



Abb. 1.1 und 2 WANDA'S TRICK – Wanda Treumann kokettiert mit dem Publikum.

Jörg Schweinitz

Die rauchende Wanda

Visuelle Prologe im frühen Spielfilm

Im Mai 1918 wird in Berlin *WANDA'S TRICK!* (Deutschland, R. Portegg [Pseudonym für Rosa Porten / Franz Eckstein]) uraufgeführt. Nach dem Haupttitel des Films erscheint auf der Leinwand die Liste der handelnden Personen (ohne Darsteller zu nennen), danach ein gesonderter Titel, der allein den Star ankündigt: «Wanda Treumann in der Rolle der Wanda». Die erste Einstellung präsentiert die populäre Schauspielerin – als Ganzfigur – im Abendkleid. Die über den Kopf getragene Stola verleiht ihr ein exotisches Fluidum. Nahezu frontal im Bild sitzend, lächelt sie sibyllinisch, führt eine brennende Zigarette an den Mund und raucht auf eine Weise, die wohl als herausfordernd empfunden werden sollte. Schließlich behält sie die Zigarette schräg im Mundwinkel, während sie scheinbar «uns», das Kinopublikum, anblickt. Danach beginnt sie mit sichtlichem Vergnügen, Zigarettenschachteln, die neben ihr aufgestapelt sind, kokett in «unsere» Richtung zu werfen, links und rechts mehr oder weniger dicht an der Kamera vorbei. Diese bemerkenswerte Einstellung hat eine Länge von etwa 20 Sekunden (Abb. 1.1 und 1.2).

Der folgende Zwischentitel leitet zu einem Haupthandlungsort des Films über: «Heinrich Löbels Fabrik». Es erscheint Wanda, durch schwarze Arbeitskleidung herausgehoben aus den Reihen der anderen, grau gekleideten Zigarettentarbeiterinnen, an einem Manufakturtisch beim Drehen von Zigaretten. Zug um Zug resp. Bild für Bild werden nun die Personen und die Konfliktlage diegetisch etabliert, die Handlung kommt in Gang...

Die Einstellung der rauchenden Wanda wies gegenüber diesem zweiten Bild in vieler Hinsicht *Diskontinuitäten* auf. Statt im schlichten Arbeitsgewand erschien der Star im Abendkleid. Hinweise auf eine zeitliche oder kausale Beziehung zu den danach präsentierten Handlungen sind nicht aufzufinden, und auch räumlich ist keine Kontinuität zum Innenraum der Zigarettfabrik auszumachen. Mit anderen Worten, die Szene lässt sich nicht in die logische Geschehensabfolge – die *Handlungslogik* – des Films integrieren, ihr Inhalt gehört

1 Ich lege hier die von der Stiftung Deutsche Kinemathek Berlin (SDK) rekonstruierte deutschsprachige Fassung des Films zugrunde, deren deutsche Titel auf Rückübersetzungen aus erhaltenen niederländischen und französischen Sprachfassungen beruhen. Von dieser Fassung wurde auch die im Deutschen ungewöhnliche Schreibung mit Apostroph übernommen.

im Grunde nicht zum diegetischen Universum – zur *Handlungswelt* – der sich anschließenden Narration.

