

INSTITUT FÜR DEN WISSENSCHAFTLICHEN FILM · GÖTTINGEN

FILMDOKUMENTE ZUR ZEITGESCHICHTE

G 33/1959

**Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland:
„Lebende Photographien“ — Aus dem
Wintergartenprogramm der Gebrüder Skladanowsky
Berlin 1895/96**

K. W. WIPPERMANN, Bonn

Mit 7 Abbildungen

GÖTTINGEN 1970

Der Film ist als Dokument für die Verwendung in Forschung und Hochschulunterricht bestimmt und wurde 1959 veröffentlicht.
Stummfilm, 16 mm, schwarzweiß, 59 m, 8 min (Vorführgeschw. 16 B/s).

Inhalt

Editionsangaben	3
Inhalt des Filmdokuments	5
Erläuterungen zu den Aufnahmen	11
Das „Bioskop“ der Gebrüder Skladanowsky	14
Von den „Lebenden Photographien“ zu den Aktualitäten-Filmen ..	15
Exkurs: Zum Begriff der Aktualität	19
Literatur	22
Edierte Filmdokumente	24

Die Herrichtung der vorliegenden Fassung aus Archivmaterial von 1895/96 erfolgte 1957/59 durch das Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen (Direktor: Prof. Dr.-Ing. G. WOLF): Dr. F. TERVEEN; Begleitveröffentlichung: Dipl.-Sozialw. K. W. WIPPERMANN, Bonn.

**Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland:
„Lebende Photographien“ — Aus dem
Wintergartenprogramm der Gebrüder Skladanowsky
Berlin 1895/96**

K. W. WIPPERMANN, Bonn

Editionsangaben¹

Als in der Mitte der fünfziger Jahre die zeitgeschichtlich-publizistik-wissenschaftliche Arbeit des Instituts für den Wissenschaftlichen Film in Göttingen aufgenommen wurde, gehörte die Erschließung und Edition von Dokumenten zur Frühgeschichte der Filmpublizistik um die Jahrhundertwende mit zu den vordringlichen Anfangsarbeiten des neuen Institutsreferates. Das seinerzeitige private Berliner Filmarchiv Fidelius, dessen Bestände heute zum größten Teil von der Filmabteilung im Bundesarchiv Koblenz übernommen sind, stellte dem Göttinger Institut 1957 historisches Filmmaterial von 1895/96 für eine quellenkritische Bearbeitung und Veröffentlichung zur Verfügung.

Soweit es sich um die Aufnahmen Skladanowskys und des Wintergartens handelte, konnte das Archivmaterial vollständig für die vorliegende Forschungs- und Hochschulveröffentlichung übernommen werden. Die Titel der einzelnen Filmszenen mußten aus technischen Gründen erneuert werden, sie entsprechen aber dem Originalwortlaut. Vier der insgesamt neun ersten im Wintergarten gezeigten Aufnahmen sind in der vorliegenden Edition nicht enthalten, weil ihr Verbleib noch nicht geklärt werden konnte. Bei den fehlenden Aufnahmen handelt es sich um folgende Titel (nach der Reihenfolge in der Programmanzeige): 1. Italienischer Bauerntanz (ausgeführt von zwei Kindern); 7. Serpentinanz (Mlle. Ancion); 8. Ringkampf (zwischen Greiner und Sandow); 9. Apotheose (Gebr. Skladanowsky).

¹ Alle Bearbeitungsunterlagen zur Edition G 33 werden unter der Vorhaben-Nummer 429 in den Akten des Referates für Geschichte, Politische Bildung und Publizistik beim Institut für den Wissenschaftlichen Film, Göttingen, verwahrt.

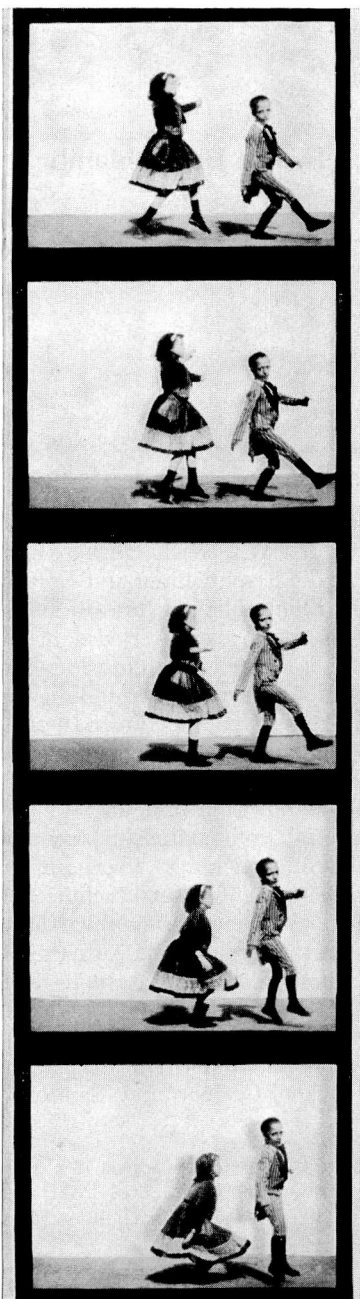


Abb. 1. „Italienischer Bauernanz“
(PLOTZ-LORELLO)

Ein Stück aus dem Originalfilmstreifen, ohne Buchösenperforation. Die Wiedergabe geht auf Kontaktabzüge der Originalnegative zurück, wie sie von Skladanowsky auf Ausstellungen gezeigt wurden

Entnommen aus: FRIEDRICH VON ZGLINICKI: Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer. Berlin 1956. Bildanhang. Dieser Filmstreifen ist in der vorliegenden Fassung der Edition nicht enthalten

Inhalt des Filmdokuments¹

Dem Filmdokument vorangestellt ist die Aufnahme einer zeitgenössischen Ansichtskarte von dem Berliner Varieté „Wintergarten“ mit dem aufgedruckten Text: „Grüß aus dem Wintergarten 1. November 1895“. Die Karte zeigt die Innenansicht des „Wintergartens“: ein Saal im Stil der Jahrhundertwende mit Palmen und Volieren.

Des weiteren wird das Programm des „Wintergartens“ als Anzeige in dem „Berliner Lokal-Anzeiger“ wiedergegeben. In diesem Programm vom 2. November 1895 wird das „Bioscop“ der Gebrüder Skladanowsky als die „amüsanteste und interessanteste Erfindung der Neuzeit“ angekündigt.

Es folgen die einzelnen Szenen mit den Titeln:

Das Original-Programm vom 1. November 1895

Brothers Milton

Die 15 Sekunden dauernde Sequenz zeigt Reckturner mit akrobatischen Übungen.

Der Jongleur

Ein Mann vor einer weißen Wand jongliert mit Hut und Bällen.

Das boxende Känguruh

Kamarinskaia

Getanzt von den 3 Tscherpanoffs

Die Gymnastiker-Familie Grunato

Eine vielköpfige Artistenfamilie führt akrobatische Szenen vor.

Die folgenden Aufnahmen des Filmdokuments stammen aus dem Jahre 1896: sie wurden ebenfalls im „Wintergarten“ vorgeführt:

Berlin-Alexanderplatz 1896

In einer Übersichtsaufnahme wird der Straßenverkehr auf dem Alexanderplatz gezeigt. Pferdewagen, Fuhrwerke und Pferdeomnibusse fahren vorbei. Im Hintergrund überquert die Stadtbahn auf einem Viadukt die Straße.

¹ Die *Kursiv*-Überschriften entsprechen den Zwischentiteln im Film.

Unter den Linden

(vom Café Bauer aus gesehen)

Diese Straßenszene zeigt den Verkehr an der Ecke Unter den Linden/
Friedrichstraße mit Droschken und Pferdeomnibussen.

