

Für Carla Laemmle

It Can Be Done – Carl Laemmlers Eintritt ins Filmgeschäft vor 100 Jahren

2006 jährt sich ein bedeutendes Ereignis im Leben des noch heute in den USA bekanntesten Laupheimers zum hundertsten Mal: Laemmlers Wechsel zur Filmbranche. Diese Wende seiner Berufskarriere ist die Grundlage seiner Bedeutung für die Geschichte dieses wichtigsten Massenmediums des 20. Jahrhunderts und auch seines späteren humanitären Engagements. Die Ereignisse in den auf 1906 folgenden sechs wichtigen Jahren bestimmten aber auch die gesamte amerikanische Filmindustrie. Daher soll sich die folgende Untersuchung nicht nur auf das Jubiläumsjahr beschränken, sondern auch den allgemeinen Kontext einbeziehen. Als Titel dieses Aufsatzes dient Laemmlers Lebensmotto.¹

Der Aufbruch nach Chicago

Wie hatte es im Januar 1906 begonnen? Vielleicht so: „Ich fuhr nach Chicago, um den Kaufvertrag (für einen Supermarkt) zu unterzeichnen, und an einem regnerischen Abend stolperte ich in so ein kleines improvisiertes Fünf-Cent-Kino ... Ich musste über die Filme lachen, obwohl sie sehr kurz waren und die Bilder wackelten und hüpfen. Sie gefielen mir und den anderen offensichtlich auch. Von dem Moment an war mir klar, dass ich ins Kinogeschäft einsteigen wollte. Diese lustigen Filme sind dein Ding, sagte ich mir. Nimm Eintritt von den Leuten und bring sie zum Lachen. Alle wollen lachen ... Als ich an diesem Abend in Chicago zu meinem Hotel zurückkehrte, begann ich Pläne zu schmieden, und am nächsten Tag brachte ich so viel wie möglich über das Geschäft in Erfahrung. Drei Wochen, nachdem ich diese Filmchen gesehen hatte ... hatte ich mein eigenes Kino an der Milwaukee Avenue ...“² Oder vielleicht so?: „Ich beobachtete eine Schlange von Leuten, während am anderen Ende ständig neue Menschen auftauchten. Was mich wirklich neugierig machte, war das aufgehängte Transparent; nachdem ich stehen geblieben war, um den verführerischen Hinweis zu lesen, war die ein- und austretende Menge bemerkenswert angewachsen.“³ Oder hatte er 1905 einen inspirierenden Artikel in der *Chicago Tribune* über die Zukunft der bewegten Bilder gelesen?⁴ Oder aber war es so, wie es Laemmlers Biografie schildert, wo es heißt, sein Bruder Joseph habe ihn zu seinem ersten Nickelodeonbesuch mitgenommen; die herbeiströmenden Besucher hätten ihn so fasziniert, dass er eine Hand

voll Bohnen gekauft und mit ihrer Hilfe die in einem bestimmten Zeitraum eintretenden Besucher gezählt habe.⁵ Joseph, geboren 1854 in Laupheim, war übrigens schon elf Jahre vor Carl aus Laupheim nach Chicago gegangen, wo sich dann beide nach Carls Zwischenstation in New York wieder fanden. Nach der Erinnerung von Josephs Tochter Carla, mittlerweile sechszwanzig, hat Joseph dann bei seinem Bruder auch mitgearbeitet; das abgebildete Foto zeigt beide in späterer Zeit. Joe, wie er sich nannte, firmierte später als „personal representative“ von Carl.

Vorangegangen war, neben der Suche nach einer beruflichen Neuorientierung, jedenfalls der Impuls eines Bekannten, der für Laemmlers weitere Laufbahn ganz entscheidend war: Der Werbefachmann Robert Cochrane hatte ihn ermutigt, sich noch vor seinem nahenden vierzigsten Geburtstag selbstständig zu machen. Cochrane hatte mit Laemmle für die Werbung der „Continental Clothing“ in Oshkosh zusammengearbeitet, persönlich lernten sie sich aber erst in diesem Jahr 1906 kennen. Er hatte Laemmle brieflich ermutigt: „Seien Sie kein Lohnsklave! Wenn Sie irgendetwas in dieser Welt erreichen wollen, müssen Sie anfangen, bevor Sie vierzig sind, bevor Ihre Zeit, die Initiative zu ergreifen, vorüber ist. Tun Sie es jetzt.“⁶ Und er überzeugte ihn.

Wenden wir uns der biografischen Vorgeschichte von Laemmlers Aufbruch nach Chicago 1906 zu, der sein Lebensmotto in den nächsten turbulenten Jahren einlösen sollte. Seine erste persönliche Begegnung mit der Schauspielerei übrigens, noch vor dem Wechsel nach Oshkosh 1894, sei der Kuriosität halber erwähnt: er und sein Freund Regensteiner besuchten in Chicago häufiger Theateraufführungen und spielten hierbei sogar als Statisten in Shakespeares *Julius Caesar* mit.⁷

Die elf Jahre Laemmlers in der „Continental Clothing“ in Oshkosh, die den Tagen im Januar 1906 vorausgingen, sind nur scheinbar ohne Zusammenhang mit der späteren Karriere, denn hier entwickelte er die Fähigkeiten als moderner Geschäftsmann mit den entsprechenden Werbetechniken, ohne die sein späterer Aufstieg nicht denkbar gewesen wäre und die uns heute noch verblüffen.⁸ Laemmle bewahrte diesem ebenfalls Heimat gewordenen Städtchen eine lebenslange Anhänglichkeit, zumal die dort verbrachte Lebensspanne nur unwesentlich kürzer ist als die Jahre, die die Erinnerung an Laupheim prägten. Auch in

Oshkosh gab man zu Laemmlers Ehren Bankette, auch diesen Ort von gut zwanzigtausend Einwohnern hielt er in einer Filmdokumentation fest, und dortige Zeitungsberichte behaupten, hier und nicht in Chicago habe die erste Begegnung mit dem neuen Medium Film stattgefunden. Auf die später gestellte Frage, dass es wohl gut für ihn gewesen sei, Oshkosh zu verlassen, habe er gesagt: „Nein, ich war hier glücklich.“⁹ Wegen der großen deutschen Minderheit gab es in Wisconsin auch eine deutschsprachige Zeitung, den „Wisconsin Telegraph“; Laemmle ehrte das Städtchen dadurch, dass er es für die Uraufführung von Filmen auswählte, unter anderen des von ihm vertriebenen Klassikers *Birth of a Nation* von Griffith.

Der Inhaber der Textilfirma, Sam Stern, der selbst in Chicago wohnte, ermöglichte seinem Mitarbeiter den Aufstieg vom Buchhalter zum Geschäftsführer mit Umsatzbeteiligung und Laemmle heiratete 1898 dessen Nichte Recha, die erst kurz zuvor aus dem Herkunftsort der Sterns, Hintersteinau in Hessen, eingetroffen war. Die Hochzeitsreise ging erst 1904, zusammen mit der einjährigen Tochter Rosebelle, nach Deutschland. Der Anlass für das Ausscheiden aus Sterns Firma war vermutlich ein mehrfacher: Laemmle bat um Gehaltserhöhung, er hatte Streit mit anderen Mitgliedern der Stern-Familie in der Firma, er wollte selbst in die Firma eintreten, war wohl mit seiner beruflichen Position insgesamt unzufrieden, und schließlich hatte er im Werbegag des „Truthahnkrieges“ zum Nachteil der Firma etwas überzogen.¹⁰ Die Firma pflegte in den Tagen vor Thanksgiving bei einem Einkauf von \$ 10, damals eine Menge Geld, einen Truthahn als Zugabe dazuzulegen. Ein Konkurrent lobte \$ 9,50 als Mindestsumme für die gleiche Zugabe aus, und im Wettstreit sank der Betrag täglich. Laemmle saß schließlich auf \$ 3000 Kosten für Truthähne, der Konkurrent hatte nur knapp die Hälfte aufgewendet und der Krieg erregte über Oshkosh hinaus Aufsehen. Laemmle verdiente damals \$ 40 in der Woche; die Arbeitszeit dauerte von sieben Uhr morgens bis zehn Uhr abends. Möglicherweise hatte Laemmle auch, wie einer der Zeitungsartikel später behauptete, zu viel Zeit in den Aufbau eines Versanddes (einer zukunftsweisenden Vertriebsform) investiert. In seinem Rückblick von 1927 sieht er die Jahre in diesem Geschäft als in gewissem Grade verschwendet an, zumal angesichts der Tatsache, dass es sich nach einem amerikanischen Credo um das vierte Lebensjahrzehnt herum entscheide, ob man Erfolg habe oder scheitere.¹¹

Herrn Lämmle's Rücktritt.

Geschäftsführer des Continental resigniert wegen Krankheit seiner Frau.

Herr Karl Lämmle, der wohlbekannte Geschäftsführer des Continental ist vom Geschäft zurückgetreten und an seiner Stelle haben die Herren John Spoo und H. C. Weherhorst die Leitung übernommen.



Diese Nachricht dürfte für unsere Leser als eine große Ueberraschung kommen. Herr Lämmle bekleidete die Stellung eines Geschäftsführers der hiesigen Filiale der Continental Clothing Co für fast 12 Jahre und machte während dieser Zeit unzählige Bekanntschaften und Freunde. Krankheit seiner Frau jedoch, welche schon seit längerer Zeit leidend ist, zwang ihn vor allen Dingen zu diesem Schritte. Herr Lämmle beabsichtigt nach Chicago zu gehen und dorfselbst selbständig ins Geschäft zu gehen. Die Angestellten des Geschäftes beschenken Herrn Lämmle anlässlich seines Scheidens von Oshkosh mit einem eleganten Goldarm als Zeichen ihrer Freundschaft und Hochachtung.

Die Herren Spoo und Weherhorst, welche die Leitung des Continental übernehmen, sind beide wohlbekannt und stehen schon über 14 Jahre mit dem Geschäft in Verbindung, in dem sie auch finanziell interessiert sind.

Es gibt mehrere Möglichkeiten, wie Laemmles Interesse für das neue Medium noch während seiner Tätigkeit in Oshkosh geweckt wurde. Schon die Zeitungsberichte aus Oshkosh nennen unterschiedliche Anlässe für Laemmles erste Begegnung mit dem neuen Medium Film. Einerseits soll er schon 1893 auf der Chicagoer Weltausstellung eine Vorführung von Edisons Kinetoskop gesehen haben; das berichtet auch die Jubiläumsausgabe der Firmenzeitschrift *Universal Weekly* 1926. Eine andere, vielleicht dem Lokalpatriotismus von Oshkosh entsprungene Version lautet, dass später dort ein Bekannter Laemmle zu einer Filmvorführung mitgenommen habe – es sei der erwähnte berühmte *Great Train Robbery* gewesen – und Laemmle sei ganz fasziniert gewesen und habe mit deutschem Akzent zunächst gefragt „Vot is dot“, dann aber ausgerufen: „Dot’s wonderful.“¹² Dick hingegen vermutet als entscheidendes Erlebnis die Vorführung von einer Art Dia-Vortrag, inszeniert in einem simulierten Eisenbahnwaggon.¹³ Laemmle fuhr in Oshkosh übrigens mit einem Fahrrad herum, dem er die Aufschrift „Napoleon“ verpasst hatte – insofern schon fast prophetisch, als er nur wenige Jahre später selbst ein Imperium beherrschen sollte.

