



Museum
Europäischer Kulturen
Staatliche Museen zu Berlin



Irene Ziehe
Ulrich Hägele (Hrsg.)

Eine Fotografie

Über die
transdisziplinären
Möglichkeiten der
Bildforschung

Visuelle Kultur.
Studien und Materialien
Band 12

WAXMANN

Visuelle Kultur. Studien und Materialien

herausgegeben von

Irene Ziehe
und Ulrich Hägele

im Auftrag der Kommission Fotografie
der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde

Band 12

Irene Ziehe, Ulrich Hägele (Hrsg.)

Eine Fotografie

Über die transdisziplinären
Möglichkeiten der Bildforschung



Waxmann 2017

Münster · New York

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

Gefördert durch



**Museum
Europäischer Kulturen**
Staatliche Museen zu Berlin

Visuelle Kultur. Studien und Materialien, Band 12

ISBN 978-3-8309-3664-0

Waxmann Verlag GmbH, 2017
Steinfurter Straße 555, 48159 Münster

www.waxmann.com
order@waxmann.com

© Staatliche Museen zu Berlin –
Preußischer Kulturbesitz und die Autoren
www.smb.museum

Umschlaggestaltung: Christian Averbeck, Münster
Umschlagbild vorne: Atelier Rude, Oslo: Christiana. Drammen, 14,8x8,8 cm,
Slg. privat
Umschlagbild hinten: Unbekannter Fotograf (Eine Dame mit vier Herren):
9,0 x 14,0 cm, Slg. Museum Europäischer Kulturen – Staatliche Museen zu Berlin
Satz: Stoddart Satz- und Layoutservice, Münster
Druck: Mediaprint, Paderborn

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier,
säurefrei gemäß ISO 9706

Printed in Germany

Alle Rechte vorbehalten. Nachdruck, auch auszugsweise, verboten.
Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Genehmigung des
Verlages in irgendeiner Form reproduziert oder unter Verwendung
elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Grußwort

Für die Kunstbibliothek mit ihren qualitativ und quantitativ außerordentlich reichen Sammlungen zur Architektur, zum Grafikdesign, zum Modebild, zur Buchkunst und zur Fotografie erscheint es geradezu tollkühn, in ihrem Museum für Fotografie Gastgeber für eine Tagung zu sein, die sich explizit nur einzelnen Fotografien widmet, und dann auch noch Fotografien, über deren Entstehungs- und Gebrauchskontext zunächst nichts oder nur wenig bekannt ist. Aber gerade diese Fragestellung machte natürlich den besonderen Reiz der Tagung „Eine Fotografie“ aus. Was lässt sich über eine Fotografie sagen, die nur in genauer Betrachtung und Bildanalyse ihr Geheimnis enthüllt? Wie wird aus einer Beschreibung Interpretation? Wie lässt sich Faktengewissheit ermitteln? Die methodischen Fragestellungen, die von vielen Referentinnen und Referenten in ihren Beiträgen aufgeworfen wurden, waren für die diskussionsfreudigen Tagungsteilnehmerinnen und -teilnehmer überaus anregend. Umso mehr freut es uns, dass sie nun als Aufsätze in dem vorliegenden Band veröffentlicht werden können.

Zum wiederholten Male hatten wir im Museum für Fotografie zum Europäischen Monat der Fotografie eine Tagung der Kommission Fotografie der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde zu Gast. Wir danken allen Kolleginnen und Kollegen sehr herzlich für die sorgfältige Planung, die wunderbar reibungslose Organisation und den Tagungsband. Wir wünschen uns und hoffen sehr, dass es gelingt, diese so erfolgreiche Kooperation auch in Zukunft fortzuführen.

Joachim Brand
Kommissarischer Direktor
Kunstbibliothek

Ludger Derenthal
Leiter Sammlung Fotografie
Kunstbibliothek

Inhalt

Grußwort	5
<i>Ulrich Hägele und Irene Ziehe</i> Die eine Fotografie	9
<i>Angelika Friederici</i> „Hereinspaziert!“ Medientransfers. Vom Großstadtleben zur Unterhaltungskultur.....	11
<i>Karl-Robert Schütze</i> Was ist das eigentlich – ein Panoptikum? Heimaterinnerung und Fronttheater	23
<i>Michalis Valaouris</i> Fotografie und Vergessen Zwei Kindheitsfotos – ein Unbekannter und Walter Benjamin.....	37
<i>Thomas Abel</i> Fotografische Bild-Ereignisse: Dekontextualisierung als Möglichkeit und Strategie alternativer Bild-Erkenntnis	47
<i>Stephan Sagurna</i> Fotografisch-bildwissenschaftliche Analysen zum Bildentstehungsprozess Eine Übersicht über Forschungsergebnisse zur materialimmanenten Spurenanalyse fotografischen Bildmaterials des 19. und 20. Jahrhunderts vor dem Hintergrund der Rekonstruktion des konkreten Bildentstehungsprozesses	63
<i>Elmar Mauch</i> Über die Veränderung des Blicks Kontextwandel – ein Fallbeispiel	83
<i>Christiane Hoth</i> Nonnen, Maibaum, Hakenkreuz und die Erwartungen des Betrachters.....	95
<i>Ingo Niebel</i> Semiotik der Soldatenuniform Zum Informationsgehalt unbeschrifteter deutscher Soldaten-Porträts (1933/35–1945).....	123
<i>Olli Kleemola</i> Ein Soldatenschnappschuss aus dem Fortsetzungskrieg (1941–1944) als Quelle einer „Mentalitätsgeschichte des Krieges“	141

<i>Andreas Seim</i> „Szena balkanska“ 1915 – Krieg als volkscundliche Reise.....	153
<i>Martin Radermacher</i> Eine Fotografie als Quelle der Erforschung räumlich-materieller Arrangements: Methodologische Überlegungen	167
<i>Silke Müller</i> Foto-Safari. Visuelle Artefakte einer Urlaubsreise mit Erklärungskraft?.....	181
<i>Agnes Matthias</i> Der Mann mit Turban. Fotografie als kulturelles Hybrid	197
<i>Franka Schneider, Julia Bärnighausen, Stefanie Klamm und Petra Wodtke</i> Die Materialität des „punctum“ Zum Potential ko-laborativer Objekt- und Sammlungsanalysen in Foto-Archiven	219
<i>Thomas Tunsch</i> Intrinsischer Irrtum und semantische Spurensuche Dokumentation von Fotografien in Museen	245
<i>Andrea Hurton</i> Wiens „arisierte“ Mode 1938–1940: Eine Spurensuche Über die produktive Verschränkung von zeitgeschichtlichen Archivalien und medialen Bildquellen.....	267
<i>Johannes Großewinkelmann</i> Suchbewegungen! Vom Foto des Objektes zum Objektfoto.....	277
<i>Hannes Wietschel</i> Alphons Stübels Kritik am photographischen Paradox Bildbeschreibung und Kontextrecherche in der bildzentrierten Photoanalyse	289
<i>Franziska Kunze</i> „Ferrotypie – Herrengruppe beim Kartenspiel – ca. 1890er“.....	311
<i>Karin Bürkert</i> Rätsel um das Mädchen am Bachlauf	325
<i>Norbert Haase</i> Vom geteilten Deutschland zu den Außerirdischen	341
<i>Daniel Samanns</i> Auf der Suche nach dem ersten Bild.....	351
Autorinnen und Autoren.....	367

Die eine Fotografie

Die Kommission Fotografie der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde widmete sich mit ihrem Kooperationspartner, den Staatlichen Museen zu Berlin, in ihrer 8. Tagung vom 27. bis 29. Oktober 2016 im Berliner Museum für Fotografie unter dem Thema „Eine Fotografie. Über die transdisziplinären Möglichkeiten der Bildforschung“ der Analyse einzelner Fotografien, methodologisch orientiert an einem interdisziplinären, qualitativ-phänomenologischen Ansatz. Unser Ziel war es, etwas Licht in das Dunkel jener Bilder zu bringen, über die außer der visuellen Information keine weiteren Daten und Fakten überliefert sind.

Das Internet und die Archive sind voller Bilder. Abgelegt auf Festplatten, CDs, in virtuellen Clouds oder ganz traditionell in Schuhkartons, Fotoalben und Negativhüllen. Manchmal befällt einen der Eindruck, als sei, bei all den Bildern, der Blick auf das Wesentliche abhanden gekommen – auf das ‚punctum‘, um mit Roland Barthes zu sprechen. Jeder kennt das Gefühl: Man entdeckt auf einem Flohmarkt ein altes Fotoalbum mit zauberhaften Fotografien, aber ohne irgendwelche schriftlichen Hinweise auf die abgebildeten Personen, Gegenstände oder Situationen. Forschungspraktisch gesehen, so die unter Historikern nach wie vor verbreitete Meinung, seien die Bilder damit wertlos: Kein Kontext – folglich auch keine nach wissenschaftlichen Kriterien verwertbare Quelle. Aber gibt es nicht doch Möglichkeiten, mit Fotografien zu arbeiten, etwas aus ihnen herauszulesen, auch wenn eigentlich keinerlei Informationen zur Bildquelle erkennbar sind?

Sowohl die Bilder als auch ihre Produktion und ihren Gebrauch analytisch zu durchdringen, beschäftigt die Bildforscherinnen und Bildforscher. Eine bereits bei der Gründung der Kommission Fotografie (2001) angestrebte Prämisse unseres Herangehens lautete wie folgt: Die Fotografie ist kein (beziehungsweise nicht nur) reines Illustrationsmedium – sie ist Quelle, sie ist Dokument, sie ist selbst Forschungsgegenstand. Als weitere prinzipielle und zielorientierte Grundlage der Kommissionstätigkeit haben wir uns eine effizientere Arbeit durch bessere Kommunikation, Kontextualisierung und Verringerung von Forschungsdesideraten zur Aufgabe gestellt; ebenso bestrebt waren wir, die interdisziplinäre und internationale Zusammenarbeit zu protokollieren.

