

Filmblatt I - Sommer 1996

Herausgeber:

CineGraph Babelsberg e.V.

Brandenburgisches Centrum für Filmforschung

Vorstand: Dr. Günter Agde, Jeanpaul Goergen, Renate Helker

An die filmwissenschaftlich interessierten Leser,

Man hat nie genug Informationen - CineGraph Babelsberg, Brandenburgisches Centrum für Filmforschung e.V. legt die erste Ausgabe seines Mitteilungsblattes vor! Das **Filmblatt** wendet sich an alle, die an Filmforschung und -geschichte interessiert sind. Seine Inhalte ergeben sich aus den Aktivitäten von CineGraph Babelsberg. So publizieren wir in der ersten Nummer wichtige Dokumente zur Geschichte des Kinetographen Unter den Linden 21, dem ersten Berliner Kino von 1896. Wir fanden sie, als wir im April in unserer monatlichen Filmreihe „Wiederentdeckt“ an den 100. Geburtstag dieses Kinos erinnerten.

Es wäre ideal, wenn das **Filmblatt** dazu beitragen könnte, die Kommunikation unter den Filmforschern zu verbessern. Wir werden versuchen, unseren Service mit Buchbesprechungen noch auszubauen. Wir freuen uns daher besonders, wenn Sie uns auf Ihre Veröffentlichungen aufmerksam machen. Auch Beiträge sind willkommen, können allerdings nicht honoriert werden.

Das nächste **Filmblatt** erscheint im Winter.

Redaktion:

Jeanpaul Goergen, Großbeerenstraße 56d, 10965 Berlin

Tel. / Fax.: 030 - 785 02 82

## Gestalter von Film-Spielräumen

*Nur wenige Tage nach seinem 65. Geburtstag, den er heiter und voller Pläne mit vielen Freunden und Kollegen beging, ist Alfred Hirschmeier ganz plötzlich gestorben. Er hinterläßt ein reiches Werk - für rund 65 Filme und für ein Dutzend Theateraufführungen hat er die Szenographien entworfen. Den ostdeutschen Part der deutschen Filmgeschichte seit 1945, die Spielfilme der DEFA, hat er maßgeblich mitgeprägt. Er hat für Konrad Wolf, Frank Beyer, Bernhard Wicki und Peter Schamoni und viele andere noch gebaut. Seine besten Filme gehören zum Goldenen Fonds deutscher Filmkunst.*

Er verstand seine Profession als Bild-Kunst - die schönsten seiner Blätter, meist großformatige Entwürfe, können jede Galerie zieren. Dabei wußte und wollte er, daß seine Kunst allemal aufgehen sollte in dem Gesamt-Kunstwerk Film. So kommt es, daß er keine strenge stilistische Handschrift entwickelte, sondern sich immer souverän der Fabel und der Erzählweise des Regisseurs einfügte - ganz wie Alexandre Trauner, dessen Film „Les enfants du paradis“ ihm, dem Schuhmacherssohn aus Berlin-Pankow, 1946 den direkten Anstoß gab, gerade diesen Beruf zu wählen und ihn beharrlich und fleißig von der Pike auf zu erlernen. Auch sah er sich stets in der Tradition der großen deutschen Filmarchitekten vor allem der 20er Jahre, die den Ruhm des deutschen Films mitbegründet und mitgeholfen hatten, ihn als Kunstform zu etablieren. Mit diesen Vätern verband ihn zudem handwerkliche Solidität, Zuverlässigkeit und eine schier uferlose Fabulier-freudigkeit, Vielseitigkeit und Erfindungsreichtum im Umgang mit Materialien aller Art und mit allen Tricks. Den Satz „Das geht nicht“ kannte er nicht.

Alfred Hirschmeier erfand das optische Drehbuch (story board) zu einer Zeit, als die Dialog-Intensität in den Filmen der DEFA überhandnahm und vor allem junge Filmleute sich bewußt auf die optische Kraft des Bildes besannen. Und er erfand eine eigenwillige Collagen-Technik, die Foto und Zeichnung verband: auf Klarsichtfolie, über Fotos von realen Schauplätzen gelegt, zeichnete er mit Tusche ein, was gebaut werden und wie sich in solchen Spielräumen die Film-Figuren verhalten sollten. Er hielt die Kunst des Modellbaus, die den deutschen Film seit „Metropolis“ auszeichnete, auf ihrem hohen gestalterischen und technischen Niveau. Er liebte die Handwerker aller Film-Gewerke, weil er wußte, daß erst sie seine Entwürfe im Bau aufblühen und glänzen lassen konnten. Und oft genug legte er noch kurz vor Drehbeginn selbst Hand mit an. Es schmerzte ihn immer, wenn er sah, daß Filmarchitektur zu Postkarten-Buntheit verkam und die Filmfabel nicht miterzählte.

Jahrelang und jahrelang vergeblich stritt er für eine qualitätsvolle Ausbildung von Nachwuchs, und es hat ihn glücklich gemacht, daß er 1991 als Gründungsprofessor einen (mittlerweile sehr begehrten und international angesehenen) Studiengang Szenographie an der Babelsberger Filmhochschule einrichtete und bis zu seinem Tode leiten konnte. Er stellte als Gründungsmitglied seine Autorität und sein Renommee gern zur Verfügung, als CineGraph Babelsberg e.V. gegründet und etabliert wurde. Alle, die ihn kannten oder mit ihm arbeiteten, werden ihn unauslöschlich in Kopf und Herz behalten. Der Bild-Künstler wird dem deutschen Film sehr fehlen.

