEMMUNG IN LYON: KAI DES ERZBISTHUM, November 1896).<sup>26</sup> Nach den bereits erwähnten gestellten Unglücks-, Kriegs- und Katastrophenszenen, die u.a. von Georges Méliès und Pathé Frères zwischen 1897<sup>27</sup> und 1905<sup>28</sup> hergestellt werden, wenden sich bald fast alle Firmen »echten Bildern« dieser Geschehen zu. Die Themen bleiben gleich: Schiffs- und Eisenbahnunglücke (DIE KATASTROPHE DES PANZERSCHIFFS JENA, März 1907<sup>29</sup>; EISENBAHNKATASTROPHE BEI BUDAPEST, Gaumont 1908), Naturkatastrophen (DIE ERDBEBEN-KATASTROPHE IN SAN FRANZISKO, 1906)<sup>30</sup>, Minenunglücke (LES SURVIVANTS DE COURRIÈRES, 1906)<sup>31</sup>, Brände (DER GROSSE BRAND IN STAMBUL, Pathé 1908)<sup>32</sup> und politische Krisen (DIE EREIGNISSE IN MAROKKO, 1907; DIE EREIGNISSE IN DER TÜRKEI, 1908).<sup>33</sup> Diese Aufnahmen waren offensichtlich sehr beliebt, wie man einem zeitgenössischen Artikel entnehmen kann, der von »schreckenerregenden Bildern, die schon immer und auch in Zukunft das Glück der Masse bilden werden« schreibt.<sup>34</sup> Ähnlich der Horrorszenen aus dem Wachsfignrenkabinett, die nach 1900 für den Kinematographen inszeniert werden,<sup>35</sup> liefern sie den Schauer für den weitentfernten Betrachter, der in seinem Kinossessel am Ereignis teilhaben kann.

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

dersetzungen um die Jahrhundertwende<sup>37</sup> der Beruf des ›Kamerareporters‹, so daß bald genügend Professionelle zur Verfügung standen? Konnten die Nitro-negative nun gefahrloser und schneller zur Zentrale nach Paris gesandt werden? Stimulierten Filme von großen, den Nationalstolz pflegenden Ereignissen auf internationaler Ebene (z.B. Delhi-Durbar (1902/03), Olympische Spiele (1906)) das Interesse des Publikums, derartige Bilder häufiger vorgeführt zu bekommen? Viele Fragen, die es noch zu erforschen gilt.

### *Abspielkapazitäten und Publikumspräferenzen*

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

Im Dezember 1906 entsteht in Paris ein weiterer Aktualitätensaal: Gabriel Kaiser wirbt damit, in seinem Kinéma-Théâtre Gab-Ka jeden Freitag neue ›brandaktuelle‹ Bilder zu zeigen; fiktionale Filme laufen, den Anzeigen zufolge, fast nur während der Familienmatinees.<sup>43</sup> Bousquet zeigt für dieses Jahr elf als Nachrichtenfilme zu wertende Pathé-Titel an, die durch Aufnahmen anderer Produktionshäuser ergänzt werden. Ein Artikel aus *L'Excelsior* (1.4.1907) verweist auf zum Teil aus den Vorjahren stammende Aktualitätenfilme, die auf einem Pariser Jahrmarkt gezeigt werden.<sup>44</sup>

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

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

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

### *Einführung der Wochenschau*

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

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

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

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

Auch wenn Pathé (als größtes Unternehmen mit vielen Tochtergesellschaften)

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

Die Anzahl der ortsfesten Kinos nahm allerdings seit 1907 in Paris wie im übrigen Frankreich stetig zu. Ein mögliches Desinteresse seitens der Kinobesitzer wurde durch das niedrige Angebot vielleicht bedingt. Die Produktion echter Aktualitätsfilme ist unregelmäßig, nicht immer planbar<sup>51</sup> und macht daher die von ortsfesten Kinos (mit wöchentlich wechselndem Programm) beanspruchte kontinuierliche Lieferung schwierig. Sie ist risikoreich (das Ergebnis der Dreharbeiten ist ungewiß), teilweise mit hohen Unkosten verbunden<sup>52</sup> und personalintensiv (ein bis zwei Kameramänner müssen jeweils nur für diese Aufgabe abgestellt werden). Wirtschaftlich gesehen verwundert es nicht, daß sich die im Aufbau befindliche Kinoindustrie lieber auf die ›Fließband‹-Herstellung von Dramen und Komödien im Studio konzentriert.

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

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

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

*Das ›PATHÉ-JOURNAL, erstes lebendes Journal des Universums‹<sup>59</sup>*

Das PATHÉ FAITS-DIVERS erscheint einmal wöchentlich, ab 1911 (wohl wegen großer Nachfrage) zweimal pro Woche (als PATHÉ-JOURNAL A und B).<sup>60</sup> Ab dem 3. Oktober 1913 soll es angeblich täglich erschienen sein; es ist jedoch unwahrscheinlich, daß es jeden Tag neue Filmbilder bot.<sup>61</sup> Es dauert noch einige Zeit, bis die Konkurrenz ebenfalls Wochenschauen auf den Markt bringt: FILM-GAUMONT-ACTUALITÉS ab dem 21. Oktober 1910 (in Deutschland GAUMONT-WOCHE), das ECLAIR-JOURNAL (in Deutschland ECLAIR-REVUE) ab dem 12. Juli 1912, die CINÉ-CHRONIQUE der Firma Biogram Film ab Juni/Juli 1913 und die CINÉ-GAZETTE der Rapid-Film ab Februar 1914.<sup>62</sup>