2016 befassten wir uns speziell mit den transdisziplinären Möglichkeiten der Bildforschung. Im Zentrum standen die Methoden der Bildwissenschaften wie Kunstgeschichte und Kulturwissenschaft, welche die materiellen und ideellen Phänomene von künstlerischen und kulturellen Präsentationen erforschen, oder der Visuellen Anthropologie, die aus spezifisch ethnologischer und kulturanthropologischer Sicht Bilder dokumentiert, analysiert und sogar selbst produziert.

Die digitale Revolution der vergangenen anderthalb Jahrzehnte hat das wissenschaftliche Arbeiten wie das gesamte gesellschaftliche Leben umgewälzt. Wissenschaftliche Kommunikation, Forschung und Rezeption *sind* international, multiperspektivisch und interdisziplinär ausgerichtet. Das belegen auch die hier vorgelegten Beiträge. Zum Programm trugen Referenten und Referentinnen aus Deutschland, Österreich und Finnland bei. Sie arbeiten an Museen, Universitäten, Bibliotheken, Bildarchiven und Bildagenturen oder freiberuflich. Zugleich vertreten sie verschiedene Wissenschaftsdisziplinen.

Als überaus anregend und bereichernd erwies sich die Kombination von Wissenschaft und Kunst: Die Tagung richtete sich an all jene, die mit der Fotografie als Quelle innerhalb der bildwissenschaftlichen Disziplinen im akademischen, medialen, musealen oder künstlerischen Feld arbeiten. In Frage kamen analog und digital erzeugte Fotografien, aber auch gedruckte fotografische Abbildungen aus alten Zeitungen, Zeitschriften, Bildbänden oder Postkarten. Einzige Bedingung für die Herangehensweise: Das betreffende Bild sollte als Objekt im Zentrum der Betrachtung stehen. Selbstverständlich konnten sodann weitere visuelle Zeugnisse als Vergleichsbeispiele für die Analyse herangezogen werden. Der Frage, die wir im Call for Papers stellten, ob ein Foto für die Wissenschaft wirklich nicht brauchbar sei, wenn kein Kontext bekannt ist, analysierten die Referenten und Referentinnen jeweils am Beispiel *einer* Fotografie und deren Kosmos. Sie präsentierten Forschungsgeschichten und Forschungsberichte, methodische und theoretische Überlegungen, Praxisbeispiele und Analysen thematisch weit gespannt vom Panoptikum bis zu den Aliens.

In der vorliegenden Publikation ist nun das beeindruckende Ergebnis der Tagung schriftlich fixiert. Die Beiträge umfassen einzelne, namenlose Fotografien genauso wie visuelle Artefakte aus den Tiefen privater und öffentlicher Archive. So heterogen die Themen erscheinen mögen, ist ihnen doch eines gemein: Sie stellen die Fotografie und das Bild ins Zentrum. Insofern hoffen wir, einen Beitrag geleistet zu haben für das weitere wissenschaftliche Interesse an der Fotografie und ihrer Desiderate im Rahmen einer interdisziplinären Bildforschung und Visuellen Kulturwissenschaft.

Unser ganz besonderer Dank gilt Ludger Derenthal, Leiter des Museums für Fotografie, und seinen engagierten Kolleginnen für die Bereitstellung der wunderbaren Räumlichkeiten, für die inhaltliche Kooperation und die Realisierung der Tagung vor Ort. Zu großem Dank verpflichtet sind wir dem Verein der Freunde des Museums Europäischer Kulturen. Nicht zuletzt sei den Staatlichen Museen zu Berlin – Stiftung Preußischer Kulturbesitz für die großzügige Unterstützung der Tagung und der vorliegenden Publikation gedankt.

Angelika Friederici

„Hereinspaziert!“ Medientransfers. Vom Großstadtleben zur Unterhaltungskultur

Wir sehen das schneebedeckte große Portal eines Eckhauses, das Einblick in seinen prächtigen Durchgang gewährt (Abb. 1).¹ Der Sog des Blicks in den Innenraum wird verstärkt durch die hölzerne Supraporte, deren reklameähnliche Aufschrift „Panopticum Eingang“ von zwei großen aufgemalten Händen flankiert wird. Wir nehmen sechs im Vordergrund stehende, verschieden und ungewöhnlich bekleidete Damen wahr, die dem Beschauer direkt zugewandt sind.



Abb. 1: Schwarz-Weiß-Druck auf dünnem, schlechtem Papier, vermutlich nach einer Fotografie, Sammlung Angelika Friederici, Berlin.

Die Fragen

Stehen sie für sich selbst, oder soll ihre drapiert wirkende Kleidung etwas über sie aussagen? Personifizieren sie einen Hinweis, eine Anspielung – und stehen deshalb vor dem Eingang zu einem kaiserzeitlichen Unterhaltungsunternehmen na-

1 Der Vortrag, dem diese Druckversion weitestgehend entspricht, wurde gehalten am 27. Oktober 2016 und durch eine umfangreiche Bildpräsentation sowie durch ein historisches Tondokument ergänzt.

mens „Panopticum“, welches das Ausstellen, Verkörpern und Vorführen zu seinem ganz speziellen Geschäftsmodell gemacht hatte? Wer sind die Damen? Was genau illustrieren sie? Entstand das Bild im Atelier oder auf der Straße? Stammt es aus einem privaten oder öffentlich interessierenden Zusammenhang? Wer hat es wann, wo und warum gefertigt? Wer sah es? Hat es seinen Zweck erfüllt?

Das Gebäude

Aus früheren Forschungen waren mir vergleichbare Abbildungen dieses Portals bereits bekannt, sie finden sich wieder in zwei inzwischen gedruckt vorliegenden monografischen Abhandlungen zu diesem Bauwerk.² Es handelt sich um den Eingang zu der aus französischen Reparationsmitteln finanzierten Kaisergalerie (Kaiserpassage) in der Friedrichstraße, Ecke Behrenstraße, die 1873 in Berlin eröffnet wurde: eine mehrgeschossige, über 400 Meter lange, innen glasüberdeckte Passage, die die verkehrsreiche Kreuzung Unter den Linden – Friedrichstraße von Passanten entlasten sollte. Sie beherbergte im Innenbereich über dreißig Ladengeschäfte und verschiedene populäre Institutionen; ihr bevölkertes Innenleben, das sie ausmachte, fand in unzähligen Abbildungen, Feuilletons und Erinnerungsberichten Erwähnung.³ Man konnte die Passage durch vier Zugänge betreten oder verlassen: zwei lagen in der Straße Unter den Linden, einer an der abgebildeten ‚stumpfen Ecke‘ Friedrichstraße und Behrenstraße, ein weiterer in der Behrenstraße 50/52.

Der von den Damen geworfene Schatten sowie perspektivische Verzerrungen ließen bald an eine Inszenierung in einem Atelier oder auf einer Bühne denken, all das brachte mich jedoch nicht weiter. Dem auf dünnem Papier schlecht gedruckten Schwarz-Weiß-Bild, das ich auf einem Flohmarkt Mitte der 1990er Jahre ausschließlich wegen des gut lesbaren Begriffs „Panopticum“ erworben hatte, folgte erst zwanzig Jahre später der ebenfalls von Glück und Zufall begleitete Erwerb einer bildidentischen Postkarte: diesmal dank des gezielt gesetzten Suchwortes „Panopticum“ im neuen Medium Internet (Abb. 2). Ich erwarb den sepiafarbigen Druck im Jahr 2015 und hatte endlich einen Suchansatz, denn nun war zu lesen: „Der Teufel lacht dazu“, und etwas kleiner: „Die neuen Steuern“, während in der rechten, abgegriffenen Ecke die unleserlich bleibenden Fragmente eines Fotografennamens oder -signets sichtbar waren.

-
- 2 Angelika Friederici: Castan's Panopticum. Ein Medium wird besichtigt. Illustrierte Themenheftreihe (Verlag Karl-Robert Schütze) Berlin 2008ff., hier Themenheft A4, Berlin 2013 sowie Johann Friedrich Geist: Die Kaisergalerie, Biographie der Berliner Passage. (Prestel) München/New York 1997.
 - 3 U. v. a. durch Louis Aragon, Theodor Fontane, Ernst Friedel, Franz Hessel, Egon Erwin Kisch, Siegfried Kracauer, Karl Kraus, Jules Laforgue, Wladimir Iljitsch Lenin, Paul Lindau, Paul Lindenberg, John Henry Mackay, Walther Mehring, Max Ring, Hedwig Rohde, Robert Springer, Johannes Trojan.



Abb. 2: Bildpostkarte mit dem gleichen Motiv und der Textzeile: Der Teufel lacht dazu. Die neuen Steuern, undatiert [1906], Sammlung Angelika Friederici, Berlin.

