

In: Filmmuseum Düsseldorf (Hg.): Grösse aus Viktoria.
Film-Ansichten aus der Ferne.
Begleitband zur Ausstellung im Filmmuseum Düsseldorf.
Frankfurt/M.: Stroemfeld, 2002 [=Kintop Schriften 7], S. 181-205

Annette Deeken

Kurbelkasten knipst Kamele. Der Filmtourismus im Orient 1895–1914

Um »lebende Bilder« von ihrer Ägyptenreise einzufangen, saß Sophie Döhner »eines Morgens vor einem Barbierladen und suchte das Bild des schachbrettartig roth und weiß bemalten, imposanten Gebäudes mit dem graciösen Minarett und das bunte Marktgetriebe davor festzuhalten«. Was sie mitten in Kairo sah, beschrieb sie als ein

[...] Kaleidoskop der verschiedensten Szenen. Bald war es ein Leichenzug [...] Dann wieder erscholl Militärmusik, englische bag-pipes, und ein Regiment [...] britischer Soldaten füllte die enge Gasse, auf der sich zum Glück gerade kein hochbeladenes Kameel befand, das nicht auszuweichen versteht. Manchmal stockt aber doch der Verkehr, einem umherziehenden Händler wird seine Karre oder sein tragbares Tischchen mit Spritzkuchen und Süßigkeiten umgestoßen [...] Neben mir steht ein Fella-chenmädchen mit einem entsetzlichen baby, dem die Augen von Fliegen fast verklebt sind, ein allgemeines ägyptisches Uebel; [...] alle Augenblick rennt der Barbiergehülfe aus seinem Laden, um zu sehen, ob er nicht noch etwas mehr Bakschisch aus mir herauspressen kann. Man muß die Kunst sehr lieben, um bei solcher Umgebung Stand zu halten!¹

Die Kunst, mit der die Touristin aus Hamburg ihre Eindrücke von Kairo festzuhalten versuchte, war die unter Töchtern aus gutem Hause geschätzte Fertigkeit des Zeichnens. In demselben Jahr, als Sophie Döhners Reisebericht publiziert wurde, 1895, betrat der Film die Bühne der Reisemedien.

Die Erfindung des Filmtourismus

Die ersten nachweisbaren Filmaufnahmen aus dem Orient kamen 1896 im Auftrag der französischen Firma Lumière, seinerzeit europäischer Marktführer für photographische Artikel, zustande. Sie schuf den Typus des Filmtouristen kurz nach der Patentierung der von ihr entwickelten Filmkamera, die sie Cinématographe nannte und die den Beginn der Filmgeschichte in Europa markiert. Im Nachhinein wirkt diese Kamera beinahe so, als sei sie eigens zu dem Zweck erfunden worden auf Reisen zu gehen; galt der am 13. Februar 1895 patentierte Apparat doch als robust, handlich und mit fünf Kilogramm leicht zu transpor-

tieren. Außerdem war der Kinematograph multifunktional, gleichermaßen geeignet für die Aufnahme und die Projektion von Filmen.² Die Brüder Auguste und Louis Lumière waren weder am Reisen noch am Orient sonderlich interessiert, wohl aber an der Vermarktung ihrer Erfindung, der »lebenden Photographie«. Um Interesse zu wecken an dem neuen Apparat, der die Bilder laufen ließ, griffen die Lumière-Brüder zu einer Geschäftsidee, die der Engländer Francis Frith³ bereits auf dem Gebiet der Reisephotographie vorexerziert hatte: Sie heuerten eine Gruppe junger Männer an, statteten diese mit einem Kamera-Equipment, mit Empfehlungsschreiben und Finanzmitteln aus und schickten sie im wahrsten Sinne des Wortes hinaus in alle Welt.

Mit Jahresbeginn 1896 begann sich der neue Typus des Filmtourismus, der mit der großen Eile eines Pauschalarrangements die touristisch wichtigen Stationen abhakt, global bemerkbar zu machen. Unter den Filmtouristen der ersten Stunde waren unter anderem die Brüder Marius und Pierre Chapuis, Felix Mesguich, Marius Sestier, Félicien Trewey.⁴ Unter ihnen war auch Gabriel Veyre, der als junger Absolvent der Pharmazie in den Dienst der Lumières trat. Er wunderte sich nicht wenig über den neuartigen Beruf eines Filmreisenden, der touristisches *dolce vita* auf Firmenkosten ausüben durfte. Wiederholt stellte er jedenfalls verblüfft fest, daß »diese Reise mehr eine Vergnügungs- als eine Dienstreise ist«.⁵ Seine auf diese Art erworbenen Kenntnisse führten Gabriel Veyre schließlich 1901 nach Marokko, wo er, durch Vermittlung der Firma Lumière, von Sultan Moulay Abdelaziz⁶ an den Hof berufen wurde. Als technisch versierter Photograph des Sultans nahm Veyre 1907 die ersten farbigen Diapositive (in der Technik der Autochromie) in Marokko auf sowie 1934 den ersten Farbfilm des Landes, einen Reisefilm. Marokko, das westlichste der arabischen Länder, wurde als einziger Anrainerstaat des Mittelmeeres Ende des 19. Jahrhunderts für einen Filmbesuch nicht in Betracht gezogen. Marokko sei eben kein Platz für Touristen, ein unabhängiges Königreich, »ohne Straßen, Hotels und westlichen Komfort«, notierte der amerikanische Photograph und Reisefilmer Burton Holmes.⁷ Kinematographisch wurde Marokko erst ab 1907 wahrgenommen, von Felix Mesguich, der die französische Invasion begleitete.

Die wahrscheinlich ersten Filmaufnahmen im arabischen Kulturkreis, die für die Vorführung vor westlichem Publikum gemacht wurden, setzten beim kolonialen Besitzstand Frankreichs an und brachten Bilder aus Algerien und Tunesien. Diese wurden auch direkt vor Ort vorgeführt, denn am 19. Dezember 1896 meldete die französische Tageszeitung *La Dépêche algérienne* aus Algier die erste Vorführung eines Cinématographe durch Alexandre Promio, »Ingenieur der Firma Lumière«.⁸ Zehn Tage standen dem Operateur zur Verfügung, um Algerien, diese exotische Provinz Frankreichs, ins Visier zu nehmen. Sein Auftrag war jedoch vage genug, lautete er doch schlicht: ab-

wechslungsreiche, scharfe und verkaufsträchtige Bilder von der Fremde mit dem hölzernen Filmkasten zu kurbeln und in die Firmenzentrale nach Lyon zu bringen, wo diese Aufnahmen vermarktet würden. Hinsichtlich der Motive, die aufgenommen werden sollten, gab es offenbar keine konkreteren Vorgaben. Oder umgekehrt: Der Kameramann konnte aus seiner Rolle als Tourist heraus reagieren und nach Belieben jene Motive einfangen, die ihm bemerkenswert erschienen.

Die Ankunft des Zuges im Orient

Von den ersten Filmen der Kinogeschichte war *L'ARRIVÉE D'UN TRAIN* [DIE ANKUNFT EINES ZUGES] schon bald ein Klassiker. 1895 zum ersten Mal auf dem Bahnhof von La Ciotat als Familienfilm aufgenommen, wurde das Motiv nachfolgend an allen möglichen Bahnhöfen der Welt reproduziert. Dieses Motiv, das den Beginn der Filmgeschichte symbolisiert, markierte, auf orientalischem Boden gekurbelt, in besonderer Weise die Ankunft der Moderne, wurden die islamischen Gebiete nunmehr (auch) über die technische Infrastruktur von Eisenbahn und Kino an den Westen angebunden. »Herr Promio, der erste Photograph der bewegten Bilder, ist nach Kairo gekommen, um einige Aufnahmen von Kairo zu machen«,⁹ meldete die dortige Tageszeitung *El Akhbar* am 12. März 1897. In Ägypten nahm Promio die »Ankunft des Zuges aus Ramleh« (Katalog-Nr. 361, *ARRIVÉE D'UN TRAIN*) auf, in Palästina hat er die »Ankunft des Zuges in Jaffa« (Katalog-Nr. 394, *ARRIVÉE DU TRAIN DE RAMLEH*) gefilmt. Aufgenommen wurde auch der Ägyptenzug in Alexandrien.

In der Geschichte der Orientreisen spielte dieser Zug eine wichtige Rolle vor allem in den Reisejournalen von Frauen, die viel über die für sie besonders heiklen Modalitäten des touristischen Zurechtkommens mitgeteilt haben. Bereits 1844, berichtete Ida Hahn-Hahn aus Mecklenburg, sei vom Bau einer Eisenbahn in Ägypten die Rede gewesen.¹⁰ Sie selbst benötigte noch zwölf beschwerliche Reisetage, um den Weg durch das Nildelta und die Strecke zwischen Alexandria und Kairo zurückzulegen. Ihre Sekretärin Sophie Christ aus Mainz hingegen konnte 1888 in einen »Wagen III. Classe« steigen und dort in aller Gemütlichkeit »eine westphälische Wurst« verzehren.¹¹ Zwanzig Jahre zuvor hatte Louise Mühlbach, i.e. Clara Mundt aus Neubrandenburg, ihr Erlebnis einer Annäherung an die Fremde geschildert:

Auf dem Bahnhofe ging es gerade so zu, wie bei uns in Europa auf den Bahnhöfen. Drängen und Schieben der Menschen, hastiges Herbeirollen der kleinen Wagen mit Koffern und Effecten, Schreien der Beamten, die freilich hier aus schwarzen und

braunen Leuten bestehen. Hineindrängen in die Waggon, deren erste Klasse hier kaum mit dem Comfort unserer zweiten Klasse eingerichtet ist. Endlich hat man seine Plätze eingenommen [...] Nach und nach fängt die ganze Scenerie an sich immer mehr zu verändern. Bei jedem Aufenthaltsorte tritt das orientalische Leben näher an uns heran; braune und schwarze Leute in ihren eigenthümlichen verschiedenartigen Trachten kommen herbei, die europäische Kleidung verschwindet mehr und mehr, und in Tanta, wo längerer Halt gemacht wird und wo die Bahn, welche von Suez kommt, sich mit der nach Kairo gehenden vereinigt, ist schon ein buntes Gewühl von Arabern, Türken, Persern, Beduinen und Fellahs, die alle herbeiströmen, um in die Wagen dritter Klasse, wo die Leute wie Pakete neben- und übereinander geschachtelt liegen, stehen, und hocken, ihre Plätze einnehmen. – Ich ergötzte mich, während wir dahinfuhren, mit dem Gedanken: wenn plötzlich dieser Zug, auf welchem wir fuhren, statt in Kairo in Berlin anlangte und alle diese wunderbaren, seltsamen Gestalten aus den Waggon strömten, was die Berliner wohl dazu sagen und wie sie schreien und staunen würden?¹²

Solche mehr oder minder profunden Schilderungen von einer Orientreise hatten in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis zum Ersten Weltkrieg mit steigender Tendenz Konjunktur. Sie bildeten im frühen Kino den kulturgeschichtlichen Hintergrund für die Entscheidung, den Orient als besonderen Ereignisort immer wieder repräsentieren zu wollen. Selbst wenn daher das Filmmotiv »Ankunft eines Zuges« hinlänglich bekannt war, so dürfte die Abbildung einer Eisenbahn im Orient doch einen neuen Impuls für die Aufmerksamkeit gegeben haben, schon weil westliche Zuschauer diese eiserne Ikone des industriellen Fortschritts ganz und gar nicht mit dem orientalischen Raum in Verbindung gebracht hätten. Nicht nachgewiesen ist, ob die Darstellung der Moderne qua Eisenbahn auch Bestandteil der ersten Kinovorführung in Ägypten war, die am 22. Dezember 1896 im Palast des Khediven in Kairo stattfand. Der Vorführer hieß Henri Dello Strologo. Er benutzte einen Projektor der französischen Firma Lumière.¹³

Der Orient im Multimedia-Mix

Neben Italien und der Schweiz hatte sich im 19. Jahrhundert der Orient als *das* Reiseland etabliert. Ein deutliches Indiz für die Popularität orientalischer Themen waren die umfänglichen Reiseerzählungen des sächsischen Schriftstellers Karl May, dessen sechs Orientbände unter dem Titel *Im Schatten des Großherrn* – auf türkisch, »wenn auch weniger richtig als wohlklingend, ›Giölgeda Padishanün«¹⁴ – 1892 in einer ersten Gesamtedition erschienen. Mit diesen Abenteuer geschichten, deren erster Band *Durch Wüste und Harem* (später

Durch die Wüste) legendär und ein Bestseller wurde, prägte Karl May das deutsche Orientbild nachhaltig. Er machte, in einer Mischung aus Baedeker-Reise und Abenteuerphantasie, die kleinbürgerlichen Schichten mit der Welt von Scheichs, Moslems und Bakschisch vertraut und präparierte den türkisch-arabischen Orient als exotisches Terrain für deutsche Helden-Touristen. Freilich nur in der Phantasie, aber vermutlich mit erheblich stimulierender Wirkung für die Rezeption orientalischer Filmsujets im frühen Kino, das zeitweilig übrigens denselben (schlechten) Ruf genöß wie Karl May, der Volks- und ›Schund‹schriftsteller.

Die deutsche Filmindustrie sah sich erst später zu Adaptionen angeregt. Bereits während des Ersten Weltkrieges schrieb Marie Luise Droop, Dramaturgin bei der Nordisk Film in Kopenhagen und begeisterte Leserin der May-Romane, Drehbücher über die orientalischen Stoffe und initiierte die Gründung der Ustad-Film, die ab 1920 die Bücher Karl Mays verfilmen sollte. Einen weiteren Anlauf, aus dem Orientthema Kapital zu schlagen, unternahm 1935 die Lothar-Stark-Film GmbH mit *DURCH DIE WÜSTE* unter der Regie von Johann Alexander Hübler-Kahla.¹⁵ Die Außenaufnahmen für diesen Abenteuerfilm wurden erstmals *on location* gedreht, in der Nähe von Port Said und Assuan.¹⁶ In der Zeit des frühen Kinos verfügten deutsche Filmfirmen nicht über das Kapital für solche Produktionen (und nur solche hätten, des Deutschtums der Karl May-Helden wegen, ein Interesse an derartigen Verfilmungen gehabt) – der deutsche Kinomarkt der ersten beiden Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts wurde überwiegend von ausländischen Firmen beliefert.

Die orientalischen Reiseerzählungen Karl Mays wären den Zeitgenossen vermutlich nur halb so interessant erschienen, hätte ihr Autor nicht 1897 behauptet: »Ich bin wirklich [...] Kara ben Nemsî und habe erlebt, was ich erzähle.«¹⁷ Zwei Jahre später reiste der hochstapelnde Sachse tatsächlich in den Orient, in den er sich zuvor jahrelang hineinphantasiert hatte, allerdings als gewöhnlicher zahlender Tourist. Mit der ›Preußen‹ vom Norddeutschen Lloyd kam er am 9. April 1899 in Port Said an; fünf Tage später quartierte er sich im Hotel Bavaria in Kairo ein, um stapelweise Postkarten nach Deutschland zu schreiben und damit seine reale Anwesenheit im Orient zu dokumentieren. Auch ließ er sich, wie jeder Ägyptentourist, vor den Pyramiden ablichten. Karl May hatte die Route über Italien genommen, via Rom, Neapel, Messina. Italien galt damals als Einsteigerland in den Orient, jedenfalls für Reisende aus Nord-, West- und Mitteleuropa. Dies lag zum einen an den günstigen Verkehrsverbindungen. So gingen die Schiffsrouten nach Ägypten von Brindisi (mit dem Oesterreichischen Lloyd), von Neapel (mit dem Norddeutschen Lloyd oder der Orient Royal Mail) und von Venedig (mit der Italienischen Schiffahrtsgesellschaft). Zum anderen begann für viele Reisende das Abenteuer einer Fern-

reise, kaum daß sie die Alpen überquert hatten und das Land erstmals sahen, »wo die Zitronen blühn«, wo Orangenhaine und Palmen stehn, wo das Klima schon angenehm mild und die Vegetation farbenprächtig ist, während im Heimatland noch Kargheit und Kälte herrschen.

Solche sensorischen Ereignisse, solche Sensationen (im ursprünglichen Wortsinn von körperlicher Empfindung) sorgten dafür, daß eine Reise ins Tessin, nach Rom, Neapel, Sizilien, Malta, den Balearen oder Griechenland schon einer Stippvisite in den Orient gleichkam, des »sonnigen Südens« wegen. In der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts waren es vor allem Engländer, die solcher sensorischen Vergnügungen wegen gen Süden reisten. »Sie sind jetzt in Italien zu zahlreich, um sie übersehen zu können«, hatte Heinrich Heine in seinen »Reisebildern« 1828 über die britischen Touristen gespottet, »sie durchziehen dieses Land in ganzen Schwärmen, lagern in allen Wirtshäusern, laufen überall umher, und man kann sich keinen italienischen Zitronenbaum mehr denken ohne eine Engländerin, die daran riecht«.¹⁸

Etwa zeitgleich mit der Durchsetzung der Amateurphotographie, der Lichtdruckverfahren, der farbigen Lichtbilder, des Films und des Kinos strebte die erste Phase des modernen Tourismus ihrem Höhepunkt zu. Im Unterschied zu den kolonialen Großmächten England und Frankreich wuchs das deutsche Publikum zwar nur langsam zu einer touristisch relevanten Größe heran und war von einem veritablen industriellen Faktor noch weit entfernt, aber als Mythos zog das Thema Orient seine Kreise, quer durch alle Medien (Malerei, Literatur, Feuilleton usw.) und quer durch alle gesellschaftlichen Schichten. Welche Länder zu diesem allseits thematisierten Orient eigentlich dazugehörten, blieb meist recht vage. Weder im Tourismusgeschäft noch im Kinogewerbe legte man Wert auf geographische Präzision, sondern orientierte sich an den Wunschphantasien der Kundschaft, die den Mythos von Tausendundeiner Nacht nachträumte. Bedenkenlos widmete sich daher das Programmheft des Norddeutschen Lloyd unter dem Titel *Nach Italien* auf einem Fünftel seines Umfangs einer Reiseschilderung von Algerien.¹⁹ Und ebenso bedenkenlos operierte die amerikanische Filmgesellschaft Edison, die 1904 von Edwin S. Porter EUROPEAN REST CURE [Erholungsreise in Europa] herausbrachte: In diesem fiktionalen, komödiantischen Reisefilm wurden die Pyramiden kurzerhand in Europa plazierte.²⁰

Umgekehrt wurde Spanien schon dem Orient zugerechnet, als dessen visuelle Repräsentanz die maurisch-arabischen Baudenkmäler Andalusiens dienten. 1907 erschien in deutschen Kinoprogrammen z.B. ein Film unter dem Titel ANSICHTEN VON SPANIEN AUF POSTKARTEN (VUE D'ESPAGNE EN CARTES POSTALES). Der Film wurde von der französischen Filmfirma Pathé frères herausgebracht, die sich zu diesem Zeitpunkt rühmte, die »grösste Kinematographen-

und Filmfabrikation der Welt« zu haben, mit einer »täglichen Produktion« von »65 Kilometer Films«. Die Zweigstelle von Pathé frères in Berlin annoncierte den Film im Düsseldorfer Branchenblatt *Der Kinematograph. Organ für die gesamte Projektionskunst* mit einer Lauflänge von 140 Metern.²¹ Drei Wochen später druckte *Der Kinematograph* in seiner Rubrik »Neue Films« eine kurze Beschreibung ab:

Ansichten von Spanien auf Postkarten. Komische Figuren, malerische Ansichten, enge, krumme Gassen längs des Guadalquivir, Granada und die Sierra Nevada, die Alhambra, dieses Wunderwerk, dessen Farben die Maler entzücken und verzweifeln [sic], das Panorama des Parkes von Barcelona etc. ziehen in schnellen malerischen Szenen vorüber und sind originellerweise auf Postkarten in einem Laden der Alhambra ausgestellt.²²

Die mediengeschichtliche Bedeutung dieses Reisefilms – einer der wenigen, die aus der Frühzeit des Kinos überhaupt erhalten sind – liegt in der für den Filmtourismus typischen multimedialen Kontextualisierung. Nicht von ungefähr tritt als Hauptfigur eine Touristin auf, die an der Alhambra in Granada einen Kiosk mit Postkarten und Photographien betritt und die ihrerseits selbst einen Photoapparat dabei hat. Wir sehen ihre Hände wiederholt im Filmbild, nämlich immer dann, wenn sie zu einer anderen Postkarte greift, deren Motiv anschließend zum Vollbild wird und sich von einem Stand- zu einem Bewegtbild wandelt.²³ Dieser Reisefilm, der übrigens mit deutschen Zwischentiteln erhalten ist, verweist deutlich auf den zeitgenössischen Kontext, in dem der Reisefilm des frühen Kinos zu sehen ist. Aus heutiger Sicht eher überraschen dürfte die zentrale Bedeutung des Reisemediums Postkarte, genauer gesagt die mit einem Photomotiv bedruckte Ansichtskarte. »Die Ausdehnung des Touristenverkehrs«, schreibt 1904 der Brockhaus,²⁴ »und der Aufschwung in den Kunstdruckverfahren [...] haben die Entwicklung dieses Industrie- und Sammelzweigs mächtig gefördert. Von den jährlich in Deutschland aufgegebenen Postkarten gehören jetzt über die Hälfte zu den Ansichtspostkarten.«²⁵

Zur universellen Zirkulation dieser neuen visuellen Medien trugen namhafte Hotels und die Eisenbahn- und Schiffahrtsgesellschaften bei, die zu Werbezwecken eigene Ansichtskarten drucken ließen. Die Karten wurden als Grußkarten von der Reise verwendet, aber auch als eigenständiges Sammelobjekt, das liebevoll in spezielle Sammelalben mit Goldschnitt einsortiert wurde. Die international dominante deutsche Postkartenindustrie numerierte die Bildmotive und bot somit Serien an – eine Ordnungsstruktur, wie sie auch im frühen Kino praktiziert wurde. Dies läßt sich zum einen ablesen an der beliebigen Reihung von Reisebildern zu längeren Filmen, wobei Zwischentitel die

Funktion der Schriftzüge auf Postkarten übernahmen. Zum anderen verweisen die Reisebilder des frühen Films eindeutig auf die Bildästhetik der Ansichtskarten, wenn sie zwei oder mehr Bewegtbilder im Bildrahmen neben- und untereinander montieren, wodurch der Eindruck einer bewegten Postkarte entsteht.

Der Filmtourismus des frühen Kinos zog vornehmlich die Mittelmeerküste entlang, von Algerien über Ägypten, Palästina und Syrien bis in die damalige türkische Hauptstadt Konstantinopel (heute Istanbul). Die Mehrzahl der ganz frühen Aufnahmen stammte von Alexandre Promio aus den Jahren 1896/97. Auftragsgemäß schickte der Lumière-Operateur seine Filme an die Zentrale nach Monplaisir (Lyon), wo sie, auf Qualität geprüft, registriert und vermarktet wurden. Die Filme waren, filmtechnisch bedingt, jeweils knapp eine Minute lang, und sie waren nicht montiert, so daß jeweils eine Einstellung einen Film ausmachte.

Die repräsentierten Stationen, soweit sie Eingang in die Lumière-Verkaufskataloge gefunden haben, legen beredtes Zeugnis ab von der touristischen Orientierung. Unter den ersten 1.000 Filmen, die von Lyon aus in Europa verbreitet wurden, sind vertreten: Algier mit 6 Filmen, Tlemcen mit 3, Tunis mit 10 Filmen, 1 Film wurde in Sousse, 3 in Alexandria aufgenommen. Dominiert werden die Orientfilme von dem Reiseziel Ägypten, mit insgesamt 29 Filmen. Beirut und Damaskus sind je zweimal, Konstantinopel insgesamt viermal vertreten.

Sightseeing zwischen Souk und Sphinx

Abgesehen von dem gewissermaßen obligaten Eisenbahnzug – auch eine ABFAHRT DER BAHN AUS JERUSALEM (Katalog-Nr. 408, DÉPART DE JERUSALEM EN CHEMIN DE FER (PANORAMA)) aus dem fahrenden Zug heraus²⁶ gehörte zum Repertoire – gaben belebte Straßen und orientalische Souks (Märkte) die Hauptmotive ab für die Operateure, darunter eine Kamelkarawane in Jerusalem, ein Platz in Betlehem und je einer in Beirut und Damaskus. Die Art und Weise, wie diese Motive aufgenommen wurden (wiederum unter dem Vorbehalt: soweit die Lumière-Kataloge die Aktivitäten seiner Filmtouristen widerspiegeln) ist recht aufschlußreich. Hätte man nämlich nicht die schriftlich fixierten Filmtitel, die der Katalog quasi als Bildlegenden verzeichnet, würde man vielerorts keine eindeutige Verortung vornehmen können. Gelegentlich kann man vor lauter Menschen gar keinen Platz sehen, geschweige denn entscheiden, ob es sich bei dem abgebildeten Marktgeschehen um einen Souk im Maghreb oder im Libanon handelt. Diese topographische Identifizierbarkeit



Leichenzug aus dem Lumière-Film UN ENTERREMENT AU CAIRE, [Ein Begräbnis in Kairo].

stand allerdings auch nicht im Vordergrund des Interesses. Den Kameramännern ging es am Drehort – dies sollte später ein typisches Verhalten von Filmamateuren auf Reisen werden – um das Einfangen von Bewegung als solcher. Sie bauten ihr Stativ deshalb nie vor stillen Baudenkmalern oder ›toten‹ architektonischen Details auf, sondern suchten stets die Knotenpunkte des meist städtischen Lebens auf und postierten sich möglichst mitten im öffentlichen Verkehr, je turbulenter, desto besser.

Doch die vom Westen geprägte Vorstellung von Öffentlichkeit lief im orientalischen Kulturkreis häufig ins Leere. Schon Burton Holmes, der 1894 mit seiner Photokamera in Marokko unterwegs war, hatte erfahren müssen, daß so manche Aufnahme an der architektonischen Konstruktion der arabischen Stadt zuschanden wurde.

In den Straßen von Fez zu photographieren, heißt das Unmögliche zu versuchen. Zum einen wegen des mohammedanischen Verbots, ein Bild von lebenden Wesen zu machen. [Zum anderen] konspirieren die Straßen mit den Menschen und durchkreuzen die Pläne jeder eifrigen Kamera. Das Straßenleben in Fez erweckt den Eindruck einer unterirdischen Welt. Dort herrscht dunkle kellerartige Kühle, die uns,

kombiniert mit den geisterhaft verummten Einheimischen, das Gefühl gibt, in den Katakomben zwischen lauter belebten Leichentüchern zu sein.²⁷

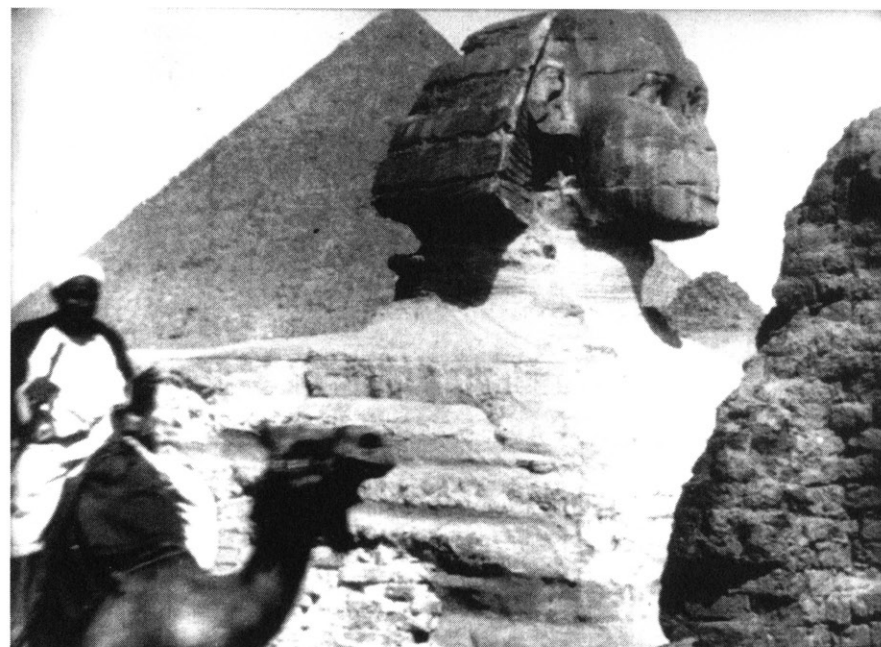
Taghelle Plätze zu schaffen, die nichts vom Wirrwarr eines Schattenlebens an sich haben und leicht zu kontrollieren sind, war nicht von ungefähr ein erklärtes Ziel der westlichen Konquistadoren.²⁸ An diese ›Sicherheitstotalen‹, die Einblick erlaubten, ohne dem dunklen Gefühl der Bedrohung ausgesetzt zu sein, hielten sich im frühen Kino (und darüber hinaus) sämtliche Filmtouristen: Sie postierten sich vorzugsweise auf jener Art von öffentlichen Plätzen, die offen im Sinn der westlichen Stadtarchitektur waren.

