

# EIN NEUES MEDIUM WIRD GEADELT

## König Friedrich August III. von Sachsen geht ins Kino\*

1913 wurde an der Universität Heidelberg die 1888 im westfälischen Voerde geborene Emilie Altenloh promoviert. Altenloh,<sup>1</sup> die sich später einen Namen als liberale Politikerin machte und u. a. 1949 bis 1961 für die FDP der Hamburgischen Bürgerschaft, 1961 bis 1965 dem Deutschen Bundestag angehörte, zählte 1913 zwar nicht mehr zur ersten Generation der Heidelberger Promovendinnen, hatte doch die Heidelberger Universität bereits 1900 als eine der ersten in Deutschland das Immatrikulationsrecht für Frauen eingeführt und sich bei den Studentinnen zur beliebtesten Universität Deutschlands mit einem weit überdurchschnittlichen Frauenanteil entwickelt.<sup>2</sup> Mit der Wahl ihres Themas nahm Emilie Altenloh jedoch eine Pionierrolle ein: Ihre Dissertation „Zur Soziologie des Kino. Die Kinounternehmen und die sozialen Schichten ihrer Besucher“ gilt als die weltweit erste wissenschaftliche Untersuchung zum Kino, mit der sie absolutes Neuland betrat; „Kenntnisse aus Büchern brauche ich nicht zu schöpfen, die gibt es nicht“,<sup>3</sup> stellte sie im Rückblick fest. Mit Alfred Weber fand sie einen Betreuer, der zumindest ihr Interesse an großstädtischen Erlebnismöglichkeiten und Publikumsgewohnheiten teilte. Anders als seine junge Doktorandin war Weber selbst allerdings kein Kinogänger – aber er besuchte dann doch ein Kino, um sich, wie er brieflich festhielt, auf eine Sprechstunde mit dem „Kinematographen-Mädel“<sup>4</sup> vorzubereiten, dessen Dissertation er mit dem Prädikat „sum-

---

\* Der Beitrag wurde im Rahmen des am Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde durchgeführten Projekts „1918 als Achsenjahr der Massenkultur. Kino, Filmindustrie und Filmkunstdiskurse in Dresden vor und nach 1918“ erarbeitet, einem Teilprojekt im Rahmen des vom Sächsischen Staatsministerium für Wissenschaft und Kultur geförderten Projektverbunds „1918 – Chiffre für Umbruch und Aufbruch (vgl. <https://chiffre1918.de>; Aufruf am 7.4.2020). Eine leicht modifizierte Version erscheint parallel innerhalb der Reihe „isgv digital“ in dem von Merve Lühr, Wolfgang Flügel und Winfried Müller herausgegebenen Tagungsband „Urbane Kinokultur. Das Lichtspieltheater in der Großstadt 1895–1949“.

1 Vgl. Helmut Stubbe da Luz, Kiep-Altenloh, Emilie, in: Franklin Kopitzsch/Dirk Brietzke (Hg.), Hamburgische Biografie, Bd. 5, Göttingen 2010, S. 212 ff.

2 Vgl. Marco Birn, Bildung und Gleichberechtigung. Die Anfänge des Frauenstudiums an der Universität Heidelberg (1869–1918), Heidelberg 1912, S. 51-83.

3 Emilie Kiep-Altenloh, Es ergab sich so Einiges aus 92 Jahren, in: Emilie Altenloh, Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher, neu hg. v. Andrea Haller, Martin Loiperdinger und Heide Schlüpmann, Frankfurt a. M./Basel 2012, S. \*68.

4 Andrea Haller, Emilie Altenloh: Vom „Kinematographen-Mädel“ zur Grande Dame der FDP, in: Altenloh, Zur Soziologie des Kino (wie Anm. 3), S. \*77.

ma cum laude“ bewertete. Der 1914 bei Eugen Diederichs in Jena erschienenen Studie war eine Langzeitkarriere beschieden.<sup>5</sup> In den 1970er-Jahren kursierte ein Raubdruck des Medienladens Hamburg, der vom Interesse der 68er-Bewegung am Kino und seinem Beitrag zur Aufklärung eines vorzugsweise proletarischen Publikums gespeist war. Später war es dann die Frauenbewegung, die Emilie Altenloh als Autorin und Wissenschaftlerin entdeckte und sich für das von ihr ermittelte weibliche Kinopublikum interessierte. Nachdem 2001 eine englische Teilübersetzung veröffentlicht worden war, erschien 2012 schließlich eine mit Materialien und wissenschaftlichen Beiträgen zur Rezeptionsgeschichte angereicherte Reprint-Ausgabe. Kurzum: „Zur Soziologie des Kino“ avancierte zu einem Klassiker der Medien- und Kinogeschichte, der nach wie vor zitiert wird,<sup>6</sup> zumal die Publikumsforschung für die ersten Jahrzehnte der Kinogeschichte weithin terra incognita ist. Ohne die in bildungsbürgerlichen Kreisen jener Zeit weit verbreitete kulturkritische Attitüde gegenüber dem Kino war Altenloh – durchaus modern – einem wertneutral auf empirische Befunde setzenden kultursoziologischen Ansatz verpflichtet. In Mannheim, dessen Einwohnerzahl im Zuge der Industrialisierung von 25.000 Einwohnern zur Mitte des 19. Jahrhunderts auf 217.000 Einwohner im Jahr 1910 emporgeschwungen war und das mit zwölf Kinos<sup>7</sup> über eine beachtliche Dichte an Lichtspielhäusern verfügte, verteilte sie in der Kinosaison 1911/12 „über 3000 Fragebögen an die Kinobesucher“.<sup>8</sup>

Zu diesem Zeitpunkt hatte „der Kino“ – so das von Emilie Altenloh verwendete, vom Substantiv Kinematograph abgeleitete Maskulinum – in seiner etwa 15-jährigen Geschichte bereits entscheidende Entwicklungsphasen durchlaufen, die auch auf das Ergebnis von Altenlohs Publikumsanalyse durchschlugen. Die erste, 1896 einsetzende Phase der Kinogeschichte war bekanntlich vom mobilen Kino geprägt, das auf ein Publikum angewiesen war, das Vergnügen suchte, für relativ kleines Geld zwar, aber dafür in einer Quantität, die für den Kinounternehmer das Investment in das neue Medium lohnte. Hier kam die verkehrstechnisch gut angebundene Großstadt ins Spiel,<sup>9</sup> die diese Quantität sicherstellte, hierbei vor allem auch ein junges Publikum anzog. Wichtig waren dabei saisonale Höhepunkte, denn das Wanderkino war in der Regel ein Jahr-

---

5 Vgl. Heide Schlüpmann, Zur Soziologie des Kino. Eine politisch bewegte und bewegende Entdeckung, in: Altenloh, Zur Soziologie des Kino (wie Anm. 3), S. \*95 ff.