Der Raum des Geschehens

Die Wortkombination „Der Teufel lacht dazu“ erschloss sich mühelos. Es handelt sich um den Titel einer 1906 uraufgeführten operettenähnlichen Inszenierung des Berliner Metropol-Theaters, mit Texten von Julius Freund⁴ und mit Musik vom Hauskomponisten Victor Hollaender⁵, dem Vater des später bekannteren Friedrich Hollaender. Das Metropol-Theater, ein Musiktheater mit Operetten, Revuen⁶ und Volksstücken in dramaturgisch offener Form, hatte unter der Leitung von Richard Schultz seit 1898 in der Behrenstraße 55/57 seine Spielstätte.⁷ Es lag nur fünf Hausnummern entfernt und im gleichen Häuserblock wie einer der Eingänge zur Kaiserpassage in der Behrenstraße 50/52. Diese Nähe allein erklärt kein Bildmotiv, und so begann ich, angeregt durch mein dauerhaftes monografisches

4 Der Schriftsteller, Autor und Librettist wurde geboren 1862 in Breslau, er starb 1914 in Partenkirchen.

5 Der Komponist und Theaterleiter wurde geboren 1866 in Leobschütz, Schlesien, er starb 1940 in Hollywood, Kalifornien.

6 Vergleichbare Revuen fanden seit 1903 jährlich statt, in etwa 15 Jahren entstanden 12 Jahresrevuen.

7 Das Haus wurde 1891 vom Wiener Architekturbüro Fellner & Helmer im Auftrag von Anton Ronacher entworfen, 1892 eröffnet und beherbergte unter dessen Söhnen Alois und Rudolf das Theater „Unter den Linden“ an der Behrenstraße sowie das dazugehörige „Lindenhotel“, ein tatsächlich an die Straße Unter den Linden angrenzendes, von Cremer und Wolfenstein erbautes Gast- und Kaffeehaus. Vom Lindenhofel führte im Innern eine direkte Verbindung zu dem an der Behrenstraße gelegenen Theater, das seit 1898 neu – unter Richard Schultz vom „Central-Theater“ – als „Metropol-Theater“ firmierte.

Interesse am kaiserzeitlichen Massenmedium „Panopticum“ – speziell dem Berliner Pionierunternehmen „Castan’s Panopticum“⁸ – über das Literaturstudium und über die Auswertung historischer Tageszeitungen hinaus mit der gezielten Suche in Archiven, Bibliotheken und Privatsammlungen und nahm Kontakt zu einigen theaterhistorischen Sammlungen und Kennern auf, der bis in die Vereinigten Staaten führte.

Zum Dargestellten

In Berlin liegen zwei vollständige Dialog-Manuskripte dieser Jahresrevue. Im Landesarchiv⁹ handelt es sich um das fest eingebundene Zensorexemplar des noch ungedruckten Textes, das am 12. August 1906 als „zensiert“ gestempelt wurde. Es enthält einige Streichungen mit Blaustift, Anmerkungen und einen Schriftwechsel in einer losen Mappe. Das andere Manuskript fand sich im Julius-Freund-Nachlass des Instituts für Theaterwissenschaften an der FU Berlin.¹⁰ Dieses aus 143 Seiten bestehende Typoskript enthält die Aufschrift: „23.9.1906, nach anderer Angabe 8.12.1906“, und entspricht der erlaubten Spielfassung. Darüber hinaus liegt in der Berliner Staatsbibliothek eine 1907 bei Bote und Bock erschienene, gedruckte Fassung nur der Gesangstexte samt einiger zugehöriger Noten und Abbildungen.¹¹ Bote und Bock besorgte als einer der bedeutendsten Berliner Musikverlage zwischen 1905 und 1912 alle Musikausgaben der Metropol-Jahresrevuen, der Verkauf dieser Notendrucke war äußerst einträglich. So wundert es nicht, dass sich darüber hinaus weit über zwanzig verschiedene Notenausgaben finden, ebenfalls erschienen 1907 bei Bote und Bock, die einzelne Revuetitel durch Text-, Noten- und Gesangsauszüge „auskoppelten“, solche, die zu Gassenhauern zu werden versprochen oder dazu gemacht werden sollten.

Die gründliche Durchsicht beider Manuskriptfassungen erklärte nun auch den zweiten Teil des Bildtextes: Mit „Die neuen Steuern“ wurde im zweiten Bühnenbild die dritte Szene übertitelt, zu lesen war darin vom Auftritt einer jeweils personifizierten neuen Steuer: von der besteuerten Erbschaft, von der Tantiemesteuer, vom besteuerten Automobil, von der Fahrkartensteuer, der besteuerten Zigarette und der besteuerten Ansichtskarte. Ich komme darauf zurück.

8 Angelika Friederici 2008ff. (Anm. 2), www.castans-panopticum.de.

9 Landesarchiv Berlin A Pr. Br. Rep. 030-05-02, Nr. 3620.

10 Institut für Theaterwissenschaften der FU Berlin, Theaterhistorische Sammlung Walter Unruh, Nachlass Julius Freund.

11 Der erstgezeigte schwarz-weiße Bildausriss stellte sich später als rabiater, buchstäblicher „Aus-Schnitt“ aus diesem Bändchen heraus; ein unzerschnittenes Exemplar liegt unter Mus Th 869 in der Musikabteilung der Staatsbibliothek Berlin.

Mit dem Gründerboom ab 1871, der Industrialisierung, den Börsenspekulationen, den neuen GmbH- und AG-Gründungen, dem Bauboom und – ganz allgemein – mit der Entwicklung des Kapitalismus hatte sich im Publikumsgeschmack längst ein tiefgreifender Wandel vollzogen, als Folge des wachsenden Spagats der Theatermacher zwischen Kunst und Geschäft.¹² In der Jahresrevue 1906 ging es „um Schein und Sein einer Metropolenkultur, die sich immer noch mit London und Paris vergleichen musste“¹³.

Die Revue begann in der Unterwelt, ein Zeitgenosse beschreibt: „Das erste Bild: Die Hölle, eine lustige, urfidele Hölle mit Teufelinnen in verdammt lüsternen Seidentrikots, eine Hölle, in der unaufhörlich gesungen, getanzt und gewitzelt wird. Man erfährt auch gleich, um was es sich handelt. Seine höllische Majestät, die den Ehrentitel ‚Ihre Pestilenz‘ führt, wird eine große Audienz geben für alle Sünden-Gesandtinnen, die der Teufel in den großen Städten unterhält. Die Sünde von Berlin macht ihre Reverenz. Er ist mit ihren Leistungen nicht zufrieden. In Berlin wird ihm nicht genug gesündigt. Satan beschließt in höchst eigener Person nach dem Rechten zu sehen und selbst nach Berlin zu fahren. Nun sehen wir im zweiten Bild Satan mit der Sünde von Berlin auf seiner Teufelsfahrt. Aus dem rauchenden Vesuv heraus schießt weit in die Höhe das rote Automobil und rollt dann den Abhang hinunter. Die im Parkett folgen mit Staunen diesem wunderbaren Kinematographen-Kunststückchen. Unter Husa und Hallo geht die Jagd weiter, bis sie vor dem Passage-Eingang in der Friedrichstraße in Berlin ihr Ende erreicht. Mitten in die Silvesternacht platzen der Teufel und seine Begleiterin herein und sind nicht wenig überrascht über den ungeheuren Rummel. Zunächst machen sie die Bekanntschaft mit den neuen Steuern, als da sind: Fahrkartensteuer, Zigarettensteuer, Erbschaftssteuer, Ansichtspostkartensteuer“¹⁴. Die zwischen Bühnenbild eins und zwei eingeblendeten kolorierten „kinematographischen Projektionsbilder“ der Berliner Filmfirma Oskar Messter stellten dabei ein vollkommen neues Inszenierungsmittel dar. Sie zeigten eine rasende Autofahrt direkt aus dem Vesuv über Berg, Stadt und Wasser, alles überfahrend, was sich in den Weg stellte, die Raserei endete in Berlin am Eingang zur Kaiserpassage. Die darauffolgende zweite Bühnendekoration nahm dieses letzte Filmbild wieder auf, um in der Handlung nahtlos fortfahren zu können.

12 Ingrid Heinrich-Jost: Auf ins Metropol. Specialitäten- und Unterhaltungstheater im ausgehenden 19. Jahrhundert. Ein Kapitel Berliner Kulturgeschichte. (Edition Berlin) Berlin 1987.

13 Astrid Kusser: Körper in Schiefelage – Tanzen im Strudel des Black Atlantic um 1900. Berlin 2013, S. 219–220.

14 Zitiert in: Otto Schneidereit: Berlin wie es weint und lacht, Spaziergänge durch Berlins Operettengeschichte. Berlin 1973, S. 122ff.

Anfang 8 Uhr.
 Vorverkauf bei Hertbeim und an der
 Theaterkasse 10–2 Uhr.

Metropol-Theater.
 Technischer Schwierigkeiten
 halber findet die für
Sonnabend, den 22. d. M.,
 angekündigte Premiere von
Der Teufel lacht dazu
 erst **Sonntag, d. 23.,** statt.

Anfang 8 Uhr.
 Die für die Premiere ausgegebenen Billetts
 gelten für Sonntag, den 23.; für die für
 Sonntag, den 23., gelösten Billetts wird das
 Geld an der Kasse zurückerstattet oder steht den
 Besitzern dieser Sonntagsbilletts das Recht zu,
 dieselben für irgend einen andern Tag der
 kommenden Woche umzutauschen.

Apollo-Theater.
 8½ Uhr: Der Affe als Socken, 9½ Uhr:

En
 Auge
 Son
 Orig.
 Steph
 einstud



Abb. 3:
 Eröffnungsinserat, Vossische Zeitung
 vom 22. September 1906.

Das ist sie also, unsere Abbildung. Sie zeigt auf einer zweifelsfrei zur Eigenwer-
 bung¹⁵ genutzten gedruckten Bildpostkarte das zweite Bühnenbild mit personifi-
 zierten Jahresereignissen, hier den neuen Steuern 1906, aus der Jahresrevue „Der
 Teufel lacht dazu“, veranstaltet im Metropol-Theater Berlin, dessen Premiere am
 23. September 1906 stattfand (Abb. 3). Ein Programmzettel verrät auch die Na-
 men der sechs steuerverkörpernden Schauspielerinnen.¹⁶ In der Reihenfolge ih-
 res Bühnenauftrittes sind, mit ihren symbolisierenden Accessoires abgebildet, zu
 schauen von rechts nach links: Else Berna als Erbschaftssteuer ganz in Schwarz,
 Fritzi Kramer als Tantiemesteuer für benachteiligte Vorstandsmitglieder mit
 einem Schreibtisch um den Hals, Nelly Block als Automobilsteuer mit einem klei-
 nen Auto vor dem Bauch, Claire Lindner als Fahrkartensteuer ganz in bedruck-
 ter Pappe, Margarete Binte als Zigarettensteuer behangen mit papiernen Brand-
 flecken und Glimmstengeln sowie Elly Puserowsky als Ansichtskartensteuer mit
 fesch geschwungenem Riesen-Motivkragen mit Brandenburger Tor und Sieges-
 säule. Zu den Hauptdarstellern der Revue zählte Josef Giampietro, Josef Josephi,
 Phila Wolff, Fritzi Massary und Henry Bender.