Trotz der genannten Differenzen war die Beziehung Laemmles zum Onkel seiner Frau nicht nachhaltig gestört, denn dieser bürgt später in Chicago für ihn. Laemmle hatte zunächst keine konkrete Vorstellung, in welches Geschäft er das Ersparte von \$ 3000 investieren wollte, aber er war sich sicher, etwas zu verkaufen, das jedermann kaufen konnte und wollte, wobei ihm als Solidestes die Gründung einer Kette von Fünf- oder Zehn-Cent-Läden erschien.¹⁴

Vielleicht gewann Oshkosh für Laemmle nach 1933 noch in stärkerem Maße in der Erinnerung die Qualität einer alten Heimat. Hier sei ein Zitat aus „*Universal Weekly*“ von 1926 angeführt, das den Stellenwert der Erinnerung, den Laupheim immer noch hatte, verdeutlicht: Den besten Einblick in seinen Charakter gebe die Tatsache, dass er, obwohl einer der umtriebigen und von Sorgen geplagten Männer, eine jährliche „Pilgerfahrt“ zur Heimat seiner Eltern mache, denn er sei ein emotionsgebundener Mensch. Auch sei er weit entfernt vom Preußentum, das er verabscheue, ein Kontext, in dem sicher auch seine filmischen Kriegsbeiträge ab 1917 zu sehen sind, die ihm später in der alten Heimat so viel Hass einbrachten. Hierauf geht er bemerkenswerter Weise später auch in einem Spendenaufruf für Deutschland 1924 noch

einmal ausdrücklich ein, wenn er schreibt: „Ich tat meine Pflicht gegenüber dem Land, das mir alles gab. Ich werde deswegen immer noch in Deutschland gehasst. Mein Leben war deswegen in Gefahr.“¹⁵ Eine Anekdote zeigt, dass Laemmles Erinnerungen aus der Jugendzeit in Laupheim noch Jahrzehnte später ganz unvorhergesehen Entscheidungen beeinflussen konnten: Er sollte bei einem Schönheitswettbewerb der *Universal* selbst die Entscheidung treffen; auf die Frage nach dem Grund für seine Wahl antwortete er: „*Als ich Schuljunge in Laupheim war, saß ein kleines Mädchen schräg gegenüber: Sie (die Siegerin) sah wie dieses Mädchen aus. Ihr Gesicht erinnerte mich so lebhaft an dieses Mädchen aus meiner Kinderzeit.*“¹⁶

Filmgeschichtlicher Kontext

Die Jahre zwischen 1905 und 1912, in die Laemmles erste Jahre in diesem Geschäft fallen, können als die Epoche des größten Umbruchs in der Organisationsform der Branche – bis hin zur Filmtheaterausstattung – betrachtet werden. Daher ein kurzer Blick auf die Entstehung des Films als Horizont für diesen Ausschnitt aus Laemmles Leben.

Die Schaffung der Grundlagen der Filmindustrie war nicht das Verdienst einer einzigen Schöpfung oder gar einer Einzelperson, sondern viele Faktoren wirkten zusammen.¹⁷ Das erste Kinetoscopehaus mit den ersten zahlenden Besuchern wurde 1894, also zwölf Jahre zuvor, in New York eröffnet. Technisch war es eine Gucklochmaschine mit einem kurzen Filmstreifen; binnen kurzem wurde dieses von Edison, dem erfolgreichsten Erfinder seiner Zeit, vertriebene Gerät in zahlreichen Warenhäusern, Hotels und Kneipen aufgestellt.¹⁸ Zwei Jahre später bereits waren aufgrund von technischen Entwicklungen aus Frankreich, England und Amerika Projektoren auf dem Markt, und so gab es ab 1897 bereits die Möglichkeit, für ein Auditorium Filme auf eine Leinwand zu projizieren.¹⁹ Französische Technik war zunächst ebenso führend wie französische Importfilme auf dem weltweit größten Markt Amerika. Edison hatte aber auch hier bei der Markteinführung die Nase vorn, indem er Rechte erwarb und 1897 eine Kamera patentieren ließ. Jetzt wurden kurze Filmvorführungen Bestandteil des städtischen Varietés, reisende Filmvorführer brachten die neue Unterhaltung in ländliche Gebiete; also ganz unterschiedliche Vertriebswege, die aber für

die Herausbildung eines Filmpublikums und seines Geschmacks gleichermaßen wichtig waren. Im selben Jahr begann Edison auch schon damit, zur Sicherung der eigenen Macht Konkurrenten wegen angeblicher Patentverletzungen zu verklagen. Dies war gewissermaßen das Vorspiel zum elfjährigen Kampf gegen Laemmle und seine Mitstreiter.

Ein mehrfacher, vor allem soziologischer und wahrnehmungspsychologischer Ansatz versucht den in der Mediengeschichte beispiellosen frühen Erfolg und schließlichen Siegeszug des Films (und später des Fernsehens) als Massenmedium zu erklären: „Diese beliebtesten aller Zeitvertreiber waren zugleich diejenigen, die am unmittelbarsten an den Instinkt appellierten und die Sinne am aktivsten stimulierten“, verbunden mit einer gewissen Suspendierung traditioneller kultureller Werte.²⁰ So fügt sich das Kino in die von Gabler formulierte Gesetzmäßigkeit der amerikanischen Populärkultur ein, nämlich dass populäre Unterhaltungsformen aus den Unterschichten und Minderheitengruppen von der Mittelschicht angenommen und umgestaltet wurden, um sie von ihren subversiven Elementen zu befreien; die kulturelle Macht des Kinos erwuchs daraus, dass es eine „Art Erfüllung der Träume und Wünsche der Amerikaner“ darstellte in einem Medium, das völlig frei war von Traditionen und sich nicht im geringsten der europäischen Kultur verpflichtet fühlte.²¹ Filme lieferten den Zuschauern Verhaltensmuster, denen sie ihr Leben anpassen und Standards, an denen sie sich orientieren konnten.²² Prägend ist von Anfang an, dass das Kino das erste Unterhaltungs- und auch Informationsmedium war, das weitgehend von Leuten kontrolliert wurde, die nicht den ethnischen oder religiösen Hintergrund der traditionellen kulturellen Eliten Amerikas teilten.²³

Die ersten Studios, noch ausschließlich an der Ostküste, entstanden, weil es einfacher war, die Schauspieler vor der schweren Kameraausrüstung zu postieren als umgekehrt; künstliches Licht erlaubte schon Innenaufnahmen. 1903 drehte Edwin S. Porter „*The Great Train Robbery*“ (Laemmle sah diesen Film möglicherweise in Oshkosh). Es war die allererste packende dramatische Filmgeschichte mit amerikanischen Mythen und Themen, und möglicherweise hat der Erfolg dieses Films sogar die Fortexistenz des Kinos allererst gesichert – also ein bedeutender inhaltlicher Markstein.²⁴ Die ersten Filme davor hatten noch keine Handlung, sondern Wunderbares aus Natur und Technik zum Gegenstand; ab 1895 entstanden aber

auch schon die ersten Filme mit Geschichten wie der Hinrichtung der Maria Stuart von A. Clark, der damit die komplexeste Quelle des Films erschlossen hatte, nämlich den Zugang zu Ereignissen an anderen Orten, zum Gefährlichen, Fantastischen, Grotesken und Unmöglichen aus einer nahen, doch sicheren Distanz und das Wiedererschaffen extremer Momente.²⁵ In Europa hatten die Brüder Lumière um diese Zeit bereits die ganze Spannweite des Darstellungsfelds vom Alltäglichen bis zum Phantastischen auf die Projektionsfläche gebracht.

1913 wurde in New York das erste nur für Filmvorführungen bestimmte Theater eröffnet, die Epoche der Filmpaläste beginnt; das Kino erfasst die Mittelschicht, ohne aber das Nickelodeon-Publikum aufzugeben. Um 1906 wurden Filme offenbar bereits auch als Mittel zur Werbung von Firmen eingesetzt.²⁶ Der Erste Weltkrieg stellt einen weiteren wichtigen Einschnitt für die Branche dar, da er die europäischen Importe beendet; bei Kriegsende produzieren die USA als nun dominierende Filmnation bereits ca. 85 % der weltweit gezeigten Filme.²⁷

Bis heute spielt sich das Filmgeschäft auf drei Ebenen ab, deren Grad der Verzahnung in Amerika zu Jahrzehnte langen kartellrechtlichen Auseinandersetzungen und zur Ballung von Marktmacht führte, nämlich *Filmtheater*, *Verleih* und *Produktion*. – Anfänglich kauften die Varieté- bzw. Nickelodeon-Besitzer den Film und zeigten ihn so lange wie möglich. Die wachsende Filmlänge erhöhte die Produktionskosten und die Theaterbesitzer konnten es sich zunehmend weniger leisten, diese Filme nur auszurangieren. Gleichzeitig wuchsen die Ansprüche des Publikums, das Programm musste mehrmals wöchentlich wechseln, sodass ein einziges Nickelodeon durchschnittlich 450 Titel pro Jahr besorgen musste.²⁸ Die Branche hatte eine neue Organisationsform für dieses Problem zu finden. 1902 bereits machte der erste Verleih auf, in San Francisco²⁹; fünf Jahre später, also kurz nach Laemmles Eintritt in das Geschäft, gab es knapp 150. Der Vorteil für die Filmproduzenten lag darin, dass sie es beim Verleihsystem nur noch mit einer überschaubaren Zahl von Geschäftspartnern zu tun hatten. Eine wichtige Rückwirkung der abwechslungsreicheren Versorgung der Kinos war die weitere Popularisierung des Films.

Das erste Nickelodeon³⁰ überhaupt wurde erst ein Jahr vor Laemmles Eintritt in diese Branche in Pittsburgh eröffnet, und zwar staffierte der Betreiber ein

Lagerhaus mit ausrangierten Operndekorationen und einem Klavier aus und der Eintrittspreis von fünf Cent, einem Nickel, gab den Namen. Das Programm lief von acht Uhr morgens bis Mitternacht; die Geschäftsidee überzeugte in unerwartetem Maße und zeigt die Goldgräberstimmung dieser boomenden Branche. Binnen eines Jahres, also 1906, gab es über tausend Nickelodeons im ganzen Land, konzentriert vor allem in Industriegegenden mit Arbeiterpublikum; Sprachbarrieren existierten nicht. Das Großkapital der Ostküste betrachtete den neuen Geschäftszweig misstrauisch: „Ökonomisch hielt man es für eine Modeerscheinung, moralisch für eine Peinlichkeit.“³¹ Binnen eines Jahrzehnts schließlich war ein Millionenpublikum entstanden und damit eine Branche, größer als Sprechtheater, Variété, Konzertveranstalter und Circus zusammen. Der Gewinn der Filmtheater verzehnfachte sich zwischen 1905 und 1907.³² Nickelodeons waren billig, nicht an eine Saison gebunden und zeigten im Gegensatz zu reisenden Vorführern regelmäßig Filme.