6 Vgl. Corinna Müller, Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907–1912, Stuttgart 1994, S. 217–239; Elizabeth Prommer, Das Kinopublikum im Wandel: Forschungsstand, historischer Rückblick und Ausblick, in: Patrick Glogner/Patrick S. Föhl (Hg.), Das Kulturpublikum. Fragestellungen und Befunde der empirischen Forschung, Wiesbaden 2010, S. 200; Martin Loiperdinger, Emilie Altenloh als historische Quelle lesen, in: Altenloh, Zur Soziologie des Kino (wie Anm. 3), S. \*103–\*115.

7 Vgl. Andrea Haller, Die Mannheimer Kinosaison 1911/12 – das Untersuchungsfeld von Emilie Altenlohs Kinsoziologie, in: Altenloh, Zur Soziologie des Kino (wie Anm. 3), S. \*81 ff.

8 Kiep-Altenloh, Es ergab sich so Einiges (wie Anm. 3), S. 68.

9 Zum Kino im urbanen Raum neben den unten in Anm. 11 genannten Fallstudien zu einzelnen Städten grundsätzlich Kaspar Maase, Grenzenloses Vergnügen. Der Aufstieg der Massenkultur 1850–1970, Frankfurt a. M. 2001; Joseph Garnacz, Öffentliche Räume für Filme. Zur Etablierung der Kinos in Deutschland, in: Corinna Müller/Harro Segeberg (Hg.), Kinoöffentlichkeit (1895–1920). Entstehung – Etablierung – Differenzierung, Marburg 2008; Brigitte Flickinger, Zwischen Intimität und Öffentlichkeit. Kino im Großstadtraum: London, Berlin und St. Petersburg bis 1930, in: Clemens Zimmermann (Hg.), Raumgefüge und Medialität der Großstädte im 20. Jahrhundert, Stuttgart 2006, S. 135–152.

marktsunternehmen. Die Vogelwiese in Dresden,<sup>10</sup> wo 1896 erstmals ein Kinematograph nachweisbar ist, das Oktoberfest in München, der Wasen in Stuttgart, die Messezeiten in Leipzig – das waren für die frühen Kinounternehmer solche Fixpunkte. Ab 1905 lässt sich der Niedergang des Wanderkinos und der Übergang zum ortsfesten Kino beobachten, zunächst in der Variante des Ladenkinos, für das kommerzielle Räume, etwa Läden oder Ballsäle, angemietet und zu Kinos mit Bestuhlung, Leinwand und Projektor umgerüstet wurden. Noch vor dem Ersten Weltkrieg wurden diese Ladenkinos durch genuine Kinobauten ergänzt – eine Entwicklung, die freilich durch den Krieg gebremst wurde und vor allem dann seit den 1920er-Jahren wieder Aufschwung nahm, die dann die Zeit der großen Kinopaläste waren.

Der Übergang zum ortsfesten Kino erfolgte in den Großstädten im zeitlichen Gleichschritt.<sup>11</sup> 1906 eröffneten beispielsweise in Mannheim und Dresden die ersten stationären Kinos,<sup>12</sup> in denen sich binnen weniger Jahre dann auch ein Programmwechsel, der Übergang vom Nummernkino zum narrativen Langfilm, vollzog. In der Frühzeit des Kinos waren die Filme bekanntlich nur wenige Meter und Minuten lang, und mehrere dieser Filme wurden zu Programmen von etwa halbstündiger Dauer zusammengeschnitten. Dieses frühe Kino hat man sich als ein Kino der Sensationen und Attraktionen<sup>13</sup> vorzustellen: Naturkatastrophen, die dem Alltag entrückte Welt des Hochadels, frühe Formen der Kriegsberichterstattung, Zauberer, die ihre Effekte durch den Einsatz von Filmtricks maximierten, ferne Länder und exotische Tiere bestimmten das Nummernkino. Um 1910 setzten dann der Übergang zum narrativen Langfilm mit fiktiver Handlung und der Ausdifferenzierung der Filmgenres ebenso ein wie der Aufbruch des Films zur inhaltlich wie ästhetisch anspruchsvollen Kunstform, für die auch namhafte Schauspieler gewonnen werden konnten, die sich bislang vom unseriösen Filmgeschäft ferngehalten hatten. Dass

---

10 Zur Dresdner Kinogeschichte vgl. Wolfgang Flügel, 1918 als Achsenjahr der Massenkultur. Kino, Filmindustrie und Filmkunstdiskurse in Dresden. Ein Werkstattbericht, in: Denkströme. Journal der Sächsischen Akademie der Wissenschaften, Heft 21 (2019), S. 137-154; der Beitrag stellt das am Institut für Sächsische Geschichte und Volkskunde, Dresden, durchgeführte Projekt zur Dresdner Kinogeschichte zwischen 1896 und 1945 vor; Projektergebnisse ab 2020 auf einer Website unter [www.isgv.de](http://www.isgv.de). Vgl. auch Dresdner Hefte 23 (2005), Heft 82: Kinos, Kameras und Filmemacher. Filmkultur in Dresden; Winfried Müller/Sophie Döring, „Der Kino“, „die Films“. Ein neues Medium kommt in Dresden an, in: Dresdner Hefte 37 (2019), Heft 137: Moderne in Dresden. Spurensuche in einer „Barockstadt“, S. 71-79.

11 Vgl. als Fallstudien zum Kino im urbanen Raum Haller, Mannheimer Kinosaision (wie Anm. 7); Esther Sabelus/Jens Wietschorke, Die Welt im Licht. Kino im Berliner Osten 1900–1930, Berlin 2015; Monika Lerch-Stumpf (Hg.), Münchner Kinogeschichte 1896–2007, Bd. 1: Für ein Zehnerl ins Paradies 1896–1945, München/Hamburg 2012; 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; Brigitte Flickinger, Cinemas in the City. Berlin's Public Space in the 1910s and 1920s, in: Film Studies. An International Review 10 (2007), S. 2-86; Andrzej Dębski, Vom Ladenkino zu den Kinopalästen. Breslauer Kinos vor dem Ersten Weltkrieg, in: Silesia Nova 3 (2019), S. 107-114; Ines Koeltzsch, Geteilte Kulturen. Eine Geschichte der tschechisch-jüdisch-deutschen Beziehungen in Prag (1918–1938), München 2012, S. 288-332.

12 Vgl. auch die Übersicht zu den ersten festen Kinos in Deutschland bei [www.regionalekinogeschichte.de](http://www.regionalekinogeschichte.de). [Aufruf am 7.4.2020].