15 Schultz verstand sich auf Werbung. Er ließ als einer der ersten Berliner Theatermacher
 Bildpostkarten mit Szenenbildern verschiedener Jahresrevuen drucken, die möglicher-
 erweise direkt auf der Bühne des Metropol-Theaters entstanden, um mit deren Versand
 und Verkauf das Programm und die Schauspieler weltweit bekannt zu machen. So sollte
 es durch Vergleich auch möglich werden, den Namen des Fotografen herauszufinden, der
 für das Metropol tätig war.

16 Jens-Uwe Völmecke: Die Berliner Jahresrevuen 1903–1913 und ihre Weiterführung in
 den Revue-Operetten des Ersten Weltkrieges. (Verlag TÜV Rheinland) Köln 1997 (Diss.),
 S. 35ff., S. 192–193.

Zeitgenossen berichten

Alle ernstzunehmenden Zeitungen druckten Premierenbesprechungen.¹⁷ Die Vossische Zeitung berichtet über das Publikum: „Vor Beginn der Vorstellung auf der Straße ein wüstes Gedränge von billettlosen Neugierigen und ein Gewühl von Automobilen, eleganten Equipagen und Droschken; im Zuschauerraum des Hauses: Damen in Toiletten und mit Brillanten, wie man sie bei Erstaufführungen in Berliner Theatern sonst nicht zu sehen bekommt, sehr viele Fracks und Smokings, deren schwarze Eintönigkeit auch nicht durch eine einzige Offiziersuniform unterbrochen wurde.“¹⁸ Das Berliner Tageblatt berichtet: „Die Premiere im Metropoltheater bedeutet für einen gewissen und nicht kleinen Teil Berlins ein Ereignis. Man spricht davon. Die Kunstart, die dort geboten wird, ist eine an viele Seelen rührende, und sie kann es leicht sein, da sie in der Hauptsache nicht Neues schafft, sondern nur in angenehmer, schillernder und reizvoller Art das noch einmal vor Augen führt, wofür sich der verehrte Publikum in seiner ganzen Breite bekanntermaßen bereits interessiert hat. Marokko-Konferenz, Schweinenot, die Kolonialaffäre, die neuen Steuern, wer sähe nicht gern all diese Dinge, über die er in den Zeitungen so viel gelesen, noch einmal in anmutiger Form an seinem Auge vorüberzänkeln.“¹⁹ Dieser Medientransfer von der Zeitung ins Theater, von der Realität in die Revue war der Schlüssel zum Erfolg; auch wurde kritisch geäußert, befasste sich die Revue doch mit dem Obrigkeitsstaat, der sein Volk zählt, einer Pressezensur unterwirft, es direkt besteuert.

Die Berliner Börsen-Zeitung berichtet: „Es sollten diesmal, im Gegensatz zu den früheren Stücken, die besonderen Geschehnisse des vergangenen Jahres vom satyrischen Standpunkte aus kritisiert werden (...) Große Heiterkeit erregte es, als dem Lucifer unsere neuen Steuern vorgestellt werden, wobei statistisches Material für die Tantieme-Steuer auch unsere ‚B.B.-Z.‘ – hier durch eine allerliebste junge Dame vertreten – liefern mußte.“²⁰ Die Berliner Volkszeitung berichtet, warum nur die Sünde Berlins böse abschneidet: „Denn in Berlin ist nichts mehr los, seitdem Polizei und Sittlichkeitsapostel die Kaiserstadt an der Spree beherrschen.“²¹

Über den Entstehungsprozess der Revue, auch über den der Kostüme, berichtet Julius Freund: „Nachdem in eingehenden Konferenzen zwischen Autor und Direktor festgestellt worden ist, welche Ereignisse und Figuren des abgelaufenen Jahres noch genug im Gedächtnis haften, damit sie dann auch noch nach dem halben Jahr, das bis zur Erstaufführung verstreicht, verständlich und interessant

17 Für die ursprünglich am 22. September geplante Premiere waren neun Bilder angekündigt, von denen am Premierentag nur acht Bilder stattfanden (4. Bild „Auf den Dächern“ entfiel); Dezember-Inserate und eine gedruckte Textausgabe werben mit sieben Bildern.

18 Vossische Zeitung, 24. September 1906.

19 Berliner Tageblatt, 35. Jg., Nr. 485, 24. September 1906, der Autor signiert mit A.F.

20 Berliner Börsen-Zeitung, Nr. 448, 25. September 1906, S. 7.

21 Berliner Volkszeitung. Organ für Jedermann aus dem Volke, 54. Jg., 24. September 1906, der Autor signiert mit M.B.

sind, wird versucht, Personen und Vorgänge in zusammenhängende Gruppen zu gliedern und Milieus zu finden, die geeignet scheinen, den Rahmen zu bilden. Während sich der Autor in die stille Schreibstube vergräbt, verwandeln sich die Büros in eine Art Bildergalerie, sammeln sich hunderte von Figurinen. Überall stehen kleine Puppenbühnen, auf denen die Dekorationen aufgebaut sind. Wenn die Arbeit des Autors und des Direktors soweit vorgeschritten ist, dass die Form des Abends als festgelegt gelten kann, kommt als dritter der Komponist hinzu.“²²

Kulturhistorischer Kontext

Drei Fragen gilt es nun zu klären. Erstens: Was hatte es mit den „neuen Steuern“ auf sich? In deutschen Ländern waren Steuern seit dem 17. Jahrhundert üblich und wurden vorrangig zur Deckung von Militärausgaben eingesetzt. Deshalb wurden sie mit Jahresbeginn 1906 reichsweit eingeführt; die juristische, satirische und mediale Resonanz darauf war überwältigend.²³

Zweitens: Das Panoptikum in der Kaisergalerie – verwerteten Julius Freund und Victor Hollaender es ebenfalls in ihrem ‚Lachenden Teufel‘? Zweimal verwendet Freund den Begriff im Dialogtext: zu Beginn des zweiten Bühnenbildes im Auftrittlied des Teufels (ich komme darauf zurück) sowie im sechsten Bild. Hier spöttelte er über die aktuelle Marokko-Politik des Deutschen Reiches und benutzte als Anlass dazu eine Völkerschau von über fünfzig Marokkanern, die bis zum Frühjahr 1906 monatelang im Panoptikum stattgefunden hatte. Die Erinnerung daran wurde anhand eines Liedes verknüpft mit der aktuellen Marokko-Politik der offenen Tür Bernhard von Bülow. Es heißt darin u. a.: „Im Panoptikum, da waren jüngst zu schau'n / Marokkaner, schlank und chokoladenbraun. / Und gar balde standen – vor Bewund'ring stumm – / Reizende Berliner Mäd'el um sie rum! / Manches blonde Schätzchen sprach im Flüsterton: / ‚Komm doch mal bei mich, Du süßer Tropensohn! / Grad wie unser Bülow treibe ich mit Dir / Die Marokkopolitik der off'nen Tür!“²⁴ Im Unterhaltungstheater Metropol wur-

22 Zitiert in: Schneidereit 1973 (Anm. 14), S. 120.

23 Eugen Jäger: Die Reichfinanzreform von 1906 und ihre neuen Steuern, Soziale Tages-Fragen. Heft 34, (Volksvereins-Verlag) M. Gladbach 1906. Selbstverständlich kommentierten auch alle einschlägigen Zeitungen. Otto Reutter schrieb ein Couplet unter dem Titel „Die neuen Steuern“ („Ich bin ein echter, deutscher Patriot“, Verlag Teich / Danner Nr. 169), darin heißt es in der letzten Strophe: „Die Erbschaftssteuer kommt, die Vielgenannte – / könnt' ich was Erben – gerne zahlt ich da. / Da fällt mir ein – ich hab 'ne alte Tante, / die Dame wohnt in Südamerika / von der werd' ich was erben, / die muss für Deutschland sterben. / Stirbt sie nicht bald, schlag ich das Luder tot – / ich bin ein echter, deutscher Patriot!“

24 Auf der Konferenz in Algeciras 1906 als Folge der ersten Marokkokrise 1904 versuchte Deutschland, sich seinen Anteil an kolonialpolitischem Einfluss gegen Frankreich zu sichern. Das „Lied von den Marokkanern“ im Anhang des Typoskriptes (Anm. 10). Zu Völkerschauen vgl. Friederici 2008ff (Anm. 2), hier u. a. Themenheft A7, Berlin 2009; Themenheft D3, Berlin 2011 und Themenheft D9, Berlin 2015.

den der Kolonialismus und verschiedene zeitgenössische Haltungen dazu thematisiert und überraschend scharf kritisiert – direkt sowie, deutlich erkennbar, zwischen den Zeilen.

