

Urbane Kinokultur

Das Lichtspieltheater
in der Großstadt 1895–1949

Wolfgang Flügel, Merve Lühr, Winfried Müller (Hg.)



Urbane Kinokultur

Das Lichtspieltheater in der Großstadt
1895–1949

Wolfgang Flügel, Merve Lühr, Winfried Müller (Hg.)
in Zusammenarbeit mit Sophie Döring und Lennart Kranz

Impressum

**ISGV digital. Studien zur Landesgeschichte
und Kulturanthropologie 2**
herausgegeben von **Enno Bünz, Andreas Rutz,
Joachim Schneider und Ira Spieker**

Redaktion:

Sophie Döring, Wolfgang Flügel, Merve Lühr,
Winfried Müller, Susanne Müller

Layout: Josephine Rank, Berlin

Technische Umsetzung (barrierefreies PDF):

Klaas Posselt, einmanncombo

Umschlaggestaltung: Josephine Rank nach einem
Entwurf von Linda S. Gableske unter Verwendung
einer Fotografie der U.T. Lichtspiele, Dresden,
von 1913 (Quelle: [https://filmtheater.square7.ch/
wiki/index.php?title=Datei:Dresden_UT_1913_
PK.jpg#mw-navigation](https://filmtheater.square7.ch/wiki/index.php?title=Datei:Dresden_UT_1913_PK.jpg#mw-navigation)).

© Dresden 2020

Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde
Zellescher Weg 17 | 01069 Dresden

Bibliografische Information der Deutschen

Nationalbibliothek: Die Deutsche Nationalbibliothek
verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische
Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de>
abrufbar.

Alle Rechte vorbehalten.

www.isgv.de

ISBN 978-3-948620-01-1

ISSN 2700-0613

DOI 10.25366/2020.41

Diese Maßnahme wird mitfinanziert durch
Steuermittel auf der Grundlage des vom
Sächsischen Landtag beschlossenen Haushaltes.



| Inhalt

Wolfgang Flügel, Merve Lühr, Winfried Müller	
Einleitung	8
Urbane Kinokultur: Das Beispiel Dresden	
Carola Zeh	
Bewegte Bilder – bewegte Geschichte	
Zur Entwicklung des Kinos in Dresden	16
Wolfgang Flügel	
Das frühe Dresdner Kino im Blick des Kinopioniers Heinrich Ott	26
Sophie Döring	
Zwischen Kalklicht und Samtsessel	
Mobile Kinopraxis in Sachsen 1896–1910	51
Winfried Müller	
Ein neues Medium wird geadelt.	
König Friedrich August III. von Sachsen geht ins Kino	78
Mona Harring	
Kino- und Filmpolitik in Dresden zwischen 1945 und 1949	93

Kino im urbanen Raum – Kino als urbaner Raum

Lina Schröder

Licht lockt Leute: Als der Mensch in die Schöpfung eingriff
und Tag und Nacht aufhob – ein Werkstattbericht 108

Kaspar Maase

Kinderkino zwischen Kontrolle, Kommerz und Krawall
Anmerkungen zu einer Hamburger Initiative
aus dem frühen 20. Jahrhundert 139

Fabian Brändle

Wildwest und ein Schnäuzchen wie Clark Gable
Zürcher Kinokultur und Urbanität von 1900 bis 1940 160

Sonja Neumann

Konservenmusik und Elektrokapital
Tonfilmtechnik in München im Jahr 1929 172

Sven Eggers

Vor der Vorstellung
Die Herausbildung des Kinofoyers als urbane Gattung 183

Merve Lühr

Erstklassig und routiniert.
Das Lichtspieltheater als Arbeitsplatz 199

Urbane Kinokultur: Die Klein- und Mittelstadt**Niklas Hertwig**

„Film ab!“ Max von Allweyer und seine Schulfilm-Unternehmung
 Lichtbildvorführungen an Volksschulen im ländlichen
 Oberbayern 1926–1929 230

Magdalena Abraham-Diefenbach

Bellevue und Piast. Kino in den geteilten Städten
 an der deutsch-polnischen Grenze 1945–1949 244

Jeanette Toussaint, Ralf Forster

Weltspiegel – Kino im 20. Jahrhundert.
 Ein Ausstellungsprojekt 261

Andrea Graf

Publikum, Popcorn und Programm in der Provinz.
 Wie Kinokultur im ländlichen Raum funktioniert –
 Ein Filmprojekt 273

Abkürzungsverzeichnis 292

Urbane Kinokultur: Das Beispiel Dresden

Zwischen Kalklicht und Samtessel

Mobile Kinopraxis in Sachsen 1896–1910

Sophie Döring

Die „Wiege“ des deutschen Kinobetriebes schaukelt der Medienwissenschaftlerin Corinna Müller nach „auf doppeltem Boden: Mit der einen Kufe stand sie auf dem Jahrmarkt, wo die Kinematographie durch reisende Schausteller verbreitet wurde, und mit der anderen im Varieté“.¹ Die Blüte des Jahrmarktskinos von den 1890er-Jahren bis vor den Ersten Weltkrieg stellte für die Bevölkerung die Möglichkeit dar, völlig neuartige Technik zum Zeitvertreib zu nutzen, und bereits in den ersten zwei Jahrzehnten seiner Existenz war die Popularität des Kinos immens, bevor es spätestens ab den 1920er-Jahren zu einer Institution wurde, die aus der modernen Großstadt kaum noch wegzudenken war. Dennoch wurden die Anfänge der Kinokultur in großen

Überblickswerken der Mediengeschichte und Medienwissenschaften bis zur neuen Interpretation durch die New Film History² meist lediglich als Vorspiel zum eigentlichen Haupttakt der Kinogeschichte behandelt, als Flegeljahre des Films ohne jeden künstlerischen oder ästhetischen Anspruch. Doch spätestens seit den 1980er-Jahren führte die kinogeschichtliche Ergänzung der reinen Filmgeschichte zu einem breiteren Verständnis des Phänomens Kino, welches damit erstmals auch einen neuen Zugang zu dessen früher Geschichte bot. Das frühe Kino verlor nunmehr seinen primitiven Anschein und stellte sich stattdessen als eigenständige Kinokultur noch vor den bekannten Größen der klassischen Filme dar. Die Einbeziehung neuer,

1 Müller: Frühe deutsche Kinematographie, S. 11.

2 Siehe hierzu auch die Einleitung dieses Bandes.

explizit nicht-filmischer Quellen ermöglichte außerdem einen neuen Blickwinkel auf die Akteure vor, auf und hinter der Leinwand, die ökonomischen und sozialen Faktoren des Filmemachens genauso wie des Kinogehens.³ Denn das frühe Kino unterscheidet sich in vielerlei Hinsicht von der wahrscheinlich bekannteren Kinokultur der 1920er-Jahre: seine Spielorte, sein Publikum und sein Programmstruktur sind genauso andersartig wie seine Filmsujets oder die Größe seiner Abspiegelgeräte. Und doch ist es schwierig von **dem** frühen Kino zu sprechen, denn bereits in den ersten 20 Jahren seines Bestehens kannte die neue Institution Kino eine Reihe unterschiedlicher Ausprägungsformen: ‚Kino‘ reichte vom belehrenden Saalkino in Gemeinde- und Kirchensälen bis hin zum sensationsbasierten Jahrmarktsskino, und fiel selbst in den späteren Ladenkinos mit einer Vielzahl lokaler Konstellationen zusammen, die eher von einem Verständnis einer ‚Situation‘ Kino als einer einheitlichen Definition des Begriffes zeugen.⁴ Dies erschwerte insbesondere die Quellenrecherche des mobilen Kinos, denn anders als von den stationären Lichtspielhäusern blieb von den Saal- und Jahrmarktsskinos die eine vergleichsweise kurze, aber intensive Blütezeit hatten, nur wenig übrig: Annoncen in Tageszeitungen und Jahrmarktssheften, einige Programmzettel und Eintrittskarten und wenige rekonstruierbare technische Gerätschaften und Fotografien.⁵

Die Erforschung des Wanderkinos ist darüber hinaus aufgrund seiner Mobilität kompliziert – möchte man den Lebensweg und Wirkungsradius eines Schaustellers nachvollziehen, muss man sich auf dessen Spuren in vielerlei Stadtarchive in ganz Deutschland begeben. Vor allem die Recherche der reinen Jahrmarktsschausteller gestaltet sich dabei schwierig – Literatur findet sich vornehmlich für größere Schaustellerfamilien, allerdings spielt die Tätigkeit als Kinovorführer wegen ihrer engen zeitlichen Begrenzung darin nur eine kleine bis gar keine Rolle, und auch Publikationen zu spezifischen Jahrmärkten gewähren oft nur einen oberflächlichen Einblick in das Filmgeschäft um 1900. Hinzu kommen teilweise schlecht nachvollziehbare Familienverhältnisse und unklare Zuweisungen der einzelnen Familienbetriebe⁶ sowie verschiedene Schreibweisen der Namen, die je nach Spielort und jeweiliger Lokalpresse unterschiedlich ausfallen können.⁷ Leichter zu belegen sind hingegen diejenigen Akteure, die zumindest zeitweilig einen festen Wohnsitz aufwiesen und deren Wanderjahre nur einen Teil ihrer Biographie ausmachten. Insgesamt sind die ersten 15 Jahre des Kinos als wichtiger Teil der Kinogeschichte aber einer intensiveren Betrachtung durchaus wert und erst durch die Gegenüberstellung von

3 Elsaesser: Archäologie eines Medienwandels, S. 20-25.

4 Schwarz: Alltägliche Explosionen, S. 174; siehe hierzu auch den Beitrag von Merve Lühr in diesem Band.

5 Solomon: Fairground Illusions, S. 35. Eine gute Sammlung an überlieferten Jahrmarktssfilmen liefert allerdings die Doppel-DVD Sammlung Europäisches Jahrmarktsskino 1896–1916.

6 So ist häufig nicht spezifiziert, welches Familienmitglied mit dem Unternehmen zu welchem Zeitpunkt vor Ort war. Mitunter liefen voneinander unabhängige Betriebe unterschiedlicher Familienmitglieder auch unter dem gleichen Namen, wie beispielsweise im Falle der Gebrüder Leilich.

7 Beispielsweise tritt der Schausteller C. A. Blunk zwar vor allem unter diesem Namen auf, wird in einigen Städten aber auch unter C. A. Blunck, Blunke und weiteren Varianten geführt. Vgl. dazu: Siegener Wanderkino-Datenbank.

ambulanten und stationärem Kino werden deren Charakteristika wirklich deutlich.

In diesem Beitrag wird im Wesentlichen ein Umriss der sächsischen Kinolandschaft von 1896 bis 1913 gegeben. Dabei schlage ich folgende Definition von mobilem und stationärem Kino vor: Geht man zunächst einmal von den beiden Extremen der Anfangszeit aus, so stehen sich das mobile Jahrmarktskino und das feste Ladenkino gegenüber. In ihrer Mitte befindet sich das temporäre Saalkino, welches je nach gewähltem Beispiel beiden Varianten zugeordnet werden kann. Teilweise waren es wandernde Schausteller, welche angemietete Säle für wenige Tage bespielten, teils einheimische Technikinteressierte, welche über einen längeren Zeitraum, beispielsweise jeden Sonntag, eine Vorführung im Gemeindesaal gaben. Generell stellen sich Aufführungspraktiken, Motivationen und die Identitäten der Schausteller beim Saalkino weit heterogener dar, als dies bei den Jahrmarktskinos der Fall ist⁸ – weswegen der Begriff Saalkino noch nicht trennscharf definiert ist und in der Literatur teilweise mit dem des Ladenkinos und des Jahrmarktskinos gleichgesetzt beziehungsweise überhaupt nicht verwendet wird.⁹ Um beide Arten des mobilen Kinos aufzugreifen, werden im Folgenden zunächst zwei sächsische Jahrmarktsstädte vorgestellt, um im zweiten Teil ein Beispiel eines

sächsischen Saalkinovorführers zu präsentieren, und anschließend im Fazit das zeitweilige Absterben des mobilen Kinos insgesamt zu bewerten.