Der Klassiker unter den Orientmotiven

Ein bevorzugtes Objekt schon bei Alexandre Promio, aber genauso in einem Film von Eclipse *EINE REISE DURCH ÄGYPTEN*²⁹ um 1912, waren die Pyramiden. Sie wurden konsequent ›mobilisiert‹: Ein Motiv war hier die dokumentarische, aber gleichwohl spielerische Belebung der Szenerie mit touristischen Akteuren, deren beschwerliches Besteigen oder Hinabsteigen die Gravität der Jahrtausende alten Kolosse in eine Art Abenteuerterrain verwandelt.

Der Film *ABSTIEG VON DEN PYRAMIDEN* (Katalog-Nr. 382, *DESCENTE DE LA GRANDE PYRAMIDE*) ist das früheste kinematographische Beispiel für dieses unter Touristen beliebte Spiel. »Seit ein Engländer so thöricht gewesen ist, von der Pyramide des Cheops herunterzufallen und den Hals zu brechen [...]«, sei die Besteigung der Pyramiden nur noch gestattet, sofern die Touristen von Einheimischen begleitet würden, teilte ein Reisebericht 1869 mit. Diese Regelung habe zur Folge gehabt, daß »[...] sich stets ein Dutzend [Beduinen, d.Verf.] beteiligen, wo ein Führer völlig genügend wäre.«³⁰ Diese Regelung spiegelt sich in den kinematographischen Aufnahmen deutlich wider in der Motivvariante, den Drehort mit einheimischen Darstellern zu beleben. Eine auffallend präzise Choreographie, die sowohl die Pyramiden erkennbar abbildet als auch den Vordergrund animiert, gelang Alexandre Promio, dem fleißigsten aller Lumière-Operateure.

Die handlungsorientierte Gestaltung des Bildraums hatte in der Pionierzeit des Films zweifellos die Funktion, die Leistungsfähigkeit des Mediums unter Beweis zu stellen und sich von der statischen Photographie abzugrenzen. In einer der ersten filmtheoretischen Schriften, im *Jahrbuch für Internationale Photographie* 1907, charakterisierte Georges Méliès diese Bildkonstruktion der Filmtouristen als das



Cheops-Pyramide und Sphinx aus dem Lumière-Film *LES PYRAMIDES* (vue générale).

[...] Ersetzen des Dokumentarphotos, das sonst mit tragbaren Apparaten gemacht wurde, durch die bewegte dokumentarische Aufnahme. Nachdem die Kameraleute anfänglich sehr einfache Dinge aufgenommen hatten, die nur wegen der Neuheit der Bewegung in Bildern, die man bislang immer nur in ihrer Unbeweglichkeit erstarrt gesehen hatte, Aufsehen erregten, können sie heute auf Reisen in die ganze Welt sehr interessante Dinge für uns aufnehmen und uns, ohne daß wir uns inkommodieren müßten, Gegenden zeigen, die wir sonst wahrscheinlich nie zu Gesicht bekommen hätten mit ihren Trachten, Tieren, Straßen, ihrer Bevölkerung, ihren Sitten; und all das mit der Genauigkeit der Photographie.³¹

Unter dem Blickwinkel der Bewegungsdarstellung wird verständlich, warum ein Filmtitel wie *KAIRO. VERLASSEN DER BRÜCKE KASR-EL-NIL* gleich zwei Mal im Lumière-Katalog angeboten wurde. Wiewohl an der Kairoer Brücke zweimal von demselben Standort aus gefilmt wurde – der erwähnte Eclipse-Film von 1912 hat diesen Drehort später exakt wiederholt –, handelt es sich keineswegs um eine Doublette: Das eine Mal (Katalog-Nr. 366, *SORTIE DU PONT DE KASR-EL-NIL (CHAMEAUX)*) ziehen mit gewaltigem Strauchwerk beladene Kamele rechts an der Kamera vorbei, das andere Mal (Katalog-Nr. 367, *SORTIE DU PONT DE KASR-EL-NIL (ANES)*) besteht die Karawane aus beladenen Mulis und

Eselskarren, begleitet von dunkelhäutigen Männern mit Turban und Kaftan. Und gemessen an der *action* im Bild handelt es sich ja tatsächlich um zwei völlig verschiedene Filme, noch dazu um anschauliche Reproduktionen des arabischen Alltagslebens.

Die große Brücke Kasr-el-Nil stand in allen Reiseführern auf Platz eins der Sehenswürdigkeiten Kairo. Hier könne man vergessen, meinte Käthe Schirmacher in ihrem Reisebericht, daß Ägypten ein »wohlverwaltetes Reisegebiet der Firma Thomas Cook«³² sei, wiewohl dieses englische »Reisebureau und dessen Segnungen« ansonsten nicht zu übersehen wären. An der Kairoer Brücke

[...] glaubt man sich wirklich in die Zeit der Erzväter versetzt, wenn die braunen, beladenen Kameele in unabsehbaren Reihen heranschwanen. Sie schleppen grosse Haufen smaragdgrünen Klees und sind mit rohen Stricken aufgezügelt [...] Die Esel, hunderte von behenden Geschöpfen, von schwarz bis milchweiss in Farbe, tragen zum grossen Teil auch solche smaragdgrünen Kleeaufen; daneben Getreidesäcke, Rohrbüschel, Rippen von Dattelpalmblättern und Ähnliches. Zwischen den Tieren gehen die Menschen; viele, mit bärtigen Patriarchengesichtern, wandeln wirklich wie biblische Gestalten ruhig daher; andere in blauen Kitteln und roten Mützen laufen, auf ihre Esel einschlagend, eilends entlang. [...] Auf die Nilbrücke von Kairo muss man sich stellen, um einen Begriff von jenen hörigen und dienstbaren Massen zu bekommen, mit denen einst die Pyramiden und heutzutage der Suezkanal gebaut wurden.³³

Nicht von ungefähr war es diese für typisch gehaltene Brückenansicht, die als erster orientalischer Film im deutschen Heimkino von 1907 auftauchte; jedenfalls bot der Katalog des Dresdener Kamerawerks Ernemann den Amateuren einen Film CAIRO mit einer Länge von 21,5 Metern für die heimische Projektion an.³⁴

Die Auswahl der Filmmotive zeugt von dem Bemühen, dem Orientbild des anvisierten heimischen Publikums zu entsprechen – ein Erwartungshorizont, der längst vorgeprägt war. Nicht nur Karl May hatte dazu beigetragen. Ebenso gut war, was man sich unter »Kairo« vorzustellen habe, auf der Berliner Gewerbeausstellung 1896 demonstriert und auf bunten Plakaten verbreitet worden. Auf einem Freigelände hatte man dort eine 36 Meter hohe Attrappe der Cheops-Pyramide ausgestellt, in der (echte) Mumien gezeigt wurden. Auch lebende Exponate aus dem Orient waren dort zu sehen. »In Berlin«, kommentierte Alfred Kerr die Gewerbeausstellung mit Kolonialambitionen, »ist der leibhaftige Orient. Beduinen, Derwische, Kairensen, Türken, Griechen und die dazugehörigen Weiberchen und Mädlein sind in unbestreitbarem Originalzustande vorhanden.«³⁵



Werbeplakat der Gewerbeausstellung 1896 in Berlin.

Esel und Touristen

Ein zentrales Leitmedium für die Auswahl der Reiserouten und Motive, an denen sich die Filmtouristen mühelos orientieren konnten, war die neue Form von Fremdenführern im Orient, die allmählich den traditionellen *Dragoman* als Reiseleiter zu ersetzen begann: die gedruckten Reiseführer. Neben dem legendären *John Murray* aus England etablierte sich der *Guide Joanne* in Frankreich (aus ihm wurden später die berühmten *Les guides bleus*), der *Baedeker*, *Meyer* und *Grieben* in Deutschland sowie *Caesar Schmidt* in der Schweiz. Auch Grandhotels wie das Kroecker in Konstantinopel gaben *Ratgeber für Orientfahrer* heraus. Daneben versorgten die Reiseveranstalter wie Thomas Cook aus London, Carl Stangen aus Berlin oder Julius Bolthausen aus Solingen ihre am Orient interessierte Kundschaft mit gedruckten und reich illustrierten Informationen. Welche Drehorte besucht werden ›mußten‹, stand insofern von vornherein fest: eben all jene Gegenden, die ohnehin mit dem Etikett ›touristisch interessant‹ versehen waren. Parallel zu den bildungsbürgerlich in rotem Leder und mit Goldlettern verzierten Handreichungen schlich sich jedoch eine Art touristischer Subtext in das ausformulierte Standardprogramm ein: Der Film übernahm hier die Motivarrangements der zeitgenössischen Amateurphotographie und richtete sein Objektiv auf die Touristen und deren vergnügtes Gebaren im exotischen Umfeld. Auf diese Weise wurde die Bildaussage häufig verdoppelt; pflichtschuldig tat die Wahl des Drehortes dem Bildungsprogramm genüge, während die Kamera gleichzeitig der Freizeitunterhaltung zublinzelte und die touristischen Akteure thematisierte.