1910 gab es in Amerika schon etwa zehntausend Kinos mit ca. 26 Mio. Besuchern, vier Jahre später hatte sich die Zahl fast verdoppelt; sie benötigten zwischen 100 und 200 Rollen Film pro Woche.³³ Die Programme bestanden nicht nur aus der Filmvorführung, sondern enthielten auch Songs, teilweise zum Mitsingen und durch Projektion des Textes unterstützt, Variéténummern, Komiker oder Vorträge mit projizierter Bebilderung; Letztere möglicherweise hatten als Erstes 1904 Laemmles Interesse geweckt. Diese Vorträge, etwa über exotische Reise Geschichten, waren eine Zeit lang der anspruchsvollste Teil und florierten.³⁴ Daran wird auch deutlich, dass es schon zu Anfang nicht nur die Unterschicht war, die sich an dem neuen Medium erfreute, und die Filmtheaterbetreiber versuchten zunehmend ein Mittelklassepublikum zu gewinnen. Es gab auch schon akustische Filmbegleitung über Klaviermusik und Grammophon hinaus: Dialoge hinter der Leinwand oder Geräuscheffekte.³⁵

Die These, das Kino habe die wichtige Funktion gehabt, die Werte und Verhaltensweisen Amerikas an die eingewanderte Unterschicht zu vermitteln, ist nicht unbestritten: Die meisten Filme kamen aus Frankreich, und die frühen Filme haben den Zuschauer eher zum Staunen über das Unnatürliche (Slapstick, Abenteuer, historische Katastrophe) gebracht als zur Sozialisation beigetragen.³⁶ Laemmles *Hiawatha* und seine Auffassung von Inhalten der Filmhandlung

und ihrer Aufgabe sind somit schon eine gewisse thematische Weiterentwicklung.

Laemmle als Nickelodeon-Betreiber und Verleiher

So richtete Laemmle also Anfang 1906 in Chicago sein erstes Filmtheater, das „White Front Theatre“ ein, das am 24. Februar eröffnete, und zwei Monate später ein weiteres, „The Family Theatre“. Die elegante Ausstattung hatte vielleicht ihren Grund auch darin, dass Laemmle so seinem Publikum, also denjenigen, die in ihrem Leben wenig Würde hatten, etwas davon zuteilen wollte.³⁷ Er konnte sich offenbar durchaus in die Zuschauer des „Theaters des armen Mannes“ versetzen, wenn er schreibt, dass dessen Besucherschaft eine Art Kompensation für die „Aufregungen und Sorgen eines mechanistischen Zeitalters“ und seiner Lebensumstände suchte.³⁸ Er stellte aus Steuergründen nur einhundertneunzig Sitzplätze bereit; so war das Lokal ein „amusement center“ und kein Theater, als das Etablissements ab zweihundert Plätzen galten und mit \$ 500 jährlich belastet waren.³⁹ Geschäftsführer des „White Front“ wurde Laemmles Schwager Moritz Fleckles. Im Oktober des gleichen Jahres gründete Laemmle den „Laemmle Film Service“, mit dem er noch mehr verdiente. Ein Jahr später, 1907, beteiligte sich Robert Cochrane mit 10 % an Laemmles Firma. Günstig waren der Expansion des Kinos die Prohibitionsverordnungen, die die Umwandlung von Kneipen als geschäftlichen Ausweg nahe legte.⁴⁰ Drei Jahre nach seiner Gründung war Laemmles Film Service der größte Verleiher Amerikas.⁴¹ Er hatte also entschlossen und mit sicherem Gespür die sich bietende Chance zur Expansion genutzt.

Laemmles Eintritt in diese nächsthöhere Ebene des Geschäfts hatte einen eher zufälligen Anlass: Der bei einem Verleiher bestellte Film war an ein anderes Kino ausgeliefert worden und Laemmle schickte seinen Vorführer in eine Straße, in der ausrangierte Filme angeboten und auch Raubkopien verschoben wurden, um dort einen Film zu besorgen, *The Pearl Fisher's Dream*.⁴² Nachdem er nun selbst eine Kopie besaß, wollte er sie maximal ausnutzen, indem er sie anderen Theatern verlieh. Nach Erwerb weiterer ausrangierter Kopien war der Anfangsbestand beisammen. Zwei Praktiken schmälerten allerdings den Verdienst des Verleihers: Das Weiterverleihen seitens von Kinobesitzern, die einfach untereinander tauschten, und das „bicycling“, bei dem sich mehrere Kinobe-



Karl Laemmle mit seinem Bruder Joe (Joseph) bei einer Werbeveranstaltung in Chicago um 1910.

treiber verabredeten, jeweils nur eine Verleihgebühr zu bezahlen und die Filme dann schnell mit dem Rad zum nächsten Theater brachten. Cochranes Eintritt sicherte die geschäftliche Expansion, er wurde kurz darauf Vizepräsident der ersten Produktionsgesellschaft und begleitete Laemmle in dieser Position auch die ganze Zeit bei der Universal.

Um den langen Bahntransport abzukürzen, richtete Laemmle Filialen des Verleihs an Knotenpunkten ein, die erste in Evansville/Indiana, zuständig für vier Bundesstaaten; der Hausbesitzer kündigte bald, denn seine Versicherungsprämie war wegen Brandgefahr erhöht worden.⁴³ Omaha, Memphis und Minneapolis folgten. Das mail-order-System auf Katalogbasis wurde durch reisende Vertreter ergänzt. Für Laupheim von Interesse ist, dass 1908 ein erst dreizehnjähriger Nefee Laemmles, Julius Bernheim, Sohn seiner Schwester Karoline, ins Geschäft seines Onkels eintreten durfte und zunächst im Verleih tätig war, bis er dann später, 1923, zum zeitweiligen Verwaltungschef des Studios aufstieg.

1910 bereits verkaufte Laemmle den Film-Service, da ihn die neuen Aktivitäten voll beanspruchten, und zog mit seiner Familie nach New York. 1911 gab er auch, mit einem sicheren Gespür für das nahende Ende des Nickelodeon-Booms, den Kinobetrieb auf; wie erwähnt zeichnete sich die beginnende Ära der Kinopaläste ab. Außerdem betrieb er eine Zeit lang in Chicago noch eine Musikalienhandlung. Unvergesslich ist Laemmle noch zwanzig Jahre später einer der ersten von ihm vertriebenen Filme „*Rettung aus einem Adlernest*“⁴⁴ und die unfreiwillige Komik der unbeholfenen Technik dieser frühen Versuche. Die al-

ler einfachsten Produktionsmittel bestanden darin, vor einem gemalten Hintergrund (wie sogar noch heute üblich) zu filmen, und der von einem Präparator ausgeliehene Adler wurde mittels Drähten bewegt; der menschliche Hauptdarsteller war allerdings niemand anders als der später berühmte Regisseur D. W. Griffith.

Eigene Filmproduktion – der Kampf

Das folgende Jahrzehnt fordert von Laemmle den Übergang zur obersten Ebene der Branche, der Produktion, zusammen mit einer wechselnden Gruppe von Bündnispartnern. Außerdem wagt er den Kampf gegen eine mächtige Monopolbildung im Filmgeschäft, in dem er und seine Mitstreiter schließlich nach zehn Jahren siegen und damit gleichzeitig in gewisser Weise auch Wirtschaftsgeschichte machen. Diese doppelte Arbeitsbelastung ist in seiner Biografie in Slapstick-Manier folgendermaßen überliefert: „*Man sagt, dass er so lange im Büro bleibt, dass er sich morgens selbst trifft, wenn er zur Arbeit kommt. Und es besteht die Chance, dass er, wenn er sich selbst trifft, eine brandneue Idee hat, über die er mit sich spricht.*“⁴⁵ Offenbar gehören zu seinen hervorragenden Charaktereigenschaften Selbstbewusstsein, Arbeitsfreude und Mut; vielleicht ist er deswegen ein Paradebeispiel für das, was wir noch heute mit dem Begriff des *selfmade man* verbinden. Laemmle kommentiert rückblickend, dass, obwohl ihn der Kampf über dieses Jahrzehnt hinweg zwar eine Million Dollar gekostet hatte und ihm ungezählten Ärger bereitete, er ihm letztendlich die Befriedigung des Sieges verschaffte.⁴⁶ Die Filmproduktion boomte; zwischen 1906 und 1907 hatte sie sich schon verdreifacht, aber auch das nötige Startkapital wuchs entsprechend, so dass Laemmle zu dem relativ zu seinen finanziellen Mitteln optimalen Zeitpunkt einsteigen konnte.⁴⁷

Zunächst ein Blick auf die für die Wirtschaftsgeschichte der Filmindustrie interessante Bildung des Trust. – Schon seit 1897 versuchte Edison Wettbewerber auf dem Klageweg auszuschalten. 1907 arbeitete nur noch die Produktionsfirma Biograph ohne Lizenz von Edison; sie war schon 1902 von ihm verklagt worden, gewann aber, da Edison weder den Film noch eine Kamera zur Serienaufnahme von Bildern oder zur Aufnahme mit hoher Geschwindigkeit erfunden hatte.⁴⁸ Edison machte nun das Patent auf einen Mechanismus zum Filmtransport geltend und klagte

erneut vergeblich, aber 1908 stimmte Biograph einer Vereinbarung zu, sodass die Patentgesellschaft aus neun Produktionsfirmen bestand, darunter auch den Tochtergesellschaften der französischen Firmen Pathé und Méliès. Sie legten ca. 16 Patente zusammen, darunter allein dreizehn für Projektoren. Von Bedeutung für das wirtschaftliche Gewicht war, dass auch noch Eastman Kodak, der einzige amerikanische Hersteller von Rohfilm, beitrug. Edison strich den größten Teil der Lizenzgebühren ein, die Filmverleiher und Theaterbetreiber zu zahlen hatten, über eine Million Dollar im Jahr. Außerdem kaufte der Trust zusätzliche Patente für Projektoren, um dem Ziel einer vollständigen Beherrschung der Branche noch näher zu kommen. Führende Persönlichkeit des Trust und treibende Kraft im Kampf gegen Laemmle war aber in der Praxis weniger Edison als J. J. Kennedy.⁴⁹

Der Trust legte fest⁵⁰, dass alle Projektoren, gleichgültig von welchem Hersteller, von ihm ab 1. 2. 1909 gegen Gebühr lizenziert sein mussten; es spielte dabei keine Rolle, dass etwa sechstausend Theaterbesitzer ihre Maschinen vor der Bildung des Trusts gekauft hatten. Die Verleiher mussten eine genaue Liste mit Beschreibung ihrer Kunden weiterleiten, die Projektorenlizenz kontrollieren und die Gebühren eintreiben; auch musste jede Filiale eines Verleihs (Laemmle hatte inzwischen 68) eine eigene Lizenz erwerben. In „Zarenmanier“, so Laemmle, konnte die Lizenz einseitig entzogen werden. Theaterneugründungen waren erschwert – für Laemmle die „diktatorischsten Bedingungen, die je ein Monopol eingeführt“ hatte. Sie erschienen ihm – Verleiher und noch Kinobetreiber – existenzbedrohend, er musste aber zunächst im Januar 1909 einwilligen. Später legte der Trust sogar den Preis für den Kinobesuch auf zehn Cent fest, um Kleinere aus dem Geschäft zu drängen.⁵¹ Die Patentgesellschaft wollte sich also auf allen drei Ebenen des Filmgeschäfts Lizenz Einkünfte verschaffen: Auf der der technischen Vorrichtungen, der des Verleihs und der der Produktion; sie versuchte daher, die Faktoren Technik, Vorführung, Verleih und Produktion zu kontrollieren und deren Verzahnung zu standardisieren.⁵²

Ende 1907 fand in Pittsburgh ein Treffen der wichtigsten Produzenten und Verleiher statt, ein erster Versuch zur Organisation der Filmindustrie; man legte fest, dass Filme nur von Mitgliedern des Verbandes der Hersteller erworben werden durften, Kopien und Unterverleih verboten sein sollten, keine gebrauchten Filme verkauft werden durften und ausrangierte Fil-

me zum Hersteller zurück mussten – also alles in allem das Ende der Situation, in der Laemmle ein Jahr zuvor in das Verleihgeschäft eingestiegen war.⁵³ Ein Folgetreffen legte sogar die Ausleihgebühr fest; auch dies war natürlich ein Versuch, ein Monopol zu etablieren, vor allem durch einen hohen Mitgliedsbeitrag.⁵⁴

Drei Monate nachdem Laemmle wohl oder übel der Patentgesellschaft beigetreten war, hatten schon dreizehn Verleiher ihre Unabhängigkeit erklärt. Erst als Laemmles Verleih eine einigermaßen sichere Marktposition hatte und so der Nachschub an guten Filmen gesichert schien, wagte er nach einem Vierteljahr den Bruch; der richtige Moment des Ausstiegs entschied über Erfolg oder Scheitern.⁵⁵ Der Trust hatte ein Bündnis mit dem Verband der Filmverleiher geschlossen, der nur noch Filme der zur Patentgesellschaft gehörigen Produzenten vertreiben sollte. Laemmle hätte zudem \$ 5000 Eintrittsgebühr zahlen müssen, ein weiterer Grund zum Austritt. Die Firma Biograph hatte zunächst mit einer Gruppe ausländischer Anbieter, die nicht dem Trust angehörten, einen Zusammenschluss versucht, sich aber ein knappes Jahr später dann doch dem Trust angeschlossen.