Günter Agde

## „100 Jahre Film sind genug.“

*Podiumsdiskussion am 9. Mai 1996 über „Konzepte der theoretischen und praktischen Filmbildung in Berlin“, im Rahmen der Solidaritätsveranstaltungen zum Erhalt der Film- und Fernsehwissenschaft an der FU Berlin.*

Nach dem Weggang von Prof. Karl Prümm zum Wintersemester 1994 nach Marburg und dem Tod von Prof. Karsten Witte im Herbst 1995 sind beide Professorenstellen für Film- und Fernsehwissenschaft am Institut für Theaterwissenschaft der Freien Universität Berlin nicht neu ausgeschrieben worden; sie werden gegenwärtig durch „Vakanzvertretungen“ ersetzt. „Den verbliebenen wissenschaftlichen Mitarbeitern ist es zwar bis zu dem heutigen Tag gelungen, eine Kontinuität der Lehre aufrechtzuerhalten, doch ist eine adäquate Forschung und Lehre in Zukunft nur durch die Neubesetzung der vakanten Film- und Fernsehprofessuren möglich. Die ständigen Kürzungen der Mittel durch den Berliner Senat haben bereits Prof. Karl Prümm und Prof. Karsten Witte enormes persönliches Engagement abverlangt, um den hohen Standard ihrer Forschung und Lehre zu gewährleisten. Die erneuten **rigiden Sparmaßnahmen** beabsichtigen jetzt, den Film- und Fernserebereich in einen marginalen Randbereich der Theaterwissenschaft abzudrängen, weil es, so die Universitätsleitung, aus finanziellen Gründen nicht möglich ist, beide Wissenschaftszweige zu erhalten. Für die Theaterwissenschaft ist zum kommenden Sommersemester die Mainzer Professorin Erika Fischer-Lichte berufen worden. Der Film- und Fernserebereich ist nach wie vor verwaist, und es ist zu befürchten, daß mit dem theaterwissenschaftlichen Konzept von Prof. Erika Fischer-Lichte der Filmbereich einem am Theater orientierten medienwissenschaftlichen Entwurf zum Opfer fällt. Ein Ausbau beziehungsweise der Erhalt des eigenständigen film- und fernserewissenschaftlichen Forschungs- und Lehrbetriebs, wie er sich in den vergangenen Jahren am Institut für Theaterwissenschaft entwickelt hat, ist ohne die Neubesetzung der vakanten C4-Professur mit einem renommierten Filmwissenschaftler nicht möglich.“ (Aus der Pressemappe der Fachschaft am Institut für Theaterwissenschaft der FU Berlin zur Situation der Film- und Fernsehwissenschaft an der FU).

Unter dem Motto „100 Jahre Film sind genug“ organisierten Studenten des Instituts vom 6. - 10. Mai eine Aktionswoche mit Solidaritätsveranstal-

tungen zum Erhalt der Film- und Fernsehwissenschaft an der FU Berlin.

CineGraph Babelsberg beteiligte sich mit zwei Vorträgen zum frühen deutschen Werbefilm am Beispiel von Julius Pinschewer und Hans Fischerkoesen an den Vorlesungen, Diskussionen und Filmpräsentationen.

Höhepunkt der Veranstaltungen war am 9. Mai 1996 eine Podiumsdiskussion über „Konzepte der theoretischen und praktischen Filmbildung in Berlin“. Auf dem Podium saßen Marion Klann und Ralf Dittrich als Vertreter der Studenten, Reinhard Hauff von der Deutschen Film- und Fernsehakademie Berlin Friedrich Knilli von der Technischen Universität Berlin, Wolfgang Mühl-Benninghaus von der Humboldt-Universität, Eggo Müller, wissenschaftlicher Mitarbeiter am Studiengang AV Medienwissenschaft der Hochschule für Film- und Fernsehen „Konrad Wolf“ in Potsdam-Babelsberg sowie als Vertreter der FU deren Vizepräsident Werner Väth. Im folgenden werden die wichtigsten Statements dieser Podiumsdiskussion nach einem Tonbandmitschnitt dokumentiert. Es handelt sich um das gesprochene Wort; die Beiträge wurden redigiert und von den Diskussionsteilnehmern überarbeitet.

*Werner Väth, Vizepräsident der Freien Universität (antwortet auf die einleitenden Worte der Studenten):* „Sie haben das ja vereinfachend zugespitzt auf die Frage: ist sich die FU ihrer Verantwortung für den Bereich Film- und Fernsehwissenschaft bewußt und führt das nicht automatisch dazu, daß die Frage der Wiederbesetzung der beiden vakanten Professuren ehemals Witte und ehemals Prümm eine Selbstverständlichkeit ist, über die sich alle wundern müssen, warum denn darüber zu reden sei. Erstens ist derzeit die finanzielle Situation der FU so, daß auch über Selbstverständlichkeiten geredet werden muß, denn nichts ist mehr selbstverständlich. Zweitens gibt es hier an der Stelle „Filmwissenschaft“ besonderen Diskussionsbedarf, wobei ich allerdings die Vermutung, die Filmwissenschaft solle an der FU ersatzlos abgeschafft werden, für falsch gestellt oder formuliert halte. Denn daß es in Berlin eine Film- und auch Fernsehwissenschaft geben muß, soll und wird, halte ich allerdings für eine **Selbstverständlichkeit**. Die Frage, die zur Diskussion steht, ist: Wie soll das aussehen? Wie soll dieser Bereich angelegt und organisiert werden? Wie schaffen wir es, an den beiden Universitäten - und da würde ich auch die Humboldt-Universität ansprechen wollen - eine Theaterwissenschaft neben oder mit oder komplementär zur Filmwissenschaft zu erhalten? Wie soll das organisiert sein, in welcher institutionellen Form und in welchen Quantitäten -

das ist die Frage - nicht das ob -, sondern: Wie schaffen wir das? Und an diesem Punkt wäre es falsch, die Augen davor zu verschließen, daß es dazu unterschiedliche Vorstellungen gibt. Ich halte es auch für selbstverständlich, daß diese unterschiedlichen Vorstellungen diskutiert werden müssen. Und natürlich sind auch die Kolleginnen und Kollegen von den Theaterwissenschaften im klassischen Sinne in diese Debatte einzubeziehen.“