13 Zu der um 1906/07 endenden Phase des „Cinema of attractions“ vgl. vor allem die zahlreichen Aufsätze von Tom Gunning sowie Wanda Strauven (Hg.), *The Cinema of Attractions*, Amsterdam 2006.

Albert Bassermann, seit 1911 Träger des Iffland-Ringes, 1913 im Spielfilm „Der Andere“ die Hauptrolle übernahm, steht paradigmatisch für den neuen Anspruch des Kinos, der in Deutschland dann 1917 zur Gründung der Ufa führte, die Spielfilme, Kultur- und Dokumentarfilme sowie Wochenschaubeiträge produzieren sollte.

Mit dem Übergang zu den ortsfesten Kinos im urbanen Raum war zum Zeitpunkt von Altenlohs Studie gegenüber dem frühen Jahrmarktskino ein Wandel beim Kinopublikum eingetreten. Dieses wurde heterogener, umfasste alle Schichten und Berufe – vor allem jüngere Männer, aber auch Frauen, die ihren Einkauf in der Stadt mit einem Kinobesuch verbanden, und neben dem kleinbürgerlichen Kaufmannsgehilfen als der dominanten Berufsgruppe war in den 1910er-Jahren der Kinobesuch auch beim ‚besseren‘, gebildeten Publikum nicht mehr verpönt. Das Kino erregte – man könnte vom „Kafka geht ins Kino“-Paradigma sprechen<sup>14</sup> – das Interesse von bildenden Künstlerinnen<sup>15</sup> und Künstlern sowie Literaten und Intellektuellen<sup>16</sup> und verlor mit den künstlerisch ambitionierten Spielfilmen und den Kinopalästen dann vollends sein Schmuttelimage; man musste sich – um es etwas zugespitzt zu formulieren – nicht mehr genieren, beim Kinobesuch ertappt zu werden.

Bei ihrer Analyse der sozialen Öffnung des Publikums, die beide Geschlechter und alle Altersgruppen einschloss, hatte Altenloh freilich nicht die Besuchergruppe im Blick, um die es im Folgenden gehen soll.<sup>17</sup> Gemeint sind die Monarchen, deren öffentliche Präsentation und Selbstinszenierung unter den Bedingungen der Moderne seit Längerem im Fokus der Kulturwissenschaften stehen. Auf der einen Seite war die Monarchie in Europa ungeachtet des auf dem Wiener Kongress 1814/15 formulierten „monarchischen Prinzips“ gegenüber der Vormoderne konstitutionell eingehegt und durch das Prinzip der Ministerverantwortlichkeit oder die Koppelung des königlichen Etats an die Vorgaben einer Zivilliste eingeengt. Zugleich trieben neue Transport- und Nachrichtentechniken die Entstehung einer politisch informierten Gesellschaft voran. Das Meinungsspektrum fächerte sich auf, die Monarchen wurden mit den politischen Konzepten der Liberalen, Demokraten, später der Sozialisten und der öffentlichen Diskussion der sozialen Frage konfrontiert. Unter diesen gegenüber der Vormoderne deutlich veränderten Rahmenbedingungen positionierten sich König und Dynastie durch die Nutzung neuer Medien und die Entwicklung einer neuartigen politischen Festkultur,

---

14 Vgl. Hanns Zischler, *Kafka geht ins Kino*, Berlin 2017. Vgl. hierzu auch „Edition Filmmuseum 95“, wo auf vier DVD im Buch erwähnte und von Kafka nachweislich gesehene Filme erfasst sind.

15 Vgl. die Liste der von Gabriele Münter seit 1914 gesehenen Filme („Wieviel größer ist der Genuß im Kino, als im Theater!“) bei Isabelle Jansen, *Gabriele Münter 1877–1962. Malen ohne Umschweife*, München 2017, S. 262 ff.

16 Vgl. nach wie vor *Hätte ich das Kino! Die Schriftsteller und der Stummfilm*. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs im Schiller-Nationalmuseum Marbach a. N., hg. v. Ludwig Greve, Margot Pehle und Heidi Westhoff, München 1976. Vgl. auch Jasmin Lange, *Der deutsche Buchhandel und der Siegeszug der Kinematographie 1895–1933. Reaktionen und strategische Konsequenzen*, Wiesbaden 2010.

17 Wenn es im Folgenden um die Monarchen im frühen Kino geht, so sei an dieser Stelle doch auch verwiesen auf die vor allem die Weimarer Republik behandelnde Studie von C. H. Bill, „Der deutsche Adel“ geht ins Kino 1918 bis 1933. Nobilität und Kinematographie der Weimarer Republik im rezeptionshistorischen Gesichtswinkel, in: *Nobilitas* 6 (2003), S. 1236-1276. Digitalisat auf der Website des Instituts Deutsche Adelforschung unter <http://home.foni.net/~adelforschung2/kino.htm> [Aufruf am 7.4.2020].

um monarchisches Bewusstsein zu stiften und die Funktionalität der Monarchie auch in der Moderne zu demonstrieren. Ritualisierte Monarchenbegegnungen im technischen Zeitalter,<sup>18</sup> öffentlich inszenierte Monarchie- und Dynastiejubiläen,<sup>19</sup> monarchisches Mäzenatentum bzw. Monarchen als Kunstsammler und Bauherren,<sup>20</sup> Monarchenbegräbnisse als Demonstration struktureller Stabilität durch die über den Toten und den Lebenden gleichermaßen stehende transpersonale Institution der Monarchie<sup>21</sup> – dies sind bislang erörterte Themenfelder einer jenseits der klassischen Politik- und Institutionengeschichte angesiedelten Analyse dieser Tradition und Modernität<sup>22</sup> verbindenden Repräsentationsmechanismen der Monarchie zwischen Wiener Kongress und Erstem Weltkrieg.