So traf sich im April 1909 eine Gruppe von Theaterbesitzern in Chicago.⁵⁶ Laemmle brachte einen Film mit, den eine Importfirma für Filme aus Europa verlieh. Dieser Film *The Italian Cavalry Charge* stieß auf großes Interesse; dies gab, so Laemmle, den Anstoß zum Bruch mit dem Trust. Er war, seiner Aussage nach, dessen größter Kunde, doch nicht groß genug, dass dieser ihn als Gegner fürchtete, aber als potentieller Partner war er wichtig.⁵⁷ „Ich feuerte meine Eröffnungssalve auf den Trust. Das war das erste Zeichen von Auflehnung.“ Außer Laemmle leistete noch ein anderer bedeutender Hollywood-Pionier der Patentgesellschaft Widerstand: William Fox, der sich weigerte, seinen Verleih dem Trust auszuliefern und später ebenfalls in die Produktion ging.⁵⁸

Trotz der entscheidenden Gründungsphase der „Independent Moving Pictures Corporation of America“, wie sich die Gruppe der Trust-Oponenten unter Laemmles Führung nannte – sie wählte die Abkürzung „IMP“, was gleichzeitig „Kobold“, also aufmüpfiger Winzling bedeutet –, verließ Laemmle im Juni 1909 Amerika für eine viermonatige Reise nach Europa.⁵⁹ Sie führte ihn nach England, Frankreich und Deutschland, vornehmlich, um das dortige Filmgeschäft zu beobachten; die amerikanischen Produzen-

ten hatten dort noch keinen Vertrieb, sondern verkauften die ausländischen Rechte meistbietend. Interessanterweise äußert er sich im gleichen Jahr in einem Interview zur Farbfotografie, deren Potenzial für den Film er spürt: Der Gewinner in diesem Rennen sei der Große Mann und er habe in Deutschland einen obskuren Erfinder aufgespürt, der Wesentliches hierzu entwickelt habe.⁶⁰ Es sollten allerdings noch fünfzehn Jahre bis zum Zweifarbtönen-Verfahren des *Phantoms der Oper* vergehen.

Eine große Hilfe war Laemmle in der sich anschließenden öffentlichen Auseinandersetzung zwischen IMP und Trust in Form von Pressekampagnen, vor allem in Fachzeitschriften, sein alter Freund und Werbeexperte Cochrane. Diese Anzeigen wandten sich persönlich an die Kinobesitzer, etwa in der Form wie „Guten Morgen, haben Sie \$ 2 ausgehustet, damit Sie atmen können?“ Gleichzeitig entwickelte sich aus dieser Kampagne die Filmanzeige; seiner Firma werden überhaupt die ersten pfliffigen Anzeigen in der Branche zugeschrieben, und ihre Effizienz war beispiellos.⁶¹ Laemmle schrieb im Anzeigenteil der „Saturday Evening Post“ eine wöchentliche Kolumne, führte ein durchgehendes Layout für die Anzeigen ein und nutzte Witz und Satire, was offenbar in besonderem Maß zu seinen Fähigkeiten gehörte, auch in Form des Cartoons. Die Wirkung war für die Patentgesellschaft verheerend.

Ein anderes Beispiel für die einfallsreichen öffentlichkeitswirksamen Aktionen der IMP, die nun folgten, demonstrierte sie später, 1911, bei einem Treffen der Verleiher in Cleveland: Der Trust versuchte, die Vorführung von Filmen zu verbieten, und so ließen die Independents auf einem Floß auf dem Ohio eine Leinwand aufstellen, die das Publikum anzog.⁶²

Die ersten Filme

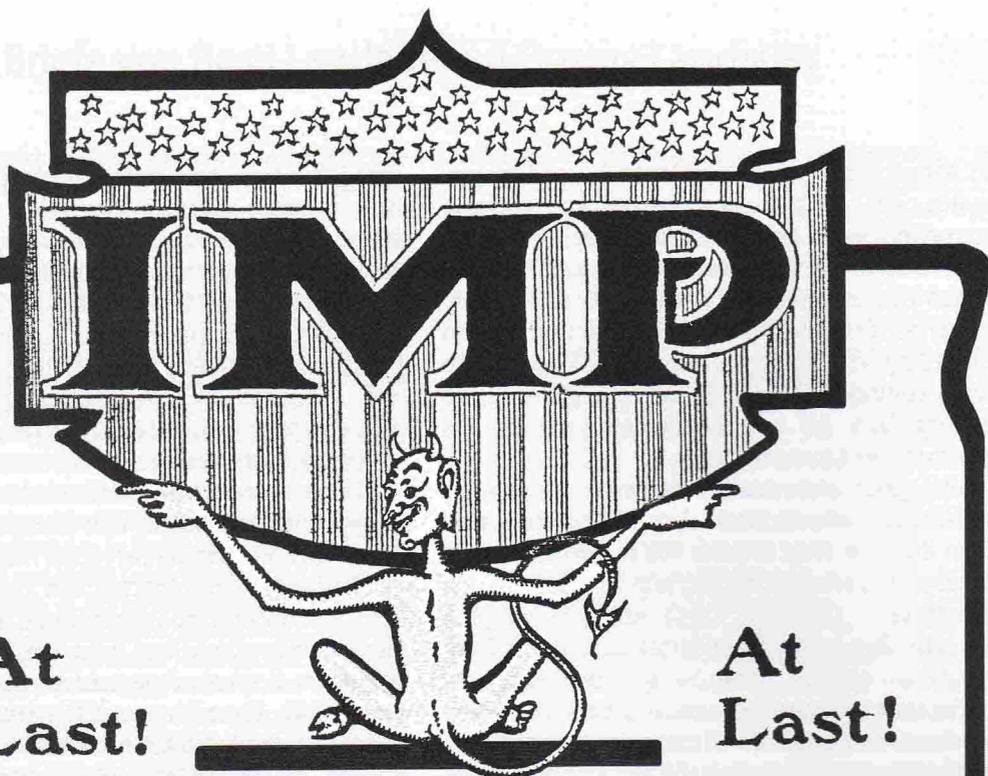
Bevor wir den Kampf zwischen den Independents und der Patentgesellschaft weiter verfolgen, soll zunächst Laemmles erfolgreicher Übertritt in den Kreis der Produzenten nachgezeichnet werden. Er erfolgte parallel zu den harten achtjährigen existenzbedrohenden Auseinandersetzungen mit dem Trust und absorbierte eine Menge Energie. – Den unabhängigen Verleihern standen nach dem Bruch mit dem Trust nur etwa fünfzig ausländische Filme zur Verfügung, die nicht bis zum Überdruß gezeigt werden konnten. Hinzu kam, so zumindest Laemmle, dass ausländi-

sche Filme trotz ihres großen Marktanteils beim Publikum weniger ankamen wegen ihrer anderen Sichtweise: „Ihre moralischen Auffassungen und gesellschaftlichen Normen sind nicht die unseren.“⁶³ Filmhistoriker betonen immer wieder die Neigung der eingewanderten Unternehmer im Filmgeschäft zu einer Überanpassung an ihre neue Heimat.⁶⁴ Sicher trifft das auch auf Laemmles amerikanischen Patriotismus zu. Aber die später filmgeschichtlich so bedeutenden Horrorfilme der Universal leben nicht zuletzt gerade von der Differenz zwischen amerikanischen Moralvorstellungen und bestimmten, eher Europa zugeordneten Traditionen wie der des perversen Feudalherrn.

Niemand wagte zunächst, den Trust herauszufordern. Verbündete fand Laemmle bald in den Besitzern eines Verleihs, Kessel und Baumann, denen der Trust gewaltsam Kopien weggenommen hatte unter Berufung auf die Klausel, nur der Hersteller habe Besitzrechte. So gründeten die beiden selbst eine Filmproduktion, die den Independents wöchentlich immerhin einen Film lieferte. Laemmle schloss sich mit den beiden im Juni 1909 zur „Yankee Film Corporation“ zusammen, um sich auf amerikanische Themen zu spezialisieren. Der Name war also gewissermaßen schon Programm, wurde dann doch, nach einem Preisausschreiben, durch „Independent Motion Picture Company“ ersetzt.⁶⁵ Eine Rolle bei dieser Firmengründung spielte auch die Ermutigung durch einen Mitbegründer der Patentgesellschaft, der sogar einen Kredit besorgte.⁶⁶

Die Begründung des Spielfilms mit bis zu fünf Rollen Länge wird als Verdienst der Independents gesehen.⁶⁷ Andererseits aber zweifelte Laemmle überraschenderweise noch 1913 in einem Aufsatz für die *Motion Picture World* an der Zukunft des längeren Spielfilms. Der Trust war hierfür zu unflexibel und setzte auf Standardisierung und unterschätzte das Publikum. Außer Laemmle und seinen Mitstreitern ist hier aber auch A. Zukor mit seiner „Famous Players“ zu nennen, die dann in der „Paramount“ aufgeht.

Nun zum ersten Film, den Laemmle und seine IMP produzieren: *Hiawatha* nach einem Buch von Longfellow. Laemmle beschreibt das Vorgehen bei der Stoffauswahl: Gesucht wurde eine jedem Amerikaner vertraute Geschichte. Sie war schnell in einer literarischen Vorlage mit einem Indianerthema gefunden, offenbar verbunden mit Jugenderinnerungen, wie Laemmle schreibt: „Wer von uns will leugnen, die spannenden Bücher heimlich in der Abgeschie-



**At
Last!**

**At
Last!**

With a soul full of hope and a heart full of pride and enthusiasm; I now announce the

First Release of "IMP" Films Monday, October 25th

Film exchanges and exhibitors by the hundreds have been urging me to hurry up with this first release, but to all alike I have said: "None of the going-off-half-cocked business for mine!" I have held back week after week to be absolutely certain that everything is in ship shape. And I now present

"HIAWATHA"

Length 988 feet. Taken at the Falls of Minnehaha in the Land of the Dakotahs. And you can bet it is classy or I wouldn't make it my first release. The title explains the nature of the picture. It is taken from Longfellow's masterpiece of poesy and it is a gem of photography and acting. Following this I will release some more pictorial corkers and some screamingly funny stuff bearing the true stamp of American humor. Get "Hiawatha" and see if you don't agree that it starts a brand new era in American moving pictures.

CARL LAEMMLE, President.

MY MOTTO WILL BE

The best films that man's ingenuity can devise and the best films man's skill can execute.