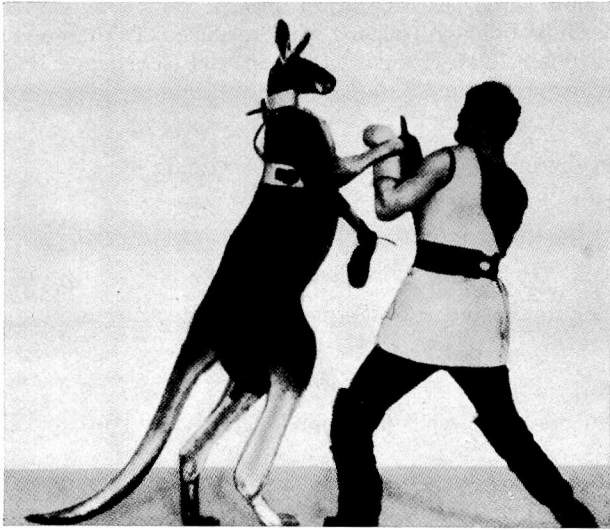


Abb. 2. Ein Mann in Schutzkleidung und ein Känguruh mit Boxhandschuhen im Boxkampf. Vergrößerung aus dem sog. „Ringfilm“, den die Gebr. Skladanowsky am 1. November 1895 im Berliner Wintergarten vorgeführt haben. Der Wiedergabe liegen Kontaktabzüge der Originalnegative von Skladanowsky zugrunde. Entnommen aus: FRIEDRICH VON ZGLINICKI: Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer. Berlin 1956. Bildanhang

Alarm der Berliner Feuerwehr

In einer längeren Szene (45 Sekunden) wird ein Alarm in der Hauptwache der Feuerwehr in der Lindenstraße aufgenommen. Vor zahlreich versammelten Zuschauern werden die großen Tore der Garagen aufgerissen, in erstaunlicher Schnelligkeit die Wagen herausgeschoben, mit Pferden bespannt und zum Einsatz gefahren.

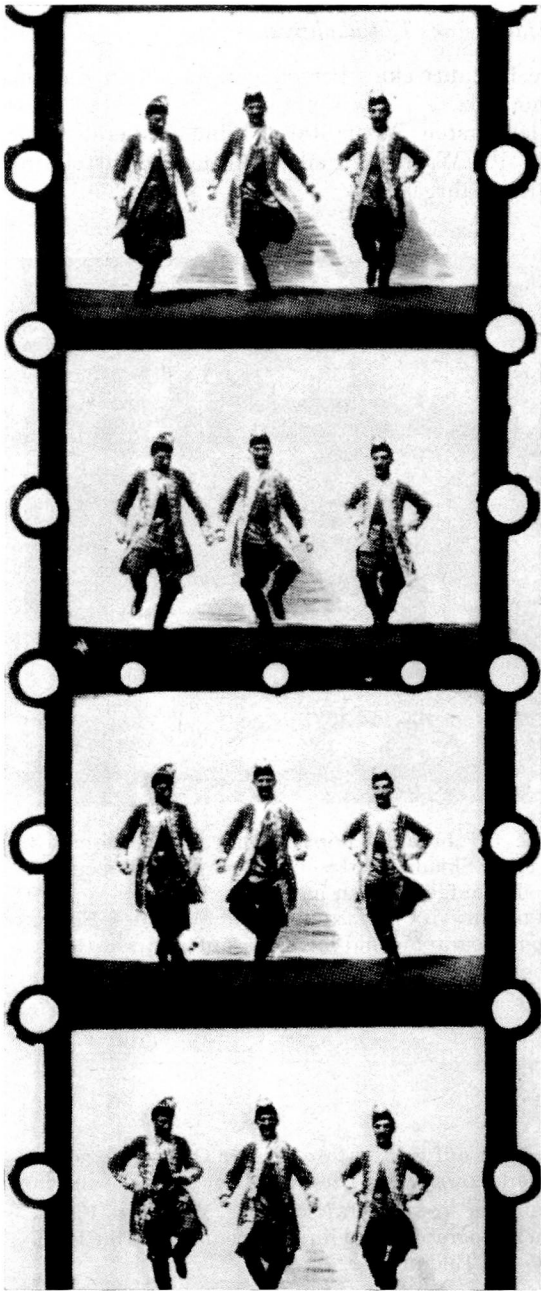


Abb. 3.
Die Wiedergabe geht auf Kontaktabzüge der Originalnegative zurück, wie sie von Skladanowsky später auf Ausstellungen gezeigt worden sind, hier vergrößert

Entnommen aus:
FRIEDRICH VON
ZGLINICKI: Der Weg
des Films. Die Ge-
schichte der Kinemato-
graphie und ihrer Vor-
läufer. Berlin 1956.
Bildanhang

Einfahrt eines Eisenbahnzuges

Es handelt sich um die Einfahrt eines Personenzuges in den Bahnhof Berlin-Reinickendorf-Schönholz.

Dieses Motiv ist in den ersten Aktualitäten-Filmen überall anzutreffen: Ein Zug fährt ein, die Wartenden eilen auf den Bahnsteig und begrüßen die aussteigenden Fahrgäste.



Abb. 4. Die Wiedergabe beruht auf Vergrößerung eines Filmbildes aus Filmstreifen, die Max Skladanowsky im Herbst 1896 persönlich aufgenommen hat

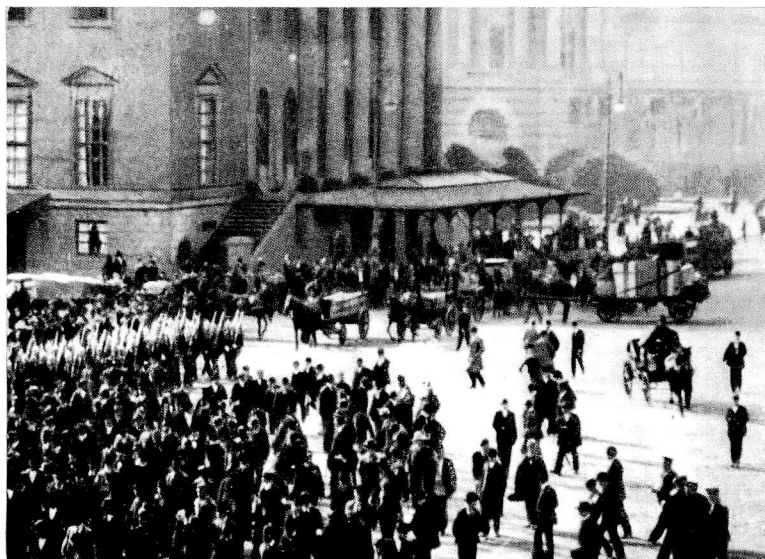
Entnommen aus: FRIEDRICH VON ZGLINICKI: Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer. Berlin 1956. Bildanhang

Abb. 6. Die Wiedergabe geht auf Kontaktabzüge der Originalnegative zurück, wie sie von Skladanowsky auf Ausstellungen gezeigt wurden
Entnommen aus: FRIEDRICH VON ZGLINICKI: Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer. Berlin 1956. Bildanhang



Abb. 5. Von Max Skladanowsky aufgenommen, und zwar vom Balkon
des berühmten Kaffeehauses Bauer aus

Entnommen aus: FRIEDRICH VON ZGLINICKI: Der Weg des Films. Die
Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer. Berlin 1956.
Bildanhang