Ein deutliches Beispiel für diesen doppelten Blick auf den Orient gibt die Serie von 29 Kurzfilmen, die Alfred C. Abadie im ersten Quartal des Jahres 1903 für die Edison Company aufgenommen hat. Abadie hatte eine der typischen standardisierten Orientreisen mitgemacht, wie sie der damalige Marktführer, Thomas Cook, 1869 erstmals nach Ägypten (zur Einweihung des Suezkanals) durchgeführt hatte. Die Tour, die nach Madeira, Algerien, Italien, Syrien, Ägypten und Konstantinopel ging, hatte Cook für die amerikanische Kundschaft organisiert. Am 3. Februar 1903 war der von Cook gecharterte Dampfer ›Augusta Victoria‹ von New York gestartet. Das Schiff gehörte zur Dampferflotte der Hamburg-Amerika-Linie, der im Edison-Filmkatalog für die Unterstützung der Aufnahmen (vermutlich die kostenlose Überfahrt des Kameramanns) gedankt wurde.³⁶ Alfred Abadie war seit 1901 bei der Edison Filmgesellschaft in deren Pariser Filiale angestellt, so daß man einen gewissen Professionalismus unterstellen darf. Seine kurzen Filme – im Stil des frühen Kinos sind darunter eher Reisebilder als Reisefilme zu verstehen – spiegeln erwartungsgemäß den Reiseverlauf und die gängigen ethnographischen Kli-

schees wider: In Neapel werden auf der Straße Maccaroni gegessen (ein Motiv, für das der Photograph Giorgio Sommer bis heute berühmt ist); in Sizilien die Kleider gewaschen; in Jerusalem tanzen Juden; in Jaffa und in Kairo trägt man die traditionelle arabische Kleidung. Neben diesen Standards rückte Abadie vor allem die Reisegesellschaft vors Objektiv; gut ein Drittel seiner Filme besteht aus solchen visuellen Souvenirs, mit denen die Touristen dokumentiert werden, z.B. wie sie Wasser aus dem Jordan-Fluß schöpfen. Wie hoch solche Souvenirs im Kurs standen, läßt sich übrigens daran ablesen, daß die amerikanische Firma The International River Jordan Holy Land Water Company sich das Monopol gesichert hatte, das berühmte Jordan-Wasser aus dem Heiligen Land in Fässer abzufüllen und zu verschiffen.³⁷

Ein Motiv, das sowohl bei Alexandre Promio als auch mehrfach bei Alfred Abadie ins Blickfeld rückt, sind Touristen auf Eseln. Abadies Version entbehrt nicht einer gewissen Ironie, denn das äußere Erscheinungsbild will stilistisch so gar nicht zu dem Transportmittel passen, tragen die Damen doch lange Kleider und Sonnenhüte mit ausladenden Krempe, die Herren lange Staubmäntel und Zylinder. Deutlicher läßt sich die kulturelle Differenz zur orientalischen Welt kaum verbildlichen.

Geradezu als Symbole dieser fremden Welt mußten (neben den exotischen Kamelen) die Esel herhalten. Sie gehörten zu den Lieblingsobjekten aller westlichen Orientbesucher, konstatierte schon der französische Romantiker Gérard de Nerval: »Eines der Vorurteile der in Kairo wohnenden Europäer besteht darin, daß sie keine zehn Schritte machen können, ohne einen Esel zu besteigen und sich von einem Treiber eskortieren zu lassen.«³⁸ Dieses besondere Vergnügen westlicher Reisender aktivierte ein romantisches Orientbild, die Vorstellung von einer real existierenden Nostalgie, von einer Weltgegend, in der das Leben noch so archaisch, friedfertig und vorindustriell zu sein schien wie zu biblischen Zeiten. Nichts hätte diese Imagination der westlichen Kultur deutlicher in Szene setzen können als die Filmaufnahme von Promio, die eine verhüllte Gestalt zwischen zwei Eseln zeigt, wodurch das archaische Moment dieses Erscheinungsbildes noch verstärkt zu werden scheint.

Orient-Express

1843 notierte Gérard de Nerval:

Konstantinopel gleicht einer Theaterdekoration, die man vom Saal aus betrachten muß, ohne einen Blick hinter die Kulissen zu werfen. Es gibt blasierte Engländer, die sich darauf beschränken, einmal um die Spitze des Serails herumzugehen, mit dem

Dampfer durch das Goldene Horn und den Bosphorus zu fahren, um dann zu sagen: »Ich habe alles Sehenswerte gesehen«. Das ist eine Übertreibung.³⁹

Und in der Tat gehörten für die meisten Touristen noch die Blaue Moschee, die Galatabrücke und die Hagia Sophia zum Standard-Besuchsprogramm Konstantinopels. Seit Nervals Zeiten waren etliche Sehenswürdigkeiten hinzugekommen, darunter der Sirkeci-Hauptbahnhof und damit die Ankunftsstation des berühmten Eisenbahnzuges Orient-Express. Dieser Luxuszug sollte später, im Unterhaltungskino des Tonfilms, Filmgeschichte schreiben, mit allein drei Filmfassungen unter dem Titel ORIENT-EXPRESS: 1934 unter der Regie von Paul Martin, 1944 von Victor Tourjansky und 1954 von Carlo Bragaglia. Abgesehen von der legendären Agatha Christie-Verfilmung MORD IM ORIENT-EXPRESS unter der Regie von Sydney Lumet 1974 haben sich zuvor auch Alfred Hitchcock (THE LADY VANISHES, 1938), Carol Reed (NIGHT TRAIN TO MUNICH, 1940) und Terence Young (FROM RUSSIA WITH LOVE, 1963) am Orientzug versucht.

Als am 4. Oktober 1883 die Jungfernfahrt des Train Express d'Orient stattfand, begann ein neues Zeitalter des Tourismus. Mit dem Orient-Expresß durchquerte erstmals ein Zug ganz Europa und rückte die Metropole am Bosphorus in die Reichweite der Pariser Belle Epoque, war doch die Reisezeit von Paris bis Konstantinopel bereits 1889 auf 67 Stunden und 46 Minuten geschrumpft. Der Orient-Expresß war zudem mit allem erdenklichen Luxus ausgestattet, ein rollender Palast gewissermaßen. Für diesen Komfort war zweifellos ein unvergleichlich hoher Preis zu entrichten, etwa so teuer wie die Jahresmiete eines Hauses in der Londoner City. Die Reiseagenturen, die, wie Carl Stangen aus Berlin, für gewöhnlich eine etwas weniger betuchte Kundschaft ansprachen, fuhren weiterhin per Dampfer an den Bosphorus.

Die Anfahrt per Dampfschiff war die klassische Art, sich dem Brückenkopf zum asiatischen Orient zu nähern und ist in den zeitgenössischen Reiseberichten vielfach beschrieben worden. Nur auf dem Seeweg, meinten viele, erschließe sich das legendäre Panorama von der Bucht mit dem poetischen Namen »Goldenes Horn« und das Relief aus Zypressen, Moscheen und Minaretten. »Wer zur See ankömmt«, hatte schon 1833 ein Orientbericht bilanziert, »muß in Konstantinopel entweder von Süden oder vom Bosphorus herkommen: Tertium non datur.«⁴⁰ Die Popularität dieser Formel erklärt, warum der Lumière-Verkaufskatalog gleich zwei Filmaufnahmen vom Goldenen Horn anbot, obwohl deren Abbildungsqualität eher gering zu nennen ist. Beide zeigen die Ansicht vom Wasser aus, in einem Seitwärts-Travelling. Diese Aufnahmetechnik, in der eine feststehende Kamera während der Aufnahme fährt (in diesem Fall auf einem Boot montiert, ebensogut wurden alle anderen Verkehrs-

mittel als Mitfahrgelegenheiten für die Kamera genutzt), war für die Wahrnehmungswelt revolutionär, konnte der Zuschauer im Kino doch virtuell einen Raum durchfahren. Zum ersten Mal in der Geschichte der Reisemedien war es damit möglich, den mobilisierten Blick eines Passagiers ortsfremd und zeitversetzt, aber quasi in Echtzeit mitzuerleben und die in so vielen Reiseberichten gerühmte Fahrt durch das Goldene Horn und auf dem Bosphorus nachzuvollziehen.

Zu den neuen Sehenswürdigkeiten, mit denen die osmanische Metropole ihren erfolgreichen Anschluß an die architektonische Moderne der europäischen Zentren signalisierte, gehörte zur Jahrhundertwende und vom Schiff aus nicht zu übersehen: der Dolmabahce Palast. Eine weitere touristische Attraktion boten die Photo-Ateliers. Kein Reiseführer in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts verzichtete darauf, einen Besuch des Studios Abdullah-Frères anzuraten oder auf die deutsche Buchhandlung S. H. Weiss im Europäerviertel Pera hinzuweisen. Dort konnte man Photographien von der Stadt kaufen, in der man sich soeben aufhielt und Bilder für das eigene Souveniralbum zusammenstellen, Photos von Sébah & Joallier oder von dem schottischen Photographen James Robertson und dessen Schwager, dem Italiener Felice Beato.