Der Sonderstatus der ersten Einstellung wird noch weiter verstärkt durch den *selbstreflexiven* Präsentationsmodus, der die Szene im Unterschied zum übrigen Film kennzeichnet. Selbstreflexivität oder – mit Christian Metz formuliert – die *Offenlegung der Enunziation* mag sich hier schon aus Wandas Blick in die Kamera ergeben. Ein Blick, der *nicht* nachträglich als Blick auf einen diegetischen Sachverhalt motiviert wird, sondern sich aus der Szene heraus an die Zuschauer des Films wendet und daher jene Umkehrung einführt, «die dem Dispositiv die Unschuld nimmt und es mit einem großen, umgewendeten Strich hervortreten läßt» (Metz 1997 [1991], 31). Ich werde allerdings zeigen, dass ein solcher Blick in die Kamera, adressiert an das Kinopublikum, seinerzeit eine durchaus konventionelle Technik in Filmeröffnungen war. Daraus könnten Skeptiker das kaum abzuweisende Argument ableiten, die aus der *Konventionalisierung* resultierende Selbstverständlichkeit dieses Blicks habe längst nicht jene das Dispositiv enthüllende Kraft besessen, die heutige Filmtheoretiker ihm zuzuschreiben geneigt sind.* Mag diese Selbstverständlichkeit die fragliche Wirkung des Blicks in die Kamera abgeschwächt haben, so hebt das Werfen der Zigarettenschachteln diese Abschwächung wieder auf. In Metz' Sinne ist auch diese «Kontaktaufnahme» eine besondere «Adressierungsstimme im Bild» (ibid., 30). Mit ihr verbindet sich eine paradox doppeldeutige Raumwahrnehmung. Beim Abwurf scheint Wanda – bedingt durch ihre frontale Position, aber auch dadurch, dass alle Anzeichen gegen die Existenz irgendeines potenziellen Publikums im diegetischen Off sprechen – unmittelbar auf das Publikum des Films vor der Projektionswand zu zielen, und doch können die Packungen selbstverständlich diesen realen Raum nie erreichen. Vielmehr verschwinden sie zwangsläufig *seitlich* aus dem Bildrahmen. Das lenkt die Aufmerksamkeit der Rezipierenden auf die Zweidimensionalität des filmischen Bildes und gleichzeitig auf jenen Raum, den französische Filmtheoretiker als *hors-cadre* bezeichnen. Als tatsächliches Ziel der Würfe wird mithin der (von der Handlungswelt des Films geschiedene) Raum bewusst, in dem sich «die Kamera, der Regisseur usw. während der Dreharbeiten befinden, und wo der filmische Diskurs produziert wird» (Blüher 1994, 67). Mit anderen Worten, in dem Maße, wie die seitlich verschwindenden Zigarettenschachteln die Kontinuitätsillusion des adressierten Raumes beschädigen, betont ihre Bewegung die apparative Vermittlung des Zuschauerblicks. Damit wird – im Unterschied zum späteren Präsentationsmodus dieses Films – der *Status des Films als Film* offengelegt.

* [Anm.d.Red.:] Vgl. dazu den Beitrag von Hartmann in diesem Heft.

Während also die Exposition im engeren Sinne erst nach der so herausgehobenen Eröffnungseinstellung beginnt, bildet letztere einen kleinen *visuellen Prolog*. Dessen Wesen besteht darin, dass seine Aktion keinem Punkt des von der Fabel des Films erfassbaren Geschehensablaufes zugeordnet werden kann, sondern betont außerhalb der Handlungswelt und der zeitlich-kausalen Handlungslogik verharrt. Trotz dieses Sonderstatus ist der beschriebene Prolog aber nicht völlig unverbunden mit der Narration. Die Verbindung erscheint sogar recht intensiv. Allerdings ist sie von anderer, nicht handlungslogischer Art. Sie ist emblematischer Natur. So lässt sich die Einstellung der rauchenden Wanda als ein einstimmendes sinnbildhaftes Bild beschreiben – als ein *Emblem*. Es antizipiert in konzentrierter Form sowohl etwas vom Typus der Figur, die schon hier gewisse Assoziationen zur damals sehr populären Carmen-Figur aufruft, als auch die komödiantische Tonlage des Lustspielgenres, dem der Film angehört.

So originell das Beispiel der rauchenden Wanda auch ist, so handelt es sich doch bei Prologen dieser und ähnlicher Art um ein damals filmkulturell etabliertes Phänomen, um eine konventionelle Form. Diese hat 1918 schon eine längere Geschichte; und auch die drei in WANDA'S TRICK beobachteten Funktionen und Charakteristika – *Starpräsentation*, *Selbstreflexivität* und *Emblematik* – waren für solche Prologe durchaus üblich, wiewohl nicht in jedem Fall alle drei Momente gleichzeitig derart ausgeprägt nachweisbar sein müssen.

Die Geschichte der kleinen visuellen Prologe setzte früh ein. Als die Filme nämlich begannen, komplexere Handlungen zu tragen und dazu mehrere Einstellungen integrierten, tauchten erste diskontinuierliche Einstellungen auf, die Elemente der späteren Prologfunktionen *in nuce* vorwegnahmen. Mit Blick auf die USA ist dies unter anderem von Tom Gunning (1979), Barry Salt (1992 [1983]) und Charles Musser (1990) beschrieben worden. So verweist Musser auf ein frühes Beispiel, auf den Edison-Film LAURA COMSTOCK'S BAG-PUNCHING DOG (USA 1901), der mit einem porträtartigen *two-shot* von Laura Comstock und ihrem Hund vor neutralem Hintergrund beginnt. Musser sieht die Wurzel solcher Eröffnungen in einer älteren – medienhybriden – Praxis:

In the 1890s [...] exhibitors often showed portraits of prominent persons in their programs using lantern slides. Portraits of admirals were followed by scenes of their ships. Porter, the veteran exhibitor, recognized that the film producer could aptly appropriate this practice [...]. (Musser 1990, 316)

