

Sabine Lenk

## »Wir suchen noch einige Leihkunden.« Frühe Vertriebsformen der Kinematographie in Deutschland 1995

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16096>

Veröffentlichungsversion / published version  
Sammelbandbeitrag / collection article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Lenk, Sabine: »Wir suchen noch einige Leihkunden.« Frühe Vertriebsformen der Kinematographie in Deutschland. In: Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger (Hg.): *Anfänge des dokumentarischen Films*. Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1995 (KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 4), S. 190–194. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16096>.

### Nutzungsbedingungen:

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

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

### Terms of use:

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

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

## »Wir suchen noch einige Leihkunden.«

### Frühe Vertriebsformen der Kinematographie in Deutschland

Jahrzehntelang war man als Filmforscher auf Mutmaßungen zur wirtschaftlichen Expansion der Kinematographie im Deutschen Reich angewiesen. Dank der Doktorarbeit von Corinna Müller liegen nun eindeutige Aussagen zur Entwicklung der Vertriebsstrukturen bis 1912 vor. Wie der Titel *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912*<sup>1</sup> ankündigt, stellt die Autorin nicht einfach nur dar, wie die aus mehreren Filmen bestehende, kaum zehnminütige Schlußnummer im Variété-Programm zu einem abendfüllenden Autoredrama im Kinopalast wird. Exkurse zur Zusammensetzung des Kinopublikums, zum Bildungsbegriff im wilhelminischen Reich, zur Bedeutung des Stars, zum Genre des Autorenfilms und zur Beziehung von Kino und Theater ergänzen die Ausführungen.

Bereits in ihrem Beitrag zum Katalog der IX. Giornate del cinema muto<sup>2</sup> hat Corinna Müller eine der wichtigsten Erkenntnisse ihrer Dissertation verarbeitet: die Entstehung des Monopolfilms, der in Deutschland entschieden zur Durchsetzung des langen Spielfilms beigetragen hat. In der nun vorliegenden, sehr detaillierten Untersuchung findet man vieles wieder, was man bereits ahnte, wofür man aber weder verifizierte Nachweise noch Hintergrundinformationen besaß. Der Autorin gelingen einige sehr spannende, neue Akzentsetzungen, da sie sich über weite Strecken mit der Rekonstruktion der Marktgesetze beschäftigt, die sie mit immensem Fleiß den dürren Angebotsdaten und und den spärlichen anderen Hinweisen in den Fachzeitschriften abgerungen hat, ohne dabei der Versuchung zu erliegen, Personen- und Firmengeschichte zu betreiben.

Zwei kurze Beispiele seien hier zur Verdeutlichung angeführt (mangels vergleichbarer deutscher Werke muß hier ein französischer Historiker herangezogen werden, dessen Sicht der Ereignisse allerdings viele Filmwissenschaftler – auch in Deutschland – geprägt hat): Seit Georges Sadouls *Histoire générale du cinéma*<sup>3</sup> weiß man, daß das Kino zwischen 1907 und 1909 weltweit eine schwere Krise zu überstehen hatte. Sich auf zeitgenössische Quellen berufend, macht der Historiker Monotonie und Simplizität der verfilmten Sujets, eine durch die rasche Zunahme der Studios bedingte Überproduktion, die international schlechte Wirtschaftssituation sowie die politisch unsichere Lage in Europa dafür verantwortlich. Die Kreation des *film d'art*, d.h. die qualitätssteigernde »Zuflucht [des Kinos] zum Theater«<sup>4</sup> ist für Sadoul die Lösung, nicht allein in Frankreich. Nur in einer kurzen Passage und einer Fußnote streift er, was für Corinna Müller die eigentliche Ursache der Krise ist: die Verstopfung

des Marktes durch alte Filme, die zu Niedrigstpreisen weiterverkauft oder (unter Kollegen) weiterverliehen werden. Hieran anknüpfend, setzt sich die Autorin mit den Gründen der Stagnation auseinander, erläutert, wie und warum sich in Deutschland der Verleih als bevorzugte Vertriebsform durchsetzen konnte und welchen Wandlungen er unterlag. Corinna Müller schließt hier eine von vielen Filmwissenschaftlern (nicht nur in Deutschland) schon lange beklagte Lücke.