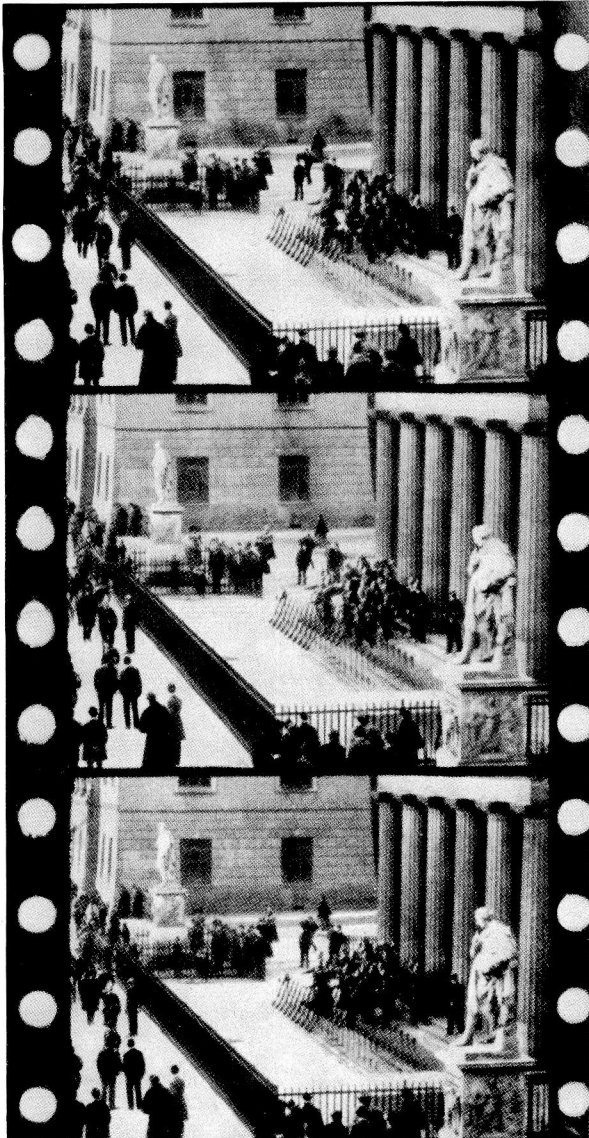


Abb.7. Die Wiedergabe geht auf Kontaktabzüge von den Originalnegativen Skladanowskys zurück. Die Perforation ist von Skladanowsky nachträglich wegen „des besseren Aussehens“ angebracht worden; in Wirklichkeit hat er seinerzeit den Kodakfilm mit Hilfe winziger, in weitem Abstand voneinander angebrachter Nägel transportiert

Entnommen aus:
FRIEDRICH VON
ZGLINICKI: Der
Weg des Films. Die
Geschichte der Ki-
nematographie und
ihrer Vorläufer.
Berlin 1956. Bild-
anhang (Vergröße-
rung)

Die Wache zieht auf!
Unter den Linden in Berlin

Die Wachablösung marschiert im September 1896 an der Berliner Königlichen Oper Unter den Linden vorbei, begleitet von einer großen Menschenmenge.

In einer zweiten Einstellung wird kurz eine Szene von der Ablösung vor der Neuen Wache gezeigt.

Erläuterungen zu den Aufnahmen

Das Wintergarten-Programm der Brüder Max und Emil Skladanowsky vom 1. November 1895 war die erste öffentliche Filmvorführung gegen Entgelt und zur Unterhaltung in Europa¹. Dieses für die Geschichte der Publizistik und insbesondere des Filmes wichtige Datum ist nicht unbestritten geblieben². Selbst in neueren Veröffentlichungen zur Filmgeschichte wird dieses historische Ereignis nicht uneingeschränkt anerkannt. So wird als die erste öffentliche Filmvorführung diejenige der Brüder Lumière im Grand Café auf dem Pariser Boulevard des Capucines am 28. Dezember 1895 bezeichnet mit der Begründung, es handele sich hier schon um richtige Filme, die denen der Gebrüder Skladanowsky überlegen gewesen seien³.

Diese internationale Auseinandersetzung um das Recht der Erstgeburt ist deshalb erwähnenswert, weil sie auf die verschiedenen Aspekte des Mediums „Film“ hinweist:

1. Die Entwicklung der Kinematographie war in den einzelnen Ländern, zum Teil unabhängig voneinander und mit unterschiedlichen technischen Systemen, um die Wende der Jahre 1895/96 annähernd gleich fortgeschritten. Vorausgegangen waren wichtige Erfindungen auf dem

¹ Der Text einer Gedenktafel an dem im Kriege zerstörten Berliner Variété „Wintergarten“ lautete entsprechend: „In diesem Hause fanden am 1. November 1895 die ersten öffentlichen Filmvorführungen in Europa durch Max und Emil Skladanowsky statt mit Hilfe eigens aufgenommener Filme und selbst erfundener Apparate des Max Skladanowsky“.

² In amerikanischen Filmgeschichten wird häufig als erste öffentliche Filmvorführung diejenige in Koster & Bial's Variété, New York, am 20. April 1896 genannt. Daß dies nicht den Tatsachen entspricht, kommt darin zum Ausdruck, daß Thomas A. Edison in dieser Aufführung auch einen Film mit dem Titel „Kaiser Wilhelm reviewing his troops“ zeigte, der schon einige Monate vorher im Wintergarten-Programm enthalten war.

³ Vgl. U. GREGOR und E. PATALAS: Geschichte des Films. Gütersloh 1962. S. 15.

Gebiet der Photographie und der Projektion. Ohne diese schon damals international verbreiteten Kenntnisse wären die nun „Lebenden“ Photographien nicht möglich gewesen.

2. Es bestehen verschiedene Möglichkeiten der Interpretation dessen, was „Film“ ist¹. Soll der Begriff lediglich die technische Apparatur bezeichnen, so gab es diese schon vor dem Jahre 1895. Auch derjenige Film, der Bewegungsabläufe in einem für das Auge natürlich erscheinenden Rhythmus wiedergibt, war schon vor den Skladanowskys bekannt. Es handelte sich hier zumeist um Aufnahmen von naturwissenschaftlichem Charakter, die einem geschlossenen Kreis von Fachleuten vorgeführt wurden.

3. Versteht man unter „Film“ photographierte Handlungsabläufe mit einem dramaturgisch gestalteten Inhalt, so konnten das die Gebrüder Skladanowsky mit ihren Filmen aus dem Jahre 1895 noch nicht vorweisen. Der Grund lag vor allem in der technisch bedingten Kürze der Filme.

4. Will man mit dem Beginn der Filmgeschichte zugleich die Entstehung der (mit ihr untrennbar verbundenen) Filmwirtschaft als Ausgangspunkt der Betrachtungen nehmen, so sind hier als Pioniere Oskar Messter und die Gebrüder Lumière und Pathé zu nennen.

Die Filmgeschichte läßt sich nicht isoliert unter nur einem dieser Aspekte darstellen. Zur Entwicklung des komplexen Mediums „Film“ haben wechselseitige Einflüsse beigetragen. Bei keinem anderen Medium sind technischer Apparat und publizistische Gestaltung so eng miteinander verbunden. Andererseits können auch bei keinem anderen Medium die technischen Möglichkeiten so weitgehend den Inhalt einer Aussage beeinflussen.

Diese Beziehungen zwischen den Voraussetzungen der Technik einerseits und der publizistischen Aussage, zumal in ihren Formen der Unterhaltung und Schaustellerei andererseits, soll anhand der „Lebenden Photographien“ aus dem Wintergarten-Programm und ihren Vorläufern des näheren untersucht werden.

Es kann hier nicht im einzelnen auf die Entwicklungsreihe der Technik der Photographie von Daguerre bis zu den Skladanowskys eingegangen werden². Von besonderer Bedeutung für die photographische Wiedergabe eines Bewegungsablaufes sind jedoch die Versuche des Franzosen Marey und des Engländers Acres gewesen, die die ersten Momentaufnahmen

¹ Zu den verschiedenen Definitionen des Films vgl. vor allem C. W. CERAM: Eine Archäologie des Kinos. Hamburg 1965. S. 12ff.