*Eggo Müller:* „Wenn jetzt alle sagen, es ist sinnvoll und nötig, diesen Bereich neuzustrukturieren - sehr gut. Ich freue mich auch, daß man in Berlin einsieht, daß wir eine Filmwissenschaft brauchen. Es ist sicherlich sehr sinnvoll zu überlegen, wie sie aussehen soll. Es ist ja kein Geheimnis, daß der Grund, warum die Filmwissenschaft am Institut für Theaterwissenschaft nicht im Namen auftaucht und in der Studienordnung nicht richtig abgesichert ist, seine historischen Ursachen hat. Also soll man das zum Anlaß nehmen, zu überlegen, wie eine solche Filmwissenschaft in Berlin aussehen soll. (...) Unter den kleinen Instituten, die es verstreut gibt - und da sind wir in Babelsberg dabei (...) - wird überlegt, wie man diese kleinen Einheiten (...) sinnvoll vernetzen kann, - und das geht sicherlich auch über die Ländergrenzen hinweg. (...) Ich kann nicht verstehen, wieso man sagt, wir können diese beiden Professuren erstmal nicht besetzen, bevor wir wissen, wie das Ganze denn aussehen soll. Es war von einem Zeitraum von zwei Jahren die Rede - bis dahin sollte man ein Konzept erarbeiten und dann kann man weiter darüber nachdenken, was mit diesen zwei Stellen geschieht; es sind aber gewisse Fakten geschaffen worden, die es verunmöglichen, hier sinnvoll weiterzuarbeiten. Also: was sind die **Planungsvoraussetzungen**, unter denen man überlegen kann?“

*Friedrich Knilli :* „Bei einer Strukturdiskussion müßte man überlegen, was an Filmforschung in der Stadt vorhanden ist. Die Stiftung Deutsche Kinemathek hat das meiste Archivmaterial und wenn ich ein Buch suche, gehe ich in die Bibliothek der Deutschen Film- und Fernsehakademie und nicht zu den FU-Theaterwissenschaftlern, von denen hole ich mir Videokopien. Regelmäßige Filmwissenschaft wird in der Stadt nur von der Kinemathek betrieben - das heißt aber nicht, daß die anderen überflüssig sind. Die Kombination Theater und Film ist wichtig, ebenso die Kombination Publizistik und Film. Das gilt auch für die FU-Semiotik und für das, was die TU-Medienwissenschaft macht oder was durch die Humboldt-Universität dazugekommen ist. Die Frage ist also nicht, was hier weggelassen werden kann, sondern wie **konzentriert** und in welchen institutionellen Rahmen

man es bindet. (...) Es ist falsch, mit Streichungen und Sparmaßnahmen anzufangen, ohne daß man weiß, was die Politiker mit den Medien in dieser Stadt vorhaben.“

*Eggo Müller:* „Das Problem ist, daß die Universitäten (...) unter einem Sparzwang stehen. Wenn man sagt: Fassen wir doch alle Einrichtungen zusammen, die wir haben und machen daraus einen großen, eigenständigen Studiengang, so muß der irgendwo angesiedelt werden. Aber keine Universität sagt: wir wollen ihn haben, weil man ihn finanzieren muß. Denn wenn es in Berlin eine eigenständige arbeitsfähige Film- und Fernsehwissenschaft geben soll, dann kostet das.“

*Wolfgang Mühl-Benninghaus:* „Erstens würde ich sagen, Film- und Fernsehwissenschaft kostet nicht soviel. (...) Das zweite ist, daß die Universitäten einem Sparzwang unterliegen. Das Problem ist folgendes: Die Film- und Fernsehwissenschaft, die Medienwissenschaft, ist in sich doch sehr stark differenziert. Wenn ich Herrn Kanzog nehme, der die germanistische Filmwissenschaft begründet hat, so ist das etwas völlig anderes als das, was wir machen, die wir von den „cultural studies“ kommen, es ist wieder was anderes als etwa mein Kollege macht, der von den darstellenden Künsten kommt, usw. Im Grund genommen müßten alle diese unterschiedlichen Momente zusammengetragen werden, um sagen zu können: Jetzt habe ich eine wirkliche filmwissenschaftliche Ausbildung. (...)“

Nun stehen wir aber vor dem gleichen Problem wie überall: es gibt nun mal nicht mehr Geld. Wir sind aber in einer etwas glücklicheren Lage, insofern, als daß wir ein Großinstitut sind, das sich Kultur- und Kunstwissenschaft nennt, das wiederum sehr stark medienorientiert arbeitet. Wir heißen nicht Theaterwissenschaft wie hier, sondern wir sind **Theaterwissenschaft / Kulturelle Kommunikation**, also besser „cultural studies“, oder „cultural performance“ genannt - also vom Ausbildungsprofil und auch so, wie wir Film- und Fernsehwissenschaft und überhaupt Medienwissenschaft begreifen, etwas grundsätzlich anderes als es hier gelehrt wurde; und das war eine gute Ergänzung, als Herr Witte und Herr Prümm noch hier waren.

Um den Studenten zumindestens eine gewisse Breite anbieten zu können - und das wollen wir in Zukunft auch institutionalisieren -, bieten wir, ausgehend von den vorhandenen Professuren, quer durch diese Fächer nochmal einen Medienstudiengang an, mit starker Film- und Fernsehwissenschaft, aber eben auch Hörfunk, so daß sich im Grunde die Kapazi-

täten nicht erhöhen, aber die Studenten ein zusätzliches Lehrangebot bekommen, wo sie die unterschiedlichen Zugänge zu Film, Fernsehen und Hörfunk, einschließlich der neuen Medien, vermittelt bekommen.

Ausgehend von film- und fernsehwissenschaftlichen Schwerpunkten sollen also auch mediale Verflechtungen untersucht und gelehrt werden. Und so etwas könnte ich mir auch für diese Universität vorstellen.“

*Marion Klann:* „Ich halte es für wichtiger, ein Institut zu schaffen, wo diese verschiedenen Bereiche vertreten sind, und nicht die Studenten loszuschicken, um sich kleckerweise Scheinchen in allen verschiedenen Bereichen zu suchen - dann ist die Spaltung, die man sowieso im Studium hat, noch größer. Das halte ich für keine gute Idee.“

*Werner Vöth:* „Dieses Institut ist in diesem Semester **das einzige**, das sich zweier Vakanz-Vertretungen von Professuren erfreuen kann. Das mögen Sie für zu wenig halten. Es ist aber die ungeschminkte Situation, daß in anderen Fächern, wo ebenfalls Vakanz bestehen, es keine Vertretungen gibt. Wenn es viel gibt, ist das ein Lehrauftrag. Und diese Vakanz-Vertretungen, die weitergeführt werden sollen und müssen, sind in der Tat der Beitrag dazu, daß die Studierenden ihr Studium kontinuierlich fortsetzen können. (...) Sie müssen davon ausgehen, daß Sie dezidiert darlegen müssen, wie denn die künftige Struktur des Faches unter Reduktionsvorgaben aussehen soll, wenn sie auch nur in den universitären Gremien und dann im Kuratorium die Chance haben wollen, eine Professur wiederzubesetzen. Und die Situation, das sage ich Ihnen auch ganz offen, auch wenn es Ihnen nicht gefallen mag, hier am Theaterwissenschaftlichen Institut ist eben die, daß es noch nicht so ganz klar ist, wie die künftige Struktur dieses Faches aussehen soll.