**and no cheating on
measurements**



All genuine "IMP" films bear this little trade mark which is fully protected by law. Address all IMP mail to

**111 East 14th Street
New York, N. Y.**

One of my customers has the nicest little house in Illinois for sale. Write to me and I'll put you next

denheit eines Heuschobers oder Schlafzimmers, wenn alle schon im Bett waren, gelesen zu haben.“⁶⁸ Aber die Stereotype von Massakern, Skalpieren sowie negative Charakterzüge sollten vermieden werden.

Die Herstellungskosten betragen etwa einen Dollar pro Fuß, also ca. 1500 bis 1800 Dollar für das gesamte belichtete Material, wobei diese Kosten sich gegenüber dem Voranschlag verfünffachten. Die Jungproduzenten kauften eine Kamera eines nicht von der Patentgesellschaft kontrollierten Herstellers, denn den Trust herauszufordern bedeutete, in kostspielige Prozesse verwickelt zu werden. Die Innenaufnahmen entstanden in einem alten Warenhaus in New York, die Außenaufnahmen in einem kleinen Dorf auf der New Jersey-Seite des Hudson. Bemerkenswert ist, dass man schon in dieser frühen Phase der Filmindustrie sog. „stock shots“ kaufen konnte, Aufnahmen, die eingeschnitten wurden wie die von Wasserfällen in Minnesota, die Longfellow inspiriert hatten. Insofern also ist die Werbeanzeige etwas geschönt, wenn sie vollmundig verkündet: „Aufgenommen an den Fällen von Minnehaha im Land der Dacotahs.“ Die endgültige Fassung hatte eine Länge von ca. 330 Metern, damals die Durchschnittslänge eines Films. Jeder musste in der Produktion alles übernehmen können, Nebenrollen eingeschlossen. Gleichzeitig eröffnete Laemmle das Büro in New York, lange Jahre der Hauptsitz der späteren Universal. Die Vorführung des Films für Kinobetreiber fand jedoch im Büro in Chicago statt. Zwischentitel waren der Literaturvorlage entnommen. Der Öffentlichkeit wurde der Film am Tag des Geburtstags von Laemmles Vater, der 1892 verstorben war, übergeben.⁶⁹ Hieran wird deutlich, wie eng seine familiäre Bindung trotz des Vierteljahrhunderts war, das er mittlerweile schon in der neuen Heimat lebte. Zu Laemmles Stolz wurde der Film recht gut aufgenommen. Bemerkenswert ist das Urteil der *Moving Picture World*⁷⁰, die das Werk nationalbewusst als erstklassiges Beispiel eines in Amerika hergestellten Films mit amerikanischer Thematik preist.

Laemmle zeigte auch hier den Einsatz seines in der Textilbranche erworbenen Talents für Werbung und sein Gespür für die Bedeutung des Publikums, auf das wir noch mehrfach zu sprechen kommen, indem er den Film in einer der größten Schulen in New York mit einem einführenden Vortrag aufführen ließ. In diesen Kontext gehört auch der mehrfach eingesetzte Kniff, in Meinungsumfragen oder Preisausschreiben

Filmideen zu ermitteln, um so möglichst nahe am Publikumsgeschmack zu sein. Allerdings war das Resultat enttäuschend. Stattdessen beratschlagten die Cochrane-Brüder, Laemmle selbst und die Regisseure über die Konturen des zweiten eigenen Films, *Loye Stratagem*⁷¹, mit der als erster namentlich herausgestellten Darstellerin Florence Lawrence. (Selbst das mögliche Interesse am Tonfilm versuchte Laemmle später durch Umfragen bei Kinogängern festzustellen.)

Laemmle gilt in der Filmgeschichte als Begründer des Star-Systems, eigentlich zunächst eines Paradoxons innerhalb der unpersönlichen Massenkultur, die eben überraschenderweise dieses Umschlagen ins Gegenteil hervorbringt. Zunächst blieben die Darsteller anonym, dann waren sie, wie das „Biograph Girl“, nur als Darstellerin in den Filmen einer bestimmten Firma bekannt. Da eine Rivalität zwischen Bühne und Film mit Ausschlussbedingungen in den Verträgen bestand, hatten die Filmdarsteller ein Interesse an der Anonymität, denn sie wollten nicht auf einer schwarzen Liste der Theater landen. Laemmle ermittelte, wer sich hinter dieser Darstellerin der Konkurrenzfirma Biograph verbarg⁷², und es gelang ihm, Florence Lawrence zusammen mit ihrem Mann, einem Regisseur, ihrer alten Firma mit einem Honorarangebot von zweihundert Dollar pro Woche, dem damals höchsten, abspenstig zu machen. Zum Angebot gehörte auch das Versprechen, ihren Namen jedem amerikanischen Haushalt bekannt zu machen. So hatte der Trust seinen größten Kassenmagneten verloren. Nach Laemmle war dies das erste Mal, dass der damals gegenüber dem Bühnenschauspieler vernachlässigte Filmschauspieler ins Rampenlicht geschoben wurde.

Als professioneller Werbefachmann löste Laemmle das gegebene Versprechen dadurch ein, dass er Tausende von Fotos des neuen Stars an Kinos und Zeitungen schickte, die gleichzeitig auch mit Klatschgeschichten versorgt wurden. Aus diesen Fotos gingen später die sog. Lobbycards hervor. Reklame bestand in der Anfangszeit des Nickelodeons nur darin, dass der Theaterbetreiber selbst gemalte Schilder über die Kasse hängte, gelegentlich mit umformuliertem Filmtitel, um die Konkurrenz auszutricksen.⁷³ Nach Laemmles Erinnerung waren die Zeitungen aber sehr zögerlich bei der Veröffentlichung von Meldungen über Filmstar, da der Rangunterschied zum Theaterschauspieler im Publikum noch erheblich war; „ich war der Erste, der begriff, dass Männer wie Frauen überall ge-

spannt auf Fotos der Schauspieler warteten, und ich erfüllte natürlich ihre Wünsche.“⁷⁴ Doch den größten Werbewert hatte der leibhaftige persönliche Auftritt von Stars, eine bis heute geübte Praxis, deren Erfindung Laemmle für sich reklamiert. „Prominente ... bildeten eine eigenständige Unterhaltungsform, die sich schnell größerer Beliebtheit erfreute als Kino“⁷⁵, sicher auch ein Phänomen, das sich nur in der Anonymität des Massenzeitalters so verbreiten konnte. Laemmle hatte dessen Bedeutung intuitiv erfasst.

Eine leicht groteske Geschichte zeigt die große Wirksamkeit publizitätsfördernder Meldungen über die neu geschaffenen Stars. Eines Tages kursierten plötzlich Gerüchte, das IMP-Girl sei entweder gekidnappt oder gar ermordet oder von einer Straßenbahn überfahren worden; erst nach mehreren Tagen tauchte der Publikumsliebbling wohlbehalten wieder auf, und man warf Laemmle und Cochrane vor, eine pffiffige Publicity-Kampagne öffentlicher Betroffenheit inszeniert zu haben, was Laemmle allerdings entrüstet zurückweist, denn es gebe verdienstvollere Methoden als falsche Todesmeldungen. So wurde die Schauspielerin am Bahnhof von St. Louis von einer größeren Menschenmenge begrüßt, als sie eine Woche zuvor der Besuch des amerikanischen Präsidenten mobilisieren konnte.⁷⁶

Die ersten für Laemmle negativen Auswirkungen des Starsystems zeigten sich bald, als nämlich die so aufgewerteten Darstellerinnen ihren Marktwert in entsprechende Gagen umsetzen wollten bzw. Vertragsauflösung verlangten (der Vertrag mit Mary Pickford wurde gerichtlich wegen Minderjährigkeit als ungültig erklärt). Wirtschaftlich gesehen wurde das Starsystem aber zu einem vorzüglichen Mittel zur Stabilisierung der Produktion, denn Publikumslieblinge zogen eine große Gefolgschaft an. Später allerdings, als seine Innovationsbereitschaft nachgelassen hatte, überließ Laemmle die Vorteile dieses Systems seinen Konkurrenten und betrachtete es als „ruinöse Praxis“.⁷⁷

Laemmle erkannte schon sehr früh die psychologische Funktion der Leinwand als eines magischen Spiegels, der die Tagträume der Zuschauer reflektiert und ihre Vorstellungen lebendig werden lässt. Diese Bereitschaft, vorgegebene Erwartungen des Publikums zu erfüllen, hinderte ihn aber andererseits auch an der Herstellung filmgeschichtlich bedeutsamer Werke, wie sie dann unter seinem Sohn realisiert wurden. Dessen Bedeutung wird auch dadurch in das ihr ge-

bührende Licht gerückt. Seinen dezidiert nichtkünstlerischen Anspruch, an dem Carl Laemmle festhielt, hat er später einmal folgendermaßen formuliert: „*Ich glaube kein Geheimnis zu verraten, wenn ich versichere, dass erfolgreiche Produzenten eine Story nie von der Grundlage einer so schwankenden und ziemlich zweideutigen Angelegenheit namens Kunst aus beurteilen. Der Filmmagnat ist im Glücksspiel des Films als einem Geschäft, nicht als jemand, der die Kunst vorantreibt.*“⁷⁸ Schon von der eingesetzten Investition her ist jede Filmproduktion gewissermaßen ein Glücksspiel geblieben. Seiner Auffassung nach will das amerikanische Publikum vom Eintritt in das Filmtheater an unterhalten werden, und es lehne den Film im Sinne eines Spiegels der tragischeren Aspekte des Lebens ab.⁷⁹ Auch betrachtete man den Film vor allem in dessen Frühzeit eher als eine Art schnelllebiges Verbrauchsgut: „Alle Filme wurden nur für den Augenblick geschaffen und nicht, um sie in derselben Weise zu erhalten, wie alte Leinwände und Kunstobjekte für die Nachwelt aufgehoben werden.“⁸⁰ Implizit bestreitet Laemmle sogar eine kulturelle Differenz zwischen Bühne und Nickelodeon, wenn er schreibt, der einzige Unterschied zwischen dem Publikum beider Unterhaltungsinstitutionen sei der Eintrittspreis; aber beide Gruppen von Publikum hätten dieselbe Erfahrung von Emotionen, egal ob sie auf die Bühne oder auf die Leinwand verpflanzt werde.⁸¹

Aber Laemmle war auch selbst von der Faszination der bewegten Bilder gepackt und identifizierte sich voll und ganz mit seiner Profession, wenn er den wegweisenden Charakter seiner ersten Nickelodeon-Erfahrungen geradezu poetisch beschreibt: „Die Lichter und Schatten, die sich auf der Leinwand verwandelten, gaben mir ein Zeichen, Teil ihrer Traumwelt zu werden“; die Besonderheit des Filmgeschäfts liege gerade darin, keine tote Ware zu vertreiben, sondern es beschäftige sich mit den Handlungen lebender Menschen.⁸² Sicher lag das ganz Neue dieses Geschäfts darin, dass an die Kunden nichts Materielles verkauft wurde und dass der gezeigte Film am Ort verblieb; ein Vorteil war es übrigens auch, dass die Kunden bar bezahlten, wohingegen Textilgeschäfte oft Kredit gewähren mussten.⁸³ Die Filmografie allein der Stummfilme, die zwischen 1912 und 1929 bei der Universal produziert wurden, kommt auf die unglaubliche Zahl von 9397!⁸⁴ Nur ein kleiner Teil davon hat sich erhalten.