² Vgl. dazu u. a. F. v. ZGLINICKI: Der Weg des Films. — C. W. CERAM: Eine Archäologie des Kinos. — W. PANOFKY: Die Geburt des Films. Würzburg 1944.

eines Vogelfluges aufzeichneten, sowie die Konstruktionen von Friese-Greene, der das erste erteilte Patent für ein Filmaufnahme- und Vorführgerät erhielt. Weitergeführt wurden diese Studien um 1875 von Eadweard Muybridge. Er verwendete für seine Reihenaufnahmen von laufenden Tieren Dutzende von nebeneinander aufgestellten Kameras. Die Verschlüsse der Kameras waren durch Schnüre verbunden, die in niedriger Höhe über dem Boden angebracht waren und von den vorbeilaufenden Tieren selbst ausgelöst wurden. Dieses System wurde durch eine sogenannte „Photographische Flinte“ verbessert, wie sie auch Otto-Mar Anschütz 1886 für die Aufnahme eines Sprunges benutzte.

Aber auch dabei handelte es sich noch nicht um einen fortlaufenden Film, sondern um einzelne Photographien auf Glasplatten. Pro Sekunde wurden 16 Platten vorgeführt, die so den Eindruck von sukzessiven Bewegungsphasen vermittelten. Die Projektion erfolgte durch einen von Anschütz selbst konstruierten „Elektrischen Schnellseher“, der von der Firma Siemens in den Jahren 1892 bis 1895 industriell hergestellt wurde. Dieser Apparat ist deswegen von Bedeutung, weil Anschütz mit ihm im November 1894 erste öffentliche Vorführungen in Berlin gab. Es wurden gegen Eintrittsgeld kurze Spielszenen gezeigt. Die Verwendung von Diapositiven auf Glasplatten hatte aber gegenüber dem Zelluloid als Bildträger keine Zukunft.

Erst der Zelluloidfilm, der von den Amerikanern Goodwin und Eastman gegen Ende der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts erfunden wurde, machte eine reibungslose und fortlaufende Aufnahme wie auch Projektion möglich. Anstelle der aneinander gefügten Reihenbilder konnten nun echte Laufbilder gezeigt werden. 1889 fand die erste Projektion mit diesem neuen Material durch Edison statt, allerdings nur als Laboratoriumsversuch. Die Bildfolge betrug noch 40 statt der erforderlichen 16 Aufnahmen pro Sekunde. 1891 hatte Edison eine für den Zelluloidfilm konstruierte Aufnahmekamera, den „Kinematographen“, sowie das „Kinetoskop“ als Projektionsgerät zum Patent angemeldet. Edison perforierte seine Filmstreifen mit vier Löchern pro Bild — erst diese Perforation, die später allgemein übernommen wurde, ermöglichte einen gleichen Bildabstand und exakten Transport des Streifens während der Aufnahme und der Projektion. Seine Erfindung wertete er jedoch nicht industriell aus, da er mit anderen Konstruktionen — so z. B. eines Phonographen, der später für den Tonfilm bedeutsam wurde — beschäftigt war.

Von diesem inzwischen erreichten Stand der Technik her gesehen, war das Projektionsgerät der Gebrüder Skladanowsky ein gewisser Rückschritt. Ihr „Bioskop“ ließ sich industriell nicht verwerten, woran sie allerdings auch kein großes Interesse hatten. Erst Oskar Messter gelang mit seinen verbesserten Apparaten ab 1896 der Aufbau einer deutschen Filmindustrie.

Das „Bioskop“ der Gebrüder Skladanowsky

Max und Emil Skladanowsky waren Schausteller, die zusammen mit ihrem Vater sogenannte „Nebelbilder“ vorführten. Die Nebelbilder täuschten Bewegung vor durch abwechselndes Auf- und Abblenden mehrerer Lichtquellen hinter verschiedenen, gegeneinander verschiebbaren Glasbildern. Vor allem Max Skladanowsky (1863—1939) beschäftigte sich früh auch mit der Idee, anstelle von Glasbildern photographische Reihenaufnahmen zu verwenden. Er konstruierte ein Aufnahmegerät und zur Projektion in den Jahren 1892 bis 1895 sein „Bioskop“.

Die bis 1895 entstandenen Reihenaufnahmen wurden noch in Form von „Abblättermäppchen“ zumeist auf Jahrmärkten verbreitet. Denn das eigentliche Problem war nicht die Herstellung der Aufnahmen, sondern ihre Projektion. Die technischen Schwierigkeiten lagen in dem exakten Transport des Filmes, einer guten Ausleuchtung des Bildes und der Schaffung eines projizierbaren Positivfilmes.

Für die historische Vorführung im Wintergarten benutzte Skladanowsky ein Schneckenradgetriebe, das er aber schon ein Jahr später durch das von Oskar Messter entwickelte „Malteserkreuz“ ersetzte. Diese Erfindung wird heute noch in jedem Projektor für einen intermittierenden Transport des Filmstreifens verwendet.

Bei dem ersten Vorführgerät handelte es sich um einen Doppelprojektor, den Max Skladanowsky selbständig konstruiert hatte. Für die Vorführung mit diesem Gerät mußten die Aufnahmen in einem mehrfachen Kopierverfahren auf widerstandsfähige Positivtafeln übertragen werden. Der Filmstreifen wurde dann in einzelne Bilder zerschnitten und abwechselnd wieder zu zwei Filmstreifen von je 20 Bildern zusammengefügt. Das Bildformat betrug etwa 3 mal 4 cm.

Die Ränder wurden mit Schuhösen perforiert. Die beiden Endlosbänder liefen gleichzeitig durch den Projektor, jedoch wurde mit Hilfe einer sich drehenden Scheibe vor dem Objektiv abwechselnd immer nur ein Bild von den beiden Filmstreifen auf die Leinwand geworfen. Der Zweck dieser Konstruktion war, „eine größere Lichtstärke zu schaffen, die bei der aufgezwungenen Einfachheit der ersten Apparatur auf jede Weise gesucht werden mußte. Die Dunkel-Spanne des Transportes wurde so mit Helligkeit aus dem Projektor der anderen Seite überbrückt“¹.

Infolge der raschen Verbesserung der Technik und des Materials konnte Skladanowsky schon ein Jahr später das einfachere Projektions-system verwenden, das im Prinzip auch heute noch üblich ist. Versuche mit dem Doppelprojektor unternahm auch Lumière und Messter. Das zeigt, daß Skladanowskys erstes Bioskop aufgrund der vorhandenen technischen Schwierigkeiten durchaus zeitgemäß gewesen ist.

¹ F. v. ZGLINICKI: Der Weg des Films. S. 234.

Mit ihrem Bioskop unternahmen die Gebrüder Skladanowsky Reisen in andere deutsche Städte und auch in das Ausland, so nach Paris, Kopenhagen und Stockholm. Sie gründeten eine Firma „P. f. A.“ („Projektion für Alle“), die kleine Spielfilme herstellte und vertrieb. Wegen des Kapitalmangels konnten aber keine entscheidenden technischen Verbesserungen mehr durchgeführt werden, so daß sie bald nicht mehr mit der rasch entstehenden in- und ausländischen Konkurrenz Schritt zu halten vermochten. Sie wandten sich daher wieder ihrer früheren Tätigkeit, der Schaustellerei, zu. Außerdem produzierten sie weiter ihre „Abblätterbücher“, auch „Lebende Photographien in Buchform“ genannt, die einen großen Absatz fanden.

Von den „Lebenden Photographien“ zu den Aktualitäten-Filmen

Von den neun Filmen im Wintergarten-Programm vom November 1895 waren drei Tanzszenen, und fünf gaben Motive aus dem Sport wieder. Die Gründe dieser Auswahl sind offensichtlich:

Der große Reiz des neuen Mediums „Film“ lag zunächst nur darin, daß er Bewegung zeigte. Dieses große Interesse an der Bewegung kommt auch darin zum Ausdruck, daß für den noch nicht vorhandenen Begriff „Film“ — der ja eigentlich nur den Bildträger bezeichnet — zuerst das wesentlich Neue den Namen gab: die „Lebenden“ Photographien. Diese Bezeichnung war in den ersten Jahren international gebräuchlich (franz.: „Photographie Animée“, engl.: „Animated Photographs“)¹. Daneben bürgerte sich aber immer mehr der Begriff „Cinematographe“ für die Filmvorführung ein — genannt nach Lumières Projektionsgerät. Es ist in der Technikgeschichte ein häufiger vorkommendes Phänomen, daß die Bezeichnung eines bestimmten Instrumentariums später den Begriff einer umfassenderen, komplexen Institution abgibt. So ist der von Skladanowsky geprägte Name „Bioskop“ für sein Projektionsgerät heute noch in Südafrika neben dem Wort „Kino“ gebräuchlich².