1896 – der Grieche Basil Kargopoulo, offizieller Photograph des Sultans, hatte soeben sein neues Atelier am Tünelplatz eröffnet – kam der Lumière-Operateur Alexandre Promio nach Konstantinopel. Er soll etliche Schwierigkeiten gehabt haben, überhaupt so etwas wie eine Dreherlaubnis zu bekommen. Was nicht weiter verwundert, wenn man bedenkt, daß man als hölzerne Kästen auf einem Dreibein-Stativ bislang nur Photokameras gekannt hatte und diese auch eher in den geschlossenen Räumen der Photostudios als auf offener Straße. Das zum Filmen nötige Kurbeln war eindeutig eine Handlung, die man an einem Bildapparat noch nie gesehen hatte. Dieses Verhalten war ein in sämtlichen Kulturen neues Erscheinungsbild, das nicht nur, aber eben auch in der Hauptstadt des osmanischen Reiches das Staunen der Bevölkerung und das Mißtrauen der Obrigkeit erregte. Mit beträchtlicher Skepsis soll die »Hohe Pforte« dem Cinématographen begegnet sein, vielleicht aus Furcht vor einer versteckten Bombe im Kurbelkasten,⁴¹ vielleicht aus ordnungspolitischen Bedenken, schließlich wollten die Operateure ja in aller Öffentlichkeit und an den Verkehrsadern der Stadt ihr Stativ aufbauen. Alexandre Promio notierte in seinem Reisetagebuch:

Ich würde über meine Türkeireise nicht zu klagen haben, wenn da nicht die große Schwierigkeit gewesen wäre, meinen Apparat einzuführen. Damals, unter Abdul-Hamid, war jedes Instrument mit einer Kurbel suspekt; ich mußte bei der französischen Botschaft intervenieren und etliche Geldstücke in den Händen irgendeines

Funktionärs vergessen, um freien Eintritt zu bekommen. Schließlich konnte ich in Konstantinopel, Smyrna, Jaffa, Jerusalem usw. drehen. (Katalog-Nr. 394-417)⁴²

1899 filmte der Lumière-Operateur Francis Doublier mit seinem Assistenten in Konstantinopel. Auch diese Dreharbeiten fanden wohl mit einer Ausnahmegenehmigung statt, denn Ausländer durften in der Öffentlichkeit kein Stativ aufbauen.⁴³ Dieses Verbot galt sowohl für photo- als auch für kinematographische Aufnahmen und erstreckte sich auf gewöhnliche Touristen genau so wie auf professionelle Photographen aus dem Ausland. »Einer der tüchtigsten Stereo-Photographen«, erinnerte sich August Fuhrmann, Inhaber von rund 250 populären Kaiser-Panoramen, die stereoskopische Reisedias vorführten, sei sogar ausgewiesen worden, »[...] als er kaum in Konstantinopel mit der Arbeit begonnen hatte.«⁴⁴

Seine Majestät im Orient

Im Sommer 1898 wurde bekannt, daß der Kaiser im Oktober eine Reise durch die Levanteländer unternehmen würde. Ich entschloß mich, mein Filmrepertoire bei dieser Gelegenheit durch historische Bilder aus fremden Ländern zu bereichern. Meines Wissens hat kein anderer vor mir eine solche Filmexpedition, noch dazu aus eigenen Mitteln, ausgerüstet! Das Risiko war dadurch besonders groß, daß die Apparate und Materialien bei weitem nicht so zuverlässig waren, wie dies heute der Fall ist. Die Ausbeute aus Konstantinopel, Palästina und Ägypten war leider gering, weil die meisten Aufnahmen »verblitzt« waren.⁴⁵

An diese verpaßte Chance einer lukrativen kommerziellen Auswertung konnte sich der Berliner Filmpionier und Filmunternehmer Oskar Messter noch Jahrzehnte später bestens erinnern, war die Reise des deutschen Kaisers doch ein Höhepunkt der multimedialen Orienteuphorie zur Jahrhundertwende. Mit großem Pomp und monatelangem Presseecho hatte Wilhelm II. nebst Gemahlin für Oktober 1898 einen Zug »evangelischer Kreuzfahrer des neunzehnten Jahrhunderts«⁴⁶ gesammelt, um in Jerusalem, so die offizielle Begründung, am Reformationstag die Erlöserkirche einzuweihen. Photographen und Hofmaler wurden ausgewählt, den deutschen Staatsbesuch im Osmanischen Reich in Szene zu setzen; die Kaiserin arbeitete sich eigens in den Gebrauch der Photographie ein, und Oskar Messter konnte eine Dreherlaubnis erwirken. Die erfahrenste Reisefirma, Thomas Cook & Son, erhielt einen Beratervertrag, offizieller Reiseveranstalter wurden die Reiseunternehmen Hugo Stangen sowie Palmer, Kappus & Co. Mit acht Schiffen und unter geschärfter Aufmerksamkeit sämtlicher Medien zog der Kaiser ins Heilige Land. »Der Sultan der Ger-

manen«, schrieb Augenzeuge Friedrich Naumann, »imponiert dem Morgenländer mächtig.«⁴⁷ Daheim spottete Frank Wedekind im *Simplicissimus*:

Es freuen sich rings die historischen Orte
Seit vielen Wochen schon auf deine Worte,
Und es vergrößert ihre Seelenpein
Der heiße Wunsch, photographiert zu sein.⁴⁸

Entgegen seiner nachträglichen Einschätzung hat Oskar Messter zum Medienrummel durchaus beigetragen. Als Beispiel sei Hamburg genannt, wo Hohnhardt's Eldorado am 28. Februar 1899 eine Serie von Zeitungsinseraten startete, in denen die »Vorführung des Kinematographen (Kobrow & Cie.)« angekündigt wurde: DIE ORIENT-REISE DES KAISERPAARES. Zwölf Programmpunkte wurden mit ihren Titeln genannt:

1. Einfahrt in Konstantinopel
2. Landung in Haifa
3. Ihre Majestäten auf der Landungsbrücke in Haifa
4. Fahrt mit der Eisenbahn von Jaffa nach Jerusalem
5. Ihre Majestäten am Jaffathor in Jerusalem
6. Feststrasse in Jerusalem
7. Einzug Ihrer Majestäten in Jerusalem
8. Auf dem Wege zum Libanon
9. Ihre Majestät von Betlehem zurückkehrend
10. Seine Majestät von Betlehem zurückkehrend
11. Marktplatz in Beirut
12. Kaiserparade in Damascus.⁴⁹

Dieselbe Anzeige wurde 19mal wiederholt. Zeitgleich wurde dasselbe Filmprogramm in Hamburg von der Alhambra sowie vom »Original-Kinematograph« angeboten.⁵⁰ Auch im »Vergnügungs-Etablissement für 3.000 Personen«, der Hammoniahalle St. Georg Tivoli, wurde die filmische Orientreise des Kaiserpaares angekündigt.⁵¹ Gut einen Monat lang wurde damit nicht nur der Kaiser, ohnehin der Star der Photo- und Kinematographie, sondern auch der Orient zur Attraktion des deutschen Publikums. Das *Hamburger Fremdenblatt* notierte:

Der Apparat funktionierte vorzüglich und zeigte in sehr anschaulicher Weise die großes Interesse bietenden Bilder der Orientreise des deutschen Kaiserpaares. Das Publikum hatte Gelegenheit, an der Hand der gezeigten Bilder die ganze Reise von der Einfahrt in Konstantinopel bis nach Jerusalem und Damaskus mitzumachen.⁵²

Für die realen Orienttouristen hatte diese Reise übrigens einige Sehenswürdigkeiten hinzugefügt. Zum Beispiel das farbenprächtige Gemälde von Zonaro, das Wilhelm II. vor dem Dolmabahce Palast zeigt und in dessen Galerie hängt.

Zum Beispiel den Brunnen, den der Kaiser gestiftet hatte und der den Touristen bis auf den heutigen Tag als Photomotiv auf dem Hippodrom dient.

Konkurrenz

Das Kaiser-Panorama war um die Jahrhundertwende einer der stärksten Konkurrenten des frühen Kinos, jedenfalls in Deutschland. Sein wöchentlich variiertes Programm bestand, darin dem Film zeitweise recht ähnlich, größtenteils aus Reisebildern. »Hochinteressante herrliche Naturaufnahmen! Ein Spaziergang durch Stambul«⁵³ inserierte 1909 die Berliner Niederlassung der Kinematographen- und Films-Fabrik Urban Trading einen 114 Meter langen Film über Konstantinopel. Fuhrmanns stereoskopische Photo-Schau – auch sie hatte in Hamburg die Orientreise Ihrer Majestäten gebracht⁵⁴ – hielt zur selben Zeit mit Bilderserien wie »Ein interessanter Besuch in Konstantinopel«, »Eine bequeme Wanderung« und eine »Hochinteressante Wanderung durch Konstantinopel« dagegen.⁵⁵ Sein visuelles Angebot war zwar photographisch statisch, aber dafür stereoskop, also räumlich. Doch der frühe Film stand nicht nur unter dem Konkurrenzdruck der Photographie, sondern auch brancheninterner Mitbewerber. So erschien 1908 im *Kinematograph* eine ganzseitige Anzeige von Raleigh & Robert, Inhaber der Filmfirma The Warwick Company, in der sie für ihren Film KONSTANTINOPEL warben: »Zum ersten Male cinematographiert! Wunderbar artistisches Bild der ›Perle des Orients‹. Zeigt in bunter Reihenfolge die monumentalen Gebäude orientalischer Baukunst!«⁵⁶ Diese Reklame war reichlich übertrieben, was das »zum ersten Male« anbelangt. Raleigh & Robert waren nicht die einzigen, die mit der »Perle des Orients« aufwarteten. Der Konkurrent Eclipse-Urban Trading annoncierte ein Jahr später unter dem Titel KONSTANTINOPEL⁵⁷ eine Neuauflage (»jetzt wieder«) seiner »Films: EINE FEUERSBRUNST IN KONSTANTINOPEL 110 m, DAS BAIRAMFEST IN KONSTANTINOPEL 104 m, KONSTANTINOPEL 96 m. VIRAGE Mk. 5. 50, SMYRNA UND SALONIKI 105 m.«

Diese als »hochsensationell« bezeichneten Aufnahmen hatten eine Besonderheit vorzuweisen: der Orient erschien nun teilweise in Farbe. Dieser filmtechnische Fortschritt gegenüber den Lumière-Filmen wurde entweder als »Virage« vorgenommen, einer sequenzweisen monochromen Einfärbung der Filmstreifen, oder als punktuelle Bearbeitung der Filmstreifen durch die Kolorierung mit der Schablone. »Gerade das Kolorit«, betonte *Der Kinematograph* 1907, »wirkt auf diesen Bildern bestechend, da hier die Farbenpracht des Morgenlandes zur vollsten Geltung kommt.«⁵⁸ Als Leitfaden für die Farbgebung des filmischen Orients konnte die zeitgenössische Mode der Orientteppiche

dienen, die zur Jahrhundertwende bald in keinem bürgerlichen Wohnzimmer mehr fehlen durften. »Gelb, ziegelrot und vor allem türkisblau waren die Farben, die im Westen als orientalisch schlechthin angesehen wurden.«⁵⁹ Diese Farbskala wurde von den Filmfabriken in der Schablonenkolorierung übernommen und verzauberte den Orient auf der Leinwand mit einer aparten Ästhetik, z.B. in dem Eclair-Film EIN BESUCH IM HAREM (UNE JOURNÉE AU HAREM, 1911): Verhüllt unter einem türkisblauen Tuch, eilt eine Frau durch eine nicht näher definierte Gasse, um am Nachmittag mit ihrer Freundin im Harem Tee zu trinken. In diesem nur bruchstückhaft erhaltenen Film ist unter anderem eine Totale von einem Salon mit Innenhof zu sehen: umrahmt von Säulen und einer Palme, malerisch auf ihren Bodenkissen drapiert, lassen sich die zwei jungen Frauen (sie tragen golddurchwirkte Pluderhosen und einen koketten Turban) den Tee auf einem glänzenden Messingtablett servieren. Das gesamte Bild schwelgt in den warmen Farben des Südens, getaucht in gelb-gold-orangerot und damit bestens geeignet, die Traumvorstellung von Tausendundeiner Nacht zu evozieren.