Das berühmtere Beispiel ist Edwin S. Porters zwei Jahre jüngerer Edison-Film THE GREAT TRAIN ROBBERY (USA 1903), der schon eine recht komplexe Geschichte erzählt. Dazu gehört die diskontinuierliche Sondereinstellung

(*extra shot*), die nicht im zeitlich-kausalen Fluss der Fabel aufgeht, sondern vor neutralem Hintergrund das Portrait des Bahnräubers Kader Barnes zeigt, der den Revolver hebt und direkt in die Kamera feuert. «This shot [...] does not represent any action which occurs in the body of the film, but can be considered to indicate the general nature of the film», bemerkt Barry Salt (1992, 54). Solche aus der eigentlichen Handlungswelt herausgehobenen Einstellungen werden von ihm und den meisten anderen englischsprachigen Forschern zum frühen Film als *emblematisch*, «*emblematic shots*» (ibid.; vgl. auch Musser 1990, 316 u. 354) bezeichnet – wohl weil sie trotz ihres Sonderstatus doch «*principal features of the film*» (Salt 1992, 54) sinnbildhaft antizipieren. Sie können zweifellos als Vorläufer der Prologe in der Art von WANDA'S TRICK angesehen werden. Tom Gunning (vgl. 1979, 32f) hat darauf aufmerksam gemacht, dass diese Art von Einstellungen Teil des – von ihm so genannten – *diskontinuierlichen Stils* (*le style non-continu*) des frühen Kinos sei. Interessant ist es, dass das Bild des «ins Filmpublikum» schießenden Barnes von den Kinobetreibern wahlweise am Anfang oder am Ende des Films platziert wurde. Mit anderen Worten, es konnte sowohl als *Prolog* zur Einführung einer Hauptfigur und als antizipatorischer Hinweis auf die Art des filmischen Geschehens als auch als *Epilog* im Sinne einer Apotheose funktionieren (vgl. Gunning 1979, 32; Salt 1992, 55 sowie Musser 1990, 354).

Offenbar war der Wunsch, die Hauptfiguren zu Beginn über diskontinuierliche Bilder einzuführen, das stärkere Bedürfnis. So jedenfalls mag man es interpretieren, dass sich – wie Tom Gunning (1979, 33) weiter berichtet – in den USA ab 1904 in vielen Filmen die Praxis durchsetzte, vor Beginn der eigentlichen Handlung die Hauptfiguren meist vor neutralem Hintergrund in Porträtaufnahmen, am Bildrand versehen mit ihren Rollennamen und zunächst noch nicht mit den Namen der Schauspieler, zu präsentieren. Diese Praxis hat sich in Grundzügen in den USA bis etwa 1917 erhalten – freilich mit Modifikationen, die vor allem darin bestanden, dass später neben den Rollennamen auch die Namen der Schauspieler, und zwar auf Zwischentiteln, genannt wurden. So berichtet David Bordwell:

Before 1917, films commonly introduced characters in ways that called attention to the act of narration. An expository title would name and describe the character and attach the actor's name; then a shot might show the character striking a pose in a non-diegetic setting (e.g. a theatre stage). After several characters were introduced this way, the fictional action would begin. After 1917, such signs of narration diminished. Characters would be introduced upon their first appearance in the action. Overt

commentary in the titles («Max, a Bully») would be replaced by images of the character enacting typical behavior (e.g., Max kicking a dog). (Bordwell/Staiger/Thompson 1985, 27)

Bewahrten diese und ähnliche Prologformen in einem speziell konventionalisierten Sonderbereich also noch bis 1917 Reste des diskontinuierlichen und das Dispositiv vielfältig ausstellenden Stils des frühen Kurzfilmkinos (vgl. auch Blüher 1994), so geschah deren Ablösung im Zeichen einer immer forciert auf Selbstausschöpfung bedachten illusionistischen und kontinuierkeitsbegeisterten Technik der Filmm narration.

Mit Blick auf das deutsche Kino ist die Praxis emblematischer Eröffnungen in den Jahren vor 1910/11 bisher nicht systematisch untersucht worden. Dennoch kann man die These wagen, dass visuelle Prologe eine neue Bedeutung, Funktion und ästhetische Form erlangten, als um 1911 *Stars* für die Vermarktung der nun länger und verzweigter gewordenen Filme zu entscheidenden Verkaufsargumenten wurden. Von diesem Ausgangspunkt her sei die deutsche Entwicklung näher betrachtet.