Wegen der Kürze der Filme mußte soviel Bewegung als möglich in den aufgenommenen Szenen sein. Es war daher konsequent, wenn man nur Tanz- und Sportszenen drehte, die keiner weiteren erklärenden Gestaltung bedurften. Für die Aufnahme einer Handlung mit einem bestimmten Inhalt waren die technischen Mittel, die Max Skladanowsky zur Verfügung standen, noch nicht genügend ausgereift. Da die Filmstreifen als sogenannte Ringfilme durch den Projektor liefen, d. h. weder Anfang noch Ende hatten, konnte die gleiche Szene beliebig oft wieder-

¹ Vgl. die Reproduktionen von Filmprogrammen bei ZGLINICKI: Der Weg des Films. S. 218 und C. W. CERAM: Eine Archäologie des Kinos. Abb. Nr. 229.

² Vgl. C. W. CERAM: Eine Archäologie des Kinos. S. 11f.

holt werden¹. Erst mit den späteren Aktualitäten-Filmen war diese Möglichkeit nicht mehr gegeben. Der Zuschauer hätte die Wiederholung einer eben gesehenen, in sich abgeschlossenen Handlung, sofort gemerkt. Außerdem widerspräche das dem Wesen der Aktualität, die ihren Reiz aus der Einmaligkeit erhält. Ein Ereignis, das sich ständig wiederholt, ist nicht mehr aktuell.

Fast alle der drei bis vier Meter langen Filmstreifen des ersten Programms sind von Max Skladanowsky im Sommer 1895 selbst gedreht worden. Die Aufnahmen wurden zu einem großen Teil in einem Gartenlokal in Berlin-Pankow, aber auch im Wintergarten hergestellt. Ein Film-Atelier gab es zu dieser Zeit in Deutschland noch nicht. Die erforderliche Helligkeit wurde dadurch erreicht, daß man die Szenen vor einer weißen Mauer im Freien aufnahm. Bei der Projektion wurden die Ankündigungs-, Zwischen- und Schlußtitel mit Hilfe von Diapositiven auf die Leinwand geworfen. Der Filmprojektor stand hinter der etwa 3 mal 4 Meter großen Leinwand.

Es ist wenig bekannt, daß der sogenannte Stummfilm von Anfang an nicht stumm war, sondern von Musik oder von der auf Schallplatten synchron aufgenommenen Sprache begleitet wurde. So ist auch für die Wintergarten-Vorführung eine eigene Begleitmusik komponiert worden².

Aktuell im Sinne einer Darstellung „jüngsten Gegenwartsgeschehens“³ kann man den Inhalt der ersten Aufnahmen aus dem Jahre 1895 nicht nennen. Die artistischen Darbietungen entsprachen eher dem modischen Geschmack, so insbesondere der im vorliegenden Filmdokument nicht gezeigte „Serpentinentanz“. Hinsichtlich der Aktualität und des Inhalts waren die ersten Filme von Louis Lumière, die am 28. Dezember 1895 öffentlich vorgeführt wurden, dem Wintergarten-Programm Skladanowskys überlegen. Ihr Inhalt ging schon über die bloße Darstellung von Bewegungen hinaus und versuchte, Szenen aus dem Alltag zu zeigen. Themen aus der Arbeitswelt („Arbeiter verlassen die Fabrik Lumière“, „Die Schmiede“ und „Niederlegen einer Mauer“) wechselten mit Spiel-

¹ Die fünf Szenen aus dem Jahre 1895 werden im vorliegenden Filmdokument, wie auch im Original des Archivmaterials, jeweils zweimal hintereinander gebracht. Diese Wiederholung fällt allerdings auch dem aufmerksamen Betrachter nicht sofort auf.

² Für die wissenschaftliche Edition von Stummfilmen stellt sich hier die methodische Frage, ob nicht die eigens für einen bestimmten Film komponierte Musik mit in die quellenkritische Erschließung einbezogen werden sollte. Wie später die Sprache, so hat hier die Musik eine gewisse dramaturgische Funktion, die die Wirkung des Bildes erheblich verstärkt. Nicht zuletzt kann diese Filmmusik auch als kulturgeschichtliches Dokument interessant sein.

³ So die Umschreibung für „Aktualität“ bei E. DOVIFAT: Zeitungslehre. Bd. I. Berlin 1962. S. 8.

szenen ab („Babys Frühstück“, „Kartenspieler“ und „Der begossene Rasensprenger“): die letztere war die erste Slapstick-Komödie der Filmgeschichte. — Neben diesen Szenen mit einer bestimmten Handlung wurden von Lumière Aufnahmen allgemeinerer Art gezeigt, die nichtsdestoweniger wegen des Zeitpunktes ihrer Entstehung auch einen aktuellen Charakter hatten („Bewegtes Meer“, „Platz der Republik zu Lyon“ und „Ankunft eines Zuges“).

Ähnliche Motive finden sich auch bei den Filmen Skladanowskys aus dem Jahre 1896, die in den späteren Wintergarten-Programmen vorgeführt wurden¹. Diese Aufnahmen machen den eigentlichen dokumentarischen Wert der Wintergarten-Vorführung aus.

Die vorliegenden Filmdokumente enthalten zwei Berliner Straßenszenen: „Berlin-Alexanderplatz“ und „Unter den Linden“. Derartige Aufnahmen vom alltäglichen Straßenleben drehte Skladanowsky auch während seiner Tournées in den jeweiligen Städten und zeigte sie im Rahmen seiner Programme. Er kam damit dem Bedürfnis des Publikums nach Aktualität, zumindest im lokalen Sinne, entgegen.

Auf dem Filmstreifen „Berlin-Alexanderplatz“ sieht man den damaligen Großstadtverkehr mit Pferdedroschken und Pferdebahnen. Auf einem Viadukt überquert die Stadtbahn den Platz. Die Aufnahmen wurden durch die Schaufensterscheibe eines Konfektionsgeschäftes aus dem ersten Stock gemacht. Es waren die ersten kinematographischen Aufnahmen in Berlin. Oskar Messter filmte seine Straßenszenen („Am Brandenburger Tor“ und „Unter den Linden“) erst einige Monate später, Ende Oktober 1896².

Die Aufnahmen zu der Szene „Unter den Linden“ nahm Skladanowsky vom Balkon des Kaffeehauses Bauer auf. Die Bilder zeigen den Verkehr an der Ecke Unter den Linden/Friedrichstraße mit Droschken und Pferdeomnibussen.

Die Motive „Alarm der Berliner Feuerwehr“ und „Einfahrt eines Eisenbahnzuges“ waren damals wegen ihres dramatischen Handlungsablaufes (der Zug in Groß-Aufnahme schien in das Publikum hineinzufahren) allgemein beliebt und wurden von jedem Film-Produzenten hergestellt.

Der „Alarm der Berliner Feuerwehr“ wurde eigens für Skladanowskys Aufnahme ausgelöst. Sie zeigt die Hauptwache der Feuerwehr in der Lindenstraße. Vor zahlreich versammelten Zuschauern werden in erstaunlicher Schnelligkeit (der ganze Filmstreifen dauert nur 45 Sekunden) die Wagen mit Pferden bespannt und zum Einsatz gefahren. Die

¹ Unabhängig von Skladanowsky und Lumière zeigte der Engländer Bert Acres am 14. Januar 1896 in London u. a. folgende Filme: „Sea Waves at Dover“, „Boxing Match“, „Highgate Tunnel“, „Henley Regatta“ und ebenfalls eine kurze Slapstick-Szene.