Sadoul zufolge findet die damals größte Produktionsgesellschaft Pathé Frères einen Ausweg aus der Absatzkrise, indem sie im Juli 1907 in Frankreich von Verkauf auf Verleih an Konzessionäre umstellt und eine entsprechende Vertriebsstruktur aufbaut. Pathé kann sich mit diesem Konzept in Deutschland allerdings nur schwer durchsetzen und muß noch lange mit der endgültigen Einstellung des Verkaufs warten. Mit der vorliegenden Arbeit werden jetzt endlich die Hintergründe verständlich: Nicht die Produzenten, sondern die Abnehmer bestimmten die Gesetze auf dem deutschen Markt; und für diese wäre ein direkter Produzenten-Verleih schlicht geschäftsschädigend gewesen.

Der Rückgriff auf Sadoul macht aber auch deutlich, daß sich wirtschaftliche und ästhetische Betrachtungen nicht immer ergänzen. Wie Sadoul geht Corinna Müller kurz auf den bereits erwähnten *film d'art*, auch ›Künstlerfilm‹ genannt, ein. Für das Scheitern des Experiments macht sie vor allem wirtschaftliche Gründe geltend: Der Reformansatz sei mißglückt, Kunstfilme separat und gegen höheres Entgelt zu verleihen, um die Produktionskosten zu amortisieren; von einem generellen Desinteresse des Publikums könne nicht die Rede sein, da einige der Filme im freien Verkauf weite Verbreitung gefunden hätten. Sadoul sieht im Kunstfilm »den Beginn einer neuen Kinoepoche«;<sup>5</sup> dessen geringe Popularität stellt er anhand von knapp zitierten Firmendefiziten fest und führt sie (wohl unter Einfluß des zeitgenössischen Urteils von Victorin Jasset) vor allem auf ästhetische Gründe zurück. Nur kurz weist er darauf hin, daß der Markt noch nicht reif gewesen sei für den echten, d.h. den aufwendig produzierten, kostenintensiven *film d'art*.<sup>6</sup> So steht der Leser, der dank Sadoul von der Existenz von mindesten sechs konkurrierenden Kunstfilmproduzenten in Frankreich (deren Filme auch in Deutschland vertrieben wurden) zwischen 1908 und 1910/11 weiß, weiterhin ratlos vor der Frage: War er nun erfolgreich oder nicht?

Die Arbeiten von Corinna Müller und Georges Sadoul sind zwar im Prinzip nicht miteinander vergleichbar. Bei der Lektüre wird jedoch deutlich, daß die von der französischen Filmgeschichtsschreibung aufgestellten Thesen nur sehr bedingt auf Deutschland übertragbar sind, auch wenn dort vor dem Ersten Weltkrieg bis zu 80 Prozent der aufgeführten Filmprogramme aus dem Ausland, vor allem Frankreich stammten. Als einige der Gründe für den unterschiedlichen Verlauf in beiden Ländern können gelten: der deutsche Föderalismus, der zentralistischen Prinzipien à la Pathé entgegenwirkte; das Fehlen mächtiger einheimischer Produzenten, die sich als Verbündete gegen die Über-

macht ihrer Kunden hätten wehren können; der (viel zu lange) Verzicht französischer, aber auch anderer ausländischer Studios auf eine eigene Vertretung im deutschsprachigen Raum, was die Macht der Verleiher und Theaterbesitzer festigte. Zu diesen Punkten findet sich bei Corinna Müller allerdings kein Hinweis. Zudem konzentriert sie sich vor allem auf Fachzeitschriften, die in erster Linie die Interessen der Kinobesitzer und Filmhändler vertreten. Die Belange der Produzenten werden hingegen weitgehend vernachlässigt. Bemerkenswert ist allerdings, wie die Autorin am Beispiel von Oskar Messter den Sonderweg beleuchtet, den die deutschen Filmhersteller bis 1909 mit der technisch anspruchsvollen »Tonbild«-Produktion gegangen sind.