Wenn es dabei stets auch um die Nutzung neuer Medien und um die mediale Inszenierung der Monarchie ging – die lebende Photographie, so eine gängige Bezeichnung für den frühen Film, spielte dabei bestenfalls eine nachgeordnete Rolle.<sup>23</sup> Und wenn danach gefragt wurde, wie sich die Monarchie mit dem neuen Medium auseinandersetzte und dieses auch einsetzte, so lag der Fokus ganz eindeutig auf den gefilmten Königen und Königinnen. Für den deutschsprachigen Raum ist hier insbesondere auf Materialsammlungen und Publikationen zu Kaiser Franz Joseph von Österreich und Kaiser Wilhelm II. zu verweisen,<sup>24</sup> die das Medium Film intensiv zur Selbstinszenierung nutzten. Doch nicht der Monarch im Film interessiert an dieser Stelle, sondern es geht um den Monarchen im Kino, also dem Ort der Filmvorführung, und damit auch um die Frage, ob und wie die Monarchen selbst das noch junge Medium rezipierten und dadurch zu seiner Akzeptanz beitrugen, es gewissermaßen adelten. Für diesen bislang kaum erörterten Aspekt – gewichtige Ausnahme ist hier Kaiser Wilhelm II.<sup>25</sup> – sind zwei Varianten möglich: das Heimkino und der Besuch eines öffentlichen Lichtspieltheaters. Was die erste Variante betrifft, so wissen wir, dass nicht wenige Monarchen bereits in der Frühzeit des Films, vor 1914, in ihren Palästen Heimkinos einrichteten, um ihre gefilmten eigenen Aktivitä-

---

18 Vgl. Johannes Paulmann, *Pomp und Politik. Monarchenbegegnungen in Europa zwischen Ancien Régime und Erstem Weltkrieg*, Paderborn 2000.

19 Vgl. Simone Mergen, *Monarchiejubiläen im 19. Jahrhundert. Die Entdeckung des historischen Jubiläums für den monarchischen Kult in Sachsen und Bayern*, Leipzig 2005.

20 Vgl. Hannelore Putz, *Die Leidenschaft des Königs. Ludwig I. und die Kunst*, München 2014.

21 Vgl. Jörg Zedler, *Nützliche Leichen. Monarchenbegräbnisse in Bayern und Belgien 1825–1934*, ungedruckte Habilitationsschrift, Regensburg 2019.

22 Vgl. hierzu auch diverse Beiträge in Winfried Müller/Martina Schattkowsky (Hg.), *Zwischen Tradition und Modernität. König Johann von Sachsen 1801–1873*, Leipzig 2004.

23 Vgl. als wichtige Ausnahmen Stephen Bottomore, „She’s just like my granny! Where’s her crown?“. *Monarchs and Movies 1896–1916*, in: John Fullerton (Hg.), *Celebrating 1895. The Centenary of Cinema*, London 1998, S. 171–181; Dominik Petzold, *Der Kaiser und das Kino. Herrschaftsinszenierung, Populärkultur und Filmpropaganda im Wilhelminischen Zeitalter*, Paderborn 2012.

24 Vgl. *Kaiser im Kino. Franz Joseph I. in historischen Filmdokumenten*, DVD hg. v. Filmarchiv Austria, Wien 2016. Zu Wilhelm II. ist zu verweisen auf den Dokumentarfilm „Majestät brauchen Sonne“ (Deutschland/Niederlande 1999) von Peter Schamoni. Für die Weitersuche empfiehlt sich [www.europeanfilmgateway.eu](http://www.europeanfilmgateway.eu), wo im Rahmen des Projekts European Filmgateway 1914 Filmmaterial zum Ersten Weltkrieg eingestellt ist [Aufruf am 7.4.2020].

25 Vgl. Petzold, *Der Kaiser und das Kino* (wie Anm. 23). Zur Modernität Wilhelms II. vgl. ferner die – allerdings Kino und Film ausblendende – Studie von Wolfgang König, *Wilhelm II. und die Moderne. Der Kaiser und die technisch-industrielle Welt*, Paderborn 2007.

ten nachträglich zu begutachten und auch unterhaltende Filmproduktionen anzusehen. Im Neuen Palais in Potsdam befand sich seit 1906 ein Kinosaal, wenig später folgte ein weiterer im Berliner Stadtschloss. Am spanischen Königshof wurden regelmäßig Filme angesehen, und dem Schah von Persien wird eine Vorliebe für frivole Filme französischer Provenienz nachgesagt. Als das deutsche Kaiserpaar 1908 Korfu besuchte, stand ein Kinoabend mit der griechischen Kronprinzessin auf dem Programm.

Dies alles spielte sich allerdings im privaten, von der Öffentlichkeit abgeschirmten Bereich ab. Eine ganz andere Qualität erreichte das Interesse am Film aber, wenn der Monarch selbst ein öffentliches Kino besuchte, wie das König Friedrich August III. am 31. Dezember 1906 tat, dem 13. Geburtstag des Prinzen Friedrich Christian von Sachsen. Der Bericht in den „Dresdner Nachrichten“ vom 1. Januar 1907 vermeldete: „Abends besuchte der König mit den Prinzen und der Prinzessin Margarethe das Dedrophon-Theater (Direktion: Otto Dederscheck und Reinhold Herms, Wettinerstraße 34). In Begleitung des Königs befand sich Flügeladjutant Major von Arnim, mit den königlichen Prinzen erschien Leutnant Globig, und die Prinzessin führte die Hofdame Fräulein von Schönberg. Die Herrschaften wurden von den beiden Direktoren vor dem vollbesetzten Kinematographensalon empfangen und vom Publikum mit lebhaften Hoch- und Hurrarufen begrüßt. Sie nahmen in einer Loge Platz. Besonders erfreute sich das Publikum an dem blühenden Aussehen der Königskinder und an der Lebhaftigkeit, in der Prinzessin Margarethe die Vorführung der Bilder oft mit kindlich naiven und vergnügten Ausrufen begleitete. Die Abwicklung der zehn glücklich gewählten Nummern des Programms ging flott von statten. Sämtliche Bilder zeichneten sich durch große Schärfe und Lebendigkeit, sowie durch tadellose Ruhe aus, kein Flimmern und Zittern trübte den Genuß daran. Viel Heiterkeit erregte namentlich der ‚Verunglückte Umzug‘ und die tolle Burleske ‚Schön ist ein Zylinderhut‘. Viel Interesse fanden die ‚Amerikanische Schwanenfarm‘, die Kaiserparade in Altona und der ‚Wintersport in der Schweiz‘, sowie



**Abb. 1** Screenshot der Website des ISGV-Projekts „1918 als Achsenjahr der Massenkultur“ mit dem Dedrophon, 1907 (<https://chiffre1918.de>).

die gefällige Feerie ‚Magische Rosen‘. Nach Beendigung der Vorführung verabschiedete sich der König aufs huldvollste von den Direktoren und sprach seine Befriedigung über die gelungenen Darbietungen wiederholt aus.“<sup>26</sup>