Vorspann: Der Ursprung des europäischen Wanderkinos

Die Tradition des mobilen Geschäfts selbst ist sehr viel älter als das Kino – die Ursprünge des fahrenden Volkes im engeren Sinne liegen in Europa bereits im frühen Mittelalter. Der Begriff weckt zunächst einmal Assoziationen, die vor allem die Unterhaltung umfassen: Gaukler, Seiltänzer und Tierbändiger, die sich als Artisten und Spielleute auf Märkten und Festwiesen ihr Geld verdienten. Doch daneben gab es auch andere Berufsgruppen, die von Ort zu Ort zogen, um ihre Dienste anzubieten, so zum Beispiel Scherenschleifer, Barbieri oder Schuster. Gemein war allen Arten des Fahrenden Volkes eine Ausgrenzung durch die ortsansässige Bevölkerung und der Ausschluss von bestimmten gesetzlichen und kirchlichen Schutzfunktionen. Trotzdem waren ihre Darbietungen und Dienste bereits seit dem frühen Mittelalter fester Bestandteil jedes Marktes, und Spielleute wie auch fahrende Handwerker gehörten bis Anfang des 20. Jahrhunderts in allen Ländern Europas zur Markttradition der Städte.¹⁰ Beobachtungen, wie sie in diesem Beitrag für das Wanderkino im deutschen Raum gemacht werden, lassen sich somit – so viel sei vorweggenommen – auch

8 Garncarz: The Fairground Cinema, S. 97.

9 So weist beispielsweise das Filmlexikon der Universität Kiel zwar Einträge für sowohl Wander- als auch Ladenkino auf, aber keinerlei Erwähnung des Saalkinos, Hünigen: Kinematograph. Wolfgang Flügel definiert in seinem Beitrag in diesem Band das Saalkino nicht, wie hier, als temporäre, sondern als feste Spielstätte in zu Lichtspieltheatern umgebauten Sälen, wie Ballsälen oder Kaufhäusern.

10 Ramus: Schausteller, S. 209.

für britische, französische, belgische, österreich-ungarische und italienische Jahrmärkte machen. Doch nicht nur die Tradition der Jahrmärkte stellt eine Gemeinsamkeit der europäischen Staaten dar, auch eine stetige Professionalisierung der Märkte lässt sich Ende des 19. Jahrhunderts auf dem ganzen Kontinent verzeichnen. Die Veröffentlichung eigener Schaustellerzeitschriften und -kataloge sowie der Ausbau der Zulieferindustrien für Wagen und Buden ermöglichten eine rasante Entwicklung der Märkte und so breitete sich besonders in den letzten 20 Jahren des 19. Jahrhunderts ein weites Netz an Schaustellerverbänden und -interessengemeinschaften über Europa aus.¹¹

Der Begriff Schausteller, wie er heute für das fahrende Volk gebräuchlich ist, ist dabei ein recht moderner Begriff, der erst gegen Ende des 18. Jahrhunderts in deutschen Wörterbüchern zu finden ist. Ein Schausteller, so konstatiert das Grimm'sche Wörterbuch von 1893 recht trocken, sei *ein Mensch, der etwas zur Schau stellt*. Anstelle eines allgemeinen Oberbegriffes wurden spezifische Berufsbezeichnungen vorgezogen – die Schausteller identifizieren sich um 1900 über ihr Geschäft als *Karussellbesitzer*, *Schießbudenbesitzer* oder *Talbahnbesitzer*. Nach heutiger Definition sind Schausteller besonders durch drei wesentliche Eigenschaften gekennzeichnet: erstens sind es Besitzer eigener „Schau-, Belustigungs-, Ausspielungs- und Fahrgeschäfte“. Zweitens sind diese Angebote ambulant und können eigenständig von Ort zu Ort transportiert und als Bude oder Zelt auf- und abgebaut werden. Drittens sind diese Schausteller

auf „Kirmesse[n], Jahrmärkte[n] und ähnliche[n] Volksfeste[n]“ anzutreffen, bespielen also ein großes, schichtenübergreifendes Publikum.¹² Bei ihren Angeboten lassen sich wiederum drei Formen unterscheiden: erstens Fahr- und Geschicklichkeitsgeschäfte wie etwa Karussells oder Schießstände; zweitens Verkaufsgeschäfte gastronomischer oder anderweitig konsumierbarer Waren wie etwa Tabak; drittens die Schau-geschäfte, zu denen neben Wachsfigurenkabinetten und Tierschauen auch das Kino mit all seinen visuellen Vorgängern gehört.¹³

Bereits ab dem 18. Jahrhundert hatten sich sogenannte Phantasmagorien-Vorführungen entwickelt, welche von Deutschland aus zu einer weltweiten Attraktion wurden. Diese Illusions-Shows setzten auf ihren Bühnen mechanische Figuren und Projektionen ein, um scheinbare Gespenster und Geistererscheinungen mit den Schauspielern interagieren zu lassen.¹⁴ Diese Phantasmagorien entwickelten sich im 19. Jahrhundert in ganz Europa zu größeren ‚Nebelbilder‘-Vorführungen, bei denen in Verbindung mit Gesang oder Erzählung eine Geschichte vorgeführt wurde. Die als ‚Nebelbilder‘ oder ‚dissolving views‘ bezeichneten Bilder basierten auf einem Projektionssystem, bei dem mindestens zwei Bilder übereinander eingeblendet wurden und somit für den Zuschauer einen Transformationsprozess von einem Bild zum anderen sichtbar machten – der Name rührt dabei vom verschwommen oder neblig wirkenden Zwischenschritt zwischen den Bildern her. Die in diesen

11 Garnarz: Entstehung der Kinos, S. 150.

12 Klunkert: Leipziger Messen, S. 18

13 Garnarz: Medienwandel, S. 79.

14 Hünigingen/Giesen: Phantasmagorie; URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5481>.

Vorfürhungen gezeigten Bilder visualisierten meist die Verwandlung einer Landschaft von Tag zu Nacht, Winter zu Sommer oder andere sequenziell gut darstellbare Vorgänge wie etwa das Erblühen einer Blume. Wie viele Zwischenschritte es gab, war dabei vom Künstler abhängig – oftmals unterstützten zusätzliche Detail-Dias den Eindruck von Bewegung und Veränderung und die Schausteller führten auf ihren Reisen üblicherweise etwa 50 Bilder mit sich.¹⁵ Ab dem Ende des 19. Jahrhunderts wurde der Begriff der Nebelbildvorführung für sämtliche optische Aufführungen auf den Jahrmärkten verwendet und die ständige Weiterentwicklung führte zu immer neuen wirkungsvollen Bühnen- und Bildeffekten.¹⁶

Ebenfalls populär auf den Jahrmärkten waren sogenannte Guckkästen: Gemalte Stadtansichten, Landschaften und Darstellungen biblischer oder mythologischer Erzählungen, die teilweise ebenfalls animiert waren und in einem Holzkasten durch ein Loch und eine darin befindliche vergrößernde Linse betrachtet werden konnten. Mit dem Aufkommen der Fotografie entstanden neben Guckkasten-Panoramen und -bildern auch ‚Lebende Photographien‘: einzelne Standbilder, die durch das Hin- und Herziehen auf einer Rolle oder Walze den Eindruck von Bewegung vermittelten und sich auf den Jahrmärkten rasch großer Beliebtheit erfreuten. Bald wanderten die Fotografien von den Guckkästen auf größere Leinwände, um ein breiteres Publikum zu erreichen. Mit dem Übergang zu den ‚Lebenden Photographien‘ wurde der Einfluss des

Publikums, aber auch der der Schausteller auf

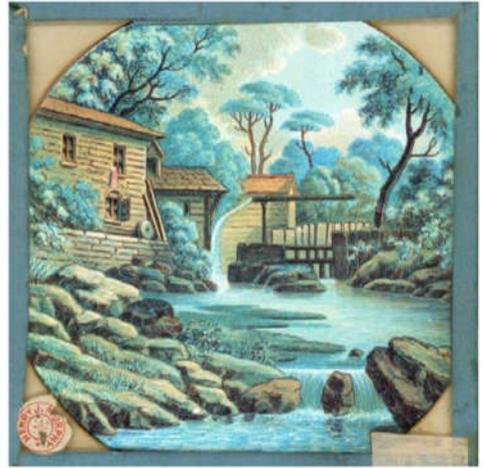


Abbildung 1: Anfangsbild eines Nebelbilds. Typisch ist die detaillierte Darstellung einer idyllischen Landschaft, hier im Sommer (Quelle: <http://diaprojection.i.d.f.unblog.fr/files/2013/12/fondantes-7a.jpg>).



Abbildung 2: Dasselbe Nebelbild, das nun den Abschluss des Wandels zur schneebedeckten Winterlandschaft zeigt (Quelle: <http://diaprojection.i.d.f.unblog.fr/files/2013/12/fondantes-7b.jpg>).

15 Rossell: Public Exhibition, S. 173-174; Lange-Fuchs: Reisen des Projektionskunst-Unternehmens, S. 126.

16 Vogl-Bienek: Die spannende Geschichte, S. 205.

das Gezeigte allerdings stärker eingegrenzt. Die bildliche Gestaltung und die Art der Projektion wurden nun durch den Fotografen festgelegt und die technischen Geräte waren bereits weitgehend standardisiert. Die für die Bildvorführung bis dato notwendigen, vielmals sehr kleinteiligen und unterschiedlichen Mechanismen wurden obsolet und der Schausteller konnte im Wesentlichen nur noch durch den Ton und die Vorführungsgeschwindigkeit in die Präsentation eingreifen. Die Automatisierung der Vorführtechnik, welche für die Verbreitung des Kinos notwendig war, vollzog sich zu Beginn der 1890er-Jahre, also noch vor der Etablierung der Wanderkinos, bereits bei gängigen optischen Vorführungen der Jahrmärkte.

Die ‚Lebenden Photographien‘ gelten aufgrund der Verwendung von Fotos und der Abfolge von Einzelbildern häufig als „die Erfindung des Films beziehungsweise des Kinos“,¹⁷ auch wenn die Einordnung weiterhin strittig bleibt.

Die Anfänge des Wanderkinos in Deutschland lassen sich dann unter anderem in Dresden im Jahr 1896 verzeichnen. In seinen Memoiren berichtet der Schausteller Heinrich Ohr, dass er dort auf der Europa-Tour seines Panoptikums das erste Mal mit einem mobilen Kino in Kontakt gekommen sei. Er zeigte sich vor allem von der noch mangelhaften Aufführungspraxis wenig beeindruckt – dennoch ließ er sich, wie nicht wenige seiner Kollegen, nur vier Jahre später auf das Geschäft mit den flimmernden Bildern ein.¹⁸ Generell lässt sich die Überschneidung der vielfältigen optischen Jahrmarktsattraktionen und des Kinos am beteiligten Personenkreis

festmachen. Viele der Schausteller, die bereits mit anderen optischen Vorführungen in ganz Europa unterwegs waren, stiegen nach und nach in das frühe Filmgeschäft ein.¹⁹ Wertet man die Zahlen in zeitgenössischen Publikationen der Schausteller aus, so lässt sich eine erstaunliche Beobachtung machen: von den 14 zwischen 1895 und 1896 in der Schaustellerzeitschrift *Komet* gelisteten Unternehmern stiegen insgesamt zehn auf Kinematographenbetriebe um, davon sieben bereits in den Jahren von 1896 bis 1898. Dies lässt sich vor allem durch die wirtschaftliche Perspektive erklären – da das Wanderkino (wie auch viele andere der optisch-mechanischen Attraktionen) seine Vorführungen nicht mit Artisten, Künstlern und Sängern bestritt, war es nicht nur im Vorstellungsablauf, sondern auch in Bezug auf Nebenkosten und Transport wesentlich preisgünstiger als Spezialitätenshows. Vor allem die Gagen der Künstler konnten dabei komplett eingespart werden, denn der Schausteller war Erklärer, Musiker und Filmvorführer in einem.²⁰ Das Geschäft mit dem Wanderkino lohnte sich für die Schausteller dementsprechend nicht nur aufgrund der ungeheuer hohen Nachfrage des Publikums, sondern auch durch einen reduzierten Aufwand für Personal und Ausstattung.²¹ Außerdem ermöglichte die Vorführung von Filmen eine schnelle Reaktion auf das jeweilige Konkurrenzangebot und auf Wünsche des Publikums vor Ort, denn die Lebenden Bilder und Filme konnten mit relativ geringem Aufwand transportiert und mit ebenso