Meine Überzeugung ist es, daß es unter diesen Sparzwängen - und sie werden weitergehen: die Anzahl der Professuren und der wissenschaftlichen Mitarbeiter wird weiter zurückgehen - auf absehbare Zeit so aussehen wird, daß die Freie Universität allein und aus eigenen Kräften eine funktionsfähige Theaterwissenschaft einschließlich des Bereiches Film- und Fernsehen nicht wird auf die Beine bringen können. Und mein Eindruck ist weiterhin (...), daß es an der HU nicht besser aussieht. Und deshalb die Überlegung, die in der Tat doch naheliegt, ob es nicht besser ist, in Berlin ein wirklich funktionierendes und d.h. auch personell ausreichend ausgestattetes Institut für Theaterwissenschaft - oder wie immer Sie das zu nennen dann für notwendig und richtig halten - unter Einschluß der Film- und

Fernsehwissenschaften zu haben als zwei Torsi. Ich würde das als Einladung, die ja gar nicht mehr sein muß, denn die Gespräche gibt es ja, an die Kolleginnen und Kollegen der HU verstehen, zu überlegen, wie ein funktionsfähiges Fach einschließlich sämtlicher Bereiche aussehen kann und welche personellen und infrastrukturellen Voraussetzungen dazu notwendig sind. (...) Es ist meine klare Überzeugung, daß es anders nicht gehen wird: also an der FU allein werden wir das nicht schaffen. Es geht nach meiner Überzeugung nur, wenn die beiden Universitäten sich wirklich zusammenschließen."

*Friedrich Knilli* : „(...) Es gibt keine medienpolitische Diskussion, keine Szenarien für die Medienstadt Berlin. Die Universität reagiert **phantasielos** auf die Sparmaßnahmen: „Lieber ein funktionierendes Institut als zwei Torsi!“ - Wer sagt denn, daß das Torsi sind? Jeder dieser unterschiedlichen Film-Aspekte, die in der Stadt untersucht werden, ist wichtig. Auf keinen kann verzichtet werden.“

*Wolfgang Mühl-Benninghaus*: „Es gibt in dieser Stadt ein theaterwissenschaftliches Institut und eine Theaterwissenschaft / Kulturelle Kommunikation. Das ist das Eine. Von Torso würde ich bei uns zumindest nicht reden wollen. Das Zweite ist, daß die Strukturen völlig andere sind. Sie haben hier ein selbständiges Institut, wir haben einen eigenen Studiengang und sind Bestandteil des Instituts „Kultur und Kunstwissenschaften“ und gehören zur 3. Philosophischen Fakultät. Wir machen „cultural studies“, das haben wir hier in Deutschland entwickelt, gemeinsam und unter Federführung von Herrn Prof. Fiebach. Jedes Institut entwickelt sein eigenes Wissenschaftsprofil. Dadurch gibt es eine fruchtbare Diskussion und man kann Alternativangebote besuchen. Unsere Studienordnung sieht dies auch vor: Der Student muß bei uns 30 Stunden im Fach studieren: bei uns, zum Teil auch in der Kulturwissenschaft. Darüber hinaus hat er 10 SWS Zeit, wo er wirklich über die ganze Stadt verteilt, bis hin nach Potsdam, studieren kann. Welches Angebot genutzt wird, liegt im Ermessen jedes Einzelnen.“

*Werner Vöth*: „Die FU, außerhalb der Medizin; hatte 1992 750 Professuren - sie hat am heutigen Tage, nach dem Sparen, das schon stattgefunden hat, noch ca. 550. Wenn man zusammenrechnet, was an Sparentscheidungen des Abgeordnetenhauses und des Senats von Berlin schon getroffen worden ist, was wir bis zum Jahre 2002/2003 abarbeiten müssen, dann verbleiben noch 400 Professuren - und die nächste Kürzungsrunde 1997 steht schon vor der Tür. D.h. von unserem jetzigen, schon gerupften Zu-



stand verbleiben höchstens nochmal 2/3. Bei jeder dritten Professur können Sie sagen: Und weg bist Du! So sieht die schlichte brutale Realität eben aus."

*Friedrich Knilli* : „Sie brauchen eine Außenbegründung für die Universität, damit Sie sagen können, das ist ein wichtiger Fachbereich und ein wichtiges Gebiet, - und diese fehlt Ihnen. Sie operieren permanent mit Binnenargumenten: Wir haben nur noch soviel Professuren und müssen sparen... Sie kommen nicht weiter, wenn Sie für die Stadt keine medienpolitische Gesamtkonzeption haben. (...) Die Stadt braucht für Fragen, welche die Medien angehen, Zielvorgaben, die nicht von den Universitäten kommen können. Dafür ist der Senator zuständig."