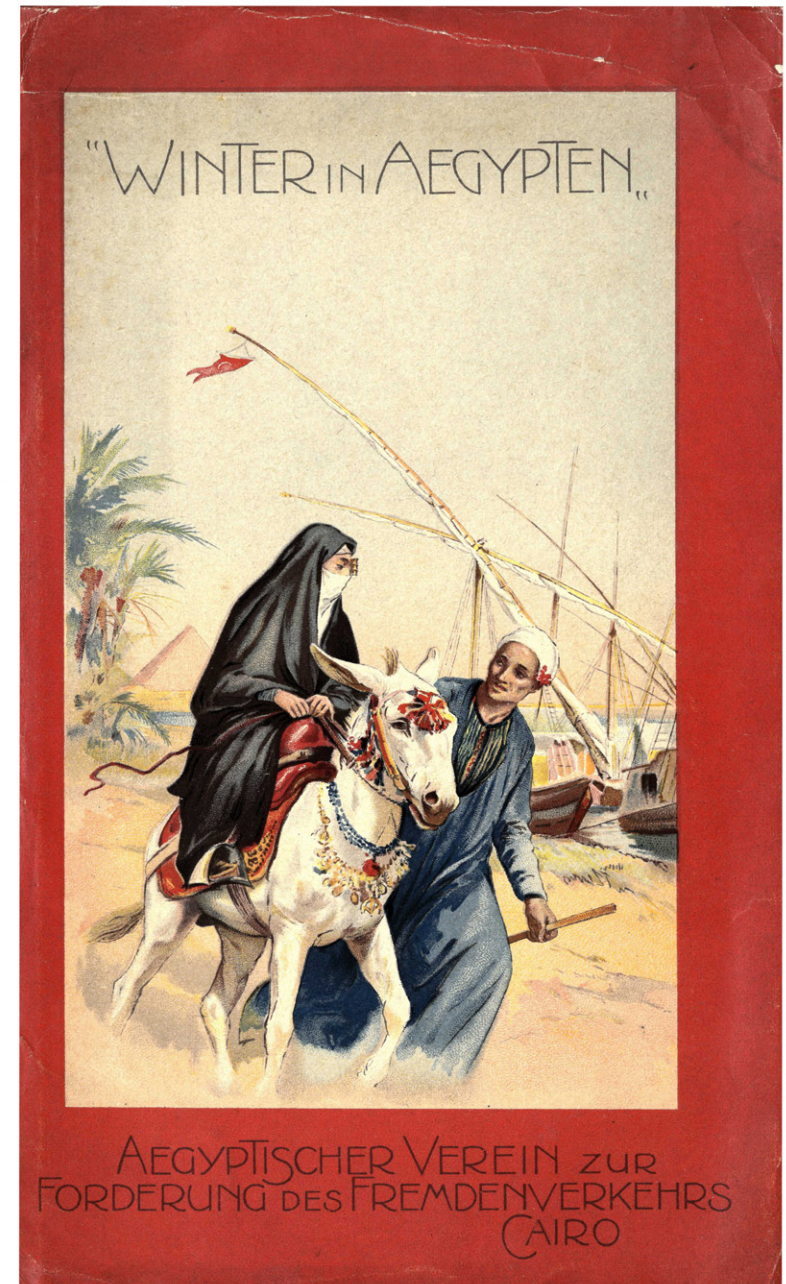
Solche Haremszenen setzten im neuen Medium Kino die kulturhistorische Tradition der orientalistischen Malerei und Literatur fort. Da wäre seit den Zeiten von Lady Mary Montagu zu Beginn des 18. Jahrhunderts kein Reisebericht aus dem Orient gewesen, der sich nicht mit der geschlechtsspezifischen Kultur islamischer Länder befaßt hätte. Und noch knapp zweihundert Jahre nach der ersten Haremsbeschreibung aus weiblicher Feder lautete die Standardfrage an Orientreisende »Sind Sie auch in einem Harem gewesen?«⁶⁰ Selten in instruktiver, häufig jedoch in anzüglicher Absicht stand diese Frage vor allem für die westliche, männliche Imagination vom Orient als Gemisch aus Exotik und Erotik.⁶¹ Nicht ohne Grund wird diese Phantasie seit 1814 durch den liegenden Frauenakt »Die grosse Odaliske«, ein Gemälde von Jean-Dominique Ingres, repräsentiert. Authentisch mit der Kamera dokumentieren ließ sich solches Lustbarkeitsstreben freilich nicht. Nackte Frauen und selbst gesittete Haremszenen wie die oben zitierte waren nicht die Motive, die Filmtouristen von ihren Orientreisen mitbrachten. Schon die Belichtungsverhältnisse waren nicht geeignet, die inneren Räume eines Hauses dokumentarisch einzufangen. Ganz zu schweigen von dem ohnehin gültigen Verbot des Islam, der christlichen Männern den Zutritt zu orientalischen Frauengemächern untersagte. Diese Tatsache stand zweifellos in einem starken Kontrast zu den Erwartungen, die die Filmtouristen an den Orient gestellt haben mögen. So konnte Alexandre Promio zwar einen DANSE ÉGYPTIENNE [Katalog-Nr. 311, ÄGYPTISCHER TANZ] besuchen und zwei Frauen beim Bauchtanz filmen, die von einem orientalischen Orchester begleitet wurden. Allerdings lag sein Drehort nicht etwa in Ägypten, sondern auf der Schweizer Ausstellung 1896 in Genf. Auf seiner

wirklichen Orientreise indes erging es ihm wie allen anderen Touristen: Er blieb auf den allgemein zugänglichen, sichtbaren Raum der Öffentlichkeit reduziert.

Direkt *on location* und doch ausgeschlossen vom ach so interessanten Frauenleben im Islam, repräsentierten die Filmtouristen das Thema auf indirekte Weise, indem sie den Entzug des weiblichen Körpers vor den Zugriffen neugieriger Augen (und der Kameras) filmten. Das Bildmotiv der verschleierten und verhüllten Orientalin erfüllte die Erwartung an einen fundamentalen Kulturkontrast und war zudem mit einem flüchtigen Blick auf Straßen und Plätze zu haben. Dieser rasche visuelle Zugriff auf stereotype Muster war charakteristisch für den wohl aktivsten unter den Filmtouristen des frühen Kinos, den Franzosen Felix Mesguich. Geboren in Algier, in der französischen Kolonie also, war er bereits von März 1896 bis September 1898 als »einer von Lumières ›Star‹-Kameraleuten«⁶² tätig gewesen. Er hatte das erste Open-Air-Kino an der Pariser Place d'Opéra initiiert und dafür die ersten Reise-Werbefilme gedreht, im Auftrag der Compagnie des Wagon-Lits, jener Firma, die den Orient-Express betrieb und das dazugehörige Grandhotel Pera Palace in Konstantinopel hatte bauen lassen. Zu Beginn des neuen Jahrhunderts war er zunächst für Charles Urban tätig, unter anderem in Konstantinopel. 1905 wechselte er zu Raleigh & Robert.

Ein Glücksfall, wie er befand, hatte seine Filmfirma doch mit der Compagnie Générale Transatlantique (CGT) vereinbart, daß er auf ihre Kosten nach Algerien und Tunesien reisen dürfe, um Filmaufnahmen zu machen, über deren werbende Wirkung sich offenbar beide Seiten im voraus einig waren. Sein Arbeitgeber Warwick & Co werde, schrieb Mesguich, auf diese Weise eine wunderbare Filmsammlung erhalten. Alles gratis. Doch es sollte noch besser kommen. Denn gleich auf der Überfahrt nach Nordafrika habe er den Vertreter einer Automobilfirma kennengelernt, der seinerseits zu Werbezwecken mit dem Auto durch Algerien fahre. Mesguich konnte kostenlos mitfahren. Diese Mitfahrgelegenheit hat den Maghreb ins Blickfeld des Kinos gerückt. Die Stationen wurden in großer Hast abgearbeitet. Daß bei diesem Verfahren wenig Gelegenheit zu einem Kulturkontakt blieb, war Mesguich zumindest im Nachhinein bewußt:

Mir bleibt nur wenig Zeit, um mich Tunis zu widmen. Wie eine Mähmaschine, die eine reiche Ernte einfährt, lagert mein Objektiv ohne Unterlaß alles ein, was Sonne und Licht hat. Einige Kurbeldrehungen von den gezackten Mauern in Tunis und den Überresten von Karthago [...], einige Kamera-Standpunkte in den berühmten Bazaren, und schon reise ich gen Süden weiter.⁶³



Werbebrochure des Aegyptischen Vereins zur Förderung des Fremdenverkehrs, ca. 1910.