Auch der entertainerfahrene Victor Hollaender, viele Jahre musikalischer Leiter des amerikanischen Zirkus Barnum & Bailey, kannte das Eingangsportale zur Passage längst, bevor er an das Metropol berufen wurde. Denn bereits im November 1900 hatte im Passage-Panoptikum die Aufführung seiner eigenen, heute einzigen überlieferten Oper „San Lin“ (Das Neujahrsfest) stattgefunden,²⁵ auch bekannt unter dem Titel „Die Katze und der Engel“. Das Passage-Panoptikum, eine alle Sparten der Unterhaltung umfassende populäre Dauerausstellung mit wechselndem Begleitprogramm, in Konkurrenz stehend zu Castan's unmittelbar benachbarten Panopticum, hatte im Jahr 1900 unter dem Thema „China in Berlin“ in sechs Räumen eine messeähnliche Verkaufsausstellung inszeniert – mitten zwischen lebensgroßen porträtierenden Wachsfiguren, Dioramen, Panoramen, Nachbauten eines chinesischen Marktplatzes und solcher der Ming-Gräber – in deren Begleitprogramm Hollaenders „theatralisch-ethnografisches Schaustück in 11 Bildern“ wiederholt gezeigt wurde.²⁶ Die Klavierpartitur mit Handlungsanweisungen und das Textbuch zu dieser thematisch eher grauenhaften Oper liegen in der Staatsbibliothek Berlin.²⁷ Zuvor war bereits im Jahr 1897 Hollaenders „Wachsfigurenkabinett“, eine große plastische, musikalisch-humoristische Ensemble-Szene für drei Damen und drei Herren entstanden, was auf seine genaue Kenntnis realer Wachsfigurenkabinette und Panoptika schließen lässt.²⁸ Dieser kleine Exkurs zur zweiten Frage sollte noch einmal vor Augen führen, dass der erste Eindruck eben auch täuschen kann. Denn im Mittelpunkt der Bühnenbild-Aussage, und somit unseres Bildobjekts, steht eben nicht das im Inneren der Kaiserergalerie gelegene Panopticum – wie zunächst vermutet, und wie verschiedene räumliche sowie künstlerische Berührungspunkte es nahelegen schienen. Im

25 Friederici 2008ff (Anm. 2), hier Themenheft D9, Berlin 2015.

26 In seiner als Zeitungsserie veröffentlichten Autobiographie gibt Hollaender aus der Erinnerung 1930 an, dass seine einaktige Oper um 1899 im Panoptikum der Brüder Rosenfeld in der Passage dreimal täglich aufgeführt wurde. Korrepetitor und Begleiter am Klavier war der österreichische Komponist Oscar Straus. Die Oper sei im Rahmen einer aufwendigen China-Inszenierung im großen Saal des Panoptikums (vermutlich in der früheren Ruhmeshalle der Hohenzollern von Castan's Panopticum; A.F.) inszeniert worden. Dank für diese Auskunft an Alan Lareau, University of Wisconsin Oshkosh, USA, vgl. Anm. 28.

27 Oper aus dem Volksleben im Chinesenviertel von San Francisco, nach dem Drama „The cat and the Cherub“ von Chester Bailey Fernald, Text von Heinrich Blau, Klavierpartitur. (Theaterverlag Eduard Bloch) Berlin 1898, Mus 2895; dito als Textbuch, Mus Th 884. Vergleichbares für seine zweite und letzte Oper „Trilby“ ist durch Flucht und Exil wohl untergegangen. Anlass für das ganz Berlin erfassende Chinafieber hatte die im Juli 1900 von Kaiser Wilhelm II. gehaltene „Hunnenrede“ sowie das Eingreifen deutscher Truppen in China zur Niederwerfung des Boxeraufstandes geboten.

28 Opus 116, Breslau, Sackur 1897, nach Alan Lareau (Hg.): Victor Hollaender, Revue meines Lebens. Erinnerung an einen Berliner Unterhaltungskomponisten um 1900. Reihe „Jüdische Memoiren“, hg. v. Hermann Simon, Bd. 23. (Hentrich&Hentrich) Berlin 2014, S. 251.

Mittelpunkt der Bildaussage steht die Kaisergalerie selbst, als Metapher für das Berliner Großstadtleben nach 1900.

Daran schließt die dritte Frage an: Warum lässt das Triumvirat Schultz, Freund und Hollaender Seine Pestilenz und die Berliner Sünde ausgerechnet am Eingang zur Kaiserpassage landen? Der Zeitgenosse und Kulturhistoriker Hans Ostwald verrät es: „Der öffentliche Hauptmarkt der Dirnen in Berlin ist die Friedrichstraße“, um deren Restaurants und Kaffeehäuser sich Opern, Varietés, Theater, Zirkus, Panoptikum, Tanzlokale und andere Vergnügungsindustrien gruppierten, und einer „der bekanntesten und buntesten Prostitutionsmärkte von Berlin ist die Kaiserpassage“.²⁹ George Grosz schreibt: „In der Friedrichstadt wimmelte es von Huren. Sie standen in den Hauseingängen wie Schildwachen und flüsterten ihr stereotypes ‚Kleiner, kommste mit?‘ Es war die Zeit der großen Federhüte, der Federboas und des hochgeschnürten Busens. Die hin- und hergeschwenkte Tasche war das Abzeichen der Gilde.“³⁰ Die vorrangig von konservativen Kreisen zwanghaft proklamierte Verknüpfung von Kunst und Prostitution wurde in den Folgejahren durch Bürger, Künstler und in der Gesetzgebung heiß diskutiert, da die vielfältige Unterhaltungskultur auch als Teil modernen Großstadtlebens empfunden wurde.³¹ 1906 war die Friedrichstraße bereits als „Saufstraße“ verschrien, die Vornehmen hatten sich im Westen angesiedelt, und in der vorrangig von Touristen und von der Landbevölkerung aufgesuchten Kaiserpassage tummelten sich tatsächlich auch zwielichtige Gestalten. Kaum etwas schien übrig von den Anfängen der Kaisergalerie, die das junge Berliner Bürgertum gelockt und den klassischen Flaneur des 19. Jahrhunderts angezogen hatte. Gerhart Hauptmann lässt 1911 in seinem Stück „Die Ratten“ Pastor Spitta klagen: „Ich gehe halb ein Uhr nachts ganz ruhig durch die Passage zwischen den Linden und der Friedrichstraße, schmeißt sich ein scheußlicher Kerl an mich an, halbwüchsig, und fragt mit einer schmierigen, scheuen Dreistigkeit: ob der Herr vielleicht etwas Pikanteres will? Und nun diese Schaufenster, wo neben den Bildern der hohen und allerhöchsten Herrschaften nackte Schauspielerinnen, Tänzerinnen, kurz die anstößigsten Nuditäten zu sehen sind! Und dann dieser Korso, dieser Korso, wo die geschminkte, aufgedonnerte Sünde die Bürgersfrau vom Bürgersteig auf die Straße drängt! Das ist einfach Weltuntergang!“³² Walter Trier benutzte nach 1901 oder nach 1909 fast dieselbe Perspektive, um in einer seiner ironischen Lithografien den Anspruch Berlins als „sittlichste Stadt“ zu karikieren.³³

29 Hans Ostwald: Das Berliner Dirnentum. Bd. 2, 6. Abteilung Prostitutionsmärkte. (Müller) Leipzig o.J. [1907] S. 9, 28ff.

30 Zitiert nach: Antje Neuner-Warhorst: Walter Trier. Politik-Kunst-Reklame. Ausstellungskatalog. (Atrium) Zürich 2006, S. 131.

31 Katharina Henkel/Roland März: Der Potsdamer Platz, Ernst Ludwig Kirchner und der Untergang Preußens. (G+H Verlag) Berlin 2001, S. 131ff.

32 Gerhart Hauptmann: Ausgewählte Dramen in vier Bänden, Bd. 3. (Aufbau) Berlin 1956, S. 227.

33 Motto: „Im stillen Gässchen.“ Farblithografie von Walter Trier, veröffentlicht in: Lustige Blätter, 29. Jg., H. 24, 1914, S. 14.

Denn wenn Berlin etwas nicht war, dann sündenfrei. Man meint noch heute das teuflische Gelächter des Metropol-Direktors Schultz zu hören, war er es doch, der es zur Steigerung seiner männlichen Besucherzahlen den käuflichen Damen eine Stunde nach Vorführungsbeginn gestattete, für nur eine Mark Eintritt den Umgang des 1. Ranges zu bevölkern, um dank der in den Pausen dorthin strömenden Freier auch seinen Sekt stärker strömen lassen zu können. Auch schuf er allabendlich gezielt einen künstlichen Mangel an Eintrittskarten, also einen Schwarzmarkt für die begehrten Karten, so dass er an den mit Aufpreis verkauften Exemplaren mitverdienen konnte.³⁴

Ausgehend von der oben gezeigten Bildpostkarte, hat sich meiner monografischen Arbeit zum Medium Panoptikum eine neue Quellengruppe offeriert – gedruckte, bebilderte Libretti sowie Bildpostkarten, die dem Theater zuzuschreiben sind, das gezielt mit anderen Medienformaten spielte: mit der Filmsequenz oder mit dem Panoptikum. Dieser speziellen Quellengruppe zuordenbar erscheint auch eine andere Bildpostkarte, betitelt mit „Johann der Zweite“ und der Manuskriptzeile: „Sie hab’ ich schon wo geseh’n – im Panoptikum!“³⁵ Die Szene nahm Bezug entweder auf das Wiener Prater-Panoptikum von Hermann Präuscher oder auf das Stadt-Panoptikum am Wiener Kohlmarkt. Vergleichbar scheint mir auch die nach 1899 durch das Nürnberger Apollo-Theater inszenierte Komödie von Georges Feydeau „Dame vom Maxim“, die noch heute gespielt wird. Diese Bildpostkarte, untertitelt mit „Das Panoptikum!“, zeigte die in einer rasanten Verwechslungskomödie agierenden verschiedenen Typen des – einer Doppelmoral huldigenden – Bürgertums.