Die Autorin hat sich allein auf Deutschland konzentriert. Bewußt wird »auf Forschungsliteratur zur frühen Kinematographie in anderen Nationen nur im Hinblick auf hier interessante Ergänzungen verwiesen«. <sup>7</sup> Da aber gerade der deutsche Markt bis zum Ersten Weltkrieg weitgehend auf ausländische Ware angewiesen war, hätte der Blick über die Grenzen (zumindest nach Frankreich und Italien) sehr viel zur Klärung beitragen können. <sup>8</sup> Dänemark sind im Zusammenhang mit der Entstehung des Monopolfilms knappe zwei Seiten gewidmet. An den Dokumenten der noch existierenden Archive der Firma Pathé hätte sich beispielsweise überprüfen lassen, ob die Macht der Abnehmer tatsächlich der Grund für den Verzicht auf die Umstellung in Deutschland war oder ob nicht vielleicht betriebsinterne Gründe dafür verantwortlich zu machen sind.

Von außerordentlichem Wert ist die intensive Studie der Primärquellen, die dem Historiker viele Fundstellen erstmals zugänglich macht. Wie bei vielen Dissertationsdrucken (wobei sich die Rezensentin nicht ausnehmen will) verhinderte die Überfülle aber auch, bei der Umarbeitung zum Buch »Ballast« abzuwerfen, d.h. die Lektüre flüssig und leicht zu machen. Der Detailreichtum, der dieses Buch zu einer wahren Fundgrube für eigene Studien macht, stellt sich leider der Klarheit der Linie entgegen: Fußnoten zwingen nach jedem zweiten Satz zum Blättern im Anhang; die Thesen verschwinden zwischen den interessanten Detailbeschreibungen; die Analyse wirkt zwar in der Inhaltsangabe zielstrebig strukturiert, doch im Text selbst bisweilen etwas unscharf; teilweise werden Aussagen ohne Angabe gemacht, für welches Jahr sie gelten, was gerade bei der extrem schnellen Entwicklung des Kinos vor 1912 von großer Bedeutung ist. Bedauerlich ist auch, daß der Verlag offenbar nicht bereit war, das Buch mit einem Index auszustatten. (Leider finden sich auch immer wieder Tippfehler; kann sich ein so renommierter Verlag wie Metzler keinen Korrektor leisten?)

Vielleicht hätte man für die Buchausgabe besser auf einige Exkurse verzichtet, die vom Wesentlichen ablenken, so beispielsweise die Reflexionen zum »Theater des Volkes« oder zum »Theater der kleinen Leute«. Gerade die im letztgenannten Abschnitt aufgestellte These, das Kino der Frühzeit sei vor allem von Kindern besucht worden, weshalb sich »speziell die Kurzfilmzeit

[...] in sehr hohem Maße nach der jungen Kundschaft« gerichtet habe,<sup>9</sup> erscheint im Licht z.B. der Untersuchung Heide Schlüpmanns<sup>10</sup> etwas zu einseitig. Der Aufbau einer Filmvorstellung – »die Kürze der Filme, der schnelle Wechsel der Eindrücke und das enge Nebeneinander von Ernst und Lachen« mögen auch der »kindlichen Rezeption und Erlebnisstruktur«<sup>11</sup> entgegenkommen, sind jedoch eher ein Produkt der Attraktionsstruktur, die das Kino aus seinen Anfängen im Variété und auf dem Jahrmarkt beibehalten hat.<sup>12</sup> Das Motto »vielen vieles bieten« und der Vorteil gegenüber anderen Unterhaltungseinrichtungen, jederzeitig zugänglich zu sein, sprachen wohl weit eher für die Beibehaltung des erfolgreichen Programmaufbaus.

