

Ennio Simeon

Giuseppe Becces Musik für RICHARD WAGNER. Paradoxien der ersten deutschen Filmpartitur

1995

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16066>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Simeon, Ennio: Giuseppe Becces Musik für RICHARD WAGNER. Paradoxien der ersten deutschen Filmpartitur. In: Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger (Hg.): *Oskar Messter. Erfinder und Geschäftsmann*. Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1995 (KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 3), S. 65–71. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16066>.

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/>

Giuseppe Becces Musik für RICHARD WAGNER

Paradoxien der ersten deutschen Filmpartitur

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Allegro vivo

Auf dem Meere

pp Angebrachter wäre es hier

pp die ersten 64 Takte der

pp Ouverture zum Fliegenden

crescendo Holländer zu spielen. Bis zum Zeichen ♦♦

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

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

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

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

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

(bearbeitet von Martin Loiperdinger)

Anmerkungen

- 1 RICHARD WAGNER. EIN KINEMATOGRAFISCHER BEITRAG ZU SEINEM LEBENSBIOD, B: William Wauer; R: William Wauer und Carl Froelich; K: Carl Froelich; M: Giuseppe Becce; D: Giuseppe Becce (Richard Wagner), Olga Engl (Cosima), Manny Ziener (Minna Planer), Miriam Horwitz (Mathilde Wesendonk), Ernst Reicher (Ludwig II.); P: Messter Film GmbH, Berlin; Z: Berlin: 8.5.1913, 2055 m, Jugendverbot; Uraufführung: 31.5.1913, Berlin, Eröffnung Union-Theater Friedrichstraße im Bavaria-Haus; zum Wagner-Jahr 1983 wurde der Film mit einer von Armin Brunner neu eingerichteten Musik aufgeführt und seitdem auch von mehreren Fernsehsendern in dieser Version ausgestrahlt.
- 2 Leopold Schwarzschilds Besprechung ist wieder abgedruckt in: *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm* (= Ausstellungskatalog des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar), Stuttgart 1976, S. 51-52.
- 3 Stephen Bush, zit. nach: Charles Merrell Berg, *An Investigation of the Motives for and Realization of Music to Accompany the American Silent Film, 1896-1927*, New York 1976, S. 76.
- 4 Die Erstellung einer Wagner-Filmografie der Frühzeit wäre eine Aufgabe für sich. International läßt sich die tatsächliche Zahl der frühen Wagner-Filme beim jetzigen Kenntnisstand auch nicht annähernd schätzen. Die folgenden Angaben sind deshalb unter Vorbehalt zu betrachten. Mit Wagner-Tonbildern von wenigen Minuten Länge treten zwischen 1907 und 1910 offenbar hauptsächlich deutsche Produktionsfirmen hervor: An erster Stelle stehen hier neun Tonbilder mit dem Titel LOHENGRIN, darunter zwei mit Henny Porten; es folgen sieben TANNHÄUSER, zweimal DER FLIEGENDE HOLLÄNDER sowie je einmal DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG und SIEGFRIED; Pathé Frères bieten in Deutschland mindestens drei Wagner-Tonbilder an, die amerikanische Vitascope wenigstens eins, von anderen in Deutschland präsenten Produzenten sind bisher keine Wagner-Filme bekannt (vgl. Herbert Birett, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, Filmbuchverlag Winterberg: München 1991, S. 200, 410, 439, 440, 601, 632). Bereits 1904 gab es einen amerikanischen PARSIFAL von Edwin S. Porter, 1910 folgte ein weiterer PARSIFAL der Edison Company; aus Italien sind bekannt I NIBELUNGI von M. Bernacchi (1910), TRISTANO E ISOTTA (1911), sowie PARSIFAL (1912) und SIEGFRIED (1912), beide von Mario Caserini.
- 5 CineGraph. Lexikon zum deutschsprachigen Film, herausgegeben von Hans Michael Bock, Hamburg, Lg. 7, 1986, Artikel Carl Froelich, S. D 1.
- 6 O. Th. Stein: Ein neues Filmgenre. (Die Richard-Wagner-Biographie im Kino.), in: *Das Lichtbild-Theater*, 5. Jg., Nr. 23, 5.6.1913.
- 7 Oskar Messter: *Mein Weg mit dem Film*, Berlin 1936, S. 63.
- 8 Becce Partitur zu RICHARD WAGNER wird in der Library of Congress, Washington, verwahrt; vgl. Gillian Anderson, *Music for Silent Films. A Guide*, Library of Congress, Washington, 1988, LCM176.R5. Music 3212, item 113.
- 9 Hans Erdmann, Giuseppe Becce (Mitarbeit: Ludwig Brav): *Allgemeines Handbuch der Filmmusik*, 2 Bde., Berlin 1927, Bd. 1, S. 6 (Randnote).
- 10 Ebda., Bd. 2, S. 192.
- 11 Schwarzschild, siehe Anm. 2, S. 52.
- 12 *Der Kinematograph*, Nr. 349, 3.9.1913.
- 13 Stein, siehe Anm. 6.
- 14 *Union-Theater-Zeitung*, Nr. 22, 1913.
- 15 Ebda., Nr. 33, 1913.
- 16 »Die Eröffnung des 6. Union-Theaters in Berlin«, *Der Kinematograph*, Nr. 336, 4.6.1913.
- 17 *Der Kinematograph*, Nr. 349, 3.9.1913.
- 18 Vgl. Helmut H. Diederichs: »The Origins of the Autorenfilm«, in: Paolo Cherchi Usai/Lorenzo Codelli (Hg), *Before Caligari. German Cinema, 1895-1920/Prima di Caligari. Cinema Tedesco, 1895-1920*, Le Giornate del Cinema Muto/Edizioni Biblioteca dell'Immagine: Pordenone 1990, S. 390.