Die Pressenotiz mag auf den ersten Blick etwas spröde und unscheinbar wirken, bei näherem Hinsehen enthält sie indes eine ganze Reihe wertvoller Hinweise zur Archäologie des Kinos und zum königlichen Besuch, die zugleich noch einmal auf die einleitend erwähnten Phasen der frühen Kinogeschichte zurückverweisen. Zunächst einmal steht das Dedrophon in der Wettiner Straße 34<sup>27</sup> in Dresden für den Übergang vom mobilen Jahrmarktskino zum ortsfesten Kino. Der Name rekurierte auf eine der vielen Apparaturen jener Zeit, die für den Versuch stehen, bewegte Bilder mit einer Tonquelle zu kombinieren, etwa durch den Gleichlauf der Bilder mit einem Grammophon, um die Illusion eines ‚Tonfilms‘ zu erzeugen.<sup>28</sup> 1906 wurde das Haus als erstes ortsfestes Kino Dresdens eröffnet, in halbwegs zentraler innenstädtischer Lage – allerdings noch nicht in bester City-Lage, in der Prager Straße, in der dann freilich 1907 eine Filiale folgte. Dass es sich bereits beim Dedrophon in der Wettiner Straße um ein halbwegs repräsentables Kino handelte, legt in der Pressenotiz der Begriff „Kinematographensalon“ ebenso nahe wie das Vorhandensein einer Loge, in der die königliche Familie Platz nahm. Die Loge verweist überdies auf ein qualitativ und preislich gestaffeltes Platzsystem: 30 Pfennig für den gepolsterten Klappsitz, 20 Pfennig für die Holzbank; Kinder und Militärangehörige zahlten die Hälfte.

Wenn eingangs vom Nummernkino und dem Übergang zum narrativen Langfilm um 1910 die Rede war, so befinden wir uns am Silvesterabend des Jahres 1906 noch in der Phase des Nummernkinos, d. h. ein Mix von Kurzfilmen wurde zu einem halb- bis einstündigen Programm zusammengestellt. Im vorliegenden Fall ist von „zehn glücklich gewählten Nummern“ die Rede: Eine Burleske wird erwähnt, hinter der sog. Feerie „Magische Rosen“ verbarg sich vermutlich ein mit Zeitraffereffekt gedrehter Film mit aufblühenden Rosen. In den Bereich des Semi-Dokumentarischen verweisen die „Amerikanische Schwanenfarm“, der „Wintersport in Dresden“ und nicht zuletzt die Aufnahmen von der Kaiserparade in Altona, die den Medienkaiser Wilhelm II. ins rechte Licht rückten.

Die Aufführungspraxis dieses Kinos der Attraktionen und Sensationen sah üblicherweise so aus, dass das in der Regel wöchentlich wechselnde Nummernprogramm vom Nachmittag bis in den späten Abend – im Dedrophon von 15:00 Uhr bis 23:00 Uhr – in Endlosschleife lief, so dass im Kino ein ständiges Kommen und Gehen herrschte. Erst mit dem narrativen Langfilm bürgerten sich feste Aufführungszeiten und der gezielte, einem speziellen Film geltende Kinobesuch ein. Der königliche Kinobesuch am 31. Dezember

---

26 Dresden Nachrichten v. 1.1.1907, S. 2.

27 Vgl. Details auf der Projektseite „1918 als Achsenjahr der Massenkultur. Kino, Filmindustrie und Filmkunstdiskurse in Dresden vor und nach 1918“ [<https://www.isgv.de/projekte/gemeinsame-projekte/id-1918-als-achsenjahr-der-massenkultur-kino-filmindustrie-und-filmkunstdiskurse-in-dresden-vor-und-1918>, Aufruf am 7.4.2020].

28 Vgl. F. Paul Liesegang, Wer zählt die Namen? Auch ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte des Kinetographen, in: Jahrbuch für Photographie und Reproduktionstechnik 28 (1914), S. 21.

1906 lag da sozusagen in der Mitte: Zwar war er noch der Phase des Nummernkinos zuzuordnen, aber es handelte sich offenkundig um eine klar terminierte Sondervorstellung. Der „Kinematographensalon“ war beim Eintreffen der Königlichen Hoheiten, die von den Direktoren Otto Dederscheck und Reinhold Herms auf dem Vorplatz erwartet und offiziell empfangen wurden, bereits „vollbesetzt“. Dass die Kinoleitung aus dem Besuch der königlichen Gäste soziales Kapital schlagen und gewissermaßen eine Nobilitierung des in bildungsbürgerlichen Kreisen umstrittenen Mediums erreichen wollte, liegt auf der Hand. Ob gerade diese soziale Gruppe beim königlichen Kinobesuch stärker als sonst vertreten war und ob es sich bei dem im Saal versammelten Kinopublikum um handverlesene Gäste handelte, ist nicht bekannt. Jedenfalls war es, den Hoch- und Hurrarufen nach zu schließen, der königlichen Familie gewogen,<sup>29</sup> und es dürfte sich aus Personen beiderlei Geschlechts zusammengesetzt haben. Das galt ja auch für die königlichen Gäste: der König, die Prinzen, der Flügeladjutant, der Leutnant, die Prinzessin, die Hofdame. Die Königin fehlte allerdings, Luise von Österreich-Toskana hatte bereits 1902 den Dresdner Hof fluchtartig verlassen und sich ins Ausland abgesetzt, 1903 war die Ehe aufgehoben worden. Es war dies einer der großen Skandale im deutschen Hochadel vor dem Ersten Weltkrieg, man könnte ihn als ‚filmreif‘ bezeichnen. Und er wurde natürlich stets aufs Neue sichtbar, wenn der gewissermaßen alleinerziehende König nur mit seinen Kindern öffentlich auftrat. Dass der Kinobesuch am Geburtstag des Prinzen Friedrich Christian stattfand, wohl als Geburtstagsgeschenk gedacht, und dass die sechsjährige Prinzessin Margarethe, die mit ihren „kindlich naiven“ Ausrufen das Publikum entzückte, in Begleitung des Königs mit ins Kino durfte, war im Übrigen auch eine bemerkenswerte Tatsache. Denn nach wie vor galt das Kino in bildungsbürgerlichen Kreisen als Ort der Sensationsgier, den die ungebildeten Schichten aufsuchten und von dem es Kinder und Jugendliche fernzuhalten galt. Dieses Image versuchte bereits das frühe Nummernkino abzustreifen, indem in der Werbung auf den lehrreichen oder künstlerischen Gehalt der gezeigten Kurzfilme verwiesen wurde, und auf dieser Linie lagen ja auch die „zehn glücklich gewählten Nummern“ unseres königlichen Filmabends. So gesehen war es für das Kino ein nicht unerheblicher, sozusagen das Prädikat ‚jugendfrei‘ signalisierender Reputationsgewinn, dass kein Geringerer als der König seine Kinder in die Abendvorstellung im Dedrophon führte.