Morddens Kritik an der künstlerischen Qualität und der fehlenden Innovation (den Horrorfilm ausgenommen) der unter Laemmle entstandenen Filme ist radikal; er wirft ihm vor, nachdem er in der Branche als Rebell begonnen hatte, sei er in künstlerischer Hinsicht von Anfang an nie wirklich unabhängig gewesen und daher von anderen Studiogründern überholt worden, nicht zuletzt wegen deren Definition von Anspruch, an die Laemmle nicht glaubte.⁸⁵ Sicher stand vor allem seine extreme und uns etwas naiv erscheinende Orientierung am bestehenden Geschmack künstlerischen Innovationen entgegen. Dies schmälert aber bestimmt nicht seine Bedeutung für die Entwicklung der Filmbranche insgesamt in ihrer Anfangsphase.

Interessant ist Laemmles Position zu Empfindlichkeiten von ethnischen Minderheiten gegenüber bestimmten Themen und ihrer Darstellung. Einer der frühen Filme der IMP, *Levitski Sees the Parade*, geriet wegen der Hauptfigur in die Schusslinie jüdischer Organisationen, und später beschwerten sich andere Minderheiten. Laemmle zog daraus die vielleicht etwas platte Konsequenz, im Einklang mit der oben zitierten Auffassung, dass eine Handlung zwar auch dunkle Charaktere zu enthalten habe, aber schließlich Ehrenhaftigkeit und Mut über das Böse siegen müssten und Letzteres nur Amerikaner verkörpernten⁸⁶, Minderheiten also geschont werden sollten; „... man wird niemals einen jüdischen Protest gegen einen übertrieben gezeichneten Italiener hören.“ Später zog die Universal aus dem Erfolg eines Filmes bei einem ethnisch gemischten Publikum wie den USA den etwas gewagten Schluss, dass ein Film, der hier erfolgreich sei, auch in den Herkunftsländern dieser Völker Erfolg haben müsse.⁸⁷

Generell scheinen soziale Probleme, die Arbeitswelt oder ethnische Gruppen kein Thema der frühen Filme gewesen zu sein, und die blauäugige amerikanische Schönheit schlüpfte unterschiedslos in die Rolle einer Siouxindianerin oder eines spanischen Fräuleins.⁸⁸ Die immer noch herrschende viktorianische Moral verlangte die Bestrafung des Lasters und die Belohnung der Tugend als ehernes Gesetz auch der verfilmten Geschichte. Außerdem gab es lokale oder einzelstaatliche Zensurbehörden, Ausdruck des nie ganz verschwundenen bürgerlichen Misstrauens gegen das neue Medium.

Laemmles strikte Orientierung am Publikum und seinen Erwartungen wird auch an anderen Beispielen

deutlich. Aktuelle Filmaufnahmen von einer Jagdexpedition des Expräsidenten Th. Roosevelt nach Afrika sowie Aufnahmen des englischen Königs waren zwar zunächst ein Verlustgeschäft im Verleih, zahlten sich aber durch gesteigerte Popularität der IMP aus und bildeten die Vorläufer der Wochenschau, zu deren Pionieren Laemmle ebenfalls gehört. Filmdokumente aus einem Balkankrieg (eventuell 1908) waren vermutlich die ersten aktuellen Filmnachrichten⁸⁹ überhaupt, einmal abgesehen von den im Auftrag der Lumières schon vor der Jahrhundertwende gedrehten. In diesen Zusammenhang gehört auch eine interessante Mischform aus Tagesaktualität und Spielfilm, die die IMP einführte, indem sie einen Comte de Beaufort, der zwar eine Millionärstochter geheiratet hatte, aber Geld brauchte und mit seiner Geschichte durch Varietés tourte, in einer Verfilmung seiner Romanze sich selbst spielen ließ.⁹⁰ Diese Identität von Darsteller und gespielter Figur hatte im neunzehnten Jahrhundert als Erster mit weltweitem Erfolg „Buffalo Bill“ Cody realisiert, ein Mythos, der auch den jungen Laemmle angezogen hatte (und den er später auch in einer Filmserie, gedreht von seinem Neffen Edward, dem Halbbruder von Carla Laemmle, aufgreift). Cody wird dann sogar 1915 zur Einweihung des Studios in Los Angeles als „special guest“ eingeladen. Das damals offenbar sehr publikumswirksame Thema der Jagd zeigte des Weiteren die Dokumentation von Paul J. Rainey, *African Hunt*, deren Vertriebsrechte Laemmle 1910 erwarb⁹¹; es war der bislang teuerste und längste Film mit \$ 150 000 Herstellungskosten und einer Länge von 100 000 Fuß; gleichzeitig war es nach Laemmles Erinnerung der erste Film, der die Vorbehalte gegen dieses Medium beseitigte. Allein in Hamburg lief er fünf Monate.

Die schon erwähnte Idee des Preisausschreibens, um so dem Publikumsgeschmack möglichst nahe zu sein, setzt Laemmle auch bei der Suche nach neuen Filmstoffen fort, und zwar im Zusammenhang mit einer Zeitung; doch aus mehreren Tausend Einsendungen konnte nur eine einzige Vorlage übernommen werden, und nach weiteren ähnlichen Versuchen kam Laemmle zu dem Ergebnis, es wäre einfacher gewesen, prominente Autoren anzuheuern; aber diese hatten noch Schwierigkeiten, sich von der Theaterdramaturgie auf das Schreiben von Drehbüchern umzustellen.⁹²

Eine andere Technik zur Erforschung der Einstellung und der Vorlieben der Öffentlichkeit war das Ge-

sprach mit Zeitungsleuten: Er schrieb gut zweitausend Redaktionen an wegen einer möglichen Film-story und lobte gute Bezahlung aus, doch deren einseitige Orientierung an Sensationsmeldungen war „sogar zu viel für den Hersteller von Ein-Rollen-Filmen.“⁹³ Er war wohl von dem sicheren Gespür für die Verwandtschaft beider Medien ausgegangen, die sich in einer Eigenheit der Boulevardpresse zeigte: Nachrichten so unterhaltend zu gestalten, dass sie dem Kino Konkurrenz machen konnten⁹⁴; aber so ohne weiteres ließ sich die Sensationsmeldung eben nicht in ein Drehbuch überführen.

Der später berühmte Regisseur Th. H. Ince (von dem Laemmle dann die Villa in Los Angeles kaufte) stieß zunächst als Schauspieler zur IMP. Laemmle betont treffend den Unterschied zwischen dem Darsteller im Stummfilm und im Sprechtheater, der erklärt, warum der Wechsel keineswegs für alle Schauspieler einfach war: Die überzeugende Darstellung von Emotionen ohne Sprache und ohne inspirierende Zuhörerschaft⁹⁵, ein Unterschied, dessen wir uns seit dem Zeitalter des Tonfilms nicht mehr so bewusst sind.

Die Filmlänge dehnte sich zunächst auf zwei Spulen aus, denn beim Schneiden von *From the Bottom of the Sea* zeigte es sich, dass ansonsten ein großer Teil der wichtigsten Szenen hätte weggeschnitten werden müssen. Der erste Film mit fünf Spulen, *Traffic in Souls*, 1913, wurde zunächst ohne Kenntnis des Chefs im Studio gedreht, aber von ihm dann gekauft. Er war ein großer Erfolg und von der Länge und dem erotischen Thema her wegweisend.⁹⁶ Die Produktion der IMP steigerte sich von etwa einhundert Filmen im Jahre 1910 auf einhundertzwanzig im folgenden Jahr⁹⁷; 1912 lieferte Laemmlers Firma bereits die Hälfte der überhaupt gezeigten Filme; erst seit diesem Jahr gab es übrigens einen Urheberrechtsschutz.⁹⁸

Die Filmproduktion der IMP stellt wieder die Verbindung zur Schilderung der Fortsetzung des Kampfes mit der Patentgesellschaft her. – Diese versuchte, der IMP die Filmherstellung in den USA verbieten zu lassen.⁹⁹ Laemmle wich 1911 für kurze Zeit nach Kuba als Drehort aus, da die Situation in New York zu schwierig schien, und zwar mit einem Team von über vierzig Personen, dreißig Filmskripten und dem ersten Filmhund, Lassie. Außerdem überlegten sich Laemmle und Cochrane vorbeugend einen Trick, um dem möglichen Verlust des Firmennamens durch eine Gerichtsentscheidung zuvorzukommen: Sie beauftragten den Repräsentanten eines Unterhaltungsmagazins

in Chicago, die „Industrial Motion Picture Company“ zu gründen; diese Firma war auch dann später noch, nach dem Ende des Kampfes, im Laborgeschtäft tätig. In Kuba zu drehen empfahl sich auch aus dem Grund, dass nicht nur Abgaben an den Trust vermieden werden konnten, sondern auch die Gebühren für die technisch besseren europäischen Kameras, die prohibitiv hoch waren.¹⁰⁰

Der erste in Kuba gedrehte Film, *Pictureland*, lehnte sich an die Handlung von „Madame Butterfly“ an, eine kubanisch-amerikanische Romanze mit Mary Pickford folgte. Eine mysteriöse Vergiftung der ganzen Truppe weckte sogleich den Verdacht auf MACHENSCHAFTEN der Trust-Agenten, die nach Kuba gefolgt waren, aber sie war auf einen Irrtum des Kochs zurückzuführen, der versehentlich eine kosmetische Substanz aus dem einzigen Hoteleisschrank ins Essen gerührt hatte. Kubanisches Lokalkolorit wurde in den Filmen allerdings nicht eingefangen, vielmehr drehte man in amerikanischen Studios, so dass Mary Pickford später meinte, dass ein Team ins Ausland gegangen war, um amerikanische Filme zu drehen.¹⁰¹ Die IMP produzierte, bevor sie 1912 in der Universal aufging, insgesamt etwa 250 Filme.