17 Vogl-Bienek: Die historische Projektionskunst, S. 28.

18 Müller: Frühe deutsche Kinematographie, S. 17.

19 Hick: Geschichte, S. 212.

20 De Klerk: Programmformat, S. 17.

21 Garncarz: Entstehung der Kinos, S. 149-150.

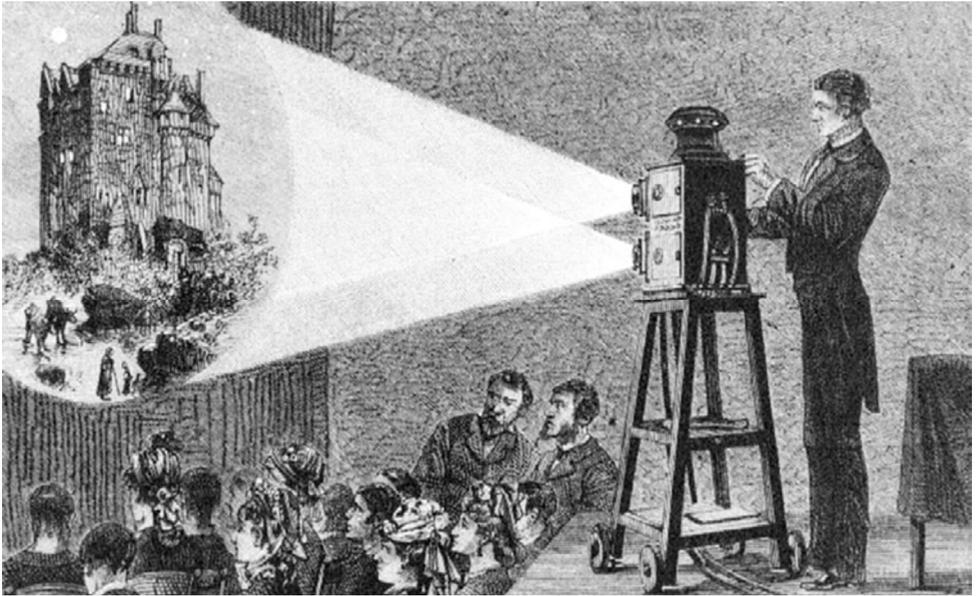


Abbildung 3: Nebelbild-Vorführung mithilfe einer zweistrahligen Laterna Magica, deren zwei Lichtwürfe den Überblendungseffekt ermöglichen (Quelle: <http://diaprojection.i.d.f.unblog.fr/files/2013/12/fondantes-01.jpg>).

geringem Zeitaufwand ausgetauscht werden.²² Für die Jahrmärkte waren die optischen Medien Bild und Film eine aufsehenerregende Neuheit, für die Schausteller eine willkommene Gewinnoptimierung ihres Geschäfts – somit konnte sich das Wanderkino innerhalb weniger Jahre nahtlos in die lange Tradition der europäischen Jahrmarktssensationen einreihen.²³ Bis 1900 sind allein in Deutschland über 200 Orte nachzuweisen, an denen Jahrmarktskinos gastierten – diese Zahl verdoppelte sich allein in den folgenden drei Jahren und wuchs im Zeitraum von 1906 bis 1910 auf 700 Orte pro Jahr an. Schaut

man auf die absolute Zahl der Schausteller selbst, so sind bis 1907 etwa 500 Unternehmer nachweisbar. Dieser Boom der Jahrmarktskinos dauerte bis etwa 1906/07 an; ein Wachstum ist aber bis 1910 feststellbar. Zur Blütezeit der Jahrmarktskinos spielten die Wanderkinos für schätzungsweise etwa eine Million Zuschauer – bis zur Etablierung der ortsfesten Kinos waren die Jahrmarktskinos damit vor Varieté- und sonstigen Kinovorführungen zur zuschauerreichsten Veranstaltungsart aufgestiegen.

Die Orte, an denen die Schausteller ihre Filme vorführten, konnten dabei sehr unterschiedlich sein – anders als es der Name vermuten lässt, war das Jahrmarktskino nicht nur auf den Jahrmärkten zu Hause. Auch Messen und

22 Vogl-Bienek: Die historische Projektionskunst, S. 23.

23 Garncarz: Entstehung der Kinos, S. 149-150.

Wochenmärkte hatten sich um die Jahrhundertwende längst zu Publikumsmagneten entwickelt, welche ihren Besuchern neben den eigentlichen Konsumgütern auch Zerstreuung boten. Karussells, Schießbuden und Talbahnen hatten auf den Wochenmärkten Einzug gehalten und verschiedene Kuriositätenkabinette, Illusionstheater und sogenannte Spezialitäten-theater können als Wegbereiter des frühen Jahrmarktskinos gesehen werden.²⁴ Diese Spezialitäten-theater waren in den 1880er-Jahren als eine kostengünstige und mobile Antwort auf sowohl bürgerlich-städtische als auch adlig-höfische Theatertraditionen aufgekomen und hatten ähnlich wie die ortsfesten Varieté-Theater eine bunte Mischung aus verschiedensten Darbietungen von Artisten, Sängern und Tänzern im Programm.²⁵ Der Umbau dieser meist sehr einfachen Wandertheater in erste Wanderkinos war wenig aufwändig – für Transport und Sitzmöglichkeiten war bereits gesorgt, es mussten lediglich der Projektor und eine Leinwand installiert werden. Bis 1900 waren viele der späteren Wanderkinobesitzer besonders im Spezialitäten-theater aktiv, bevor sie auf die neue und außerordentlich publikumswirksame Attraktion des Kinos umsattelten.²⁶

Aufführungspraxis des Jahrmarktskinos

Möchte man die Programme der Jahrmarktskinos besser verstehen, hilft ein Schwenk von der Kinogeschichte hinüber zur Filmgeschichte. Im Gegensatz zum modernen Kino der Spielfilme und Blockbuster, also den Vertretern eines narrativen Kinos oder ‚Kino des Erzählens‘, stellt sich das Frühe Kino Tom Gunning zufolge als ‚Kino der Attraktionen‘ dar. Bereits das Wort Attraktion war und ist ein Begriff des Jahrmarktes und es lassen sich Parallelen vom Frühen Kino hin zur sehr viel älteren Traditionslinie des Schauens und Staunens auf den Jahrmärkten ziehen. Denn dieses „exhibitionist[ic] cinema“ oder ‚Kino des Zeigens‘ fußt, anders als seine Nachfolger, wenig bis überhaupt nicht auf narrativen Elementen und ist mit seinen Magie-Shows, Stadtrundfahrten, Naturdokumentationen, royalen Hochzeiten und Naturkatastrophen vor allem am Sensationellen und Staunenswerten interessiert.²⁷ Hier verdeutlicht sich bereits die Unverhältnismäßigkeit der Bewertung als ‚primitives Kino‘, denn die Filme des frühen Jahrmarktskinos zeigten bereits in ihrer Frühform eine Vorliebe für Trickshots, Illusions-Cuts und erste Ansätze ästhetischer Filmkunst.²⁸

Die Programme dieses Kinos der Attraktionen dauerten in der Anfangszeit meist 15-20 Minuten. Hier ging es vor allem um Quantität – innerhalb einer Stunde wurden in zwei Vorstellungen je sieben bis elf Filme gezeigt. Mit der Zeit wuchs die Länge der einzelnen Filme und damit

24 Garncarz: Fairground Cinema, S. 80-82.

25 Garncarz: Entstehung der Kinos, S. 149.

26 Garncarz: Fairground Cinema, S. 80-81.

27 Gunning: Cinema of Attraction(s), S. 382.

28 Elsaesser: Archäologie eines Medienwandels, S. 74.

auch die Länge der Programme – bei nur noch fünf bis sieben Filmen pro Vorstellung konnten sich die Programme auf 40 Minuten strecken, wodurch pro Stunde nur noch eine Vorstellung möglich war. Obwohl die Programme teilweise unter besonderen Themenschwerpunkten standen und zum Beispiel als Kabarett-Vorstellung oder erotische Herrenabende ausgeschrieben waren,²⁹ boten die meisten Programme ein bunt gemischtes Allerlei. Sie ähnelten in ihrer Durchmischung, vor allem aber in der Unabhängigkeit der einzelnen Nummern untereinander den Programmen des Variété-Theaters.³⁰ Anders als in den Varietés, in denen die Filme lediglich die Schlussnummer eines größeren Abendprogramms bildeten, stellten sie im Wanderkino aber die Hauptattraktion dar. Dies erklärt Unterschiede in Aufführungspraxis und -dauer: Während das Variété kurze bis „ultrakurze“³¹ Streifen zeigte, die eine Länge von 12 bis 20 Metern kaum überschritten und damit kaum wenige Minuten Spielzeit hatten,³² waren die Filme des Jahrmarkts- und Saalkinos meist zu längeren Programmen zusammengeschnitten – es wurden aber ähnliche Filme gezeigt.³³ Das Filmgeschäft des Jahrmarktes war vor allem auf Sensationen oder Komisches ausgerichtet. Dramen und Tragödien wollten auch aufgrund ihres erzählerischen Umfangs hingegen nicht so recht zum fröhlichen Jahrmarktstreiben passen und waren deshalb auch nach dem Einsatz von ersten fiktionalen Filmen beim Publikum kaum

gefragt.³⁴ Stattdessen zeigten kurze semi-dokumentarische Streifen die Besuche des Kaisers, die Arbeit der Flotte oder Reiseberichte aus fremden Ländern und boten somit erstmals die Möglichkeit, bei aktuellen Geschehnissen gewissermaßen hautnah dabei zu sein. Dabei waren Staatsakte und Unglücke beim Publikum gleichermaßen beliebt. So wurde auf deutschen Jahrmärkten 1906 die Hochzeit des Königs Alfons von Spanien ebenso gezeigt wie das Erdbeben in San Francisco und der Ausbruch des Vesuvs.³⁵

Oftmals orientierten sich die frühen Filme auch an Jahrmarktsattraktionen, die zuvor ohne den Film ausgekommen waren. Optische Illusionen und Magie waren ein beliebtes Thema und es entstanden bereits in den Anfangsjahren des Kinos erste Trickfilme. Die herkömmlichen Mittel, wie sie bereits bei den Illusionstheatern und Laterna-Magica-Vorführungen zum Einsatz gekommen waren, wurden durch die neuen Möglichkeiten des Films ergänzt. Überblendung, Schnitte und verschiedene Kamerawinkel machten das Staunenswerte für das Publikum noch erstaunlicher.³⁶ Andere Jahrmarktsattraktionen wie etwa Akrobaten und Tierdressuren fanden ebenfalls ihren Weg in die Kinobuden. Bei Filmen wie „Der Hypnotiseur“, „Der Affe als Akrobat im Zirkus“ oder „Loi Fuller, die Serpentinentänzerin“ zeigt sich die Rückbindung der Filme an geläufige Jahrmarktsattraktionen bereits im Titel und auch viele andere Kurzstreifen thematisierten Tierdressuren, Akrobaten, Illusionisten und

29 Garncarz: Wanderkinos in München, S. 43.

30 De Klerk: Programmformat, S. 17.

31 Müller: Frühe deutsche Kinematographie, S. 21.

32 Geschichtswerkstatt Neuhausen e.V.: Hollywood in Neuhausen, S. 7.

33 Sanwald: Lichtspieltheater in Ulm, S. 383.

34 Garncarz: Fairground Cinema, S. 81-82.

35 Sanwald: Lichtspieltheater in Ulm, S. 382.

36 Solomon: Fairground Illusions, S. 43-45.

andere Zirkusnummern.³⁷ Dieser Austausch von Jahrmarktsattraktionen und Kinos war dabei alles andere als einseitig. So waren beispielsweise Trickfilme bei Zauberkünstlern und Illusionisten beliebt, um sie am Ende ihrer Vorführungen zu zeigen – die Filme bezogen sie dabei über ihre Berufsvereine oder Kollegen.³⁸



Abbildung 4: ‚Schlangenfrau‘ in einem Kurzfilm von 1911 (Quelle: DVD „Europäisches Jahrmarttkino“).

Zum Teil avancierten die Wanderkinobesitzer aber auch selbst zu Kameramännern und drehen ihre eigenen Filme. Ihre Reisen von Ort zu Ort boten genug Material und so zeichneten sie Straßenzüge, die Einfahrt von Zügen auf Bahnhöfen und Straßenbahnrundfahrten auf, um die Stadtansichten von einem Ort zum anderen zu transportieren.