Zurück zum Metropol. Neben den erwähnten gedruckten Bild-, Text-, Gesangs- und Musikauszügen entstanden auch Aufnahmen auf Grammophonplatten unter dem Dirigat von Victor Hollaender,³⁶ die man heute wieder hören kann. „Die Veröffentlichung der ‚hauptsächlichsten Melodien‘ der Revue „Der Teufel lacht dazu“ von 1906 gilt in der Musikgeschichte als ‚Markstein‘, da die Schallplatte bereits am Tag nach der Uraufführung (und noch vor den gedruckten No-

34 Heinrich-Jost 1987 (Anm. 12), S. 108–109.

35 Hier handelt es sich um die am 3. Oktober 1908 im Carl-Theater Wien uraufgeführte Operette „Johann der Zweite“ des Komponisten Edmund Eisler nach Texten von Leo Stein, der über fünfzig Singspiele im Stil der Wiener Liedoperette komponierte; vgl. Leo Stein: Johann der Zweite. (Textbuch) Leipzig 1908, 135 Seiten sowie Karin Ploog: Als die Noten laufen lernten ... Geschichte und Geschichten der U-Musik bis 1945. Bd. 1.1. (BoD) Norderstedt 2015, S. 217ff.

36 Schallplatte: „Entrée des Lucifer“, Josef Giampietro, Metropol-Theater-Orchester: Victor Hollaender, Odeon X 34796 (mx XB1551), Berlin September 1906, Dauer: 2 Min. 41 Sekunden. Enthalten auf der CD: Der Teufel lacht dazu: Jahresrevue 1906 des Berliner Metropol-Theaters (Victor Hollaender/Julius Freund), Truesound Transfers TT-2474 © 2006 Christian Zwarg, Berlin; auch auf CD: Auf ins Metropol! Victor Hollaender-Revuen 1905–1911, Truesound Transfers TT-1807 © 1998/2000 Christian Zwarg, Stutensee (unter dem Titel: „Entrée des Luzifer“), CDs nicht mehr lieferbar, Stand: Oktober 2016.

ten) in den Handel kam.“³⁷ Natürlich entstand auch ein Tonfilm, 1909 von der Deutschen Bioscop GmbH in Berlin, unter dem Titel „Der Teufel lacht dazu: Der Tanzhusar“.³⁸

Der Raum des Geschehens heute

Lassen wir uns abschließend an die heutigen Orte des Dargestellten führen. Der als Landeplatz Luzifers erwählte Haupteingang zur Kaisergalerie wurde 1873 vom Berliner Architekturbüro Kyllmann und Heyden errichtet, 1930 durch den schwedischen Architekten Alfred Grenander umgebaut, ab dem 7. Mai 1944 durch Fliegerbomben des Zweiten Weltkriegs teilzerstört und 1956 abgerissen. Die frühere ‚stumpfe Ecke‘ wurde im 1987 durch den von der Interhotelgruppe der DDR errichteten Nachfolgebau „Grand Hotel“, heute Westin Grand Hotel, optisch wieder aufgenommen und materialisiert damit wenigstens die Erinnerung an die nationale und internationale Bedeutung der Kaiserpassage.

Das 1891 von den Wiener Architekten Fellner & Helmer entworfene, unter Anton Ronacher 1892 eröffnete Theater „Unter den Linden“ an der Behrenstraße diente seit 1898 unter Leitung und Umbenennung durch Richard Schultz als Berliner Metropolentheater und wurde am 9. März 1945 durch Bombardierung teilzerstört. Es wurde unter Wiederverwendung des weitgehend stehengebliebenen Zuschauerraums aus den 1890er Jahren erneut aufgebaut und 1947 als „Komische Oper“ unter Walter Felsenstein eröffnet.

Die Vergnügungskultur in einer sich entwickelnden kaiserzeitlichen Hauptstadt wie Berlin war „nicht ihr Sahnehäubchen (...) sondern ein wichtiges, ja ein konstitutives Element von ihr“.³⁹ Meiner Meinung nach findet diese erst jüngst publizierte Feststellung noch immer keine zufriedenstellende Anwendung auf die frühe Kaiserzeit. Dazu merkt der amerikanische Germanist und vorzügliche Kenner der Werkbiographie Victor Hollaenders, Alan Lareau, 2014 an, dass das Kaiserreich noch immer ein Stiefkind kulturgeschichtlicher Forschung zu sein scheint, obwohl hier die Wurzeln der Moderne des frühen 20. Jahrhunderts liegen.⁴⁰ Denn: es gibt ihn noch, den Hauch von Kaiserzeit, in dieser zerstörten Metropole.

37 Tobias Becker: *Inszenierte Moderne. Populäres Theater in Berlin und London 1880–1930*. Veröffentlichungen des Deutschen Historischen Instituts London, Bd. 74. (De Gruyter Oldenburg) München 2014, S. 360.

38 Produzent Jules Greenbaum, 80 Meter, s/w, 3 Minuten, uraufgeführt März 1909; heute verwahrt durch die Friedrich Murnau-Stiftung.

39 Paul Nolte (Hg.): *Die Vergnügungskultur der Großstadt. Orte – Inszenierungen – Netzwerke (1880–1930)*. Städteforschung Reihe A: Darstellungen. Veröffentlichungen des Instituts für vergleichende Städtegeschichte in Münster, Bd. 93. (Böhlau) Köln/Weimar/Wien 2016, S. 3. Unverständlicherweise wird in keinem Text des Sammelbandes das in Berlin seit 1869 bzw. seit 1888 existierende kaiserzeitliche Massenmedium „Castan’s Panoptikum“ bzw. „Passage-Panoptikum“ erwähnt oder gar behandelt, obwohl eine Ansicht davon für den Buchtitel benutzt wird.

40 Alan Lareau 2014 (Anm. 28), S. 20.

Was ist das eigentlich – ein Panoptikum?

Heimaterinnerung und Fronttheater

Die Beantwortung der im Titel gestellten rhetorischen Frage hätte den durch das Symposium gegebenen Rahmen gesprengt, sie wird auch hier sehr kurz ausfallen.¹

Schon beim ersten Betrachten schien dieses Bild (Abb. 1) etwas Besonderes zu zeigen, das möglicherweise aufwendige Nachforschungen lohnen würde. Dieses Interesse blieb auch nach dem Auftauchen einzelner weiterer Informationen erhalten – in der Hoffnung auf Klärung aller Fragen. Grundlage des Beitrags ist eine über längere Zeit zusammengetragene Sammlung von unterschiedlichen Bildern dieses Objektes. Die meisten der Postkarten wurden als Feldpost versandt.²



Abb. 1: Panoptikum, Fotografie, 1915 (Internet).

- 1 Eine ausführliche monografische Darstellung am Beispiel von Castan's Panopticum in Berlin, eines der wichtigsten Protagonisten dieses Mediums, erscheint seit 2008: Angelika Friederici: Castan's Panopticum. Ein Medium wird besichtigt. (Verlag Karl-Robert Schütze) Berlin.
- 2 „Im Ersten Weltkrieg erlangte die Kommunikation zwischen Front und Heimat eine neue Dimension. Schätzungsweise 16 Millionen Postsachen wurden in den Jahren 1914 bis 1918 täglich über die dafür eingerichteten Ämter bewegt. Die Gesamtzahl der Feldpostbriefe und -karten wird auf 28,7 Milliarden geschätzt, sodass Feldpost zweifellos als das durch keinerlei Porto belastete, massenhaft genutzte Kommunikationsmittel zwischen Front und Heimat bezeichnet werden kann.“, Katharina Thielen: Feldpost. Wir warten hier noch, bis Verdun gefallen ist. Feldpost im Ersten Weltkrieg, <http://www.regiongeschichte.net/index.php?id=15665>, Abruf 23. März 2017.

Wie sind Bildinformationen, die der aufgefundenen Vorlage nicht offen sichtlich beigegeben sind, zu erkennen und zu bestimmen? Es sind die üblichen Fragen zu stellen: Was? Wann? Wo? Wer? Wie? usw.

Was?

Die Abbildung 1 zeigt die Ruine eines ländlichen, hölzernen Hauses mit undefinierbaren Figuren – wie Vogelscheuchen – auf dem teilweise abgedeckten Dach. Ohne Probleme ist das Schild über dem Eingang zu erkennen und zumindest das Wort „Panoptikum“ zu lesen. Diese Bezeichnung hat das Interesse an der Fotografie geweckt.

Das Wort ist dem Griechischen entlehnt und bedeutet Alleschau. In der hier verwendeten Form handelt es sich um ein heute nahezu vergessenes Medium des späten 19. Jahrhunderts, das seine bedeutendste Formulierung und Ausprägung durch die Brüder Gustav und Louis Castan in Berlin erhalten hat. Zu deren Unternehmen, das etwa fünfzig Jahre lang in Berlin – und auch in anderen Städten – die Besucher in Massen anzog, wird gegenwärtig eine Monografie erarbeitet, von der schon im ersten Beitrag zu der Tagung berichtet worden ist. Bei den unablässigen Nachforschungen ist auch dieses Objekt aufgetaucht, das hier beispielhaft untersucht werden soll.

Und nun doch noch einige Worte zur Titelfrage. Das Panoptikum verband das traditionelle Wachsfigurenkabinett mit der Aktualität der Figuren, es lieferte dreidimensionale Abbildungen zu den zumeist noch bildlosen Nachrichten. Es ergänzte diese nach und nach durch Devotionalien zu den dargestellten Personen und durch spektakuläre Sammlungsstücke, wie z. B. eine Richtschwerterammlung. Dazu gab es natürlich die gruselige Schreckenskammer und auch das anatomische Kabinett, dem immer ganz besondere Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Außerdem traten Artisten, aber auch Gruppen fremder Völker, auf den Bühnen auf. Optische Täuschungen spielten eine Rolle sowie wissenschaftliche Vorträge und Demonstrationen, ganz im Sinne des Namens, es war eigentlich fast alles möglich, wenn es nur die Masse ansprach.