Der damit verbundene Reputationsgewinn wurde von Dederscheck, der als einer der beiden Geschäftsführer der Deutschen Kinematographen-Werke Dresden und als Gründer des Filmverleihs „Glücksstern“ zu den Dresdner Kinopionieren zählte, freilich bald wieder verspielt. 1910 wurden er und sein Kompagnon Fridolin Kretzschmar – der „Fall steht in der deutschen Kriminalistik bisher einzig da“<sup>30</sup> – in Dresden zu je fünf Monaten Gefängnis verurteilt, weil sie seit 1908 in ihren Firmenräumen, vor allem aber im Wald bei Moritzburg pornografische Filme „mit den unglaublichsten unsittlichen Handlungen“

---

29 Zur königlichen Familie vgl. Frank-Lothar Kroll, Friedrich August III., in: Ders. (Hg.), Die Herrscher Sachsens. Markgrafen, Kurfürsten, Könige 1089–1918, München 2013, S. 306–319.

30 Dieses und die nachfolgenden Zitate bei Hugo Hayn/Alfred N. Gotendorf (Hg.), Bibliotheca Germanorum Erotica et Curiosa, Bd. 7, München 3 1913, S. 20 f.

gen“ produziert hatten, die von der Polizei nach einer Sondervorstellung in Pirna beschlagnahmt wurden. Durch umfangreiche Ermittlungen wurden auch einige – inzwischen verheiratete – Frauen, die in den insgesamt 18 inkriminierten Filmen mitwirkten, identifiziert und zu Geldstrafen verurteilt. Unter den „Modellen herrschte darüber nicht geringe Bestürzung, dass man sie erkannt hatte; es war ihnen fest versichert worden, dass die durch ihre Mithilfe hergestellten Filme keinesfalls in Deutschland, sondern nur im Ausland zur Vorführung gelangen würden“. Diese Bestürzung dürfte noch einmal dadurch gesteigert worden sein, dass nach Verlesung der Anklageschrift „die Films im Verhandlungssaal“ erneut gezeigt wurden. Dederschecks Ruf scheint nach der Verurteilung nachhaltig ruiniert gewesen zu sein. Er verlegte seine Aktivitäten in die Schweiz und gründete 1913 in Luzern die Filmgesellschaft „Express“.

Nun wurde zwar der Besuch eines Monarchen in einem öffentlichen Kino wie dem Dedrophon zur Jahreswende 1906/07 noch als ein besonderes Ereignis wahrgenommen, das eine Berichterstattung in der Presse nach sich zog. Allerdings war es weder das erste Mal, dass ein Mitglied des Hauses Wettin Interesse an Kino und Film bekundete, noch stand Friedrich August III. im Kreise seiner hochadeligen Kollegen damit alleine. Was die Wettiner betrifft, so hatten diese sogar schon mit der Frühform des neuen Mediums, dem mobilen Jahrmarktskino, Bekanntschaft gemacht: 1900 besuchten Mitglieder der königlichen Familie, darunter Kronprinz Friedrich August, seit 1904 dann König Friedrich August III., die Dresdner Vogelwiese und statteten dabei auch dem Elektrobiographen des Leipziger Kinopioniers Hermann Fey einen Besuch ab. 1904 konnte das Dresdner Central-Theater – ein Variété, das seit 1903 regelmäßig als Schlussnummer seines Programms eine etwa zehnminütige Filmvorführung brachte – mit Prinz Johann Georg mit Gattin und Prinzessin Mathilde Mitglieder des königlichen Hauses willkommen heißen.<sup>31</sup>

Noch früher als im Hause Wettin hatte sich bei den österreichischen Habsburgern das Interesse am Kino und an den bewegten Bildern gezeigt. Besonders früh fand sich Kaiser Franz Joseph von Österreich zu einer Kinematographenvorführung ein. In ihrer Abendausgabe vom 17. April 1896 berichtete die Wiener „Neue Freie Presse“, der Kaiser habe „heute Mittags“ einer „Vorführung der ‚lebenden Photographien‘ durch den Cinematographen“ beigewohnt, „welche dem Publikum seit einiger Zeit im Mezzanin des Hauses Krugerstraße 2 geboten werden“; es handelte sich dabei um den seit Ende März von Eugene Dupont als Bevollmächtigtem der Brüder Lumière betriebenen ersten Kinematographen Wiens.<sup>32</sup> Die Erfindung war zu diesem Zeitpunkt noch so neu, dass die „Neue Freie Presse“ ihren Lesern nicht nur mitteilte, was der Kaiser zu sehen bekam – Meerstrand mit schwimmenden Kindern, einen einfahrenden Zug (wohl die berühmte

---

31 Vgl. jeweils die Berichte in den Dresdner Nachrichten v. 7.8.1900, S. 2; 8.8.1900, S. 2; 1.3.1903, S. 1 f.; 16.1.1904, S. 2 f. Zu Fey, der ab 1910 in Leipzig fünf ortsfeste Kinos betrieb, sowie zu seinem Elektrobiographen und zum Central-Theater vgl. die Website des Projekts „1918 als Achsenjahr der Massenkultur“ (wie Anm. 27).

32 Vgl. <https://geschichtewiki.wien.gv.at/Kino> [Aufruf am 7.4.2020]. Eine Aufnahme des Eingangs zu dem Ecke Kärntner-/Krugerstraße befindlichen Kinematographen im Booklet zur DVD „Kaiser im Kino“ (wie Anm. 24); dort wird der kaiserliche Kinobesuch auf den 18. April 1896 datiert.

Einfahrt in den Bahnhof von La Ciotat),<sup>33</sup> eine einstürzende Mauer –, sondern auch die Vorführungspraxis selbst wurde dem lesenden Publikum erläutert: „Der Kaiser wurde vom Unternehmer, Herrn Dupont, empfangen und in den Productionssaal geleitet, der gleich verfinstert wurde, worauf die Bilder auf eine weiße Fläche projicirt wurden“; der Kaiser habe „lebhaftes Interesse für den sinnreichen Apparat“ zu erkennen gegeben, der „selbst die geringsten Bewegungen [...] aus welchen ein Vorgang sich zusammensetzt“,<sup>34</sup> wiedergebe. Der zum Zeitpunkt des Kinematographenbesuchs 65 Jahre alte Chef des Hauses Habsburg stand mit seinem Interesse an den bewegten Bildern in seiner Familie gleichfalls nicht alleine. Schon vor ihm hatte sein Bruder, Erzherzog Ludwig Viktor, den von Dupont geführten Kinematographen besucht, und mit Erzherzog Karl – ab 1916 dann Nachfolger von Kaiser Franz Joseph – haben wir einen wahren Kinoenthusiasten im Hause Habsburg vor uns. Von seiner Residenz Villa Wartholz aus, in der der geplante Einbau eines Heimkinos nicht mehr zustande kam, besuchte er im nahegelegenen Payerbach, das als beliebte Sommerfrische über ein Kino verfügte, regelmäßig Filmvorführungen: „Der Erzherzog ließ in Payerbach immer eine ganze Sitzreihe für sich und seine Gemahlin bestellen und ersuchte den Theaterbesitzer wiederholt, für seine Besuchstage kein Spezialprogramm anzusetzen. Im Verlauf von zwei Jahren brachte es Erzherzog Karl in Payerbach zu 100 Kinobesuchen. Beim 100. Besuch war das Theater feierlich dekoriert.“<sup>35</sup>