Zu Beginn des Wanderkinos waren die Zelte und Buden der Schausteller teilweise noch sehr

simpel gestaltet; oft gab es nur Stehplätze.³⁹ So berichtet der Schausteller Heinrich Ohr von einer Vorstellung auf der Dresdner Vogelwiese 1896: *Das Innere des Zelttes war primitiv, nicht einmal Sitzplätze waren vorhanden. Man stand vor einer straff gespannten weißen Leinwand. Es wurde ganz dunkel, und der erste Film, den ich sah, war so etwas wie ‚Tanzende Indianer‘. Es flimmerte sehr stark. Das Publikum war sehr erstaunt, wusste aber nicht recht, was es zu dieser ‚Sensation‘ sagen sollte! Jedenfalls machte der Unternehmer zur Vogelwiese kein gutes Geschäft.*⁴⁰ Doch nur bis etwa 1902 waren die Buden der Schausteller schlichte Brettverschläge – später wurden sie zu regelrechten „Palästen[en] auf Rädern“⁴¹ und galten als Aushängeschild der Jahrmärkte. Bauten aus Holz konnten zwischen 600 und 700 Besucher fassen; größere Zeltbauten bis zu 1.500 und in Extremfällen sogar 2.000 Besucher.⁴² Die Fassaden der Holzbuden waren mit aufwendigen Holzschnitzereien in farbigen und vergoldeten Fassungen⁴³ sowie elektrischer Beleuchtung prächtig geschmückt und fanden große Beachtung. Oftmals wurden die Buden im Konkurrenzkampf am Ende der Saison verkauft, um mit neueren und noch prächtigeren Schaubuden am Anfang der neuen Saison aufzutumpfen zu können.⁴⁴ Mit saisonalen Stilen änderte sich auch das Erscheinungsbild der Bauten: „Jahrmarktsbarock“ oder „-rokoko“;⁴⁵ maurische Filmpaläste oder geschwungene

39 Klunkert: Leipziger Messen, S. 361-365.

40 Ohr: Aus den Anfängen. Zitiert nach Müller: Frühe deutsche Kinematographie, S. 17.

41 Garncarz: Fairground Cinema, S. 78-80.

42 Garncarz: Medienwandel, S. 77.

43 Klunkert: Leipziger Messen, S. 361.

44 Garncarz: Fairground Cinema, S. 80.

45 Garncarz: Wanderkinos in München, S. 40.

37 Klunkert: Leipziger Messen, S. 365.

38 Solomon: Fairground Illusions, S. 37.

Jugendstilfassaden ließen die Jahrmärkte jede Saison in neuem Gewand erscheinen.⁴⁶ Diese Jahrmarktsarchitekturen wurden durch die Schausteller sowohl in ihren offiziellen Anträgen als auch in ihren Werbeanzeigen angepriesen. So bewarb etwa der Schausteller Franz Thiele sein Theater lebender Photographien 1903 in einem Schreiben an das Lübecker Polizeiamt folgendermaßen: [...] *vollständig neu erbaut, versehen mit einer 20pferdigen Lokomobile welche (an und für sich ein Schaustück ersten Ranges) ein Lichtmeer von ca. 500 Glühlampen und 10 Bogenlampen liefert. Malereien, eine künstlerisch geschnitzte Holzfassade, 300 Spiegel, reiche Vergoldungen, großartige Lichteffekte machen mein Unternehmen zu einem in seiner Art einzig dastehenden.*⁴⁷

Das Innere der Bauten bestand aus einem mehr oder weniger großen Raum, der ausreichend abgedunkelt werden konnte. In diesem befanden sich abbaubare Sitzreihen und der Projektor, welcher meist in einem feuersicheren Raum stand und durch eine Glaswand auf eine Leinwand projizierte.⁴⁸ Die Besucher verteilten sich auf erste, zweite und dritte Plätze, wobei die günstigsten Plätze entweder einfache Stehplätze im hinteren Teil oder die Plätze unmittelbar vor der Leinwand waren. Teurere Plätze befanden sich in der Mitte der Sitzreihen, die hier oftmals mit Samt beschlagene Logen sein konnten.⁴⁹

Nachdem die Novität des Mediums allein nicht mehr werbetreibend genug war, mussten andere Sensationen herhalten. Häufig wurde zum

Beispiel mit dem Verweis auf Besuche des Adels geworben.⁵⁰ So konnte Hermann Fey bei seinem Aufenthalt in Dresden 1900 seine Filme auch den Prinzen Georg, Friedrich August und Johann Georg sowie den Prinzessinnen Mathilde und Isabella präsentieren⁵¹ und warb bei seinem nächsten Besuch im Jahr darauf am 1. August in den Dresdner Neuen Nachrichten: *Vogelwiese Aufsehen erregt! "Elektro – Biograph" – Der beste Apparat zur Aufnahme und Wiedergabe der lebenden Photographien. Derselbe wurde im vorigen Jahr durch den Besuch der hohen und höchsten Herrschaften ausgezeichnet. Elegante Ausstattung, brillante Vorführung. Zum Betrieb eine Locomobile von 40 Pferdestärken. Jede Vorstellung neues Programm. – Dir. H. Fey*⁵² Der Schausteller Karl Paty versuchte sich von seinen Konkurrenten abzusetzen, indem er bei jedem seiner Besuche in Dresden mit Preisnachlässen durch Coupons warb, die zuvor in den Dresdner Neue Nachrichten abgedruckt worden waren. So etwa im August 1904: *Paty's elektronisches Theater – lebende Riesen-Photographien – das vornehmste Unternehmen dieser Art – das Wunder der Erfindung – die lebende, singende, sprechende Photographie. Die hervorragendsten Neuheiten gelangen zur Vorführung. Überbringer dieses Coupons erhält auf dem 1. und 2. Platz 10 Pfg. Preisermäßigung. Bitte auf den Namen Paty zu achten.*⁵³

46 Klunkert: Leipziger Messen, S. 361.

47 Zitiert nach Schaper: Kinos in Lübeck, S. 15.

48 Garncarz: Wanderkinos in München, S. 37.

49 Geschichtswerkstatt Neuhausen e.V.: Hollywood in Neuhausen, S. 7.

50 Garncarz: Wanderkinos in München, S. 42-43.

51 Klunkert: Leipziger Messen, S. 364. Siehe dazu auch den Beitrag von Winfried Müller diesem Band.

52 Stadtarchiv Dresden, 17.2.10: Sammlung Heinrich Ott zur Geschichte der Dresdner Kinematographie (im Folgenden: Sammlung Ott), Teil C: Die Kinematographie als Schaustellung, Blatt 2 (rückseitig).

53 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 3.

Trotzdem blieb vor allem die direkte Werbung auf dem Jahrmarkt selbst wichtig, um das eigene Programm und Unternehmen von der Konkurrenz abzusetzen. Hinter den Sitzreihen war die Jahrmarktsorgel häufig so nah am Eingang platziert, dass sowohl das Innere als auch der Platz vor dem Kino bespielt werden konnten, um den Jahrmarktsbesuchern gewissermaßen einen Vorgeschmack darauf zu geben, was sie im Inneren erwartete.⁵⁴ Außerdem gab es vor der Bude häufig einen Ausrufer, der das unterhaltsame Programm, die besonders günstigen Preise oder sonstigen Vorzüge des eigenen Unternehmens im typischen Jahrmarktstil lautstark anpries.⁵⁵

Technische Aspekte des Wanderkinos

Bereits zur Zeit der ersten kinematographischen Vorführungen waren die Buden elektrifiziert – allerdings nicht, um den Projektor zu betreiben, sondern lediglich für die werbeträchtige Außenbeleuchtung.⁵⁶ In den Anfangsjahren des Kinos wurde häufig mithilfe sogenannter Kalklichter projiziert, bei denen eine Knallgasflamme auf ein Stück Kalk gerichtet wurde, um dieses zur Weißglut zu bringen. Aufgrund seiner hohen Lichtemission kam diese Art der Lichterzeugung seit ihrer Erfindung 1826 bereits in den Varietés bei der Bühnenbeleuchtung zum Einsatz. Da das Kalkstück aber regelmäßig ersetzt werden

musste und die Gefahr einer Knallgasexplosion sehr hoch war, wurde das Kalklicht gegen Ende des 19. Jahrhunderts nicht nur in den Varietés abgelöst.⁵⁷ Auch die Wanderkinos stiegen auf elektrisches Licht um, denn hier war die Brandgefahr durch das leicht entzündliche Filmmaterial nicht nur ungleich höher, sondern es kam ein weiteres Problem hinzu: die *sehr mangelhafte* und *noch unvollkommene Optik und Technik*. Die Filme glichen *flackernden Schattenbildern, die dem Zuschauer bald Augenschmerzen bereiteten*⁵⁸ – auf Dauer keine Lösung für das wachsende Kinogeschäft.

Auch nach der Umstellung auf elektrische Projektion hatten die Kinobetreiber mit den Beschwerden ihrer Zuschauer zu kämpfen. Vor allem die Ermüdung der Augen, Kopfschmerzen oder Übelkeit machten den Kinobesuch für einige Zuschauer schwer erträglich. Die Ursachen hierfür lagen in der nach wie vor schlechten Projektion – teilweise begründet durch fehlerhafte Technik, teilweise durch mangelhafte Auführungspraxis. Obwohl bereits im frühen Kino eine Filmlaufgeschwindigkeit von mindestens 16 Bildern pro Sekunde empfohlen wurde, verlangsamten einige Schausteller diese Geschwindigkeit. Der gleiche Film mit 150 Metern Länge wurde mitunter von acht Minuten bei 16 Bildern pro Sekunde auf über zehn Minuten bei nur 13 Bildern pro Sekunde gestreckt, um ein längeres Programm zu spielen und höhere Eintrittspreise zu rechtfertigen. Probleme traten auch aufgrund der schlechten Qualität des Filmträgers selbst auf. So beeinträchtigten unter anderem

54 Garncarz: Wanderkinos in München, S. 37.

55 Klunkert: Leipziger Messen, S. 361.

56 Garncarz: Wanderkinos in München, S. 37.

57 Hüningen: Kalklicht; URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8981>.

58 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 1.

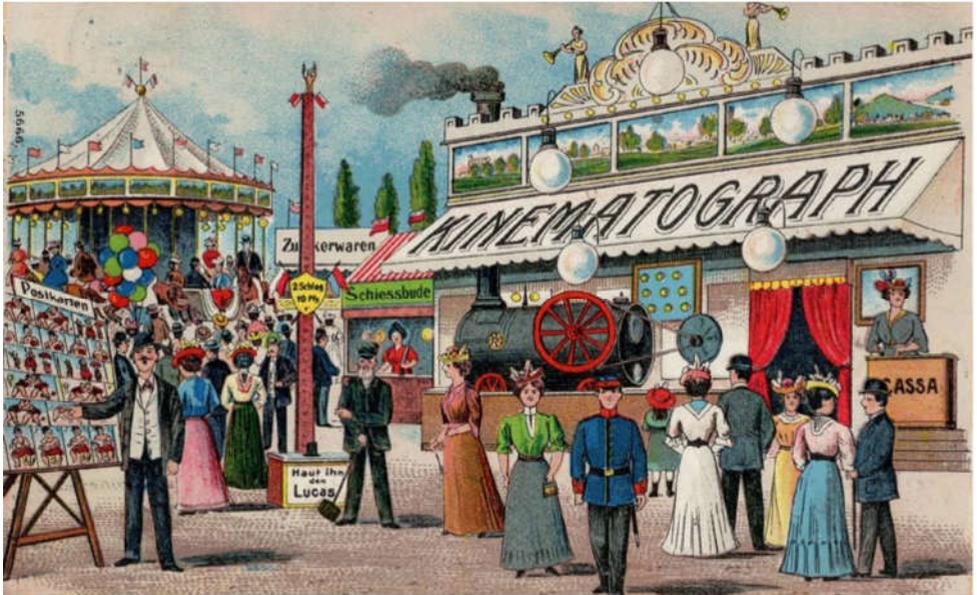


Abbildung 5: Postkarte von 1912. Neben Schießbuden-, Zuckerwaren- und anderen Ständen ist ein Jahrmarktskino mit Kassiererin und Locomobile abgebildet (Quelle: Winfried Müller).