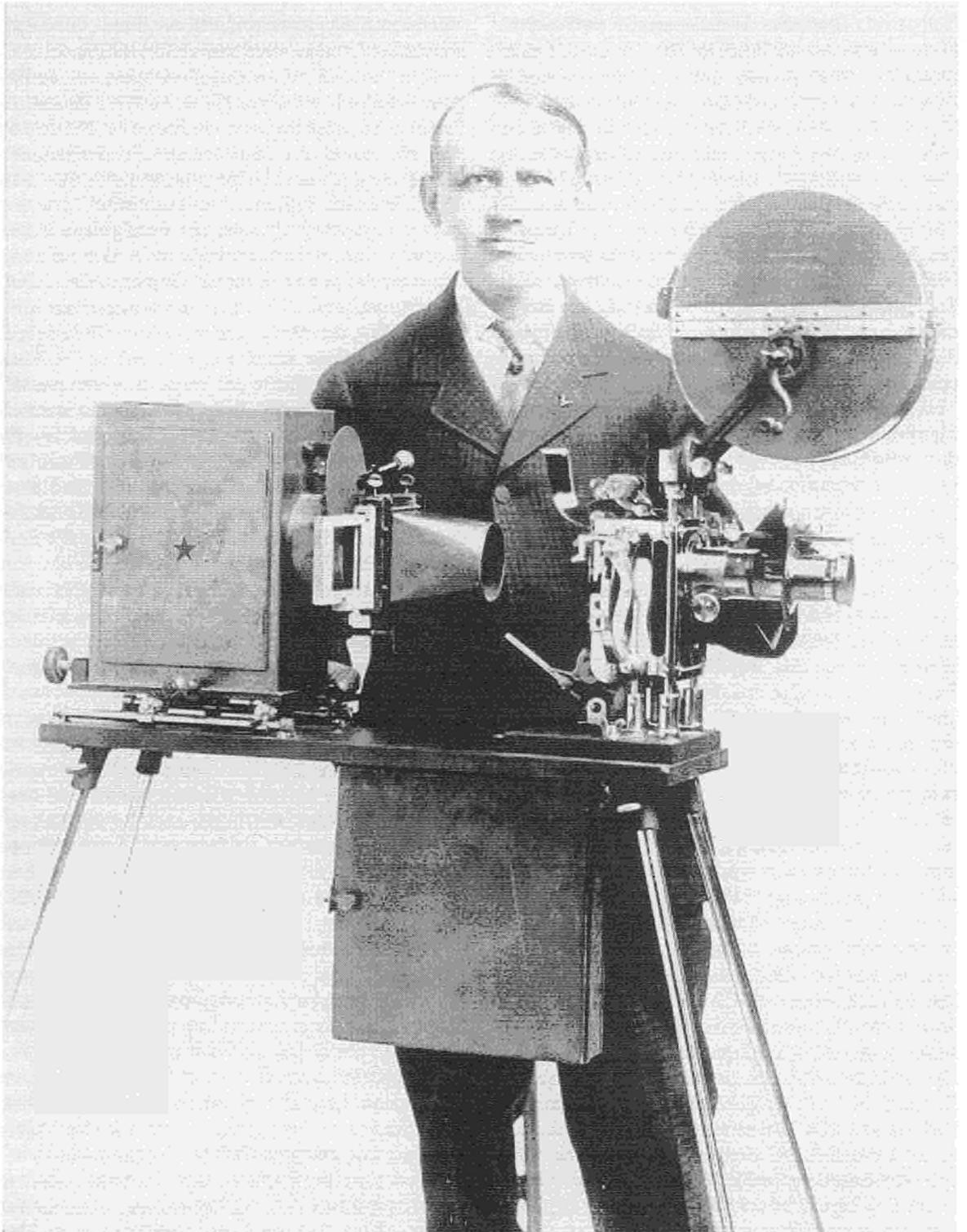
Der Sieg – Gründung der Universal

„Könnten wir unseren Bildern nur ein Zehntel der Spannung und der Sensationsmache einflößen, die unser Zusammenstoß mit dem Feind bedeutete, könnte man keinem Film vorwerfen, ihm fehlten das Interessante, Spannung und Nervenkitzel“, seufzte Laemmle noch nachträglich mit gewisser Ironie.¹⁰²

Der Trust versuchte als ersten unabhängigen Produzenten die New York Motion Picture Company zu unterdrücken, aber das eigentliche Ziel war die IMP.¹⁰³

Die IMP konnte die Klagen auf den Streit um das Patent für den Filmtransportmechanismus, den „Latham Loop“, reduzieren. Dennoch waren die Gerichtsakten so umfangreich, dass, so Laemmle, die Encyclopaedia Britannica daneben wie ein Taschenbuch wirkte. 289 Klagen binnen drei Jahren musste Laemmle abwehren und \$ 300 000 Anwaltskosten waren zu bezahlen.¹⁰⁴ Laemmle machte, wie auch W. Fox, die Verletzung des Sherman-Anti-Trust-Gesetzes geltend, was das Gericht aber nicht als mögliche Begründung für eine eventuelle Patentverletzung anerkannte.

Der Trust hatte 1910 als Konkurrenz zur IMP ebenfalls einen Verleih gegründet, die „General Film



• Karl Laemmle im Alter von 40 Jahren.

Company“; Laemmlers Firma reagierte publizistisch in der erwähnten piffigen Art und Weise mit einer regelmäßig wiederholten Karikatur, dem „General Filmco“. Die Auseinandersetzung steigerte sich weiter, als die Patentgesellschaft Laemmle gegen bestimmte Zugeständnisse eine Unterlassungserklärung abtöten wollte, die dieser aber ablehnte.¹⁰⁵ Den ersten bedeutsamen Erfolg vor Gericht errang die IMP in der Berufungsinstanz: Sie hielt die Gültigkeit der Patente unter Kontrolle des Trust für so zweifelhaft, dass vorangehende gerichtliche Auflagen außer Kraft gesetzt wurden und jedes Fabrikat ohne Behinderung benutzt werden durfte.¹⁰⁶ Dies war dann das Signal für die IMP-Truppe, nach New York zurückzukehren.

Außerdem spionierte der Trust mit wenig feinen Methoden und unter Einschaltung von Detektiven der IMP-Produktion wegen Patentverletzungen nach, wie schon der Ausweichort Kuba gezeigt hat. Er maßte sich, so Laemmle, sogar eine Art Polizeigewalt an. Diese Privatpolizei sollte „outlaw-Kameras“ nicht nur aufspüren, sondern auch beschlagnahmen und zerstören. Doch die Verfolgten griffen zu allerhand Tricks: Außenaufnahmen wurden aus einem gut getarnten Eisenbahnwaggon heraus gemacht, Kameras ohne Zulassung vom Trust kamen zum Einsatz, die Kamera wurde mit dem Kameramann zusammen im Studio in einer großen Kiste versteckt, und so konnten die Schauspieler bei einer eventuellen Zeugenaussage glaubhaft versichern, keine Kamera gesehen zu haben, die irgendwie der durch das Latham-Patent geschützten glich. Den Einsatz anderer Kameras täuschten die IMP-Produzenten vor, und Kameraleute wurden „nicht nach künstlerischen Fähigkeiten, sondern nach der Stärke der Fäuste“ ausgesucht¹⁰⁷, denn Handgemenge waren häufig, ein Revolver gehörte zur Ausrüstung. Zunächst in der Defensive bei der Produktion, war die IMP der Angreifer in der Öffentlichkeit der Fachzeitschriften. Laemmle ließ sogar für den Trust kompromittierende Briefe an Kinobetreiber und Verleiher veröffentlichen und bot an, eventuell gegen sie verhängte Geldbußen zu erstatten, denn ein neues Druckmittel der Patentgesellschaft waren gerichtliche Vorladungen von Kinobetreibern, denen so weisgemacht werden sollte, sie dürften keine Filme außer den vom Trust hergestellten zeigen. Die Independents boten die Übernahme der Verfahrenskosten an. Selbst wenn Laemmle später den Kampf etwas zu dramatisch geschildert haben sollte, kann man ihm die Be-

wunderung für seinen Einfallsreichtum und sein Durchhaltevermögen nur schwer absprechen.

Nun zur weiteren Auseinandersetzung mit der Patentgesellschaft, vor allem mit juristischen Mitteln. – Bereits 1909 erreichte diese die Ebene der Bundespolitik: Ein Antrag der Mehrheit des Repräsentantenhauses verlangte eine Untersuchung durch das Handelsministerium, Prüfung eines eventuellen Strafverfahrens eingeschlossen, aber der Antrag hatte keine Konsequenzen, der Trust konnte seine Monopolposition noch drei Jahre genießen.¹⁰⁸ Er ging in dieser Zeit äußerst hart gegen Kinobesitzer vor wegen des Vorwurfs, Filme der IMP gezeigt zu haben: Fünfhundert von ihnen wurde die Lizenz entzogen. In Wilsons Wahlkampf 1912 spielte das Vorgehen gegen private Monopole eine wichtige Rolle; für Laemmle war der Kampf gewissermaßen zu einer Glaubenssache geworden.¹⁰⁹ Schon jetzt war der Anteil der Patentgesellschaft an Produktion und Import unter die Hälfte gesunken, vor allem waren die Independents marktbeherrschend bei längeren Spielfilmen, deren Entwicklung oben kurz erwähnt wurde.

1911 hatte die IMP als eigenes Sprachrohr eine Zeitschrift für die publizistische Auseinandersetzung mit dem Gegner gegründet, zunächst unter dem Namen „The Impiet“; aus ihr ging die „Universal Weekly“ hervor, die auch noch in den beiden folgenden Jahrzehnten, in denen Laemmle die Politik der Universal bestimmte, eine Fülle von Werbematerial und Werbeanregungen für die Kinobetreiber veröffentlichte, quasi Laemmlers Hauszeitschrift und deswegen eine interessante Quelle auch für seine Überzeugungen; wir haben sie hier verschiedentlich herangezogen.

Ein Jahr später gelang es Laemmle und seinen Mitstreitern, Eastman dazu zu bewegen, Rohfilme am freien Markt zu verkaufen – ein erster Einbruch in die Front des Trusts.¹¹⁰ Ein Urteil im gleichen Jahr gegen die MPPC wies ihr Hauptargument, die Geltendmachung eines Patents auf den Latham-Transportmechanismus, ab, da dieser auf früheren Patenten basiere. Angeblich führte die IMP-Seite dafür, dass Perforation zum Transport von abrollbarem Material schon vorher erfunden war, das schlagende Argument des Toilettenpapiers an, was vom Gericht anerkannt wurde.¹¹¹

Im August 1912 klagten die Vereinigten Staaten gegen die Motion Pictures Patents Company und die General Film Company und verlangten ihre Auflösung als eine korrupte und gesetzeswidrige Organi-

sation, die auch den Handel zwischen den Einzelstaaten und der Union beschränke. In dem Verfahren wurden einhundertzwanzig Zeugen aufgerufen; die Vernehmungen gingen bis zum April 1914, das Urteil folgte erst anderthalb Jahre später. Im Oktober untersagte eine Regierungsanweisung dem Trust die Fortsetzung seines gesetzwidrigen Handelns, was praktisch seine Auflösung bedeutete. Er sollte sogar die den Kinobetreibern abgepressten Gebühren zurückzahlen, doch die Konten waren abgeräumt. Angeblich äußerte ein Anwalt des Trust, Laemmle sei mehr als jeder andere für den Schaden seines Mandanten verantwortlich gewesen.¹¹² Doch die Patentgesellschaft hatte die Schlacht eigentlich schon vorher verloren, denn die Kontrolle über die Filmindustrie war in die Hände von Einwanderern übergegangen, die das erste große Filmpublikum geschaffen hatten.¹¹³ Gleichzeitig wurden sie aber auch amerikanisiert durch die Übernahme amerikanischer Ideale und Gewohnheiten, wie es noch 1924 in der Jubiläumsausgabe von „Universal Weekly“ zu Laemmles vierzigstem Jahrestag der Ankunft in Amerika als „grüner Einwanderer“ heißt.

Ein Verdienst der Independents ist auch die Verlagerung des Schwerpunktes der Filmindustrie an die Westküste, nach Los Angeles. Mit der Gründung der Universal und dem späteren Kauf eines riesigen Geländes in Burbank für Universal City, das noch heute eine gewisse Selbstständigkeit im Los Angeles County hat, endet die sechsjährige Vorgeschichte der von Laemmle und seinem Sohn bis 1936 wesentlich geprägten Firma. Dieses Studio ist heute das größte zu besichtigende in Los Angeles. Schon das an der Ostküste in Fort Lee/New Jersey errichtete Studio war eines der größten seiner Zeit.

Um 1910 arbeiteten bereits verschiedene Filmfirmen an der Westküste, und Los Angeles war auf dem Weg zum Zentrum der Filmindustrie. Zu den etwa ein Dutzend unabhängigen Produzenten gehörte auch David Horsley mit seinen Marken Nestor und Centaur. Sie sind hier deswegen zu erwähnen, weil sie 1913 in der Universal aufgehen, aber Horsley schon vor Laemmle ein Studio in Los Angeles betrieb. Wegen der Größe seines 1915 eingeweihten Studios hat Laemmle aber durchaus den Charakter eines Pioniers der Verlagerung zu dem neuen Schwerpunkt im Westen. Die Bison Company, ein anderer Unabhängiger, arbeitete mit einer in Kalifornien ansässigen Wildwestshow zusammen und verlagerte wegen dieser

größeren Authentizität der Umgebung ebenfalls schon vorher die Produktion von New York an die Westküste.