*Reinhard Hauff*: „Ich muß Herrn Knilli beipflichten, all Ihre Argumente sind wirklich Verwaltungsargumente. In Berlin wird über das Thema Medien zwar viel geredet, aber niemand fühlt sich richtig verantwortlich, niemand bekennt sich zur Wichtigkeit einer Institution wie die des Fachbereichs Filmwissenschaft an der FU. In einer Stadt, die sich anmaßt, ein Medienzentrum zu sein oder es zu werden, ist es eine lächerliche Diskussion, ob so ein kleiner Bereich einer großen Universität existieren soll oder nicht. Jede Universität, jedes College in den USA beschäftigt sich intensiv mit Film und Fernsehen, und es gibt folglich auch ein viel größeres Bewußtsein theoretisch, ästhetisch und auch geschichtlich über Film und Fernsehen. Dieses Bewußtsein führt dann auch dazu, daß andere Produkte entstehen und daß man die Entwicklung in den Medien wichtig nimmt. Es ist ganz klar, daß so ein Fachbereich von einer oder mehreren starken lehrenden Persönlichkeiten abhängt - mit Witte gab es hier eine solche Persönlichkeit, und nun gilt es eben, eine neue starke Persönlichkeit zu, die diesen Fachbereich prägt und ihm Profil verschafft. Die Wissenschaft von den Massenkulturen braucht keine großen Strukturen, sondern kleine kreative Zellen **mit eigenwilligen Profilen**. So ein Fachbereich muß nicht viel Geld kosten und kann gesamtgesellschaftlich gesehen von großem Nutzen sein. Wer sonst sollte qualifizierte Wissenschaftler, Autoren, Journalisten hervorbringen, die sich inhaltlich kritisch, analytisch mit den Medien auseinandersetzen?"

## Neu im Verleih der Freunde

Filme aus dem Forum 1996

- Deutschland:** Unter einem Dach, Gabriele Kotte (51')  
Otto John - Eine deutsche Geschichte, Erwin Leiser (90')
- Bulgarien:** Donnergerollen, Iwan Tscherkelov (116')
- Frankreich:** Rome Désolée, Vincent Dieutre (68')
- Italien:** Zerbrochene Träume, Marco Bellocchio (53')
- Russland:** Die Stimmen der Seele, Alexander Sokurov (328')  
Sergej Eisenstein. Autobiographie, Oleg Kowalow (90')
- Schweiz:** Devils Don't Dream! Nachforschungen über Jacobo Arbenz Guzman, Andreas Hoessli (90')
- Burma:** Der smaragdgrüne Dschungel, Maung Tin Maung (97')  
Süße Mon, Win Oo (105')  
Warm wird es nur, wenn die Sonne scheint, San Shwe Maung (131')
- China:** Auf Streife, Ning Ying (102')  
Regenwolken über Wu Shan, Zhang Ming (95')
- Japan:** Okaeri, Makoto Shinozaki (99')
- Singapur:** Mee Pok Man, Eric Khoo (105')
- Tadshikistan:** Die Anwesenheit, Tolib Chamidow (93')
- USA:** 93 Million Miles from the Sun, Paul Budnitz (100')  
A.K.A. Don Bonus, Spencer Nakasako, Sokly Ny (55')  
A Tale of Love, Trinh T. Minh-ha (108')  
First Person Plural: The Electronic Diaries, Lynn Hershman (75')  
Paradise Lost: The Child Murders of Robin Hood Hills, Joe Berlinger, Bruce Sinofsky (155')  
Tender Fictions, Barbara Hammer (58')  
The Gate of Heavenly Peace/Das Tor des Himmlischen Friedens, Carma Hinton, Richard Gordon (180')
- Argentinien/Uruguay:** Patròn, Jorge Rocca (87')
- Außerdem:** Totschweigen, Margareta Heinrich, Eduard Erne (88')  
Lodz Symphony, Peter Hutton, USA 1993 (20')

**Freunde der Deutschen Kinemathek**

Karl Winter, Welschstr. 25, 10777 Berlin.

Tel.: 030-211 17 25 od. 218 68 48 / Fax: 218 42 81

## 100 Jahre Kino: Unveröffentlichte Dokumente

Am 25. April 1896 eröffnete in den hinteren Räumen des Lokals „Wilhelmshallen“ in Berlin, Unter den Linden 21, Deutschlands erstes Kino. Als Projektor diente ein aus Paris eingeführter „Isolatograph“; auch die Filme stammten aus Paris. Da der „Isolatograph“ aber häufiger defekt war, wurde die Werkstatt Gliewe und Kügler beauftragt, die kaputten Teile zu reparieren. Der Anteil des Mechanikers Max Gliewe (21. 3. 1864, Berlin, - 25. 10. 1941, Berlin) an der Entwicklung der Kinematographie in Deutschland ist auf dem Hintergrund dieser Dokumente genauer zu bestimmen. Über die bisher bekannten Beziehungen zwischen Messter und Gliewe wird auf die entsprechenden Ausführungen in dem instruktiven Katalog zur Ausstellung „Oskar Messter - Filmpionier der Kaiserzeit“ (KINtop Schriften 2) (Basel, Frankfurt am Main, 1994) verwiesen.

Die Geschichte des 1. Berliner Kinos Unter den Linden 21 ist noch zu schreiben; über weitere Hinweise und Dokumente freue ich mich. CineGraph Babelsberg veranstaltete am 26. April 1996 im Berliner Zeughaus-Kino ein Programm zum Erinnerung an den 100. Jahrestag der Eröffnung dieses Kinos. Als Nr. 44 der Reihe „Film-Fund. Wiederentdeckt - Neu gesehen“ erschien auch ein Papier mit Daten und Informationen zur Geschichte dieses Kinos; es kann gegen Erstattung der Portokosten von DM 4.— (in Briefmarken) bei CineGraph Babelsberg bestellt werden. Zur Einführung lasse ich einen Text folgenden, der am 26. April 1996 gekürzt im Berliner Tagesspiegel ("Eine Minute, eine Szene, eine Mark") erschien.

### Der Kinematograph Unter den Linden 21

Am 25. April 1896 wurde Unter den Linden Nr. 21, heute Nr. 37, unweit der Friedrichstraße, Berlins erstes Kino eröffnet - sechs Monate, nachdem die Brüder Skladanowsky am 1. November 1895 im Varieté Wintergarten ihre Filme vorgeführt und vier Monate, nachdem die Lumières am 28. Dezember im Pariser Grand Café mit ihrem Kinematographen einen regelmäßigen Spielbetrieb aufgenommen hatten.