Der entscheidende Schritt vollzog sich um 1911, als lange «abendfüllende» Spielfilme die Leinwände eroberten und sich das neue Filmvertriebssystem des *Monopolfilms* am Markt etablierte. Es beruhte auf dem Verkauf von Alleinaufführungsrechten für ein bestimmtes Gebiet an einem (als besonderes Ereignis beworbenen) Film und erlaubte wesentlich höhere Erträge und mithin eine deutlich kapitalstärkere Filmproduktion. Dies vollzog sich mit Hilfe der Attraktion der Stars – ein Phänomen, das durch den Kult um die Theaterdiven des 19. Jahrhunderts angeregt war. Corinna Müller hat die wirtschaftlichen Hintergründe dieser Entwicklung eingehend erhellt und schlussfolgert: «Mit dem Monopol-Spielfilm betrat der Filmstar die Geschichte der deutschen Kinematographie [...]» (1994, 144). Von nun an wurden die Zuschauer gerne als das Fan-Publikum eines Stars angesprochen, und lange Starfilm-Serien zielten in besonderer Weise auf diese Bindung des Publikums und auf den entsprechenden Impuls der Kinobetreiber, nur auf den Namen des Stars hin im Vorhinein – ungesehen – die Aufführungsrechte an ganzen Serien von Filmen zu erwerben (vgl. *ibid.*, 144–157). Dass der Star nun in den Öffentlichkeitsaktivitäten sowohl der Filmfirmen als auch der Kinobetreiber in den Vordergrund gestellt werden musste, versteht sich von selbst. Das Beispiel des Kultes um Asta Nielsen, die sich für die erste Monopol-Starfilm-Serie 1911 unter Vertrag nehmen ließ, und um ihre Konkurrentin Henny Porten ist gut dokumentiert (vgl. Hickethier 1998, 350–357).

Die neue Bedeutung von Stars und überhaupt von Schauspielern schlug sich auch in den Filmen selbst nieder. Die Titel stellten nicht mehr nur die handeln-



Abb. 2 Asta Nielsen in *DIE VERRÄTERIN*
(D 1911/12)

den Personen vor, sondern führten jetzt auch die bislang unerwähnten Namen der wichtigsten Schauspieler auf. Der Star fand dabei besondere Hervorhebung, zumindest erschien sein Name größer gesetzt als die anderen, vielfach erschien er sogar auf einem gesonderten Zwischentitel. Daran schloss sich dann sehr häufig eine Einstellung an, die im erläuterten Sinne Prolog-Charakter besitzt, also nicht in die Handlungswelt integriert, sondern diskontinuierlich ange-

gelegt ist und der visuellen Präsentation des Stars diene. Die Prolog-Einstellungen wurden zu *Vehikeln der Starpräsentation*. Die eingangs beschriebene Szene der rauchenden Wanda Treumann ist ein relativ später Fall dieser Praxis – ein relativ komplexer Modellfall, dem zunächst einfachere vorausgingen.

Das einfachste Modell zeigt sich bereits in der ersten Starfilm-Serie von 1911/12 um Asta Nielsen. So eröffnet zum Beispiel der fünfte Film dieser Serie, das im Januar 1912 uraufgeführte Drama *DIE VERRÄTERIN* (Deutschland, Urban Gad), mit einer sepia viragierten Einstellung: Asta Nielsen verneigt sich vor einem dunklen neutralen Hintergrund in einem eleganten und exotisch anmutenden, chinesisches Kostüm mit Blick zur Kamera (Abb. 2). Mit der nächsten Einstellung beginnt der erste Akt. Das Kostüm sollte weder in der Handlungswelt wiederkehren, noch verweist es in irgendeiner Form auf die Art der folgenden Narration (ist für sie also nicht emblematisch) – ebensowenig die Geste, die im Theater und Schaugewerbe konventionelle Verbeugung vor dem Publikum. Die Pose, das Kostüm und die gesamte Bildinszenierung schaffen einen *Starfetisch*, der die Schauspielerin klar als Schauspielerin außerhalb der Rolle inszeniert. Diese Form wird bald durch weniger diskontinuierliche Lösungen ergänzt, hat aber durchaus daneben weiter Bestand. So beginnt noch der wohl 1916 gedrehte und 1918 uraufgeführte Asta-Nielsen-Film *DIE BÖRSENKÖNIGIN* (Deutschland, Edmund Edel) ganz ähnlich wie der Film von 1911/12. Nach einem Extratitel, der Asta Nielsen in der Hauptrolle ankündigt, erblicken wir die Schauspielerin. Ihre Pose und die gesamte visuelle Inszenierung orientieren sich am Stil damals populärer Starpostkarten. Mit einer weit über die Schultern gelegten Federboa und einer federgeschmückten Kappe wird sie in einer Nahaufnahme präsentiert – von halb hinten über die Schulter aufgenommen. Sie lächelt mit dem uns zugewandten Gesicht und ihren eindrucksvollen Augen in