Die Universal kaufte zunächst das Nestor-Studiogelände an der Kreuzung Gower Street/Sunset Blvd., außerdem wurde ein Studio in Edendale eingerichtet. 1914 erwarb sie eine 93 ha umfassende Ranch; die Fläche wurde später auf 170 ha erweitert. Dieser Platz des heutigen Studiogeländes hat interessanterweise sogar eine historische Bedeutung, da dort die Generäle Fremont und Pico 1847 den Vertrag von Cahuenga zwischen den USA und Mexiko unterzeichneten, durch den der südliche Teil Kaliforniens unter die Herrschaft der USA kam. 1912 eröffnete Laemmle auch den ersten Verleih im Ausland, auf einer Reise nach Deutschland.

Allein im ersten Jahr nach der Eröffnung im März 1915 produzierte die Universal 250 Filme, also nahezu täglich einen und so viel wie die IMP insgesamt; vor der feierlichen Eröffnung waren es bereits fünfzig. Für diese Eröffnung mit zehntausend Zuschauern wurde natürlich professionell geworben; ein Sonderzug fuhr von New York aus und lud auf der Strecke über den Kontinent Kinobetreiber ein. Besonders erwähnenswert ist Laemmles versöhnliche und nach allem Ärger erstaunliche Geste, dass er seinem langjährigen Hauptgegner Edison antrag, im November 1915 den Grundstein zum großen elektrifizierten Studiogebäude zu legen – was dieser freundlich akzeptierte.¹¹⁴ Der Hauptsitz der Firma blieb bis 1923 New York.

Bald die Hälfte der großen Namen von Hollywood machte bei der Universal Zwischenstation auf dem Karriereweg, doch die von Laemmle gebotenen Gagen hielten die wenigsten für längere Zeit.¹¹⁵ Ein knapp und gut charakterisierendes Zitat über Laemmles Position in der Filmgeschichte soll unsere Skizze über die Leistung seiner ersten Jahre schließen: „*Mag sein, dass er die Filmbranche nicht auf die Ebene hehrer Kunst gehoben hat, aber mehr als jeder andere hat er bewirkt, dass sie die künftige menschliche Gesellschaft beeinflusst. In vieler Hinsicht war Laemmle der fähigste, klügste und mutigste der Pioniere.*“¹¹⁶ Sein Sohn sagte von ihm: „*Sicher sind seine Träume wahr geworden ... Er sagt heute, ich bin glücklich, weil ich unzählige Menschen glücklich machen durfte. Mein wirkliches Glück liegt in der Tatsache, meine Mitmenschen amüsiert und unterhalten zu haben.*“¹¹⁷ (Dieses Zitat ziert übrigens auch

eine Wand des Laemmle-Teils des Laupheimer Museums.) It could be done! – es war also zu erreichen gewesen ...!

Schlussbemerkung

Abschließend eine kurze Bemerkung zu den hier verwendeten Materialien: Als wichtige Grundlage wird zum ersten Mal ein von Laemmle 1927 diktirtes Typoskript ausführlich herangezogen: *This Business of Motion Pictures*, das, vor allem für diese Anfangsjahre, viel farbiger, persönlicher und detailreicher wirkt als die in seinem Auftrag erstellte Biographie von Drinkwater von 1931. Beide ergänzen sich gut, vor allem bei der Schilderung des Kampfes mit der Patentgesellschaft. Das Skript wurde bislang nur in Auszügen veröffentlicht¹¹⁸; das Laupheimer Museum konnte von dem Museum in Los Angeles, dem es Laemmlers Sohn vermacht hatte, durch die Vermittlung von Carla Laemmle eine Kopie erhalten. Laemmle hat zu Lebzeiten nur kürzere Texte, vor allem regelmäßige Zeitungskolumnen, veröffentlicht (sogar der *Laupheimer Verkündiger* brachte bemerkenswerterweise am 17. 8. 29 den Text eines in Berlin gehaltenen Rundfunkvortrags). Eine andere neuere Quelle sind Zeitungsausschnitte aus Oshkosh/Wisconsin, von wo Laemmle 1906 aufbrach. (Der Autor der jüngsten Monographie über die Universal, Bernard Dick, hat dieses Material freundlicherweise zur Verfügung gestellt [Oshkosh Hist. Coll.]) Außerdem wird Material aus dem Archiv der Universal herangezogen, vor allem Filmzeitschriften. Für die Geschichte Laupheims von besonderem Interesse ist im Zusammenhang mit Laemmlers jüdischer Herkunft, dass fast alle großen Studiogründer europäische Juden waren. In der Filmgeschichtsschreibung (vor allem von Gabler) werden hierzu interessante Hypothesen, aber auch wenig überzeugende Verallgemeinerungen formuliert; Laupheims jüdische Kultur hatte zu seiner Zeit nichts gemeinsam mit dem „Schtetl“, aus dem die anderen Pioniere der Filmbranche kamen, und die Beziehung zu seinem Vater war offenbar gut. Daher muss festgehalten werden, dass auch das Thema ethnischer Minoritäten kaum Erwähnung in seinem Manuskript findet und die Herkunft aus dem Judentum für Laemmle bis zu seinem Engagement für Verfolgte nach 1933 keine durch Quellen belegbare, über den privaten Lebensbereich hinausgehende Bedeutung hat.

Anmerkungen

- 1 S. Drinkwater 153.
- 2 Gabler(1) 78 f.
- 3 Laemmle 4 (= Typoscript).
- 4 Atkins 7.
- 5 Drinkwater 152.
- 6 Gabler (1) 78.
- 7 Drinkwater 35 f.
- 8 S. Drinkwater 51.
- 9 Ibid. 57.
- 10 Dick 13; Univ. Wee. 1926.
- 11 Laemmle 1.
- 12 Oshkosh Hist. Coll.
- 13 Dick 14.
- 14 Drinkwater 60 f.
- 15 Univ. Wee. 1924.
- 16 Zierold 110.
- 17 Dick 19.
- 18 Balio 3.
- 19 S. Thompson/Bordwell 12.
- 20 Gabler (2) 28, 43.
- 21 Ibid. 55, 59 f.
- 22 Ibid. 22.
- 23 Sklar X.
- 24 Ibid. 24; Balio 9.
- 25 Sklar 21 f.
- 26 Drinkwater 63.
- 27 Sklar 46 f.
- 28 Thompson/Bordwell 33.
- 29 Balio 14.
- 30 S. ibid. 15.
- 31 Gabler (1) 80.
- 32 Sklar 16.
- 33 Merritt in Balio 62 ff.
- 34 Ibid. 61 f.
- 35 Thompson/Bordwell 32.
- 36 Merritt in Balio 65.
- 37 Dick 16.
- 38 Laemmle 34.
- 39 Laemmle 15; Drinkwater 65 ff.; Gabler (1) 80 ff.; Dick 15.
- 40 Gabler (1) 81.
- 41 Drinkwater 67.
- 42 Dick 17 f.
- 43 Laemmle 92 f.
- 44 Ibid. 28 f.
- 45 Drinkwater 79.
- 46 Laemmle 106.
- 47 Ibid. 83 f.
- 48 Sklar 35.
- 49 Zierold 90.
- 50 Laemmle 107 ff.
- 51 Drinkwater 90.
- 52 Allen in Balio 122 ff.
- 53 Laemmle 79 ff.
- 54 Drinkwater 54.
- 55 Dick 22.
- 56 Laemmle 114 f.
- 57 Drinkwater 72.
- 58 Balio 105 f.
- 59 Laemmle 135.

- 60 MovPi W May 22 1909.
 61 Laemmle 122; Univ.We. 1926; Sklar 39; Drinkwater 73 f.
 62 Drinkwater 139.
 63 Laemmle 126.
 64 Gabler (1) passim.
 65 Drinkwater 80; MovPiW July 10, 1909.
 66 Dick 23.
 67 Balio 106; Univ.We. 1924.
 68 Laemmle 130.
 69 Drinkwater 82.
 70 Oct. 23, 1909.
 71 Laemmle 142 f.
 72 Ibid. 144 ff.
 73 Laemmle 90; s. a. Balio 153–170 (Laemmle).
 74 Laemmle 154.
 75 Gabler (2) 170.
 76 Zierold 93.
 77 Gabler (1) 287; Mordden 325.
 78 „Business“ Sept. 3, 1927 (Dick 97); s. a. Drinkwater 135, 137.
 79 Laemmle 162 f.
 80 Ibid. 198.
 81 Ibid. 35.
 82 Ibid. 49.
 83 Zierold 88.
 84 S. Braff.
 85 Mordden 325 f.
 86 Laemmle 165 f.
 87 Univ. Wee. 1926.
 88 Merritt in Balio 72.
 89 Univ. Wee. 1924.
 90 Laemmle 170.
 91 Ibid. 222 ff.
 92 Ibid. 171 f.
 93 Ibid. 177.
 94 Gabler (2) 97.
 95 Laemmle 196.
 96 Zierold 95.
 97 Drinkwater 84 f.
 98 Sklar 22.
 99 Laemmle 205 ff.
 100 Univ. Wee. 1926.
 101 Ibid.
 102 Laemmle 179.
 103 Ibid. 178 ff.
 104 Drinkwater 110.
 105 Laemmle 202.
 106 Ibid. 209.
 107 Ibid. 185; s. a. Drinkwater 76.
 108 Drinkwater 117 ff.
 109 Drinkwater 120.
 110 Ibid. 102.
 111 Ibid. 106.
 112 Ibid. 120–129.
 113 Sklar 37.
 114 MovPiW Nov. 13 1915; s. a. Sonderausg. z. Eröffnung im März 1915.
 115 Zierold 97.
 116 Borie.
 117 Glays Hall in einem Bericht aus den 30er-Jahren, Universal Archives.
 118 Film History 3/1989.
- Literatur
- Atkins, R.: Let's Scare 'Em! . Jefferson 1997.
 Balio, T. (Hrsg.): The American Film Industry. Madison/London 1976.
 Borie, M.: The Hollywood Reporter Universal 75 th Anniversary Salute. June 1990. Los Angeles 1990.
 Braff, R. E.: The Universal Silents. Jefferson/London 1999.
 Brownlow, K.: Pioniere des Films. Basel/Frankfurt 1997.
 Dick, B.: City of Dreams – The Making and Remaking of Universal Pictures. Lexington 1997.
 Drinkwater, J.: The Life and Adventures of Carl Laemmle. New York/London 1931.
 Gabler, N.: An Empire of Their Own. New York 1988. (Deutsch: Ein eigenes Reich. Berlin 2004). Das Leben, ein Film. Berlin 1999 (Engl.: Life the Movie. How Entertainment Conquered Reality. New York 1998).
 Hirschhorn, C.: The Universal Story. London 1983.
 History of Universal City Studios. Undatierte Typoskripte Universal Studios Los Angeles.
 Laemmle, C.: This Business of Motion Pictures. Typoskript (1927). Dep. of Recreation Parks. City of Los Angeles – Hollywood Museum Coll.
 Carl Lämmles Rundfunkvortrag. In: Lauph. Verkündiger v. 17. 8. 1929.
 Mordden, E.: The Hollywood Studios. New York 1988.
 Pildas, A.: Movie Palaces. New York 1980.
 Sklar, R.: Movie Made America. New York 1994.
 Thompson, K.:/ Bordwell, D.: Film History: An Introduction. New York 1994.
 Zierold, N.: The Hollywood Tycoons. London 1969.
- Zeitschriften/Zeitungen:
 The Film Daily.
 The Moving Picture World.
 Universal Weekly vol. 18 Nr. 22/1924; vol. 23 Nr. 4/1926.
 Zeitungsausschnitte der Oshkosh Hist. Coll. Oshkosh/Wisc.
- Bildnachweis
 Alle Abbildungen vom Autor.