Ähnlicher Enthusiasmus begegnet auch am preußischen Hof in Potsdam und Berlin. Von Kaiser Wilhelm II. wissen wir, dass er nicht nur regelmäßig seine bereits erwähnten Heimkinos nutzte, sondern gerne auch Einladungen zu öffentlichen Filmvorführungen annahm.<sup>36</sup> Gleiches galt für den preußischen Kronprinzen Wilhelm, dem die Kinobranche nicht ohne Grund den Prachtband „Kronprinzens im Film“ widmete.<sup>37</sup> Für seine Kinobegeisterung bekannt war auch der letzte bayerische König Ludwig III., der u. a. am 14. September 1915 die Sendlingertor-Lichtspiele besuchte, den ersten – im Übrigen bis heute existierenden<sup>38</sup> – Kinopalast Münchens. Als letzte Nummer des Programms lief zum maßlosen Erstaunen der Gäste ein Film, der ihre eigene Ankunft im Filmtheater zeigte. Der Kinobetreiber und Münchener Kinopionier Carl Gabriel nutzte diesen Sensationseffekt für den Hinweis: „Majestät, ich wollte nur den Beweis liefern, daß die Kinematographie der schnellste und zuverlässigste Berichterstatter der Welt ist.“<sup>39</sup>

Diese den Film als modernes Kommunikationsmittel profilierende Bemerkung dürfte einer der Schlüssel für das monarchische Interesse am neuen Medium sein. Es war ja – die meisten der genannten Beispiele fielen noch in die Ära des Nummernprogramms –

---

33 Vgl. Martin Loiperdinger, *Lumières ‚Ankunft des Zugs‘. Gründungsmythos eines neuen Mediums*, in: *Kintop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 5 (1996), S. 37-70.

34 Alle Zitate aus *Neue Freie Presse*. *Abendblatt* v. 17.4.1896, S. 1.

35 Zitat aus *„Die Filmwoche“*, Nr. 9 vom 17. Juli 1914 nach: Walter Fritz, *Im Kino erlebe ich die Welt. 100 Jahre Kino und Film in Österreich, Wien/München 1996*, S. 73.

36 Vgl. Petzold, *Der Kaiser und das Kino* (wie Anm. 23), S. 208 ff.

37 Vgl. ebd., S. 215 f.

38 Vgl. <https://www.filmtheatersendlingertor.de/infos-und-historie/historie> [Aufruf am 7.4.2020].

39 Zitiert nach Monika Lerch-Stumpf, *Als Gott in seinem Zorn das Kino schuf ... Münchner Kinogeschichten*, in: Dies., *Münchner Kinogeschichte*, Bd. 1 (wie Anm. 11), S. 23.

nicht etwa ein filmästhetisches Interesse an den erst seit den 1910er-Jahren in Erscheinung tretenden Spielfilmen, das die Hocharistokratie ins Kino lockte. Es waren vielmehr die zeitgenössische Faszination am Kino der Attraktionen und Sensationen und die damit verbundenen Möglichkeiten der Selbstinszenierung, die das neue Medium so attraktiv machten. Die gekrönten Häupter waren dabei selbst eine der Attraktionen, die im Kino gezeigt wurden bzw. sich zeigten. Denn sie wurden ja keineswegs zufällig gefilmt, sondern ließen sich gezielt bei Paraden, Fürstentreffen, Besuchsprogrammen in öffentlichen Einrichtungen, Denkmaleinweihungen usw. aufnehmen, kontrollierten durch die Beschäftigung eigener Kameramänner und Vorgaben für die Kameraperspektive das Bild, das sich die Öffentlichkeit von ihnen machen sollte; für Kameramänner war beispielsweise der Verzicht auf Nahaufnahmen ein ungeschriebenes Gesetz.<sup>40</sup> Zugleich kontrollierten sie sich selbst, indem sie die neuesten Aufnahmen von sich im Heimkino betrachteten. Von Wilhelm II. wird 1907 berichtet: „Sobald Kaiser Wilhelm in der Residenz sein Hoflager aufgeschlagen hat, werden ihm die letzten auf seinen Wunsch gemachten Aufnahmen [...] vorgeführt.“<sup>41</sup> Und auch die öffentliche Aufführungspraxis wurde teilweise reglementiert. In Russland regelte 1911 ein Edikt, dass Filme, die den Zar zeigten, als spezieller Programmpunkt zu laufen hatten: Zuvor hatte der Vorhang zu fallen, dann wurde die Leinwand erneut feierlich enthüllt – erst dann durften Bilder mit dem Zaren und seiner Familie gezeigt werden, und zwar ohne musikalische Begleitung.<sup>42</sup>

Neben den Propagandamöglichkeiten, die Kino und Film boten, war das mit dem Besuch eines öffentlichen Kinos bewiesene Interesse an den Innovationen der technisch-industriellen Welt aber auch ein Mittel, die Modernität einer in die Jahre gekommenen Staatsform zu demonstrieren. Die Technikbegeisterung war gewissermaßen das Kompensat für den politischen Strukturkonservatismus. Bislang ist das vor allem für Kaiser Wilhelm II. herausgearbeitet worden,<sup>43</sup> der sich als „Autokaiser“ profilierte, der sich für Funk und Luftfahrt ebenso interessierte und einsetzte wie für Wasserbau und Maritimes – und der eben auch das Kino förderte und sich die neuesten Aufnahme- und Projektionstechniken vorführen ließ. Dieses technische Interesse finden wir auch bei Friedrich August III. von Sachsen, der eben nicht nur mit seinen Kindern im Dedrophon das Vergnügen suchte, sondern 1908 auch die Dresdner Ernemann-Werke besuchte,<sup>44</sup> eines der weltweit führenden Unternehmen auf dem Gebiet der Foto- und Kinoindustrie, das vor dem Ersten Weltkrieg mit dem „Imperator“ den wohl erfolgreichsten Filmprojektor herstellte.<sup>45</sup>

Solch ein Besuch war wohl nicht nur Modernität signalisierende Symbolpolitik. Dem monarchischen Interesse an der Kinotechnik eignete vermutlich – so die These – auch

---

40 Vgl. Bottomore, „She’s just like my granny! Where’s her crown?“ (wie Anm. 23), S. 175 f.

41 Zitat aus der „Kinematographischen Rundschau“ vom Oktober 1907 nach Petzold, Der Kaiser und das Kino (wie Anm. 23), S. 209.