Noch sprach man nicht von Kino, noch hatte der Volksmund nicht den „Kientopp“ ersonnen. Man ging vielmehr zum „Kinematographen“, um sich „lebende Photographien“ anzusehen. Dennoch war Unter den Lin-

den 21 zum ersten Mal ein ortsfestes Kino entstanden - ein auf Dauer eingerichteter Raum, in dem gegen Eintritt Filme projiziert werden.

Angeblich war es der Schriftsteller Leo Leipziger, der nach dem Besuch eines Kinematographen in Paris den Bankier Saloschin bei einigen Flaschen Sekt überredet haben soll, diese allemeueste Erfindung auch in Berlin zu präsentieren. Einer anderen Quelle zufolge war es der Rittergutsbesitzer Baron von Prittwitz, der in Paris mit dem ungarischen Baron von Goldberger eine Vorführung des „Cinématographe Lumière“ besuchte. Von Goldberger soll von Prittwitz geraten haben, dieses interessante Schauspiel nach Berlin zu bringen: „Wenn es auch kein sicheres Geschäft sei, so würde er sich damit auf alle Fälle einen bekannten Namen schaffen.“

Anfang 1896 gründeten der Bankier James Saloschin, dessen Schwager, der Bankier Felix Marsop, Baron von Prittwitz und der Schriftsteller Dr. Leo Leipziger in Berlin die „Deutsche Kinematographische Gesellschaft“. Sie mieteten den auf dem Hinterhof des Hauses Unter den Linden 21 gelegenen Raum der Gaststätte Wilhelmshallen - etwa dort, wo bis vor kurzem der Kinosaal des Centre Français war - und bauten ihn zu einem Kino mit 100 Plätzen um. Der Kinematograph, ein französischer Projektor, der von den Brüdern Isola verkauft wurde, war in einem kleinen Zelt vor neugierigen Blicken möglicher Spione versteckt. Die Brüder Isola hatten ihn für 15.000 Fr. verkauft - in der Herstellung soll er nur 75 Fr. gekostet haben. Wie so vieles aus der Frühzeit des Films und der ersten Kinos ist auch diese Angabe mit Vorsicht zu genießen. Immerhin verweist sie darauf, daß der Kinematograph nicht nur eine technische Sensation, sondern auch ein Apparat war, mit dem viel Geld zu verdienen war - vor allem, wenn man der erste war, der lebende Photographien vorführen konnte.

Am 25. April 1896 wurde das Kino Unter den Linden 21 eröffnet. Gezeigt wurden 6 - 8 Filme, die zum Stückpreis von 125 Fr. ebenfalls aus Paris bezogen wurden - einminütige Streifen, die jeweils aus einer einzigen Einstellung bestanden. Man sah einen Athleten, der seine Muskeln spielen ließ, eine Pariser Straßenszene, einen Boxkampf und eine Prügelei in einer englischen Schankstube. Der „Vossischen Zeitung“ zufolge war ein Film mit einer Serpentin tänzerin bereits koloriert: „Man glaubt die Tänzerin vor sich zu sehen, jetzt schillert ihr Kleid in dunkeltem Violett, sie wirft ihr faltenreiches Kleid und es glüht in hellem Roth, noch eine Bewegung und smaragdgrün ist die Robe. Ebenso gelungen ist die Darstellung eines Trios französischer Cancantänzerinnen, die gleichsam aus der Leinwandfläche in das Publikum herauszuspringen scheinen.“ Berlin hatte eine neue Sensati-

on, die die Schaulust des Großstädtlers ansprach. Am 28. April begann schließlich im ersten Stock des Hauses Friedrichstraße 65a, Ecke Mohrenstraße auch der Kinematograph der Brüder Lumière zu spielen. In den folgenden Wochen präsentierten weitere Schausteller lebende Photographien - die Vergnügungsindustrie hatte eine neue Sensation.

Der Kinematograph Unter den Linden 21 spielte von Morgens zehn bis Abends zehn. Am ersten Tag verlangte man noch 1 Mark Eintritt, schnell reduzierte man auf 50, schließlich auf 25 Pfennig - viel Geld für eine Vorstellung von etwa 10 Minuten. Ein „Militärisches Doppel-Concert“ im Zoologischen Garten kostete damals 1 Mark Eintritt, ein Besuch im Berliner Aquarium 50 Pfennig.

Da der Kinosaal nur durch die Toreinfahrt zu erreichen war, mußte ein Anreißer in bunter Heroldsuniform mit glitzernden Tressen und einem langen Stab mit goldener Kugel das Publikum anlocken. Häufig versagte der Kinematograph, so daß der Filmvorführer das Publikum beruhigen mußte: „Einen Augenblick, meine Herrschaften, gleich geht es weiter, es hackt schon wieder.“ Die ersten Kinounternehmer verkauften daraufhin Mitte 1896 für 7.000 Mark an einen Russen namens Jussem. Dieser reiste eines Tages nach Paris, um neue Filme zu kaufen - und kam nie zurück. Leider hatte er vergessen, die Miete und die ausstehenden Gehälter zu bezahlen, so daß die Wilhelmshallen das Kino pfänden ließen. Es gelang den drei Angestellten jedoch, den Betrieb auf eigene Rechnung weiterzuführen. Mit einem von dem Berliner Mechaniker Max Gliewe neu konstruierten Kinematographen - er hatte den Filmtransport durch den Einbau eines Malteserkreuzes erheblich verbessert - sowie neuen Filmen florierte das Unternehmen und brachte Tageseinnahmen von 200 und Sonntagseinnahmen von 600 Mark.

Am 21. September 1896 übernahm der Berliner Oskar Messter, der sich seit Mitte des Jahres mit der Produktion von Filmprojektoren beschäftigte, das Kino Unter den Linden 21. Selbst aufgenommene Filme ergänzten das Programm, das jetzt auch mit Musik vom Phonographen begleitet wurde. Ende 1896 schloß Oskar Messter das erste Berliner Kino und verlegte seine Filmvorführungen in das Varieté des Apollo-Theaters, Friedrichstraße 218. Die Zeit für ortsfeste Kinos war noch nicht reif; vermutlich war das Filmangebot zu bescheiden, um als eigenständige Darbietung die Schaulust des Publikums zu befriedigen. So wurden die lebenden Photographien vorerst in Varietés, auf Industrieausstellungen und Rummelplätzen präsentiert. Erst um 1905 setzten sich feste Kinosäle durch. Auch Messter eröff-

nete um diese Zeit, wiederum Unter den Linden 21, ein neues Kino, das Biophon, wo er seine Tonbilder - das waren Filme, die mit Schallplatten synchronisiert waren - vorführte. 1910 schließlich eröffnete an gleicher Stelle das U.T. Unter den Linden, ein 400 Plätze großes modernes Lichtspieltheater, laut Werbung ein „neuer Clou im Berliner Vergnügungsleben“ auf der „Prachtstraße der Welt“.