unregelmäßige Körnigkeit, stark variierende Kontraste und unterschiedliche Stärken an verschiedenen Stellen des gleichen Zelluloidträgers die Projektion. Die größte Schwachstelle der Jahrmarktskinos blieb nach wie vor aber der Verschleiß des Filmmaterials. Da die Schausteller, anders als in Variété-Theatern, durch ihren Standortwechsel immer das gleiche Material spielen konnten, wurden die Filme bis zur vollständigen Abnutzung gezeigt. Flecken, Kratzer oder ein teilweises Ablösen der Emulsion vom Träger waren bei ständiger Benutzung kaum

vermeidbar, und häufig führten geklebte Filmrisse zu Bildsprüngen.⁵⁹

Der volle Umfang aller Projektormodelle und -hersteller kann hier mit Sicherheit nicht abgebildet werden – trotzdem soll zumindest die enge Verbundenheit zwischen Projektorfabrikanten und Wanderkinobetreibern in den Anfangsjahren des Kinos aufgezeigt werden. Die Hersteller waren mit dem Filmgeschäft auf zweierlei Art engstens verbunden: einerseits natürlich durch den Vertrieb ihrer Projektionstechnik, andererseits durch den Verkauf der zu spielenden Filme. Diese Produktionsunion hatte es bereits bei

59 Lefebvre: Filmwahrnehmung, S. 72-73.

der Herstellung der Laterna Magica und den ‚Nebelbildern‘ gegeben, und häufig war es bei den Produzenten zu einer ähnlichen Verlagerung des Angebots von Bild zu Film gekommen wie bei ihren Abnehmern. Dabei bildeten die Jahrmarktsschausteller noch vor Variété-Theaterbesitzern und Saalkinobetreibern die größte Abnehmergruppe der Projektoren und Filme. Zwischen 1900 und 1914 konnte das speziell an das Jahrmarktskino gerichtete Angebot etwa 30 bis 40 Prozent des Katalogs einer Produktionsfirma ausmachen.⁶⁰ Dies mag vielleicht auch daran liegen, dass die Saalkinobetreiber allein im Hinblick auf Größe und Gewicht ihres Equipments völlig andere Anforderungen stellten, denn sie reisten mit der Eisenbahn und ihr Gepäck musste dementsprechend so handlich wie möglich sein. Außerdem waren bis in die 1920er-Jahre längst nicht alle Gasthäuser, Gemeinde- und Kirchensäle an das Elektrizitätsnetz angeschlossen, und so nutzten die Saalkinobetreiber kleinere Apparate, die sie entweder mit Kalk- oder elektrischem Licht und einer Handkurbel antrieben. Die Jahrmarktskinos konnten den benötigten Strom hingegen aus ihren eigenen Lokomobilen ziehen und waren mit ihren Zelten und abbaubaren Buden, eigenen Wagons und ganzen Zugabteilen in Bezug auf Größe und Gewicht ihrer Gerätschaften wesentlich weniger eingeschränkt, was die Entwicklung und Produktion unter anderem ihrer Projektoren wesentlich erleichterte.⁶¹

Die Namen der Projektoren waren von Anbieter zu Anbieter unterschiedlich, denn die Hersteller sahen sich genötigt, eigene Bezeichnungen

für ihre Apparate einzuführen, seit die Deutsche Automaten-Gesellschaft Stollwerck & Co sich 1896 den Namen ‚Kinematograph‘ in Deutschland hatte rechtlich schützen lassen: Oskar Messter nannte seine Entwicklung Kosmograph, einige seiner Kollegen übernahmen den amerikanischen Begriff biograph und sogar das Produkt der Internationalen Kinematographen-GmbH, die den geschützten Begriff ja immerhin selbst im Namen führte, musste zunächst Phylsograph heißen.⁶² Diese Bezeichnungen finden sich auch in den Titeln der Wanderkinos wieder, die ihre Namen entweder den unterschiedlichen Projektorbezeichnungen entlehnten oder mit Internationalität signalisierenden Titeln wie Edison-Theater oder Lumière-Kinematograph versuchten, sich den Ruhm der amerikanischen und französischen Erfinder werbetreibend zunutze zu machen – auch wenn nicht immer die Projektoren eingesetzt wurden, deren Name über dem Eingang prangte.⁶³ Mitunter avancierten die Projektoren selbst zur Attraktion – die fremdartigen Artefakte veranlassten Besucher gerade in den Anfangsjahren oft dazu, die Funktionsweise des Projektors einmal näher zu betrachten und zwischen dem unbekanntem technischen Objekt und den durch ihn erzeugten bewegten Bildern eine Verbindung herzustellen.⁶⁴

Das Vorführgerät stand meist etwa zehn Meter hinter der Leinwand und wurde per Handkurbel bedient, während die Leinwand zur

60 Forster: Equipment, S. 56-57.

61 Forster: Equipment, S. 60-62.

62 Weitere mehr oder weniger gebräuchliche Begriffe waren Animatograph, Bioscope, Electrograph, Electroscope, Kinetoscope, Veriscope, Vitagraph und Vitascope. Vgl. dazu Hüning: Kinematograph.

63 Müller: Frühe deutsche Kinematographie, S. 253 (Anm. 67).

64 Forster: Equipment, S. 56.

Verbesserung der Bildqualität regelmäßig mit Wasser abgespritzt wurde.⁶⁵ Nach ihrem Abspielen wurden die Filme einfach auf dem Boden oder in einen Korb abgewickelt oder liefen bis zum Abend einfach in einer Endlosschleife von Vorführung zu Vorführung weiter.⁶⁶ Diese Praktik führte bald zu handfesten Problemen, denn der zunächst eingesetzte Zelluloidfilm bestand zu Beginn noch aus hochentzündlichem Nitromaterial, das erst ab 1908 langsam durch den nicht brennbaren sogenannten Sicherheitsfilm ersetzt wurde.⁶⁷ Feuerschutzbestimmungen wurden erst nach und nach eingeführt, oftmals als Reaktion auf die vielen kleinen Kinobrände in ganz Deutschland oder größere Katastrophen im Ausland, wie etwa das schwere Brandunglück in Paris im Jahre 1897, bei dem in einer Kinematographenvorführung auf einem Wohltätigkeitsbasar über 100 Menschen ums Leben kamen – unter ihnen die Schwester der Kaiserin Elisabeth von Österreich-Ungarn.⁶⁸ Die Verantwortung für die Verordnungen lag dabei bei den einzelnen Bundesstaaten oder Städten, die unter anderem Sicherheitsabstände zwischen Leinwand und erster Zuschauerreihe festlegten, um den Fluchtweg zu einem Notausgang zu sichern.⁶⁹ Das Polizeiamt der Stadt Lübeck erließ beispielsweise eine Verordnung, die unter anderem die Anzahl der Notausgänge, die Art der Lichtquelle und das Aufstellen von Wassereimern und Löschdecken regelte. Besonderes

Augenmerk richteten die Behörden auf die Aufstellung des Apparates in einem *besonderem, vom Zuschauerraum getrennten Raum [...], dessen Wände und dessen Decke aus feuersicheren Stoffen hergestellt oder innen mit solchen Stoffen vollständig bekleidet sind*. Dieser Raum, so der nächste Paragraf, *muß so liegen, daß das Publikum beim Verlassen des Zuschauerraumes nicht gezwungen ist, an ihm vorüberzugehen und weiterhin Oeffnungen für den Lichtdurchlaß in den Wänden des Apparatenraumes aufweisen, welche möglichst klein und durch einen Schieber oder eine ähnliche Einrichtung feuersicher leicht abzuschließen sein sollten*. Wurden die Feuerschutzbestimmungen nicht eingehalten, drohte den Schaustellern eine Geldstrafe von bis zu 60 Mark oder, im *Unvermögensfalle*, eine Haftstrafe von bis zu 14 Tagen.⁷⁰ In Leipzig musste der Schausteller Hermann Fey eine Geldstrafe von 12 Mark bezahlen, weil er den vorgeschriebenen Sicherheitsabstand von zwei Metern zwischen Leinwand und erster Reihe missachtet hatte. Solche und ähnliche Verordnungen ließen sich Anfang des 20. Jahrhunderts in ganz Deutschland finden und wurden später für die ortsfesten Kinos übernommen und angepasst.⁷¹

65 Klunkert: Leipziger Messen, S. 361.

66 Schaper: Kinos in Lübeck, S. 12.

67 Lenk: Azetatfilm; URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2536>. Erst seit den 1920er-Jahren stand nichtentflammbares Material zur Verfügung.

68 Garncarz: Fairground Cinema, S. 80.

69 Klunkert: Leipziger Messen, S. 365.

70 Klunkert: Leipziger Messen, S. 365; Garncarz: Medienwandel, S. 77; zitiert nach Schaper: Kinos in Lübeck, S. 13.

71 Klunkert: Leipziger Messen, S. 364.

Mobiles Kino auf den Messen in Leipzig

Die umfangreichsten Forschungen zum europäischen Wanderkino hat sicherlich Joseph Garnarz betrieben, seine Studie zum Jahrmärtskino in München soll in diesem Beitrag durch sächsische Städte ergänzt werden. Vergleicht man die beiden sächsischen Beispiele mit der bereits vorliegenden Studie zu München, so stellt die bayerische Hauptstadt 1895 mit 413.255 Einwohnern die größte der drei Städte dar, Leipzig folgt dicht darauf mit 399.963 Einwohnern und Dresden mit 354.285. Die Vergleichbarkeit ergibt sich besonders aus der jeweiligen überregionalen Anziehungskraft der jährlich stattfindenden Attraktionen in den drei Großstädten. Je länger diese Feste dauerten, desto attraktiver wurden sie für die Schausteller – schließlich war jeder Standortwechsel mit großem logistischem Aufwand verbunden und verursachte somit ernstzunehmende Unkosten. So sind Leipzig und Dresden mit ihren meist zweiwöchigen Festivitäten auch ohne die Ausmaße des Oktoberfestes für die Schausteller als durchaus anziehend zu werten. Für alle Städte liegt eine ausführliche Listung der Schausteller in der Siegener Wanderkino-Datenbank vor, welche ab 1896 einen Zeitraum von 30 Jahren abbildet und sämtliche Schausteller, Kinematographen und ihre Standorte aufführt. Ihre Daten speisen sich aus zeitgenössischen Tageszeitungen sowie Branchenzeitschriften von Schaustellern und Filmwirtschaft. Für Dresden und Leipzig wurde ein Abgleich der Datenbank mit anderen Quellen durchgeführt – neben der Siegener Datenbank

war besonders für Dresden mit der Sammlung Ott eine Ergänzung möglich.⁷²

Bis Anfang des 20. Jahrhunderts gab es in Leipzig drei urkundlich bestätigte Märkte: den Michaelis-, den Oster- und den Neujahrsmarkt. Diese fungierten bereits seit dem späten 12. Jahrhundert als überregionale Märkte und Fernhandelsstätten, wobei die beiden Hauptmessen, Oster- und Michaelismarkt, jeweils drei Wochen dauerten. Anders als die reinen Jahrmärkte waren die Messen von Anfang an auf eine längere Dauer ausgelegt, um den Handel für reisende Anbieter wirtschaftlich attraktiv zu gestalten. Die Oster- oder Jubilatesse begann am zweiten Sonntag nach Ostern, während der Michaelismarkt in die Woche des 29. Septembers, des Michaelistags, fiel. Mit der zusätzlichen Verfügung eines Neujahrsmarktes im Januar hatte Leipzig ab 1458 also durch das Jahr hinweg insgesamt drei große Messen aufzuweisen, die im 19. Jahrhundert zu den größten in Deutschland zählten. Während auf der ‚Großmesse‘ der überregionale Großhandel stattfand, bezeichnete die ‚Kleimmeße‘ vor allem den regionalen Handel zur Versorgung der Leipziger Bevölkerung – aber auch die ‚Vergnügungsmesse‘, auf der sich die Schausteller mit all ihren Attraktionen versammelten. Sie waren bereits seit dem 16. Jahrhundert fester Kern des Jahrmärtsstrebens und hatten eigenen Verordnungen und städtischen Regelungen Folge zu leisten.

72 Siegener Wanderkino-Datenbank; URL: <http://fk615.221b.de/siegen/wk/show/index.php?language=de>. Die Datenbank wurde im Rahmen des DFG-Forschungskollegs 615 „Medienumbrüche“ (2005–2009) erstellt. Der letzte Zugriff auf den Link erfolgte am 30.7.2018, inzwischen ist die Seite nicht mehr funktionsfähig. Siehe zur Sammlung Ott den Beitrag von Wolfgang Flügel in diesem Band.