² Vgl. O. MESSTER: Mein Weg mit dem Film. Berlin 1936. S. 90.

eigentliche Attraktion, die Dampfspritze, konnte nach einem Bericht Skladanowskys aufgrund einer Verzögerung des Fahrers und wegen der Kürze des Films nicht aufgenommen werden¹.

Auch das militärische Motiv: „Die Wache zieht auf!“ war schon im Jahre 1896 international verbreitet. Seitdem fehlen in kaum einer Wochenschau die Truppenparade oder das Abschreiten einer Ehrenkompanie. Die Aufnahme dieser Aktualitäten war für Max Skladanowsky mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden. Der Kameramann mit seinen vielfältigen Apparaturen erschien der Obrigkeit vorerst noch als ein verdächtiges Subjekt. Andererseits waren die Möglichkeiten des Films für die politische Propaganda noch kaum bekannt. Zur Entstehung seiner Filmaufnahme „Die Wache zieht auf!“ berichtet Skladanowsky:

„Die für einen Film beweglichste Aufnahme war meines Erachtens das Leben und Treiben an der Neuen Wache Unter den Linden. Ich beschloß, das Aufziehen und das Heraustreten der Wachtparade im Bilde festzuhalten. Beides glückte mir, aber wie schwierig war es, zu dem Ziel zu gelangen! Der beste Standplatz war ein Fenster in dem ersten Stock des Berliner Zeughauses. Aber hierzu die Erlaubnis zu bekommen, machte viele Mühen, denn man wollte auf keinen Fall die Besucher des Zeughauses belästigen und wollte noch viel mehr das Ansammeln Neugieriger vermeiden. Schließlich wurde ich an die höchste Instanz, an den Kommandanten des Zeughauses, General von Ining, verwiesen. Er gab mir unter Vorbehalt die Erlaubnis, und heimlich öffnete ich während der Aufnahmen das große Fenster, obwohl man mir gerade das streng untersagt hatte . . .“²

Infolge der Kürze der Filme (die in der vorliegenden Fassung wiedergegebenen Filme dauern 15 bis 45 Sekunden) und der erwähnten technischen Schwierigkeiten lassen sich die besonderen Möglichkeiten des Films hinsichtlich der Bildgestaltung durch Kameraeinstellung und Schnitt noch nicht anwenden. Um so mehr haben die Aufnahmen aber damit dokumentarischen Charakter.

Schon bevor Pathé und Gaumont ihre Wochenschauen herausgaben, hatte Lumière die Darstellungen seiner Vorführung vom Dezember 1895 unter dem Titel „Sujets Actuels“ angekündigt. Auch in Deutschland wurden diejenigen Aufnahmen, die allgemeine Ereignisse zeigten, „Aktualitäten“ genannt. Es waren kurze Filme, die in einem bunten Programm von kleinen Spielfilmen eingestreut waren. Erst später wurden die Aktualitäten — mit der Entstehung der Wochenschau-Gesellschaften — zu einem mehr oder weniger einheitlichem Ganzen, der Wochenschau, zusammengefaßt.

¹ Vgl. F. v. ZGLINICKI: Der Weg des Films. S. 247.

² Zit. nach F. v. ZGLINICKI: Der Weg des Films. S. 248 (handschriftl. Brief von SKLADANOWSKY an F. v. ZGLINICKI; Akten Institut für Filmkunde, Wiesbaden).

Es mag sein, daß ihre weitläufige Herkunft von den Moritäten- und Bänkelsängern, und endlich ihre Existenz am Schlusse jedes besseren Varieté-Programms die Gestaltung und den Inhalt der Wochenschauen so nachhaltig beeinflußt haben. Jedenfalls besteht eine internationale Übereinstimmung schon von den Anfängen her hinsichtlich dessen, was als „aktuell“ vom Publikum gewünscht und diesem vorgeführt wird. Bereits seit den Jahren 1896/97 weisen die deutschen, französischen und angelsächsischen Aktualitäten-Filme eine nahezu einheitliche Mischung von Politik, Sport und Unterhaltung auf, die im Grunde nur selten aktuell im Sinne des Wortes gewesen ist¹.

Exkurs: Zum Begriff der Aktualität

Filmdokumente zur „Entwicklung der Wochenschau in Deutschland“ gehören seit Beginn seiner publizistikhistorischen Forschungsarbeit zum festen Editionsprogramm des Instituts für den Wissenschaftlichen Film. Sie bilden eine besondere Sektion innerhalb der Institutsreihe „Filmdokumente zur Zeitgeschichte“. Erst durch die 1965 einsetzenden regelmäßigen Fachdiskussionen im „Studienkreis Geschichte und Publizistik“ ist es allerdings möglich geworden, die Wochenschau als gemeinsamen Forschungsgegenstand der Geschichtsdisciplinen, Publizistikwissenschaft, der Filmkunde im engeren Sinn und der (bisher nur schwach entwickelten) Mediendidaktik kontinuierlicher zur Diskussion zu stellen.

Aufgrund verschiedener Gespräche im Göttinger Studienkreis ist der Verfasser des vorliegenden Beitrags vom Institutsreferenten für Geschichte, Politische Bildung und Publizistik gebeten worden, sechs quellenkritische Forschungs- und Hochschuleditionen des Instituts zur Geschichte der Wochenschau in Deutschland aus den Jahren 1895/96 bis 1943 so eingehend und zusammenhängend zu kommentieren, daß sie als Wochenschau-Heft in der Sektion für Geschichte, Pädagogik und Publizistik der vom Institut herausgegebenen „Publikationen zu Wissenschaftlichen Filmen“ veröffentlicht werden können. Da mit dem hier vorliegenden Kommentar der erste Teilbetrag für diese Sammelpublikation zur Verfügung gestellt wird, soll im folgenden kurz der Begriff der Aktualität etwas eingehender zur Sprache kommen.

Dieser für die frühen Aktualitätenfilme und die nachfolgenden Wochenschauen zentrale Begriff ist verschiedenen Interpretationen zugänglich. Daraus kann eine unterschiedliche Auffassung über den Inhalt und die Gestaltung der Wochenschauen resultieren. Die etymologische Bedeutung des Begriffes „aktuell“ reicht von *agere*, dem bloßen Handeln, bis

¹ HAGEMANN spricht von einer „aphoristischen Form der Aussage“ und dem „Torso-Charakter“ der Aktualitäten-Filme. Vgl. W. HAGEMANN: Grundzüge der Publizistik. Münster ²1966, S. 232.

zur *actualitas*, was Verwirklichung, aber auch schon die Wirklichkeit selbst heißen kann¹.

Bezogen auf diesen ursprünglichen Sinn des Wortes waren die Filme Skladanowskys außerordentlich aktuell. Denn wenn Aktualität auch Wirklichkeit bedeutet, so war diese hier zum ersten Male reproduzierbar, das heißt machbar geworden. Trotz der mangelhaften Bildqualität muß die Illusion der Wirklichkeit so überzeugend gewesen sein, daß etwa die Aufnahme Skladanowskys von der Einfahrt eines Vorortzuges in den Bahnhof Berlin-Reinickendorf-Schönholz eine panikartige Reaktion im Publikum hervorgerufen hatte². Die Filme Skladanowskys besaßen also eine gewisse Aktualität sowohl hinsichtlich ihres Inhalts als auch der Gestaltung.

In der Publizistikwissenschaft wird der Begriff „Aktualität“ (der im Grunde so wenig faßbar ist wie der verwandte Begriff „Öffentliche Meinung“) häufig mit „Neuigkeit“ oder auch „Interesse“ gleichgesetzt. Diese mehr *subjektive* Auffassung besagt, „daß Aktualität nie den Ereignissen als solchen zukommen kann, daß sie nur Bestand hat in dem Interesse, das sich diesen Ereignissen zukehrt“³.