Gerade dieser auf rasche, effiziente Bild-Ausbeute angelegte Rhythmus weist den Kameramann als Touristen aus, der sein Programm in großer Hast absolviert und *en passant* einige Schnappschüsse macht, selbst dann, wenn die Tour, wie im Fall von Mesguich, noch nicht einmal auf eigene Rechnung ging.

- 1 Sophie Döhner, *Weltreise einer Hamburgerin 1893-1894. Aus dem Reisetagebuch*, Meißner, Hamburg 1895, S. 396f.
- 2 Vgl. die Gebrauchsanweisung in: Philippe Jacquier, Marion Pranal, *Gabriel Veyre, Opérateur Lumière*, Actes Sud, Paris 1996, S. 46.
- 3 Vgl. Robin Hanbury-Tenison, »Pioniere und Phantasten«, in: *Hinter dem Horizont; von der Erkundung Afrikas bis zur Eroberung des Mount Everest: die fotografischen Schätze der Royal Geographical Society*, Frederking und Thaler, München 1998, S. 326f.
- 4 Vgl. Jacques Rittaud-Hutinet, *Le Cinéma des origines, les frères Lumière et leurs opérateurs*, Champ-Vallon, Paris 1985.
- 5 Annette Deeken, »Gabriel Veyre, Operateur auf Weltreise«, *KINtop* 7, 1998, S. 197-200, hier: Brief vom 4. 10. 1898.
- 6 Abdelaziz, 1878 geboren, hatte 1894 das Sultanat von seinem Vater übernommen.
- 7 Genoa Caldwell (Hg.), *The Man who photographed the World. Burton Holmes*, Harry N. Abrams, New York 1977, S. 45.
- 8 Zit. n. Michelle Aubert, Jean-Claude Seguin (Hg.), *La Production cinématographique des Frères Lumière*, Bibliothèque du Film, Ed. Mémoires de cinéma [u.a.], o.O. [Paris] 1996, S. 34.
- 9 Ebenda, S. 72.
- 10 Vgl. Annette Deeken, Monika Bösel, *An den süßen Wassern Asiens. Frauenreisen in den Orient*, Campus, Frankfurt am Main 1996, S. 179.
- 11 Sophie Christ, *Orientalische Tageblätter. Nach der Natur und Wirklichkeit skizzirt*, Franz Kirchheim, Mainz 1888, S. 15.
- 12 Louise Mühlbach, *Reisebriefe aus Aegypten*, 2 Bände, Costenoble, Jena 1871, hier Band 1, S. 138ff.
- 13 Jacques Rittaud-Hutinet, *Auguste et Louis Lumière. Les 1000 premiers films*, Philipp Sers, Paris 1990, S. 232.

- 14 Hans Wollschläger, *Karl May. Grundriß eines gebrochenen Lebens*, Diogenes, Zürich 1977, S. 78.
- 15 Der Film hatte am 20. Februar 1936 in Dresden Premiere.
- 16 Vgl. *Film-Kurier*, Nr. 220, 20.9.1935.
- 17 Vgl. Wollschläger (wie Anm. 14), S. 91. Vgl. auch Annette Deeken, »Seine Majestät das Ich«. *Studien zum Abenteuer-tourismus Karl Mays*, Bouvier, Bonn 1983.
- 18 Heinrich Heine, *Reisebilder. Italien. Reise von München nach Genua* [1828], in: *Heinrich Heine Werke*, hrsg. v. Paul Stapf, E. Vollmer, Wiesbaden o.J., S. 785.
- 19 Norddeutsche Lloyd Bremen, *Nach Italien*, o.O. [ca. 1910].
- 20 Vgl. Antonia Lant, »Egypt in Early Cinema«, in: Roland Cosandey, François Albera (Hg.), *Cinéma sans frontières. 1896-1918. Images across Borders*, Payot, Lausanne 1995, S. 73-94, hier S. 76.
- 21 *Der Kinematograph*, Nr. 33, 14.8.1907.
- 22 *Der Kinematograph*, Nr. 36, 4.9.1907.
- 23 Vgl. Roland Codandey, *Welcome home, Joye! Film um 1910. Aus der Sammlung Joseph Joye*, *KINtop Schriften* 1, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main, Basel 1993, S. 68.
- 24 *Brockhaus' Konversations-Lexikon*, 14. Aufl., 17. Band Supplement, F.A. Brockhaus, Leipzig, Berlin, Wien 1904, S. 46.
- 25 Ebenda.
- 26 Vgl. Aubert, Seguin (wie Anm. 8), S. 403.
- 27 Zit. n. Caldwell (wie Anm. 7), S. 46.
- 28 Vgl. Timothy Mitchell, *Colonising Egypt*, Cambridge Univ. Press, Cambridge [u.a.] 1988, S. 34-62.
- 29 Originaltitel konnte nicht ermittelt werden [Anm. d. Red.]
- 30 Arthur Stahl (i.e. Valeska Bolgiani), *Im Land der Pharaonen. Reisebilder aus Ägypten*, A. Hartleben, Wien, Pest, Leipzig 1869, S. 34f.

- 31 Georges Méliès, »Die Filmaufnahme«, *KINtop* 2, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main, Basel 1993, S. 12-30, hier: S. 15f.
- 32 Käthe Schirmacher, »Neu-Ägypten«, *Frankfurter Zeitung*, 24.3.1895. Wiederabdruck in: dies., *Aus aller Herren Länder*, H. Welter, Paris, Leipzig 1897, S. 69-81, hier S. 70.
- 33 Ebenda.
- 34 *Ernemann Kino*, Filmliste Nr. 6, Dresden o.J. [1907], S. 29, Nr. 575.
- 35 Zit. n. Michael Bienert, Erhard Senf, *Berlin wird Metropole. Fotografien aus dem Kaiser-Panorama*, be.bra, Berlin-Brandenburg 2000, S. 77.
- 36 David Levy, »Sentimental Journeys of the Big-Eyed Sightseer«, Appendix C, S. 37-49, in: Roland Cosandey, François Albera (Hg.), *Cinéma sans frontières. 1896-1918. Images across Borders*, Payot, Lausanne 1995, S. 48.
- 37 Felix Mesguich, *Tours de manivelle. Souvenirs d'un chasseur d'images*, Grasset, Paris 1933, S. 137.
- 38 Gérard de Nerval, *Reise in den Orient*, Winkler, München 1986, S. 137.
- 39 Ebenda, S. 740.
- 40 Samuel Brunner, *Ausflug über Constantinopel nach Taurien im Sommer 1831*, Huber, St. Gallen, Bern 1833, S. 84.
- 41 Jacques Rittaud-Hutinet, *Les frères Lumière. L'Invention du cinéma*, Flammarion, Paris 1995, S. 378.
- 42 Alexandre Promio, *Carnet de route* [Reisetagebuch], zit. n. Aubert, Seguin (wie Anm. 8), S. 400.
- 43 Vgl. Joachim W. Siener, »Fotografiertes (in) Istanbul«, *Historische Fotografien aus Istanbul*, Ausstellungskatalog Württembergische Landesbibliothek, Edition Braus, Heidelberg 2001, S. 16.
- 44 August Fuhrmann, *Das Kaiser-Panorama und das Welt-Archiv polychromer Stereo-Urkunden auf Glas*, Firmenkatalog, Berlin o.J., S. 8.
- 45 Oskar Messter, *Mein Weg mit dem Film*, Max Hesses, Berlin 1936, S. 92f.

- 46 *Das deutsche Kaiserpaar im Heiligen Lande*, E.S. Mittler, Berlin 1899, S. 19.
- 47 Friedrich Naumann, *Asia. Eine Orientreise über Athen, Konstantinopel, Baalbek, Nazareth, Jerusalem, Kairo, Neapel*, 7. Aufl., Buchverlag der »Hilfe«, Berlin-Schöneberg 1909, S. 74.
- 48 Zit. n. Wilhelm van Kampen, *Studien zur deutschen Türkeipolitik in der Zeit Wilhelms II.*, Diss. Kiel 1968, S. 138. Die Palästina-Sonderausgabe des *Simplicissimus* wurde beschlagnahmt.
- 49 *Hamburger Fremdenblatt*, Nr. 50, Dienstag, 28.2.1899.
- 50 Vgl. *Hamburger Fremdenblatt*, Nr. 55, Sonntag, 5.3.1899.
- 51 *Hamburger Fremdenblatt*, Nr. 78, Sonntag, 2.4.1899.
- 52 *Hamburger Fremdenblatt*, Nr. 53, Freitag, 3.3.1899.
- 53 *Der Kinematograph*, Nr. 128, 9.6.1909.
- 54 Vgl. *Hamburger Fremdenblatt*, Nr. 37, Sonntag, 12.2.1899.
- 55 Bestell-Nr. 255, 256 und 464, in: Fuhrmann (wie Anm. 43), S. 30.
- 56 *Der Kinematograph*, Nr. 67, 8.4.1908.
- 57 *Der Kinematograph*, Nr. 123, 5.5.1909. Originaltitel konnten nicht ermittelt werden [Anm. d. Red.]
- 58 *Der Kinematograph*, Nr. 6, 10.2.1907.
- 59 *Im Lichte des Halbmonds: das Abendland und der türkische Orient*, Ausstellungskatalog, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Ed. Leipzig, Leipzig 1995, S. 352.
- 60 Mathilde Weber, *Durch Griechenland nach Konstantinopel. Eine Gesellschaftsreise in 35 Tagen*, 2. Aufl., Franz Fues, Tübingen 1892, S. 99.
- 61 Vgl. Deeken, Bösel (wie Anm. 10).
- 62 Siegfried Kracauer, *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, hrsg. v. Karsten Witte, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1985, S. 58.
- 63 Mesguich (wie Anm. 36), S. 101.