Auf dem genannten Schild auf der Abbildung 2 über der Tür steht weiter:

Nikolai, Poincaré, Kitchener, Italiano (?)
Tutti-Frutti, Macaroni u. Kloppi (?)
Schlangen, Bestkröten
Echte Wanzen. Echte Läuse.
alles ist da.

Die genannten Tiere verweisen auf die üblichen Begleiterscheinungen des Stellungskrieges, die Lebensmittel dienen wohl nur der Lautmalerei, die wichtigste Verbindung zum Titel bildet die erste Reihe, die die Figuren auf dem Dach be-



Abb. 2: Aufkleber auf der Rückseite: „Theatralische Genüsse an der Front. Nr. 16485. Ein Panoptikum auf dem östl. Kriegsschauplatz, von dem Stellvertretenden Generalstab IIIb Presse-Abteilung zur Veröffentlichung freigegeben. (...) Berliner Illustrations-Gesellschaft m.b.H., Berlin SW. 11, Königgrätzerstr. 62“, Fotografie, 1915 (Slg. Friederici).

nennt. Ihre Präsentation – nicht deren Karikatur – greift auf Darstellungen in den Panoptika zurück, die politische Ereignisse in Wachfiguren und teilweise mit originalem Mobiliar vorstellten.

Wann?

Durch die auf dem „Türschild“ genannten Namen ist der Zeitraum, in dem das Objekt entstanden sein muss, grob definiert. Aus dem zweiten und dritten Namen, Poincaré³ und Kitchener⁴, lassen sich dann auch der Nikolaus, es handelt sich um Zar Nikolaus II.⁵, und der Italiener erschließen, bei letzterem wusste man wohl nicht so genau, wen man darstellen sollte. Infrage kämen König Vik-

3 Raymond Poincaré (* 20. August 1860 in Bar-le-Duc, † 15. Oktober 1934 in Paris) war ein französischer Politiker in der Dritten Republik. Er war mehrmals Ministerpräsident und vom 18. Februar 1913 bis 17. Februar 1920 Staatspräsident.

4 Horatio Herbert Kitchener, 1. Earl Kitchener (* 24. Juni 1850 bei Listowel, im County Kerry in Irland, † 5. Juni 1916 Nordatlantik westlich der Orkney) war britischer Feldmarschall und Politiker. Zu Beginn des Ersten Weltkrieges wurde er Kriegsminister.

5 Nikolaus II. (gebürtig Nikolaus Alexandrowitsch Romanow, * 6. Mai^{jul./} 18. Mai 1868^{greg.} im Alexanderpalast, Zarskoje Selo; † 17. Juli 1918 in Jekaterinburg) aus dem Herrscher-geschlecht Romanow-Holstein-Gottorp war der letzte Zar des Russischen Reiches.

tor Emanuel III.⁶ oder der Ministerpräsident Salandra⁷. Es handelt sich bei dieser Gruppe um die Vertreter der Tripel-Entente, der Italien am 23. Mai 1915 als viertes Mitglied beigetreten war, weil die neuen Partner die von Italien gewünschten Gebietserweiterungen versprochen, die die bisherigen Vertragspartner, das Deutsche Reich und Österreich, Italien nicht gewähren wollten. Damit ist die Frage nach dem Wann zumindest in einer Richtung gelöst. Die Installation muss nach dem 23. Mai 1915 entstanden sein. Wir befinden uns also im Ersten Weltkrieg.

Ein Anfangsdatum ist also sicher, es lässt sich noch weiter eingrenzen, wenn die militärische Literatur hinzugezogen wird.⁸ Mit der Ortsangabe, auf die ich gleich zu sprechen komme, lässt sich das früheste Datum noch weiter präzisieren. Die Situation zum genannten Zeitpunkt: Die deutschen Armeen hatten 1914 den Einbruch der Russen nach Ostpreußen bei Tannenberg erfolgreich abgewehrt und befanden sich seit Anfang Februar 1915 auf russischem Gebiet. Der Versuch einer erneuten Einkesselung und Vernichtung der russischen Truppen in der Winterschlacht in Masuren schlug trotz eines großen Erfolges fehl. Der uns interessierende Ort wurde am 8. Juni 1915 gestürmt und eingenommen.⁹ In der Geschichte des Preußischen Landwehr-Infanterie Regiments Nr. 3 wird die Erstürmung erwähnt, es heißt dort: „Zwischen der 79. Reserve-Division und Mariampol befand sich die 9. Landwehr Infanterie Brigade und Generalleutnant von Lossow bei

-
- 6 Viktor Emanuel III. (Vittorio Emanuele III., * 11. November 1869 in Neapel; † 28. Dezember 1947 in Alexandria, Ägypten) aus dem Haus Savoyen war von 1900 bis 1946 König von Italien. Italien erklärte beim Ausbruch des Ersten Weltkrieges 1914 seine Neutralität. Schließlich kündigte Italien am 4. Mai 1915 den Dreibund und erklärte am 23. Mai 1915 Österreich-Ungarn und am 28. August 1916 dem Deutschen Kaiserreich den Krieg.
 - 7 Antonio Salandra (* 13. August 1853 in Troia, † 9. Dezember 1931 in Rom) war ein italienischer Jurist und Politiker, der zwischen 1891 und 1916 verschiedenen Regierungen als Staatssekretär bzw. Minister angehörte und vom 21. März 1914 bis zum 18. Juni 1916 in zwei aufeinander folgenden Kabinetten (Umbildung der Regierung am 5. November 1914) italienischer Ministerpräsident war.
 - 8 Die Verhältnisse sind relativ schwer durchschaubar, weil das Kriegsarchiv in Potsdam im Zweiten Weltkrieg zerstört worden ist. Es ist allerdings zuvor eine Vielzahl von Geschichten einzelner Regimenter oder Truppenteile erschienen, die zumindest einen Teil der Verluste ersetzen können. Außerdem sind Archivbestände in München, Stuttgart, Freiburg und andernorts überliefert, die allerdings für die gegenwärtige Untersuchung nicht benutzt werden konnten.
 - 9 „8.6.: 7 Uhr Sturm auf die russ. Hauptstellung an der Heerstraße, 9 Uhr abends ist Dembowa Buda genommen und 12 Uhr nachts Gudele erreicht.“ (Kurd Niedlich: Landwehr-Infanterie-Regiment Nr. 379. Nach den dienstlichen Tagebüchern. Erinnerungsblätter deutscher Regimenter, ehemals preußische Truppenteile; 68. (Stalling) Oldenburg i. O./Berlin 1923, S. 44) – Im Heeresbericht vom 9. Juni 1915 heißt es vom östlichen Kriegsschauplatz: „Südlich des Njemen traten die Russen nach hartnäckigen Kämpfen bei Dembowa Ruda (!) und Kozliszki den Rückzug auf Kowno an. Wir machten 300 Gefangene und erbeuteten 2 Maschinengewehre. Bei der weiteren Verfolgung gewannen wir unter Sicherung gegen Kowno die Straße Mariampol-Kowno.“

Dembowa-Buda, aus dem Landwehr Infanterie Regiment 21 und dem Ersatz-Bataillon 9 bestehend.“¹⁰

Das Geschehen ist sogar durch eine Zeichnung von F. Wunsch in einer der vielen künstlerischen Zeitschriften zum Kriegsgeschehen überliefert.¹¹ Der früheste Termin für die Ausführung ist dann also der 9. Juni.

Der späteste Termin für die Fertigstellung des Objektes ist nach den Beispielen in der Sammlung zum Thema der 17. Juli 1915. Einen Tag später wurde eine Fotokarte postalisch abgestempelt (K.D.Feldpostexp. der Landw. Div. Königsberg [Pr.]). Die Feldpost war eine Woche zuvor, am 8. Juli nach Dembowa Buda verlegt worden.¹² Damit steht fest, dass diese Installation im Juni/Juli 1915 zu sehen war.

Wo?

Der Ort lässt sich aus Abbildung 1 nicht ablesen, Bauart und Dachdeckung scheinen aber für Nord- oder Osteuropa zu sprechen, das hat auch zu der obigen zeitlichen militärgeschichtlichen Einordnung geführt.

Zum Glück fanden sich im Laufe der Nachforschungen weitere Bilder dieses Objektes, die auch neue Informationen erhielten, darunter auch die nach dem Ort. Ist dieser auf einigen Postkarten als „hinter der östlichen Front“, „hinter der Front“ oder „an der Ostfront“ angegeben, so steht auf einer anderen „vor Kowno“, auf wieder anderen ist der Ort richtig benannt: Dembowa Buda. Bemerkenswert ist die Karte mit dem bereits erwähnten Datumsstempel, denn hier ist handschriftlich der Absendeort angegeben, was bei Feldpost nicht erlaubt war, als Absender diente üblicherweise der Truppenteil.¹³

10 Kurt Rudolph: Geschichte des Preuß. Landwehr-Infanterie Regiments Nr. 3. (Stalling) Berlin 1928, S. 33. Auch in der an diesen Text angehängten Geschichte des Bataillons Reuter wird von der Eroberung Dembowa-Budas berichtet, S. 76.

11 F. Wunsch, in: Wachtfeuer. Künstlerblätter zum Krieg. Hg. vom Wirtschaftlichen Verband bildender Künstler (Zirkel) Berlin 1915, Nr. 63, Blatt 7. – Die jeweils zehnteiligen Leporellos erschienen wöchentlich. Vgl. Stephan Brakensiek: Kriegszeit. Kunst im Dienst von Krieg und Propaganda 1914–1916, Ausstellungskatalog, Universität Trier. (BoD) 2014. Der Künstler hat insgesamt 5 Arbeiten zu dieser Zeitschrift beigezeichnet.