**Dokument 1: Brief von Max Gliewe an Oskar Messter, Grünau, 18. Juli 1922** (Bundesarchiv, Nachlaß Oskar Messter, BA N 1275, 342.4)

In höfl. Beantwortung Ihres Geehrten vom 15. kann ich Ihnen für die Geschichte der Kinematographie folgendes mitteilen. Anfang Mai 1896 zur Zeit der Gewerbeausstellung, wurde in Berlin, Unter den Linden 21 von einem Baron-Klub, der dort im Hause tagte, ein Kinematographen-Theater eröffnet und wurde als Vorführungsapparat ein französischer Isolotograph dazu verwendet. Die Konstruktion dieses Isolotographen war aber verfehlt, denn gleich nach den ersten Vorstellungen brachen die Stifte, welche die ruckweise Transportzahntrammel bewegte, ab. Eine Vorstellung dauerte 10 Minuten. Der Vorführer ein Herr Markschiess, welcher bei uns gelernt hatte, brachte uns dauernd die Zahntrammel zur Reparatur. Wir setzten immerwährend neue Stifte ein, doch hielten diese höchstens 3 Tage. Das Theater rentierte sich daher nicht und so verkaufte dann der Klub die ganze Theatereinrichtung inclusive 8 kurzen Bildern an einen Russen, Namens Jussem für 5000 M., der Apparat allein soll angeblich 20000 Frank gekostet haben. Dieser Jussem ließ mich nun kommen und zeigte mir den Apparat, bisher hatte ich ihn nicht gesehen, er sollte als Geheimnis gelten, und fragte mich, ob ich den Apparat nicht so ändern könnte, daß er wirklich gebrauchsfähig bliebe, was ich verneinen mußte, machte aber den Vorschlag, einen neuen gebrauchsfähigen Apparat, (Transport mittelst Malteserkreuz) anzufertigen, womit er sich einverstanden erklärte. Das Malteserkreuz war mir bekannt vom Federgehäuse der Morseapparate. Ende (Juni oder) Juli hatten wir den Apparat fertig gestellt und im Theater ausprobiert. Der Transport desselben war gut, nur flimmerte er, zwar auch nicht mehr als der Isolotograph. Der Herr Jussem wußte, daß der Apparat fertig gestellt ist, war aber an dem Tage nach Paris gereist, um angeblich neue Bilder zu kaufen. Von dieser Reise ist Herr Jussem nicht zurückgekehrt hat auch uns nicht den Apparat bezahlt. Wegen Mietzins ließ nun der Inhaber der Wilhelmshallen die Theatereinrichtung pfänden, somit

auch unseren Apparat. Das angestellte Personal war damals Herr Pahl, Schönwald & Markschiess. Diese 3 Herren bewirkten nun, (da sie auch noch Gehalt zu fordern hatten) die leihweise Überlassung der Theatereinrichtung zum Vorführen und konnte uns nun nach Abzug aller Unkosten täglich 20 - 30 M für den Apparat abgezahlt werden.

Der Apparat, den wir nach dort geliefert hatten war sehr einfach, er bestand aus einer viereckigen 7 mm starken u. 30 cm hohen u. 22 cm breiten Messingplatte; darauf montiert die Transportzahnwalze mit 5teiligem Kreuz, Führungskanal und Tür ohne Verstellung. Kanal und Tür mit Sammet beklebt, feststehendes Objektiv. Exzenter mit Transportstift ohne Schwungrad, Blende aus Preßspahn nur 1 Flügel Antrieb mittelst Zahnrädern, Übersetzung 1 zu 8. Filmhalter für 20 mt. Film. Vor und Nachwicklung hatte er nicht.

**Dokument 2: Gesprächsprotokoll von Gerhard Lamprecht mit Max Gliewe, 12. 10. 1941** (Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin, Archiv)

Max Gliewe schilderte mir am 11. Oktober 1941 in einer persönlichen Unterredung im Büro der Firma Projektions-Maschinenbau ~~Ges.m.b.H.~~ {1}, Berlin SW 29, Urbanstraße 70a den Beginn seiner Laufbahn als Konstrukteur und Hersteller von Kinoprojektoren wie folgt:

Max Gliewe wurde am 21. März 1864 in Berlin geboren. Gelernt hatte er beim Mechaniker Hans Heele, Berlin, Grüner Weg 36. Dann war er {2} mehrere Jahre - bis 1899 - als Mechaniker bei der Firma Gebrüder Naglo tätig, wo er hauptsächlich Spektral- und Polarisationsapparate, Bogenlampen, sowie Morseapparate baute. Im Jahre 1890 machte er sich selbständig; seine Mechanikerwerkstatt firmierte als: Grahner, Gliewe und Kügler. 1892 wurde die Firma umbenannt in: Gliewe und Kügler, da Grahner, Gliewes Schwager, ausschied. {3} Am 1. Oktober 1900 hieß die Firma: vereinigte Mechanische Werkstätten G.m.b.H.