Kritisch zu diesem Verständnis von Aktualität wäre einzuwenden, daß es viele Ereignisse gibt, die erst zu solchen gemacht werden müssen, um „aktuell“ und damit interessant zu erscheinen. Die Aktualität eines Ereignisses besteht zwar im allgemeinen nur im Hinblick auf das Interesse des einzelnen oder der Gesellschaft an diesem Ereignis. Dieses Interesse muß aber nicht unbedingt der Ausdruck eines lediglich subjektiven Empfindens sein; es kann auch aus einer *objektiv* gegebenen Situation folgen, die für den einzelnen oder für die Gesellschaft relevant ist. Die Aktualität und damit das objektive Interesse kann also auch dann vorhanden sein, wenn sie nicht von dem erkannt wird, den sie im Grunde angeht⁴.

Umgekehrt geben „irreale Aktualitäten“⁵ häufig vor, „das Interessanteste und Aktuellste“ (so der Titel einer Wochenschau) darzustellen.

¹ Vgl. H. BÄUERLEIN: Der Bedeutungswandel von „aktuell“. In: Publizistik. 3. Jg. 1958. S. 297ff.

² Vgl. F. v. ZGLINICKI: Der Weg des Films. S. 334.

³ DEMETRIUS GUSTI: Die Grundbegriffe des Preßrechts. Berlin 1909. S. 12. Zit. nach W. HAACKE: Publizistik — Elemente und Probleme. Essen 1962. S. 270. — Eine ähnliche Definition gibt E. H. LEHMANN in seinem Beitrag „Aktualität“ im Handbuch der Zeitungswissenschaft. Bd. I. Leipzig 1940. Sp. 32—37: „Die Ereignisse als solche sind nicht aktuell — erst dadurch, daß sie irgendein Interesse finden, werden sie ‚aktuell‘, sie sind also gebunden an menschliches Reagieren.“

⁴ Bei der Analyse von objektiver und subjektiver Aktualität geht es nicht nur um eine methodische Frage innerhalb der Publizistikwissenschaft, sondern um die Grundlagen einer Kritik der Wochenschau, die hier nur im Ansatz geleistet werden kann.

⁵ W. HAACKE: Publizistik. S. 275.

Sie rufen auch durchaus Interesse hervor, aber häufig mit den Mitteln der Täuschung und Manipulation. (Bei der Wochenschau etwa durch Auswahl des Themas, Kameraeinstellung, Kommentar und Schnitt.) Wenn solche Aktualitäten ein Interesse wecken, sind sie zweifellos aktuell. Entspricht dieses Interesse aber offensichtlich nicht der objektiven Realität, so müssen diese Aktualitäten als unreal angesehen werden. Bei der Frage nach der Aktualität eines Ereignisses kann weder nur von dem (subjektiven) Interesse, noch von dem Ereignis selbst ausgegangen werden. Beide stehen oft in einem konträren Verhältnis zueinander: Was dem einzelnen als interessant und aktuell erscheint, kann, gemessen an seiner objektiven Situation, unreal sein. Andererseits ist das eigentlich Interessante, das heißt nach dem Wortsinn ihn angehende, für den Zuschauer häufig wenig interessant und aktuell.

Irreale oder sensationelle Aktualitäten machen auch heute noch den größten Teil einer Wochenschau aus. Es handelt sich hier zumeist, wenn nicht um eine bewußte Irreführung, so doch um ein konsequentes Ablenken des *öffentlichen* Interesses von den tatsächlich wichtigen Ereignissen. Das in solchen Darstellungen häufig zu formelhaftem Zeremoniell erstarrte politische Geschehen erweckt im Zuschauer kein Interesse. Da es ihn offensichtlich nichts angeht, ist das Geschehen für ihn auch nicht aktuell¹.

Walter Hagemann vermeint die Ursache für die ungeschichtliche Form der Darstellung politischer Ereignisse in der Wochenschau darin zu sehen, daß sich diese weitgehend der optischen Aussage entziehen: „Ein Staatsvertrag, ein politischer Vorgang läßt sich nicht bildlich erfassen, höchstens kann man die Physiognomie seiner Träger, das äußere, meist zufällige Milieu des Ereignisses wiedergeben“². Diese Begründung wäre für den Zeitraum stichhaltig, in dem die Öffentlichkeit des politischen Geschehens noch nicht in genügendem Maße hergestellt worden war und zum anderen die filmtechnischen Mittel für die Erklärung mehr oder weniger abstrakter Vorgänge nicht ausreichten. Spätestens seit 1945 sind aber neben den technischen auch die politischen Möglichkeiten gegeben³. Wenn Hagemann die Publizistik als die „öffentliche

¹ Nach Hans Magnus Enzensberger müssen dagegen die geschichtlichen Konsequenzen bei der Darstellung eines Ereignisses sichtbar werden. Dementsprechend lautet seine Definition: „Aktualität ist ein mikrohistorischer Begriff; das heißt, aktuell ist ein Ereignis, das ein geschichtliches ‚Vorher‘ und ein geschichtliches ‚Nachher‘ hat.“ — H. M. ENZENSBERGER: Scherbenwelt. Die Anatomie einer Wochenschau. In: Einzelheiten. S. 90.

² W. HAGEMANN: Grundzüge der Publizistik. S. 232.

³ Diese Möglichkeiten sind allerdings nur formalrechtlicher Art. Zur Verquickung von wirtschaftlichen und politischen Interessen bei den Wochenschau-Gesellschaften vgl. die zeitgeschichtlichen Göttinger Institutsveröffentlichungen G 61 und G 40.

Aussage aktueller Bewußtseinsinhalte“ definiert¹, so müßte auch für ihn die Wochenschau als publizistisches Instrument der Forderung entsprechen, die Bewußtseinsinhalte des politischen Geschehens transparent und damit der Öffentlichkeit zugänglich und verständlich zu machen.

Nimmt man die differenzierte Entwicklung der Filmtechnik als Vergleich, so fällt auf, daß sich die Darstellung aktuellen Geschehens seit den ersten Aktualitäten-Filmen kaum geändert hat. Schon 1897 wurde von Oskar Messter der Besuch Kaiser Wilhelms II. auf einer Stettiner Werft gezeigt. Bei diesem Genre des Auftretens von „Persönlichkeiten des öffentlichen Lebens“ blieb die Darstellung von Politik in den Wochenschauen im wesentlichen bis heute stehen. Im Hinblick auf diese frühe Entwicklung zur Schein-Aktualität waren Skladanowskys Aufnahmen den späteren Aktualitäten-Filmen dadurch überlegen, daß sie nicht mehr zu sein beanspruchten, als was sie darstellten: die erste optische Verwirklichung der Wirklichkeit².

Literatur

- ALBRECHT, G.: Sozialwissenschaftliche Ziele und Methoden der systematischen Inhaltsanalyse von Filmen. Beispiel: UFA-Tonwoche 451/1939 — Hitlers 50. Geburtstag. In: G. Moltmann und K. F. Reimers (Hrsg.): Zeitgeschichte im Film- und Fernsehdokument. Historische, pädagogische und sozialwissenschaftliche Beiträge. Göttingen 1969.
- BALÁZS, B.: Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films. Wien-Leipzig 1924.
- BÄUERLEIN, H.: Der Bedeutungswandel von „aktuell“. In: Publizistik. 3. Jg. 1958. H. 5.
- BRASCH, E.: Aktualitäten-Wochenschau. Von der „Lebenden Photographie“ zur aktuellen Filmberichterstattung. In: Traub, H. (Hrsg.): 25 Jahre Wochenschau der UFA. Berlin 1939.
- CERAM, C. W.: Eine Archäologie des Kinos. Hamburg 1965.
- DICKSON, W. K. L., und A. DICKSON: History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kinetophonograph. London 1895.
- DOVIFAT, E.: Zeitungslehre. Bd. I. Berlin 1962.

¹ W. HAGEMANN: Begriffe und Methoden publizistischer Forschung. In: Publizistik. 1. Jg. 1956. H. 1. S. 16.