42 Vgl. Bottomore, „She’s just like my granny! Where’s her crown?“ (wie Anm. 23), S. 176.

43 Vgl. König, Wilhelm II. und die Moderne (wie Anm. 25).

44 Vgl. Dresdner Nachrichten v. 3.3.1908, S. 2 f.

45 Vgl. Kirsten Vincenz/Wolfgang Hesse (Hg.), Fotoindustrie und Bilderwelten. Die Heinrich Ernemann AG für Camerafabrikation in Dresden 1889–1926, Bielefeld 2008.

eine sehr pragmatische Komponente. Angesprochen ist damit die militärraffine Einstellung der Monarchen. Der Militarismus Wilhelms II. ist hinlänglich bekannt, Friedrich August III. von Sachsen war Kommandierender General und hatte ein professionelles Interesse an der modernen Kriegstechnik. Und von diesem Interesse lässt sich durchaus der Bogen zur Kinotechnik schlagen. Verwiesen sei nur auf die Photographische Flinte aus dem Jahr 1882, mit der binnen einer Sekunde ca. 20 Bilder ‚geschossen‘ werden konnten, die dann durch rasches Abspielen die Illusion des bewegten Bildes erzeugten; das war die – unverkennbar in Verwandtschaft zum Maschinengewehr stehende – Vorstufe der Filmkamera.<sup>46</sup> Filmkameras wiederum wurden dann im Ersten Weltkrieg militärisch für die Luftaufklärung genutzt. Und zugleich entwickelten die Pioniere der Film- und Kinotechnik im Ersten Weltkrieg die auch von den Ernemann-Werken produzierte Maschinengewehrkamera, ein Zielübungsgerät, bei dem das Bordmaschinengewehr direkt mit einer Kamera gekoppelt wurde und als Motor für den Filmtransport fungierte.<sup>47</sup> Wenn Friedrich August also 1903 eine Veranstaltung des Deutschen Flottenvereins besuchte, bei der auch die Vorführung eines Kinematographen auf dem Programm stand,<sup>48</sup> oder wenn er die später dann als kriegswichtig deklarierten Ernemann-Werke besuchte, so ist auch ein professionelles Interesse des militärisch ausgebildeten Kronprinzen bzw. Königs zu vermuten.

Zusammenfassend lässt sich festhalten: Indem die Monarchen die moderne Film- und Kinotechnik inspizierten und den Ort der Filmvorführung, das Kino, besuchten, adelten sie das neue Medium, das sie ja selbst auch bewusst einsetzten. Film und Kino brachten hier gegenüber den bislang bekannten und an die Printmedien gebundenen Reproduktionstechniken wie Holzstich und Fotografie einen neuen Visualisierungsschub,<sup>49</sup> mit dem ein Massenpublikum erreicht wurde. Doch auch wenn sich die Monarchen nicht einfach abbilden ließen, sondern sich vor der Kamera inszenierten und der symbolischen Repräsentation der Monarchie damit neue Chancen eröffneten – der Monarch im Film und im Kino bedeutete auch einen Verlust an Distanz. Gerade das bewegte Bild rückte die Königinnen und Könige näher an die Lebenswelt des Publikums, vermittelte diesem Teilhabe an der unzugänglichen Welt der Höfe, band das Kinopublikum in Ereignisse ein, die bislang nur der Zeugenschaft der Anwesenheitsgesellschaft vorbehalten waren. Die Kaiserparade in Altona war Bestandteil des Programms, das sich Friedrich August III. mit seinen Kindern im Dedrophon ansah. Der Leichenzug für Queen Victoria

---

46 Zur Erfindung des französischen Physiologen und Fototechnikpioniers Etienne-Jules Marey vgl. Joel Snyder, Sichtbarmachung und Sichtbarkeit, in: Peter Geimer (Hg.), *Ordnung der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*, Frankfurt a. M. 2002, S. 142-167.

47 Vgl. Agnes Matthias, Schlachtfeld – Wahrnehmungsfeld. Zur Semantik von Oskar Messters Maschinengewehrkamera, in: Vincenz/Hesse, *Fotoindustrie und Bilderwelten* (wie Anm. 45), S. 115-127. Vgl. auch Brigitte Flickinger, *Krieg und Kino. Visuelle Waffen im Spiel mit der Wahrnehmung*, in: Cord Arendes/Jörg Peltzer, *Krieg. Vergleichende Perspektiven aus Kunst, Musik und Geschichte*, Heidelberg 2007, S. 187-200.

48 Vgl. den Bericht in den *Dresdner Nachrichten* v. 1.3.1903, S. 1 f.

49 Vgl. hierzu u. a. Werner Telesko, *Das 19. Jahrhundert. Eine Epoche und ihre Medien*, Wien/Köln/Weimar 2010, bes. den Abschnitt zur „Sehsucht“ S. 308-329.

wurde bereits 1901 in aller Ausführlichkeit von der Produktionsfirma Pathé gefilmt.<sup>50</sup> Zugespielt formuliert: Das neue Medium trug insgesamt ein Stück weit zur Veralltäglichsung der Monarchie bei. Für Queen Victoria von England ist die Anekdote überliefert, dass während einer Filmvorführung ein kleines Mädchen ausgerufen haben soll, die Königin sehe ja wie seine Großmutter aus und wo denn die Krone sei.<sup>51</sup> Man könnte also auch sagen: Die Monarchen verloren mit dem Kino auch etwas von ihrer Aura. Diesen Preis an die Medienmoderne scheinen sie – in einer Mischung aus Faszination und Kalkül – einerseits freiwillig entrichtet zu haben. Andererseits: Sie konnten sich dem neuen Medium auch nicht mehr entziehen. Denn, um noch einmal Emilie Altenlohs Pionierstudie zur „Soziologie des Kino“ aus dem Jahr 1914 zu zitieren: „Der Kino ist da, und ist ein Machtfaktor im Leben der Gegenwart geworden.“<sup>52</sup>

---

50 Vgl. Queen Victoria's Funeral, [https://www.youtube.com/watch?v=t9yiG3EUz\\_A](https://www.youtube.com/watch?v=t9yiG3EUz_A) [Aufruf am 7.4.2020]; vgl. ferner Bottomore, „She's just like my granny! Where's her crown?“ (wie Anm. 23), S. 175 f.

51 Vgl. Bottomore, „She's just like my granny! Where's her crown?“ (wie Anm. 23).

52 Altenloh, Zur Soziologie des Kino (wie Anm. 3), S. 1.