12 Kriegstagebuch des Staffelfstabes 164 der 16. Landwehr-Division, S. 27–30 (Digitalisat: Deutsche Beuteakten zum Ersten Weltkrieg im Zentralarchiv des Verteidigungsministeriums der Russischen Föderation, Bestand 500, Findbuch 12519, Nr. 124, <http://tsamo.germandocsinrussia.org/de>, Abruf 23. März 2017).

13 Der Armierungssoldat Carl Christian Richter schreibt in „Briefe eines Schippers, 12.5.1915 bis 29.4.1916“, Typoskript, verkauft über Ebay, Abruf am 24. Oktober 2016: „18.7.1915. Hier meine neue Adresse: Arm. Soldat Carl Richter, 10. Armee, 90. Arm. Bat., 1. Komp., 8. Corpor., ohne jede Ortsbezeichnung.“ Am 17. Mai 1915 hatte er seine Adresse noch mit „7. Armierungs-Bat. Cüstrin, I. Comp., zur Zeit Olwita, Post Eydtkuhnen“ und wenig später mit: „90. Armierungsbat., I. Comp. 8. Korporschaft, Postsammelstelle Eydtkuhnen“ angegeben. In diesem Bataillon diente wohl auch Karl Schmidt-Rottluff. Am 15. August 1915 schreibt Schmidt-Rottluff an Wilhelm Niemeyer: „Es bleibt ein ver-

Auf der erwähnten Zeichnung vom Tag der Einnahme ist ebenfalls der richtige Name angegeben: „Flußübergang am 8. Juni 1915 in Dembowa-Buda vor Kowno, gezeichnet von Einem, der dabei war.“¹⁴ Die Stadt Kowno ist heute litauisch und heißt Kaunas. Auf einer Landkarte von 1914 ist auch der Name des Flüsschens zu lesen: Powobelksna.

Eine ebenfalls im Internet angebotene Fotografie trug auf der Rückseite die handschriftliche Notiz: „Zerschossenes Haus in Dembowa Buda von Soldaten zum Panopticum ausstaffiert.“

Der Ort ist – hat man einmal den Namen – leicht zu finden, er heißt heute Ažuoly Buda und liegt an der Landstraße zwischen Marijampole (21 Kilometer entfernt) und Kaunas (45 Kilometer entfernt). Die vielen unterschiedlichen Namen, die auf der Internetseite genannt werden: Ažuolų Būda [Lit.], Dębowa Buda [Pol.], Boid [Yid.], Dambava Buda, Dembove Bude, Azhuolu-Buda, Ažuolai Būda, Ažuolynės Būdos und Ūžoulū Būda geben ein Bild von der Situation. Es handelt sich um ein Grenzgebiet, das im Laufe der Geschichte von verschiedenen Staaten vereinnahmt worden ist und in dem unterschiedliche Volksgruppen nacheinander wohnten und nebeneinander wohnen, die der Siedlung jeweils ihren eigenen Namen gaben.

Aus dem Kriegstagebuch des Staffelfstabes 164 lassen sich noch einige Mitteilungen über den Ort entnehmen, so sollte Proviant in das dortige Magazin gebracht werden, am 22. Juni wurden dazu in Mariampol 14–16.000 Portionen Brot und 26 Wagen Proviant geladen, die am 24. in Dembowa Buda ausgeladen wurden. Neben dem Proviantmagazin gab es dort auch ein Materialdepot, das am 22. Juli einer Erntekolonnie in Antonowo eine erbeutete russische Feldküche überwies, die bereits erwähnte Poststelle und eine Intendantur.

fluchtes Stück Arbeit gegen den Russen – wir liegen augenblick[lich] vor Kowno – zwar sollen wir von unsrer Komp[anie] nicht schreiben – wo – noch was, aber ich denke den Brief über andre Truppenteile befördern zu können ...“, vgl. Aya Soika: Weltenbruch. Die Künstler der Brücke im Ersten Weltkrieg, (Prestel) München 2014, S. 160. – Nur der Generalstab konnte bei Truppenverschiebungen angeben, wo sich die einzelnen Einheiten aktuell befanden. „Die Feldpost gliedert sich in Feldpostämter, Feldpostexpeditionen und Feldpoststationen. Ämter gehören zum Großen Hauptquartier und den Generalkommandos, Expeditionen zu den Divisionen und Armeeoberkommandos. Stationen sind als Verteilstellen eingerichtet oder für einen Truppenteil zuständig, wenn für diesen keine Expedition vorhanden ist. (...) Zugestellt wird die Post nach der Feldpostübersicht, die alle Verschiebungen, Auflösungen und Neuaufstellungen der Truppen verzeichnet. Ihr Umfang beträgt 1917 fast 700 Seiten.“ (<http://www.museumsstiftung.de/briefsammlung/feldpost-erster-weltkrieg/feldpost.html>). – Einen guten Überblick über das Feldpostwesen und die Adressierung bietet: <http://verlustlisten.blogspot.de/2013/03/feldpostwesen.html>.

14 Vgl. Wunsch 1915 (Anm. 11).

Wer?

Die Frage nach den Abgebildeten (Abb. 3) betrifft verschiedene Bereiche: zuerst – weil bereits vorgestellt und beantwortet – die in den Figuren auf dem Dach dargestellten Personen, dann diejenigen, die das Objekt erdacht, hergestellt und betrieben haben und dann die, die als Besucher des „Panoptikums“ zu sehen sind, sowie diejenigen, die die Fotografien angefertigt und für ihre Verbreitung gesorgt haben.

Trotz intensiver Suche ließ sich in der Literatur kein Nachweis für dieses Objekt und die Umstände seiner Entstehung finden. Die befragten Kriegstagebücher der beteiligten Formationen gaben darauf keinerlei Hinweise. Das gilt auch für die in dieser Gegend erscheinenden Zeitungen, das Litauer Tageblatt und die Kownoer Zeitung.¹⁵



Abb. 3: Panoptikum, Fotografie, 1915 (Slg. Friederici).

15 Die Kownoer Zeitung erschien allerdings erst ab dem 1. Januar 1916 in Kowno. Am 12. Mai findet sich darin ein kurzer Hinweis auf ein vielleicht ebenso merkwürdiges „Schützengraben-Museum an der Ostfront“ mit der Adresse: „Müllergraben, Südkante 7“. – Für den schwunghaften Handel mit Kriegspostkarten spricht auch die mehrfache Anzeige (u.a. 3. Februar 1916) eines Berliner Verlages, in dem auch eine der Panoptikums-Postkarten erschienen ist: „Bunte Kriegs-Postkarten für unsere Soldaten! Prachtvolle neue bunte Original-Aufnahmen von der West- und Ostfront. Bunt 100 Stück 3 M., 1.000 Stück 25 M.: dieselben in elegantem Lichtdruck 100 Stück 2 M., 1.000 Stück 18 M. Auch jede andere Art Ansichtskarten. Wir liefern genau nach Bestellung, kein willkürliches Sortiment. Kein Ramsch, nur erstklassiges Fabrikat. Tausende Dankschreiben. Muster und ausführlicher Prospekt kostenlos und portofrei. Engrospreise. Karl Voegels Verlag, Berlin O. 27, Blumenstraße 75.“



Abb. 4: Panoptikum, Fotografie, 1915 (Slg. Friederici).

Die auf dem „Türschild“ benannten und auf dem Dach dargestellten Personen sind bereits vorgestellt worden, sie haben die zeitliche Einordnung erlaubt.

Auf der Abbildung 4 sind Soldaten auf dem Dach zwischen den Figuren zu sehen, dabei handelt es sich wie bei Abbildung 3 vielleicht um die Macher, mindestens aber wohl um die Betreiber.

Nun stellt sich die Frage, wer das Objekt entworfen und errichtet hat. Es mag zwar aus einer Laune entstanden sein, ich glaube aber doch, dass da ein wirklich gestaltender Künstler oder zumindest aufgeweckter Amateur am Werk war. Bei dem hier behandelten Objekt handelt es sich um ein Unikat, so ist es natürlich nicht möglich, den oder die Urheber auf dem Wege des Vergleichs zu bestimmen. Aufschriften oder -drucke auf den vorgestellten Fotografien führen auch hier auf den Weg. So heißt es auf der bedruckten Rückseite einer Feldpostkarte „*Panoptikum* geschaffen v. d. Handwerkern d. Festungs-San.-Komp. Landw.-Division Königsberg¹⁶ in ihren Mußestunden“. (Abb. 5) Es erscheint unwahrscheinlich, noch

16 16. Landwehr-Division. 1914 aufgestellt als Landwehr-Division Königsberg. Die Division war eine Kriegsdivision, d.h. sie wurde erst im Verlaufe des Krieges aufgestellt. Divisionen waren nicht alle gleich ausgestattet und bestanden aus Infanterie-, Reserve, Landwehr- und Ersatz-Divisionen. Eine Division umfaßte neben den kämpfenden Infanterie-, Kavallerie- und Artillerie-Einheiten auch unterstützende Truppen, wie Pioniere, Nachrichtentruppen, Train- und Sanitätseinheiten. Die unterstellten Einheiten blieben nicht immer alle bei der Division. Manche Einheiten wurden während des Krieges entsprechend den Erfordernissen und den Erkenntnissen der höheren Führung anderen Divisionen unterstellt, aufgelöst oder neu aufgestellt. Gerade von den in dieser Division vereinigten Regimentern gibt es wohl keine Regimentstagebücher. Erhalten sind im Zentralarchiv des Verteidigungsministeriums der Russischen Föderation (CAMO) nur die Akten Nrn. 124, 125 und 126: KTB des Staffelstabes Nr. 164 der 16. Landwehr-Division, 1915–1918, die im Internet vollständig digitalisiert zur Verfügung stehen.