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

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

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

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

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

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

### *Grenzen der Berichterstattung*

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

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

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

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

### *Wochenschau und ›Filmpresse‹*

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

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

### *Schlußbemerkung*

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

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

## Anmerkungen

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

12 Originaltitel: LA MORT DU PAPE LÉON XIII.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

26 *Bremer Nachrichten* (17.11.1896),

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

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

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

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

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

31 Pathé-Film über den Tod von 1.200 Minenarbeitern.

32 Originaltitel: L'INCENDIE DU QUARTIER DE STAMBOUL.

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

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

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

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

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

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

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

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

41 Ebenda, S. 111/112.

42 Ebenda, S. 98-102.

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

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

45 Ebenda, S. 150.

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

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

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

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

gleich der Distributionspolitik nicht möglich.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

59 Pathé wirbt mit diesem Motto für seine Wochenschau.

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

- 61 Vgl. Meusy (wie Anm. 1), S. 150; Luke McKernan wies anlässlich einer Diskussion auf dem DOMITOR-Kongress in Paris im Dezember 1996 darauf hin, daß täglich wohl nur ein geringer Prozentsatz ausgetauscht wurde, wie dies in England der Fall war (vgl. hierzu auch Luke McKernan (wie Anm. 51), S. 3).
- 62 Vgl. Meusy (wie Anm. 1), S. 259. Die GAUMONT-WOCHE beginnt in Deutschland am 19.10.1910 mit der Nummer 2.
- 63 PATHÉ FAITS-DIVERS Nr. 23, zitiert nach dem Programm des Pathé-Kinos in Antwerpen vom 24.9.1909.
- 64 Vgl. »Illustrierte kinematographische Zeitung«, *Der deutsche Lichtbild-Theaterbesitzer (DLT)*, Nr. 5, 3.2.1910, o.P.
- 65 Vgl. »Illustrierte kinematographische Zeitung«, *DLT*, Nr. 7, 17.2.1910, o.P.
- 66 Vgl. »Illustrierte kinematographische Zeitung«, *DLT*, Nr. 17, 28.4.1910, o.P.
- 67 *Erste Internationale Film-Zeitung*, Nr. 35, 30.8.1913, S. 121)
- 68 Vgl. »Illustrierte kinematographische Zeitung«, *DLT*, Nr. 8, 24.2.1910, o.P.
- 69 PATHÉ FAITS-DIVERS Nr. 15, 30.7.1909.
- 70 Vgl. »Illustrierte kinematographische Zeitung Nr. 4«, *DLT*, Nr. 8, 24.2.1910, o.P.
- 71 PATHÉ FAITS-DIVERS Nr. 20, 3.9.1909 (wie Anm. 65).
- 72 PATHÉ-JOURNAL Nr. 233B vom September 1913 (zitiert nach: *Erste Internationale Film-Zeitung*, Nr. 35, 30.8.1913, S. 121).
- 73 PATHÉ FAITS-DIVERS Nr. 15, 3.9.1909.
- 74 PATHÉ FAITS-DIVERS Nr. 19, 27.8.1909.
- 75 McKernan (wie Anm. 51), S. 2.
- 76 *The Moving Picture World* (29.7.1911), zitiert nach Mould (wie Anm. 20), S. 32.
- 77 Vgl. Pierre Bellemare/Jean-François Nahmias, *Les grands crimes de l'histoire*, Band II, Le Livre de Poche, Paris 1984, S. 95ff.
- 78 *Le Courier Cinématographique* (4.5.1912, S. 1).
- 79 Drei Kopien verschiedener Phasen der Verbrecherjagd befinden sich unter dem Arbeitstitel LA BANDE A BONNOT in der Cinémathèque Royale de Belgique (Brüssel). Vgl. den Beitrag von Jeanine Baj in dieser *KINtop*-Ausgabe.
- 80 Vgl. *Ciné-Journal* (14.1.1909, S. 3f). Der neue Berufszweig genießt um 1909 auch noch nicht die Privilegien der Zeitungsreporter: Im August, anlässlich der Flugwoche in Béthuny bei Reims, beschwert sich das *Ciné-Journal* über ungleiche Behandlung: Man verlange freien Eintritt und unbeschränkte Bewegungsfreiheit auf dem Gelände, wie die Reporter von der schreibenden Zunft (vgl. *Ciné-Journal* (23.-29.8.1909, S. 2)). Pathés Aufnahmen erscheinen im PATHÉ-JOURNAL Nr. 20.
- 81 Vgl. Crinon, »C'est surtout à la médecine et à la biologie que le cinématographe a fait faire de grands progrès«, *Je sais tout*, 15.5.1914, S. 627.
- 82 Vgl. hierzu Lenk (wie Anm. 17), S. 316f und S. 342ff.
- 83 McKernan (wie Anm. 51), S. 4.
- 84 Vgl. die Ideen des *Lyon-Républicain* (1896), von Boleslas Matuszewski (1898) (vgl. Lenk (wie Anm. 17), S. 344f), der Stadt Paris (*Phono-Ciné-Gazette*, 15.12.1906, S. 471) sowie die Bemühungen Albert Kahns und der Archives de la Planète (ab 1909/10). Schließlich war eine der ersten Reaktionen auf das neue Medium die Beobachtung, man könne in Zukunft seine verstorbenen Angehörigen dank des Films wiedersehen.
- 85 Die im Nederlands Filmmuseum aufbewahrten PATHÉ-JOURNAL-Szenen bestehen aus Panorama-Aufnahmen und Schwenks. Wir danken Daan Hertogs, Paul Kusters und ihren Kollegen für die freundliche Unterstützung.