In den ersten Monaten des Jahres 1896 wurde in den Wilhelmshallen in Berlin, Unter den Linden [21] ein Kinematographentheater eröffnet, das den sogenannten „Baron-Klub“, wie er volkstümlich genannt wurde, gehörte. Dieser hatte von den Brüdern Isola in Paris einen Vorführapparat für 20.000 erworben, der aber sehr mangelhaft funktionierte. Fünf an der Transportzahnrolle des Mechanismus sitzende Stifte wurden von einer

„Schnecke“ ruckweise weitergeschlagen und dabei so überanspruch, daß es fast jeden Abend notwendig war, einen oder mehrere dieser Stifte zu ersetzen. Es kam dann jedesmal ein Herr Markschies oder Markschütz (so ungefähr war der Name) und brachte diese Zahnrolle mit den Stiften zur Firma Gliewe und Kügler, wo Gliewe die zerschlagenen Stifte ersetzte, ohne aber den Apparat selbst je zu Gesicht zu bekommen. Dieser Herr Markschies war in den Wilhelmshallen Kinovorführer zusammen mit Herrn Pahl. Normalerweise dauerte so eine Vorführung zehn Minuten, wenn sie durch die nicht seltenen Pannen des Apparates nicht „gestreckt“ wurde. Ein Herr Schönwald stand unten auf der Straße als Portier-Anreißer in einer mit glitzernden Tressen übersäten Heroldsuniform, einem langen Stab mit goldener Kugel oben drauf in der Hand.

Zur Gewerbeausstellung kam der Russe Jussem nach Berlin, ihm gefielen die Vorführungen in den Wilhelmshallen und er kaufte das Kinotheater für 5.000 Mark. Da aber der Apparat immer häufiger versagte, kam er zu Gliewe, da er gehört hatte, daß dieser die Reparaturen machte. Er fragte Gliewe, ob er einen besser funktionierenden Apparat bauen könnte. Gliewe konnte sich dazu nicht äußern, da er den Mechanismus bisher noch nicht zu sehen bekommen hatte. Daraufhin zeigte der Russe ihm den Apparat der Isola frères. Gliewe erkannte, daß er einen anderen Schaltmechanismus für den Transport des Films schaffen mußte, und ihm fiel das Malteserkreuz ein, das er als Mechaniker beim Bau von Federwerk-aufzügen, besonders bei Morseapparaten, kennengelernt hatte. Er nahm die Bestellung auf einen Apparat eigener Idee und Konstruktion an, der besser laufen sollte als der Apparat mit dem Schneckenantrieb. {4}

Als Gliewe mit dem Bau des Apparates fertig war und ihn in die Wilhelmshallen ablieferte, hatte sich dort inzwischen allerhand geändert. Jussem war nach Paris und London gefahren, um Ersatz zu beschaffen für die bereits stark mitgenommenen Filme. Es stellte sich aber heraus, daß Herr Jussem vergessen hatte, die längst fälligen Mietsbeiträge zu bezahlen, und die Wilhelmshallen pfändeten das ganze Theater und mit ihm - - den eben neu gelieferten Apparat von Gliewe, der vergeblich auf seine Bezahlung wartete. Da die drei Angestellten Pahl, Markschies und Schönwald ebenfalls geschädigt waren, ließen die Wilhelmshallen sie auf eigenes Risiko weiterspielen. Das Theater lebender Photographien machte also seine Pforten wieder auf, es wurde aber nicht mehr mit dem französischen Apparat vorgeführt, sondern mit dem Malteserkreuzapparat von Gliewe, der wesentlich besser funktionierte, so daß das Publikum nicht mehr mit an-



dauernden Pannen gequält zu werden brauchte. Die Einnahmen waren so, daß jeder auf seine Kosten kam, die Wilhelmshallen mit der Miete, die drei Angestellten-Unternehmer und Gliewe, der sich als Abzahlung auf den gelieferten Apparat jeden Abend 20 Mark an der Kasse holen konnte.

Ein Kunde aus Rio de Janeiro bestellte nach dem Gliewe-Modell in den Wilhelmshallen zwei Apparate. Pro Apparat bezahlte er 1000 Mark, davon erhielten die Drei, Pahl, Markschütz[ies] und Schönwald, je 100 Mark und Gliewe 700 Mark. (Geliefert wurde die Apparate von den Dreien, die auch die Zahlung in Empfang nahmen.)

Der zweite Kunde war ein Patentanwalt Schmitz aus der Schweiz, der also Apparat Nr. 3 erhielt. Er nahm ihn mit nach der Schweiz, um von dort aus ein Patent anzumelden, hat aber nie wieder etwas von sich hören lassen. ~~Wer den 4. Apparat erhielt, weiß Herr Gliewe nicht mehr.~~ {5} Apparat Nr. 5 und Nr. 6 bestellte ein Herr Haak. Dieser war zuerst bei Messter gewesen, der aber nicht liefern konnte. Während Gliewe an der Fertigstellung dieser beiden Apparate arbeitete, kam Messter, der die Vorführungen in den Wilhelmshallen gesehen hatte, zu Gliewe. Zwischen beiden wurde eine Vereinbarung getroffen, daß in Zukunft kinematographische Apparate von Gliewe nur noch an Messter geliefert werden dürften. Ausgenommen war lediglich die Lieferung der bereits bestellten Apparate 5 und 6, die dann auch an Herrn Haak nach Stettin geliefert wurden. In den Besprechungen mit Messter stellte es sich heraus, daß Gliewe Messtersche Patente betr. die Verwendung eines Malteserkreuzes als Filmschaltorgan verletzt hatte, ohne es zu wissen; er legte Messter dar, wie er durch den Bau von Morseapparaten zwangsläufig auf das Malteserkreuz verfallen wäre. Die Frage einer Patentverletzung wurde aber durch den Zusammenschluß Gliewe-Messter gegenstandslos. Von Apparat 7 ab erfolgte also die Lieferung von Gliewe-Apparaten nur noch an Messter. Nur im Jahre 1898 wurde noch eine Serie von ca. 50 Stück Projektoren außerhalb des Messter-Abkommens geliefert, und zwar an die Firma Heyden & Ury, London, Upperstreet. {6}

*Das Manuskript wurde von Gliewe überarbeitet. Seine Ergänzungen wurden in [ ], seine handschriftlichen Randnotizen in { } gesetzt. Auch Durchstreichungen wurden kenntlich gemacht.*

{1} Max Gliewe und Goelsdorf

{2} 3 Jahre bei Carl Bamberg, jetzt Ascania Werke, danach erst bei Naglo

{3} (unleserl.) Herr Messter mit seiner Werkstatt beigetreten war.