Bis zu Beginn des 18. Jahrhunderts zeigten die Schausteller ihre Vorführungen innerhalb der Stadtmauern, meist noch ohne eigene Zelte oder Buden in Gasthäusern und Höfen. Infolge der neu entstehenden Kolonialwaren- und Kramläden veränderte sich zu Anfang des 19. Jahrhunderts auch die Kleinmesse. Regionalhandel und Vergnügungen wurden entkoppelt,

Verkehrseinschränkungen und Städteplanung verbannten die Schausteller von größeren Plätzen in der Innenstadt auf eigene Plätze außerhalb der Stadtmauern, bis die Kleinmesse 1907 eine eigene kleine „Budenstadt“ vor dem Frankfurter Tor bekam.⁷³

73 Klunkert: Leipziger Messen, S. 21-27.

Jahr	Liebig	Scherff	Fischer	Börno	Fey	Hagen	Ohr	Schütze	Tränker
1899	*	*							
			*						
1900		K		D					
			*						
1901		K		K					
	*	K	K						
1902		*		*	K				
		K		K	K				
1903		K		K	K				
		K		K					
1904	K	*		*	*				
		K		K					
1905	K	K			K				
		K		K					
1906	*	*		*	*				
	D	K		*		*			
1907	K	K		K	K	K	K	K	
		*		K	K				*
1908		K		*	K		K	K	
		*		*	*				*
1909		*		*	*				
		*		*	*				
1910		*			*				
		K			K				

Tabelle 1: Belegte Kinematographenaufführungen auf den Leipziger Ostermessen und Michaelismessen im Zeitraum von 1899 bis 1910

(Quelle: Siegener Wanderkino-Datenbank (D), Dissertation Klunkert (K). Ostermessen des Jahres sind jeweils in der ersten Zeile des Jahres gelistet, Michaelismessen in der zweiten. Mit * gekennzeichnet sind in beiden Quellen nachgewiesene Schausteller.)

Obwohl bereits 1896 die erste Bewerbung eines Schaustellers für die Aufstellung eines Wanderkinos auf der Leipziger Messe einging, sollte es noch drei weitere Jahre dauern, bis das Kino in die Messestadt kam.⁷⁴ Den ersten Antrag Jean Dienstknechts, also jenes Schaustellers, der bereits in München für die erste Kinematographenvorführung verantwortlich war, lehnte der Leipziger Rat ab – warum, ist nicht überliefert. Mit der Zulassung gleich zweier Schausteller war ab 1899 bis 1916 aber immer mindestens ein Wanderkino auf den Leipziger Messen präsent, wobei es seinen quantitativen Höhepunkt 1907 auf der Ostermesse mit sieben Kinobetrieben fand. Auffällig ist in Leipzig die hohe Dichte derjenigen Schausteller, die ursprünglich selbst aus Leipzig stammten: bis auf Heinrich Ohr, Alois Börno und Hermann Liebing waren alle hier aufgezeigten Schausteller in Leipzig gemeldet und auch Börno und Liebing sind später mit Wohnsitz in Leipzig verzeichnet.⁷⁵ Theodor Scherff, nach Dienstknecht gemeinsam mit Hermann Liebing der erste Schausteller, der einen Antrag für den Kinematographenbetrieb an den Leipziger Rat stellte, ist dabei mit insgesamt 22 bis 1910 nachweisbaren Besuchen der Schausteller mit der größten Kontinuität. Wie sein Dresdner Kollege Liebing hatte auch Scherff die Leipziger Messen zuvor mit Panoramen und optischen Theatern besucht. Gertrude Fischer und Elise Schütze hatten die Messen vorher ebenfalls

mit den unterschiedlichsten Attraktionen bespielt – waren anders als Liebing und Scherff aber nicht auf optische Geschäfte spezialisiert und gaben ihre Wanderkinos nach zwei bis drei Einsätzen zugunsten von Tierdressurtheatern und Abnormalitätenshows auf. Generell sind für Leipzig mehr ‚Eintagsfliegen‘ festzustellen als für München – was vielleicht durch die hohe Anzahl an Messeschaustellern zu erklären ist, die bereits vor der Etablierung des Wanderkinos in der Art ihrer Attraktionen von Jahr zu Jahr stark fluktuierten.⁷⁶ Vermutlich kommt auch deswegen für Leipzig eine im deutschen Gesamtvergleich etwas schlechtere Quote in der Siegener Datenbank zustande, denn von den insgesamt 72 nachweisbaren Kinematographenaufführungen in Leipzig sind nur 32 in der Datenbank erfasst – eine relativ geringe Quote von 44 Prozent, die vermutlich eben in jenen ‚Eintagsfliegen‘ begründet liegt.

Mobiles Kino auf der Vogelwiese in Dresden

Ursprünglich war das Volksfest auf der Dresdner Vogelwiese ein reines Schützenfest, das seit dem 15. Jahrhundert jährlich ausgetragen wurde. Die Schützenvereine der einzelnen Stadtteile traten meist zur Pflingstzeit in mehreren Wettbewerben wie etwa Blatt- und Vogelschießen gegeneinander an und maßen in Anlehnung an ritterliche Turniertraditionen unter städtisch-monarchischer Aufsicht ihre Kräfte.⁷⁷

74 Klunkert: Leipziger Messen, S. 362. Die Daten der Tabelle beziehen sich auf die Schaustellerliste. Ausgespart wurden diejenigen Unternehmen, die zwar in der Siegener Datenbank gelistet sind, laut Klunkert letztlich aber nicht auf den Messen zugelassen wurden.

75 Klunkert: Leipziger Messen, beigelegte Schaustellerdatei.

76 Klunkert: Leipziger Messen, S. 362-367.

77 Klunkert: Leipziger Messen, S. 10-14.

Jahr	Datum	Schausteller	D	O	Anmerkungen
1896	08.08.	Dienstknecht	*	*	
1899	29.07.	Kummer	*	*	
	30.07.	Blunk	*		
1900	26.08.	Paty	*	*	nur zwei Tage
	02.09.	Paty	*		nur zwei Tage
	unbekannt	Ohr		*	
1901	August	Fey		*	
	unbekannt	Paty		*	
1902	August	Fey		*	
1903	04.07.	Paty	*		
	August	Paty		*	
1904	19.03.	Paty	*		
	August	Paty		*	
	unbekannt	Bläser		*	
	unbekannt	Frick		*	
1905	unbekannt	Semt		*	
	unbekannt	Lambert		*	
1906	30.06.	Bauer	*		
1907	26.10.	Messing	*		
1909	31.07.	Fey	*		
	07.08.	Paty	*		
		Bläser	*		
		Semt	*		
1910	06.08.	Bläser	*		
		Paty	*		Kinematograph und verzaubertes Schloß
		Semt	*		
	03.09.	Nase	*		nur zwei Tage, Kinematograph und Luftschaukel

Tabelle 2: Belegte Kinematographenasufführungen auf der Dresdner Vogelwiese im Zeitraum von 1896 bis 1910 (Quelle: Siegener Wanderkino-Datenbank (D) sowie Sammlung Ott (O).)

Erst im 18. Jahrhundert übertrug die Stadt die Verantwortung dem Schützenverein selbst.⁷⁸ Nach dem Siebenjährigen Krieg war das dreitägige Fest auf eine Woche verlängert worden und die *tolle oder liederliche Woche*⁷⁹ verursachte damit erhebliche Kosten.⁸⁰ Die Stadt gewährte dem Dresdner Schützenverein allerdings die Einnahme von Standgeldern und so wuchs die Anzahl der Buden und Stände innerhalb weniger Jahre auf ein Vielfaches an und das elitäre Wettschießen entwickelte sich zum populären Volksfest. Bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts gab es auf der Vogelwiese nur sehr wenig unterhaltsame Zeitvertreibe – wahrscheinlich, weil die eigentliche Hauptattraktion noch immer der Schützenwettbewerb selbst war. Erst ab 1800 etablierten sich nach und nach auch Fahrgeschäfte, Kegelspiele, Wachskabinette, Karussells, Artisten, Tierdressuren und sogenannte Guckkästen. Zugleich änderte das Festschießen im 19. Jahrhundert seinen Charakter: Ab 1830 gab es ein eigenes Frauenschießen, bei dem sich die Ehefrauen der Schützen untereinander messen konnten, und mit der Öffnung des Festes für Bürger, Handwerker und Bauern wurde die Vogelwiese im Laufe des Jahrhunderts zum größten Volksvergnügen in Sachsen.⁸¹ Für das Jahrmarktskino auf der Dresdner Vogelwiese stimmen die Angaben Otts und der Siegener Datenbank weitgehend überein. Auffällig ist aber, dass Ott sich ausschließlich auf die traditionelle Bezeichnung des Sommermarktes als Vogelwiese bezieht. Aufführungen, die auf

dem Frühlings- oder Herbstmarkt ebenfalls auf der Vogelwiese stattfanden, finden sich nicht in seinen Aufzeichnungen. Weiterhin führt die Sammlung Ott nur bis ins Jahr 1906. Ab diesem Zeitpunkt sind in seinen Tabellen nur noch stationäre Kinos zu finden – obwohl es, wie die Datenbank zeigt, auch in den folgenden Jahren durchaus noch Wanderkinos auf der Vogelwiese gab. Genauso gibt es aber auch Schausteller, die nur in der Sammlung Ott auftauchen: so zum Beispiel Frick, Semt und Lambert.⁸² Otts Zitate von Werbeanzeigen und Annoncen lassen auf eine sehr ausführliche Auswertung der lokalen Tagespresse schließen, wodurch zusätzliche, vornehmlich lokal agierende kleinere Schausteller auftauchen, die womöglich gar nicht oder kaum in der Schaustellerzeitschrift Komet, der zentralen Quelle der Siegener Datenbank, inserierten.

Auf der Basis beider Quellen lassen sich folgende Beobachtungen machen: Am häufigsten gastierte der Schausteller Karl Paty mit Paty's Elektrischem Theater auf der Dresdner Vogelwiese – insgesamt neun Mal. Paty war einer der aktivsten Schausteller der Region, für den neben Vorführungen auf der Vogelwiese unter anderem auch Sondervorstellungen im Dresdner Botanischen Garten belegt sind.⁸³ Pro Jahr weist Dresden weit weniger Schausteller auf als München und Leipzig – betrachtet man jedoch die absolute Anzahl an einzelnen Schaustellern, so sind für München und Leipzig je neun, für

78 Wozel: Dresdner Vogelwiese, S. 35.

79 Wozel: Dresdner Vogelwiese, S. 54.

80 Wozel: Dresdner Vogelwiese, S. 45.

81 Wozel: Dresdner Vogelwiese, S. S. 48; 54-56.

82 Sammlung Ott, Teil C, Blatt 1. Hier ist vermutlich der Schausteller Ignatz Franz Lambertz gemeint.

83 Siehe Siegener Wanderkino-Datenbank, Eintrag Karl Paty.

Dresden jedoch 13 zu verzeichnen.⁸⁴ Auch hier gibt es wieder relativ viele ‚Eintagsfliegen‘ – noch mehr, als dies bei Leipzig bereits der Fall war. Für Schausteller wie etwa Kummer oder Nase lassen sich neben den Vogelwiesevorstellungen generell nur je eine weitere Aufführung nachweisen – beide im Raum Dresden. Gegen Ende des Betrachtungszeitraums fällt die Einführung zusätzlicher Attraktionen ins Auge, die direkt neben der Ankündigung der Kinematographenvorfürungen genannt werden. Wahrscheinlich bildet sich hier das Wanderkinosterben um 1910 ab, denn mit dem zwischenzeitlichen Anbieten zweier Attraktionen durch denselben Unternehmer war der Umstieg auf ein gänzlich neues Geschäft oftmals nicht mehr weit.

Ein sächsisches Saalkino – Beispiel: Guido Seeber

Auch in Europa gab es, ähnlich wie in den USA, neben dem Jahrmarktskino das sogenannte Saalkino: reisende Schausteller, die ihr Programm für eine begrenzte Zeit in Rathaus- und Tanzsälen, Hotels oder Krankenhäusern mittlerer und kleiner Städte vorführten. Diese Art des Kinos konnte ähnlich wie das Jahrmarktskino mobil sein, war aber im Unterschied zu diesem oftmals auf staatliche oder kirchliche Institutionen angewiesen. Die Filme des temporären Saalkinos wurden häufig periodisch für die angemietete Zeit gezeigt und dienten, zumindest in

Europa, nicht als einziger Broterwerb des Schaustellers. Anders als ihre Kollegen auf den Jahrmärkten hatten diese Schausteller keine Buden oder Zelte – sie reisten mit der Eisenbahn und führten lediglich einen Projektor und eine Leinwand mit sich. Die mobilen Saalkinos markieren in vielen größeren deutschen Städten den Beginn des Kinogeschäfts: so wurde der erste Kinematograph beispielsweise in Köln am 20. April 1896 im Saal eines Kirchenhauses und in Lübeck am 11. Oktober 1896 im örtlichen Kaisersaal vorgeführt. All diese Filmvorführungen fanden nur wenige Wochen statt und blieben zunächst singuläre Ereignisse; die wenigsten Schausteller kehrten regelmäßig zum Ort ihrer ersten Filmvorführung zurück. Generell stellen sich Aufführungspraktiken, Motivationen und soziale Profile der Schausteller beim Saalkino weit heterogener dar, als dies bei den Jahrmarktskinos der Fall ist.