Auch wenn die Autorin vergleichsweise viele Zitate heranzieht, mit denen die Anwesenheit von Kindern im Saal belegt werden kann, so ist doch die Schlußfolgerung, daß es vor allem »Kinder und Jugendliche waren, denen das frühe Kino – und dies fast weltweit – seinen Aufstieg verdankte«,<sup>13</sup> überzogen. Daß die Rolle von Kindern und Jugendlichen als frühes Kinopublikum bislang eher vernachlässigt und unterschätzt worden ist, steht außer Zweifel. Doch die Quellenlage für die Zeit vor 1910 scheint mir zu dürftig, um derartige kausale Zusammenhänge zu belegen. Hinzu kommt, daß viele Zitate der literarischen Intelligenz oder Pädagogen zuzuordnen sind, deren Aussagen mit Blick auf ihren »bildungsbürgerlichen Hintergrund« und ihre Interessen zu relativieren wären. Auch die Beziehung zwischen narrativer Linearität und attraktionellen Aspekten ist im Kino der frühen zehner Jahre zu komplex, als daß sie sich auf den Gegensatz von Kurz- und Langfilmen und damit auf die Rezeptionsmuster von Kindern und Erwachsenen reduzieren ließe. Wollte man wirklich behaupten, daß z.B. die französische Filmproduktion vor dem Ersten Weltkrieg, die ja in Deutschland gerade den Kurzfilmmarkt beherrschte, vor allem auf ein Kinderpublikum abzielte?

Diese Kritik – zumal es sich letztlich um einen eher marginalen Aspekt der Untersuchung handelt – soll die Leistung der Autorin bei der Darstellung des frühen Filmvertriebs in Deutschland jedoch keinesfalls schmälern. *Frühe deutsche Kinematographie* kann vorbehaltlos als Standardwerk begrüßt werden, auf das die deutsche Filmgeschichtsschreibung leider sehr lange warten mußte. Es gehört (trotz des stattlichen Preises) in jede (auch private) Filmbibliothek.

## Anmerkungen

- 1 Corinna Müller, *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912*, Metzler, Stuttgart, Weimar 1994, 367 S., ill., DM 78.-.
- 2 Corinna Müller, »Emergence of the Feature Film in Germany Between 1910 and 1911« / »Le origini del lungometraggio nel cinema tedesco, 1910-1911« in Paolo Cherchi Usai / Lorenzo Codelli (Hg.), *Before Caligari. German Cinema, 1895-1920 / Prima di Caligari. Cinema tedesco, 1895-1920*, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Pordenone, 1990, S. 94-113.
- 3 Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, Denoël, Paris, 1973, Bd. 2, Kap. 27.
- 4 Ebenda, S. 446.
- 5 Ebenda, S. 511.
- 6 Ebenda, Kap. 31, sowie Bd. 3, Kap. 1.
- 7 Müller, *Frühe deutsche Kinematographie*, S. 246, Anm. 45.
- 8 Amerika wird kurz gestreift, wobei auch hier leider nicht dem aktuellen Stand der Historiographie Rechnung getragen wird. Es fehlen in diesem Zusammenhang bedeutende Werke wie z.B. Charles Musser, *The Emergence of Cinema: the American Screen to 1907*, Scribner's, New York 1990; Eileen Bowser, *The Transformation of Cinema 1907-1915*, Scribner's, New York 1990; Kristin Thompson, *Exporting Entertainment. America in the World Film Market 1907-1934*, BFI, London 1985; oder Lary May, *Screening Out the Past. The Birth of Mass Culture and the Motion Picture Industry*, Oxford University Press, New York, Oxford 1980.
- 9 Müller, *Frühe deutsche Kinematographie*, S. 199.
- 10 Heide Schlüpmann, *Unheimlichkeit des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos*, Stroemfeld/Roter Stern, Basel, Frankfurt am Main 1990.
- 11 Müller, *Frühe deutsche Kinematographie*, S. 192.
- 12 Vgl. hierzu die zahlreichen Arbeiten von André Gaudreault und Tom Gunning, die diesen Begriff eingeführt haben, den Corinna Müller irrtümlich Charles Musser zuschreibt.
- 13 Müller, *Frühe deutsche Kinematographie*, S. 193.