

Stephan Ahrens

Jörg Schweinitz, Daniel Wiegand (Hg.): Film Bild Kunst: Visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms

2018

<https://doi.org/10.17192/ep2018.1.7754>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Ahrens, Stephan: Jörg Schweinitz, Daniel Wiegand (Hg.): Film Bild Kunst: Visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 35 (2018), Nr. 1. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2018.1.7754>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Jörg Schweinitz, Daniel Wiegand (Hg.): Film Bild Kunst: Visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms

Marburg: Schüren 2016 (Zürcher Filmstudien, Bd.35), 336 S., ISBN 9783894728359, EUR 34,-

Damals, als in der Folge der inzwischen legendären FIAF-Konferenz 1978 in Brighton materialreiche Studien über das frühe Kino herauskamen, da sperrte man noch die Augen auf: so viel Anarchie, so eine bunte, vielfältige und erfinderische Bilderfantasie, ein ganz neuer Reichtum für die Filmgeschichtsschreibung. 1986 zeichnete Tom Gunning mit „The Cinema of Attraction: Early Film, Its Spectator and the Avantgarde“ (In: *Wide Angle* 8 [3], 1986, S.63-70) den Weg vor, der für die filmgeschichtliche Forschung in den folgenden Jahren zur Hauptstraße werden sollte. Es ging um Schauwerte, Vergnügen und um subversives Potenzial, das eine Brücke zwischen populärer Unterhaltung und der zeitgleich entstehenden Avantgarde schlägt.

Diese Begeisterung für ein Kino vor seiner ‚narrativen Integration‘, dessen historische Untersuchung sich auch immer mit kulturwissenschaftlichen Paradigmen und Diskursen verbinden ließ, habe dazu geführt, dass die Existenz eines anderen vorklassischen Stummfilmkinos verdrängt wurde. So lautet die These von Jörg Schweinitz und Daniel Wiegand im Vorwort ihres Sammelbands *Film Bild Kunst: Visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms*. Tatsächlich erscheint der ‚künstlerische Film‘ der 1910er Jahre wie ein Schlag gegen das vermeintlich populäre, demokratische Jahrmarktskino.

Nun weisen Schweinitz und Wiegand nach, dass nicht die Filme, sondern die Forschungsperspektive in einer E- und U-Kultur-Dualität bewegte, mit Sympathie für den Jahrmarkt, den sie als „Metapher für eine neue Populärkultur“ verstünden, durch die das Überkommene herausgefordert wurde (vgl. S.8). Doch werden die Sympathien nicht ausgetaucht, sondern die Filme der 1910er Jahre, zumeist Melodramen, nach den künstlerischen Qualitäten des Films abgeklopft, die die ‚ästhetisch-visuelle Kultur‘ dieser Zeit dominierte. So ist einer der zentralen Terme des Bandes ‚transmedialer Austausch‘, um Zusammenhänge beschreib- und analysierbar zu machen, ohne lediglich Zitate festzustellen. Ein zentraler Theoriehintergrund bildet dabei die Idee der ‚kulturellen Reihe‘, die André Gaudreault entwickelte (vgl. „Das Erscheinen des Kinematographen.“ In: *KINtop: Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 12, 2003, S.33-47). So verspricht das Buch, nicht nur Filme wiederzuentdecken, sondern auch ein Verständnis der jeweiligen künstlerischen Position zu gewinnen.

Kristina Köhler weist in ihrem Beitrag „Nympe und bewegtes Beiwerk“ nach, wie sehr die Faszination für die Bewegung des Wassers mit den neuen, auf entfesselt-wogende Bewegungen setzende Tanz-Formen zusammenhängen und welche Rezeptionshaltung das

Kino der 1910er von seinem Publikum einfordert: Es soll in der Betrachtung der Bilder versinken. Mattia Lento weist in seinem Aufsatz nach, wie der Körper Lyda Borellis Teil einer exakt gearbeiteten Bildkomposition wird, die von den Betrachter allmählich erschlossen werden soll.

Anders als beim Kino der Attraktion geht es den hier untersuchten Filmen der 1910er Jahre nicht um Zerstreung, sondern um Kontemplation. Pointiert fasst Schweinitz das Programm des Melodramas der 1910er Jahre zusammen: „Sie zielten vielmehr auf eine kontemplative Wahrnehmung der visuell sorgfältig ausgearbeiteten Tableaus, auf die Emotionalisierung der Zuschauer durch das Versinken in jeweils einzelnen Situationen und – nicht zuletzt – auf die Bewunderung der visuellen Schönheit der Tableaus“ (S.192). Für ein Kino der Kontemplation bedeuten die Begriffe ‚Sinnestäuschung‘ und ‚Attraktion‘ etwas anderes als für ein Kino der Attraktion. So überzeugend die Idee ist, dass in den 1910er Jahren die künstlerischen Qualitäten des Films ausgetestet werden, umso unverständlicher erscheint es, dass allerdings die Autorinnen und Autoren mit einer teilweise zu starren Vorstellung vom neuen populären Medium Film und der Ästhetik traditioneller, klassischer Kunstwerke operieren. So geht Wiegand von einem „an kontemplativer Kunstbetrachtung geschulte[n] ästhetische[n] Empfinden aus“ (S.88f.) und Evelyn Elche unter-

sucht die Ornament-Schichten der Filmbilder vor einem „bildungsbürgerlichen Ästhetik-Konsens“ (S.213). Nun bleibt aber die Frage offen, wie sich ein solcher ‚Konsens‘ bestimmen ließe. Obgleich Schweinitz in seinem Beitrag „Bildreize zwischen Fläche und Raum“ nachweist, wie die Kunsttheorie der Jahrhundertwende (Riegl, Wölfflin, Worringer etc.) mit ihrer Hinwendung zu formalen Analysen der Kunstgeschichte und der Konzentration auf die Textur der Bildoberfläche auch für die Filmpraxis einflussreich war, bleibt der Bezug zu einem bürgerlichen Kunstverständnis eher vage. Zudem bleibt ungeklärt, ob die Verarbeitung von klassischen Kunstwerken durch ein populäres Unterhaltungsmedium nicht eher (Edel-)Kitsch produziert.

Mit dem Sammelband liegt ein reicher Forschungsschatz vor uns, der sich einem zu lange verdrängten Film-Korpus annimmt und wichtige Anreize gibt, über sie nachzudenken. Leider fallen aber einige Beiträge (wenngleich auch manchmal auf produktive Weise) aus der Gesamtkonzeption des Buches heraus. Zum einen beziehen sie sich auf die Zeit vor 1910, zum anderen untersuchen sie nicht-narrative, auf reine Schauwerte zielende Filme. Auch müsste für ein Kino der Kontemplation trennschärfer formuliert werden, dass die Begriffe ‚Sinnestäuschung‘ und ‚Attraktion‘ hier etwas anderes bedeuten als für ein Kino der Attraktion.

Stephan Ahrens (Berlin)