Das Beispiel des sächsischen Saalkinobetreibers und späteren Kameramanns Guido Seeber ist deshalb für die Veranschaulichung sehr unterschiedlicher Sachverhalte gut geeignet, denn es kann in seiner Besonderheit für die vielfältigen Ausprägungen und Praktiken der frühen Jahre des Kinobetriebs stehen. Es handelt sich hierbei außerdem um eine der frühesten belegten Filmvorführungen von Privatpersonen, denn Guido Seeber führte, gemeinsam mit seinem Vater Clemens, bereits seit 1897 Filme auf. Sie praktizierten dies nicht im Umfeld einer Schaustellerfamilie auf Jahrmärkten, sondern vor allem als mobiles Saalkino in und um ihre Heimatstadt Chemnitz. Weiterhin waren Vater und Sohn ausgebildete Fotografen und auch sonst „technisch versiert, innovativ und auf Qualität

84 Was, nebenbei bemerkt, auch dazu geführt hat, dass für die Dresdner Tabelle keine horizontale Listung der Schausteller möglich war.

bedacht⁸⁵ und nicht zuletzt deshalb ist davon auszugehen, dass ihre Filmvorführungen bereits von besserer Qualität gewesen sein dürften, als es in dieser Anfangsphase gemeinhin üblich war. Die Filmvorführungen der Familie Seeber stellen also in vielerlei Hinsicht eine Besonderheit im frühen Kino dar.

Begonnen hatte die Filmbegeisterung Seebers Senior nach einem Besuch der Dresdner Gewerbeausstellung im Sommer 1896 – eine der ersten gewerblichen Filmvorführungen in Sachsen, auf der die Filmvorführungstechnik der Gebrüder Lumière vorgestellt worden war.⁸⁶ Nach weiteren Besuchen von mobilen Kinematographen, die in ihrer Heimatstadt Chemnitz Halt machten, reisten Vater und Sohn nach Berlin in der Absicht, für eigene Vorführungen einen Projektor zu erwerben. Der Projektor Oskar Messters diente ihnen ab September 1897 zur Vorführung von Seeber's lebenden Riesenphotographien in Chemnitz, wo sie sich zunächst fest in einem örtlichen Varieté eingemietet hatten. Bald aber wurde die Nachfrage nach Filmen und Filmvorführungen auch um Chemnitz immer größer, und Vater und Sohn reihten sich in die Reihe der regionalen Schausteller und Wanderkinovorführer ein. Sie zogen mit ihren Programmen durch die nahegelegenen Städte und Dörfer und traten darüber hinaus gezielt auf Festen auf, wie etwa 1905 auf dem sächsischen Kreisturnfest. Mit ihrem ambulanten Betrieb waren sie, da die Seebers weder Bude noch Zelt besaßen, dabei auf die Anmietung von Sälen angewiesen.⁸⁷

Das Vorführen allein reichte den Seebers aber bald nicht mehr aus – bereits ein Jahr nach ihren ersten Filmvorführungen reisten sie ein weiteres Mal nach Berlin, um eine Kamera zu erwerben und eigene Filme zu drehen. Damit stießen sie allerdings bald auf ein künstlerisch-technisches Problem: Die Synchronisation von Ton und Bild, die durch die noch ungekoppelte parallele Vorführung von Projektor und Grammophon sehr störanfällig war und häufig gewissermaßen aus dem Takt fiel. Gemeinsam mit Oskar Messter versuchten sich Clemens und Guido Seeber 1904 an der Entwicklung eines technischen Geräts, das dieses Problem lösen sollte: das ‚Seeberophon‘. Dieser Apparat stellt den ersten Versuch einer gekoppelten Tonbild-Vorführungsanlage dar – er verband die Mechanik des Projektors mit einem herkömmlichen Grammophon und konnte das Abspielen des Films so an eventuelle Plattensprünge, -pausen oder -wechsel anpassen.⁸⁸ Dieser neuartige Apparat kam ebenfalls nicht nur in Chemnitz, sondern unter anderem auch in Freiberg, Oelsnitz, Leisnig, Annaberg, Mulda, Neukirchen und Zschachwitz zum Einsatz. Seebers *lebende, singende, sprechende und musizierende Photographien* wurden ab 1905 patentrechtlich geschützt.⁸⁹ Das Gerät war ein Vorläufer von Messters Biophon, dessen natürlicher Klang das Publikum genauso überraschte wie die Technik des Seeberophon:⁹⁰

Wir [...] führten in bekannter Weise unsere Filme vor, zum Schlusse dann einige Tonbilder [...]. Nach

85 Müller: Frühe deutsche Kinematographie, S. 252 (Anmerkung 59).

86 Aurich/Viertel (Hg.): Von André bis Zöllner, S. 106.

87 Stach: 100 Jahre Kino, S. 387-388.

88 Hünigen: Seeberophon; URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=9290>.

89 Stach: 100 Jahre Kino, S. 368-369.

90 Hünigen: Seeberophon; URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=9290>.

Schluss der Vorstellung erschienen verschiedene Herren auf der Bühne und wollten gern den Mann kennen lernen, der so gut zu den Bildern kommentiert hatte. Ich griff sofort in den Plattenkasten und zeigte [...] die in Frage kommende Grammophonplatte [...] rollte meine Filme um [...] und führte ein zweitesmal vor.⁹¹

Nach dem Tod seines Vaters 1905 und einigen Wanderjahren trat Guido Seeber eine Arbeit als Filmprüfer in Köln und Frankfurt an und übernahm schließlich die technische Leitung der Filmproduktionsgesellschaft Deutsche Bioskop-GmbH in Berlin. Dort war er als Kameramann tätig, unter anderem für Aktualitäten und auch Spielfilme, wie etwa „Der Student von Prag“. Für seine Tätigkeit hinter der Kamera beim Film „Der Golem“ wurde Seeber gar eine Nennung seines Namens auf dem Filmplakat zugebilligt – eine Praxis, die für die Techniker hinter den Kulissen höchst unüblich war. Nach 1920 arbeitete Seeber den Rest seines Lebens freischaffend als einflussreicher Kameramann für verschiedene Produktionsgesellschaften, unter anderem unter Regie von Fritz Lang und Georg Wilhelm Pabst, und begann, eigene Filmforschung zu betreiben und zu publizieren. Er starb am 2. Juli 1940 in Berlin.⁹² Guido Seeber steht mit seinem weitreichenden technischen und filmischen Schaffen für die Experimentier- und Innovationsfreudigkeit in der technischen Entwicklung des frühen Kinos um 1900. Sein Lebenslauf verdeutlicht die Praxis jener frühen Kinovorführer, welche nicht aus dem klassischen Jahrmaktsumfeld

heraus auf Wanderschaft gingen, sondern deren mobile Kinojahre eher als Zwischenschritt in einer weiterführenden kinoverbundenen Biographie zu werten sind.

Abspann: Das Wanderkinosterben

Wie ein Blick auf die Sammlung Ott bereits vermuten ließ, setzte die Etablierung erster ortsfester Kinos bereits ab 1905 ein – anders als Ott es einschätzte, war dies allerdings eine Zeit, in der sich das Wanderkino noch in voller Blüte befand. Der langsame Wegfall des ambulanten Kinos begann nicht unmittelbar mit der steigenden Popularität der ortsfesten Kinos, sondern stellt eher eine zeitlich versetzt stattfindende Entwicklung dar. Damit ist der Grund für das Wegsterben der Wanderkinos zwar durchaus im Erfolg der stationären Kinos zu sehen, aber der Beginn der Etablierung ortsfester Kinos liegt nicht im Scheitern des Wanderkinos begründet. Denn die Wanderkinos befanden sich um 1905 auch in Sachsen auf dem Höhepunkt ihrer Entwicklung: 1906 und 1910 stellen die Spitzen der Ausbreitung des Wanderkinos dar, während das ortsfeste Kino erst 1912 seinen vorläufigen Höhepunkt erreichte. So stieg die Anzahl der ortsfesten Kinos ab 1906 enorm: bis 1911 wuchs die Zahl der ortsfesten allein in Dresden auf 29 an und auf das gesamte Kaiserreich gerechnet vervielfachte sich die Zahl von 40 ortsfesten Kinos 1906 bis 1912 auf etwa 3.000. Mit der Etablierung der ortsfesten Kinos ging zeitgleich ein Wandel der Filmbranche einher. Vor allem wurden die bis dato auf den Jahrmärkten üblichen

91 Seeber: Seeberograph. Zitiert nach Stach: 100 Jahre Kino, S. 369.

92 Stach: 100 Jahre Kino, S. 369-371.

Kurzfilme durch Langfilme abgelöst, und mit den neuen, stark narrativen Filmen begann schließlich auch die Kultur der Filmstars, die Praxis des Filmverleihs und des abendfüllenden Spielfilms mit festen Besuchszeiten etablierten sich und verdrängten das in Endlosschleife gezeigte Nummernkino. Erst ab 1911 begann der langsame Fall der Wanderkinos – etwa 36 Prozent der Wanderkinos des Vorjahres verschwanden. Bei den ausgewählten sächsischen Beispielen spiegelt sich ein derartig starker Einbruch allerdings nur in Leipzig, denn in Dresden fluktuieren die Zahlen über den gesamten Zeitraum hinweg sehr stark. Am Beispiel Leipzig lässt sich allerdings eine starke Abnahme der individuellen Wanderkinogeschäfte ablesen, die von acht zur Hochzeit 1907 bis auf zwei nur vier Jahre später abfällt.

Durch die verschärfte Konkurrenzsituation innerhalb der Städte verlangten die Lichtspielhäuser niedrigere Preise als ihre ambulanten Kollegen, und die Schausteller begannen besonders in kleineren Städten und Dörfern Halt zu machen, die noch keine eigenen Kinos hatten. Bis zum Ersten Weltkrieg war der Großteil der Schausteller gänzlich aus dem mobilen Kinogeschäft ausgestiegen und hatte auf andere Jahrmarktsattraktionen umgesattelt oder betrieb eigene Ladenkinos.

Dies gilt beispielsweise für den Schausteller Fey, welcher ab 1910 fünf Kinos in Leipzig betrieb, aber wie viele andere seiner Kollegen, die ortsfeste Kinos besaßen, dennoch weiterhin mit anderen Attraktionen auf den Jahrmärkten vertreten war. Zu nennen wäre etwa auch Theodor Scherff, der ab 1899 bis 1913 regelmäßig die Leipziger Messen besuchte und zudem ab 1907 stationäre Kinos unter anderem in Leipzig,

Erfurt und Weimar betrieb. Anders als das Jahrmarktskino entwickelte sich das mobile Saalkino häufig vor allem in die Richtung des Schulkinos weiter, für welches eigene Programme und Materialien zusammengestellt wurden. Genauso konnte es aber auch, wie an der Biografie Seebers zu sehen, als Sprungbrett für eine Karriere im Filmgeschäft dienen.