² So kündigte denn auch Skladanowsky sein 15minütiges Programm im Berliner Lokal-Anzeiger wie folgt an: „Die lebensgroßen Darstellungen im Bioscop sind die Projectionen eigener Original-Serien-Aufnahmen. Sie geben genau das Leben in voller Natürlichkeit vermittelt der Electricität wieder, man glaubt die Wirklichkeit vor sich zu haben, so greifbar plastisch ist die Wirkung des Bioscops.“

- DOVIFAT, E. (Hrsg.): Handbuch der Publizistik. Bd. 1: Allgemeine Publizistik (von E. Dovifat. Unter VI. Praktische Publizistik — Die publizistischen Mittel, bei dem Kapitel über Zeichen, Symbole und Bilder: b) Das Bild, c) Der Film). Berlin 1968. — Bd. 2: Praktische Publizistik, 1. Teil (B: Publizistik des Bildes, div. wichtige Beiträge von versch. Autoren). Berlin 1969.
- EMGE, K. A.: Das „Aktuelle“. ein bisher übersehener direkter Grundbegriff. Berlin 1935.
- ENZENSBERGER, H.M.: Scherbenwelt. Die Anatomie einer Wochenschau. In: Einzelheiten. Frankfurt/M. 1962.
- FORCH, C.: Der Kinematograph und das sich bewegende Bild. Geschichte und technische Entwicklung der Kinematographie bis zur Gegenwart. Wien-Leipzig 1913.
- FRAENKEL, H.: Unsterblicher Film. Von der Laterna Magica zum Tonfilm. München 1956.
- GREGOR, U., und E. PATALAS: Geschichte des Films. Gütersloh 1962.
- HAACKE, W.: Publizistik — Elemente und Probleme. Essen 1962.
- HAGEMANN, W.: Begriffe und Methoden publizistischer Forschung. In: Publizistik, 1. Jg. 1956. H. 1.
- HAGEMANN, W.: Grundzüge der Publizistik. Münster 1966.
- HOPWOOD, H. V.: Living Pictures. Their History. Photo-Production and Practice Working. London 1899.
- KALBUS, O.: Vom Werden deutscher Filmkunst. 1. Teil: Der stumme Film. Altona-Bahrenfeld (Hamburg) 1935.
- KRACAUER, S.: Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit. Frankfurt/M. 1964.
- LEHMANN, E. H.: „Aktualität“. In: Handbuch der Zeitungswissenschaft, hrsg. v. W. Heide. Bd. I. Leipzig 1940. Sp. 32—37.
- LIESEGANG, F. P.: Das lebende Lichtbild. Entwicklung, Wesen und Bedeutung der Kinematographie. Düsseldorf 1910.
- LIESEGANG, F. P.: Zahlen und Quellen zur Geschichte der Projektionskunst und Kinematographie. Berlin 1926.
- MESSTER, O.: Mein Weg mit dem Film. Berlin 1936.
- MOLTMANN, G., und K. F. REIMERS (Hrsg.): Zeitgeschichte im Film- und Fernsehdokument. 17 historische, pädagogische und sozialwissenschaftliche Beiträge. Göttingen 1970. (Zit.: Moltmann/Reimers.)
- MORIN, E.: Der Mensch und das Kino. Stuttgart 1958.
- PANOFSKY, W.: Die Geburt des Films. Würzburg 1944.
- PAWEK, K.: Das optische Zeitalter. Olten-Freiburg 1963.
- REIMERS, K. F.: Göttinger Filmdokumente zur Zeitgeschichte. — Bericht 1966. In: Vierteljahrshäfte für Zeitgeschichte. 14. Jg. 1966. H. 3.
- REIMERS, K. F.: Das 20. Jahrhundert im Film- und Fernsehdokument. In: Film-Bild-Ton 1968. H. 10.

- RENNINGS, J. VAN: Die gefilmte Zeitung. Werden. Struktur, Wirkung, Wesen und Aspekte der Filmwochenschau. München (Diss.) 1956.
- SCHMOLKE, M.: Thesen zum Aktualitätsbegriff. In: Publizistik im Dialog. Festgabe für Henk Prakke. Hrsg. von W. B. Lerg, M. Schmolke, G. E. Stoll. Assen 1965.
- TRAUB, H. (Hrsg.): 25 Jahre Wochenschau der UFA. Berlin 1939.
- TRAUB, H.: Als man anfang zu filmen. Berlin 1940.
- WOHLFAHRT, C.: Theorie des aktuellen Bildes. Berlin 1937.
- ZGLINICKI, F. VON: Der Weg des Films. Die Geschichte der Kinematographie und ihrer Vorläufer. Berlin 1956.

Edierte Filmdokumente

- REIMERS, K. F.: Joseph Goebbels zum Totalen Krieg — Kundgebung im Berliner Sportpalast am 18. 2. 1943. Edition G 99 des Inst. Wiss. Film („Filmdokumente zur Zeitgeschichte“). Göttingen 1965.
- REIMERS, K. F.: Adolf Hitler spricht zum „Tag der nationalen Arbeit“. Tempelhofer Feld. Berlin. 1. Mai 1933. Edition G 116 Inst. Wiss. Film („Filmdokumente zur Zeitgeschichte“). Göttingen 1968.
- REIMERS, K. F.: V. Reichsparteitag der NSDAP. 1.—3. September 1933. Nürnberg — „Parteitag des Sieges“. Edition G 117 des Inst. Wiss. Film („Filmdokumente zur Zeitgeschichte“). Göttingen 1968.
- REIMERS, K. F.: Adolf Hitler spricht in den Berliner Siemens-Werken. 10. November 1933. Edition G 118 des Inst. Wiss. Film („Filmdokumente zur Zeitgeschichte“). Göttingen 1968.
- REIMERS, K. F.: Adolf Hitler eröffnet die zweite „Arbeitsschlacht“ an der Reichsautobahn München—Salzburg. 21. März 1934. Edition G 111 des Inst. Wiss. Film („Filmdokumente zur Zeitgeschichte“). Göttingen 1968.
- REIMERS, K. F.: Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland: „Die Deutsche Wochenschau“ Nr. 10/651/1943. Edition G 136 des Inst. Wiss. Film („Filmdokumente zur Zeitgeschichte“). Göttingen 1969.
- REIMERS, K. F.: Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland: UFA-Tonwoche Nr. 419/1938 — Parteitag „Großdeutschland“ — X. Reichsparteitag der NSDAP in Nürnberg. 5.—12. September 1938. Edition G 133 des Inst. Wiss. Film („Filmdokumente zur Zeitgeschichte“). Göttingen 1969.
- TERVEEN, F.: Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland: „Eiko“-Woche. Kriegsausgabe. Nr. 36/1915. Edition G 39 des Inst. Wiss. Film („Filmdokumente zur Zeitgeschichte“). Göttingen 1959.
- TERVEEN, F.: Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland: UFA-Wochenschau Nr. 3/1926. Edition G 40 des Inst. Wiss. Film („Filmdokumente zur Zeitgeschichte“). Göttingen 1959.

- TERVEEN, F.: Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland: UFA-Tonwoche Nr. 451/1939 — Hitlers 50. Geburtstag. Edition G 34 des Inst. Wiss. Film („Filmdokumente zur Zeitgeschichte“). Göttingen 1959.
- TERVEEN, F.: Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland: UFA-Tonwoche Nr. 410/1938. Edition G 67 des Inst. Wiss. Film („Filmdokumente zur Zeitgeschichte“). Göttingen 1960.
- TERVEEN, F.: Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland: Besuch Kaiser Karls I. von Österreich im deutschen Großen Hauptquartier 1917. Edition G 61 des Inst. Wiss. Film („Filmdokumente zur Zeitgeschichte“). Göttingen 1960.
- TERVEEN, F.: Die Entwicklung der Wochenschau in Deutschland: „Die Deutsche Wochenschau“ Nr. 6/Februar 1945. Edition G 62 des Inst. Wiss. Film („Filmdokumente zur Zeitgeschichte“). Göttingen 1960.