Der tatsächliche Einfluss des Wanderkinos auf den Kinokonsum der Jahrzehnte nach 1910 ist schwer zu beurteilen. Einerseits ist hervorzuheben, dass es zunächst die Sensationslust der Jahrmärkte war, die die Zuschauer mit dem neuen Medium vertraut machte. Fakt ist aber auch, dass durch die Etablierung ortsfester Kinos und den Bruch durch den Ersten Weltkrieg, durch den viele Jahrmärkte ausgesetzt wurden, sich die Kino- und Filmkultur innerhalb kürzester Zeit grundlegend änderte. Erinnern wir uns allerdings an die eingangs zitierte Wiegenmetapher von Corinna Müller, so lässt sich zumindest konstatieren, dass im Gegensatz zu anderen Aufführungsorten wie etwa dem Variété das Wanderkino die stilbildende Institution der frühesten Kinojahre bleibt. Es beeinflusste aufgrund seiner Popularität die Sehgewohnheiten eines Millionenpublikums und in Europa machten die Wanderkinos das Publikum überhaupt erst mit dem neuen Medium vertraut. Spätestens ab 1900 generierten sie eine stetige Nachfrage nach Filmen und können damit als Voraussetzung für den ab 1905/06 beginnenden Boom von stationären Kinos gelten. Festzuhalten ist damit zweierlei: Erstens ist das frühe Kino keineswegs als ‚primitives Kino‘ zu bewerten, dem retrospektiv noch vor wenigen Jahrzehnten jegliche kulturelle Auswirkung abgesprochen wurde. Gleichzeitig ist die Geschichte des frühen Kinos

zweitens aber mehr als der bloße Wettstreit um die Erfindung des bewegten Bildes auf internationaler Bühne. Es handelt sich bei dem Phänomen des frühen Kinos tatsächlich bereits um eine eigene Kinokultur, die in vielerlei Hinsicht besonderen ökonomischen, sozialen und kulturellen Rahmen folgte, welche teilweise konträr zur heutigen Kinokultur stehen. Am ehesten ist das frühe Kino deshalb wohl ganz neutral als erster Schritt der Professionalisierung des Kinogeschäfts zu sehen: So wie aus den fahrenden Schauspielern und Gauklern des Mittelalters später Theaterschauspieler wurden, nahm das Kino seinen Anfang ebenfalls im Schaustellertum und entwickelte sich Anfang des 20. Jahrhunderts schließlich zu dem ortsfesten Kino, das uns bis heute unterhält.

Linksammlung

Alle Zugriffe vom 1.5.2020 bis 13.8.2020.

<http://fk615.221b.de/siegen/wk/show/index.php?language=de>

<http://filmlexikon.uni-kiel.de>

<http://diaprojection.i.d.f.unblog.fr/files/2013/12/fondantes-7a.jpg>

<http://diaprojection.i.d.f.unblog.fr/files/2013/12/fondantes-7b.jpg>

<http://diaprojection.i.d.f.unblog.fr/files/2013/12/fondantes-01.jpg>

Online-Datenbank

Siegener Wanderkino-Datenbank

Veröffentlichung im Rahmen des DFG-Forschungskollegs 615 „Medienumbrüche“, (2005–2009). Die Startseite der Online-Datenbank ist zwar noch abrufbar, die

Suchfunktion funktioniert jedoch nicht mehr; URL: <http://fk615.221b.de/siegen/wk/show/index.php?language=de>.

Filme

Cinémathèque de la Ville de Luxembourg/Medienwissenschaft der Universität Trier (Hg.): Crazy Cinématographe. Europäisches Jahrmarktkino 1896–1916, Edition Filmmuseum 18, Doppel-DVD, Deutschland 2007.

Archivalien

Dresden, Stadtarchiv

Bestand 17.2: Zeitgeschichtliche Sammlungen, 17.2.10: Sammlung Heinrich Ott zur Geschichte der Dresdner Kinematographie

Teil C: Die Kinematographie als Schaustellung.

Literatur und Quellen

Jutta Aurich/Gabriele Viertel (Hg.): Von André bis Zöllner. 125 Biografien zur Chemnitzer Geschichte. Aus dem Stadtarchiv Chemnitz, Radebeul 1998.

Florian Dering: Heute Hinrichtung. Jahrmarkts- und Varietéattraktionen der Schaustellerdynastie Schichtl, München 1990.

Thomas Elsaesser: Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels, München 2002.

Ralf Forster: Easy to Handle and Part of the Novelty. Equipment for Travelling Cinemas in Early Trade Catalogues, in: Martin Loiperdinger (Hg.): Travelling cinema in Europe. Sources and Perspectives, Frankfurt (Main) 2008, S. 54-66.

Joseph Garnzar: „Die schönsten und elegantesten Geschäfte in dieser Branche“. Wanderkinos in München 1896–1913, in: Monika Lerch-Stumpf (Hg.): Für ein Zehnerl ins Paradies. Münchner Kinogeschichte 1896 bis 1945, München/Hamburg 2004, S. 36-46.

Joseph Garncarz: Über die Entstehung der Kinos in Deutschland (1896–1914), in: Frank Kessler (Hg.): Kinematographen-Programme, Frankfurt (Main) 2002, S. 144-158.

Joseph Garncarz: The Fairground Cinema – A European Institution, in: Martin Loiperdinger (Hg.): Travelling cinema in Europe. Sources and Perspectives, Frankfurt (Main) 2008, S. 79-101.

Joseph Garncarz: Medienwandel, Konstanz/München 2016.

Geschichtswerkstatt Neuhausen e.V.: Hollywood in Neuhausen, München 2002.

Tom Gunning: The Cinema of Attraction(s). Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde, in: Wanda Strauven (Hg.): The Cinema of Attractions Reloaded, Amsterdam 2006, S. 381-388.

Ulrike Hick: Geschichte der optischen Medien, München 1999.

James zu Hüningen: Das Kalklicht, Lexikon der Film-begriffe; URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8981>.

James zu Hüningen: Das Seeberophon, Lexikon der Filmbegriffe; URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=9290>.

James zu Hüningen/Rolf Giesen: Phantasmagorie, Lexikon der Filmbegriffe; URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=5481>.

Nico de Klerk: Das Programmformat. Bruchstücke einer Geschichte, in: Frank Kessler (Hg.): Georges Méliès – Magier der Filmkunst, Basel 1993, S. 15-18.

Gabriele Klunkert: Schaustellungen und Volksbelustigungen auf Leipziger Messen des 19. Jahrhunderts. Eine wirtschafts- und sozialgeschichtliche Untersuchung, Göttingen 2010.

Hauke Lange-Fuchs: Die Reisen des Projektionskunst-Unternehmens Skladanowsky, in: Frank Kessler (Hg.): Kinematographen-Programme, Frankfurt (Main) 2002, S. 122-143.

Thierry Lefebvre: Flimmerndes Licht. Zur Geschichte der Filmwahrnehmung im frühen Kino, in: Frank Kessler (Hg.): Aufführungsgeschichten, Basel/Frankfurt (Main) 1996, S. 71-80.

Sabine Lenk: Der Azetatfilm, Lexikon der Film-begriffe; URL: <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=2536>.

Corinna Müller: Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912, Stuttgart 1994.

Heinrich Ohr: Aus den Anfängen des Films. Von der Schaubude zum ersten festen Theater. 3 Teile. Teil I, in: Film-Kurier 143 (1937).

Margit Ramus: Schausteller, in: Sacha Szabo (Hg.): Kultur des Vergnügens. Kirmes und Freizeitparks – Schausteller und Fahrgeschäfte. Facetten nicht-alltäglicher Orte, Bielefeld 2009, S. 209-223.

Deac Rossell: The Public Exhibition of Moving Pictures before 1896, in: Frank Kessler (Hg.): Quellen und Perspektiven. Sources and Perspectives, Frankfurt (Main) 2006, S. 168-205.

Günther Sanwald: Geschichte der Lichtspieltheater in Ulm von den Anfängen bis zur Weimarer Republik, in: Ulm und Oberschwaben. Zeitschrift für Geschichte, Kunst und Kultur (60) 2017, S. 379-408.

Petra Schaper: Kinos in Lübeck. Die Geschichte der Lübecker Lichtspieltheater und ihrer unmittelbaren Vorläufer 1896 bis heute, Lübeck 1987.

Werner Michael Schwarz: Alltägliche Explosionen. Die Organisation der Großstadt und das frühe Kino am Beispiel Wiens, in: Corinna Müller/Harro Segeberg (Hg.), Kinoöffentlichkeit (1895–1920). Entstehung – Etablierung – Differenzierung, Marburg 2008, S. 169-176.

Guido Seeber: Der Seeberograph und das Seeberophon, in: Stiftung Deutsche Kinemathek (Hg.): Das wandernde Bild. Der Filmpionier Guido Seeber, Berlin 1979, S. 35-44.

Matthew Solomon: Fairground Illusions and the Magic of Méliès, in: Martin Loiperdinger (Hg.): Travelling Cinema in Europe. Sources and Perspectives, Frankfurt (Main) 2008, S. 34-45.

Babett Stach: 100 Jahre Kino: „... das mußten wir auch machen“. Der Filmpionier und Kameramann Guido Seeber, in: Sächsische Heimatblätter 6 (1995), S. 366-369.

Ludwig Vogl-Bienek: Die historische Projektionskunst. Eine offene geschichtliche Perspektive auf den Film als Aufführungsereignis, in: Martin Loiperdinger (Hg.): Oskar Messter. Erfinder und Geschäftsmann, Basel 1995, S. 11-32.

Ludwig Vogl-Bienek: Die spannende Geschichte eines Kurbelkastens und das Gezänk alter Männer, in: Frank Kessler (Hg.): Aufführungsgeschichten, Basel/Frankfurt (Main) 1996, S. 203-206.

Heidrun Wozel: Die Dresdner Vogelwiese. Vom Armbrustschießen zum Volksfest, Dresden 1993, S. 203-206.

S	Paragraf
₰	Pfennig(e)
&	und
3-D	dreidimensional
Abb.	Abbildung
AEG	Allgemeine Elektrizitäts-Gesellschaft
A.G./AG	Aktiengesellschaft
AHL	Archiv Hansestadt Lübeck
Anm.	Anmerkung
Art.	Artikel
BArch	Bundesarchiv
BayHStA	Bayerisches Hauptstaatsarchiv München
Bd.	Band
Best.	Bestand
Bl.	Blatt
BLHA	Brandenburgisches Landeshauptarchiv
BPA	Presse- und Informationsamt der Bundesregierung
bzw.	beziehungsweise
CDU	Christlich-Demokratische Union
CFC	Corso Film Casino
Co.	Compagnie
DCP	Digital Cinema Packages
DDR	Deutsche Demokratische Republik
DEFA	Deutsche Film AG
Dir.	Direktor
DJ	Discjockey
DNN	Dresdner Neueste Nachrichten
Dr.	Doktor
DVD	Digital Video Disc/Digital Versatile Disc
EFKA	Frankfurter Kammerlichtspiele
e.V.	eingetragener Verein
FDGB	Freier Deutscher Gewerkschaftsbund
FDP	Freie Demokratische Partei
FF	Filmförderungsanstalt
GmbH	Gemeinschaft mit beschränkter Haftung
GP	Gewerbepolizei
H.	Heft
Hg.	Herausgeber
HO	Handelsorganisation
HStA Dresden	Sächsisches Staatsarchiv – Hauptstaatsarchiv Dresden
ISGV	Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde Dresden
Jg.	Jahrgang
KPD	Kommunistische Partei Deutschlands
LMZH	Landesmedienzentrum Hamburg
LRA	Landratsamt
LVR-ILR	Landschaftsverband Rheinland-Institut für Landeskunde und Regionalgeschichte
MA GAP	Marktarchiv Garmisch-Partenkirchen
MK	Kultusministerium
mm	Millimeter
MNN	Münchner Neueste Nachrichten
Nr.	Nummer
NS	Nationalsozialistisch, auch: Nationalsozialismus
NSDAP	Nationalsozialistische Arbeiterpartei Deutschlands
ntv	Fernsehnachrichtensender

Oldb	Oldenburg
OP	Offizierspersonalakte
OSB	Oberschulbehörde
OZK	Okręgowy Zaruąd Kin
Pfg.	Pfennig(e)
PMB	Polizeimeldebogen
poz	pozycja (Position)
RAG	Ratsarchiv Görlitz
RP	Regierungspräsidium
S.	Seite
SAG	Stadtarchiv Guben
SBZ	Sowjetische Besatzungszone
SED	Sozialistische Einheitspartei Deutschlands
Sign.	Signatur
SLUB	Sächsische Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden
SMAD	Sowjetische Militäradministration in Deutschland
SMAS	Sowjetische Militäradministration in Sachsen
SPD	Sozialdemokratische Partei Deutschlands
SPZG	Archiv des Vereins der Freunde des Gubiner Landes
SS	Schutzstaffel
StAFO	Stadtarchiv Frankfurt (Oder)
StAH	Staatsarchiv Hamburg
StAM	Staatsarchiv München
StdA M	Stadtarchiv München
u.	und
u.a.	und andere
u.A.	unter Anderem
UCI	United Cinema International
Ufa	Universum Film AG
ul.	ulica (Straße)
USA	United States of America/Vereinigte Staaten von Amerika
u. Umg.	und Umgebung
usw.	und so weiter
vgl.	vergleiche
Vol.	Volume (Band)
VVL	Vereinigung Volkseigener Lichtspieltheater
z.B.	zum Beispiel