die Kamera (Abb. 3). Das sorgfältige Arrangement beginnt sich langsam zu drehen, so dass Asta Nielsen den Kopf bald weniger stark wenden muss, schließlich schlägt sie die Augen nieder. Der folgende Zwischentitel «Erster Akt» signalisiert auch verbal: Erst jetzt vollzieht sich der Eintritt in die Handlungswelt.

Neben solchen betont diskontinuierlichen Arrangements ist auch das Bemühen spürbar, trotz dominanter Starpräsentation und Wahrung des



Abb. 3 Asta Nielsen in *DIE BÖRSENKÖNIGIN* (D 1918)

Sonderstatus eine stärkere Verbindungen zu dieser Welt herzustellen. Letzteres erreichte man – wie schon an *WANDA'S TRICK* gezeigt – vor allem dadurch, dass die Präsentation der Stars im Prolog schon Charakteristika der Rollenfigur oder auch symbolische Antizipationen des Genres der Handlung enthält, also im narrativen Sinne emblematisch wird.

Ein prägnantes Beispiel bietet *DIE SUMPFBLUME* (Deutschland 1913, Viggo Larsen). Nach Haupttitel und Nennung der beiden Stars auf einem Zwischentitel folgen zwei Einstellungen vor neutralem dunklem Hintergrund, eingeleitet durch Schrifttafeln mit den jeweiligen Rollennamen. Zunächst: «Sandra, später Gräfin von Dahlenberg». Wanda Treumann – im schwarzen einfachen Kleid der von ihr gespielten barfüßigen Tänzerin – springt aus der Tiefe des Bildes ungestüm auf die Kamera zu, verharrt nahe vor ihr, lächelt in sie hinein, spricht zur Seite und knickt schließlich leicht. In der zweiten Einstellung, eingeleitet durch den Zwischentitel «Theo, Graf von Dahlenberg», kommt Viggo Larsen in der preußischen Offiziersuniform des Grafen ebenfalls auf die Kamera zu, verharrt und grüßt militärisch in den für ihn imaginären Kinosaal hinein. Obwohl hier eindeutig außerhalb der Handlungswelt agiert wird (kein Fabelereignis, neutraler Hintergrund, Gruß an den Zuschauer), haben wir es doch – anders als in den beiden Nielsen-Beispielen – mit emblematischen Bildern zu tun, die auf den Konflikt des Films vorausweisen und die *Figuren*, nicht nur die Stars, typisieren.

Ähnliche Fälle zeugen davon, dass es sich bei dieser Form um eine verbreitete Praxis handelte. Als Beispiele lassen sich die Bilder der frech und lustvoll Johannisbeeren verschlingenden Ossi Oswald in der Prologeinstellung zu *ICH MÖCHTE KEIN MANN SEIN* (D 1918, Ernst Lubitsch) oder der im Gras der Sommerfrische (also bereits am Handlungsort und im Rollenkostüm) herumtollen-

den und uns schließlich zulächelnden Marta Novelly in *DIE SÜHNE* (D 1917, Emerich Hanus) anführen. In beiden Fällen geht die konventionelle Form der Starpräsentation, die emblematische Qualität (Antizipation von Eigenheiten der Narration) sowie das selbstreflexive Moment (Adressierung der Zuschauer durch den Blick in die Kamera) mit einer größeren Kontinuität zur Handlungswelt einher.² Der Status der Eröffnungseinstellung von *DIE SÜHNE* ist in diesem Sinne doppeldeutig. Obwohl klar den Konventionen von Prologen verpflichtet, kann das Bild zugleich auch schon in die Kontinuität der Handlungswelt gestellt werden. Oder anders gesagt: obwohl auch kontinuierlich lesbar, besitzt die Einstellung mit dem Blick in die Kamera einen Gestus, der eindeutig in der Tradition der diskontinuierlichen Prologe steht.

Auch der 1917 uraufgeführte Henny-Porten-Film *CLAUDI VOM GEISERHOF* (D 1917, Rudolf Biebrach) beginnt mit einer Prolog-Einstellung doppeldeutiger Art. Nach einem Titel, der die Namen der Rollenfigur nennt und den Star Henny Porten feiert, erscheint letztere in einer Totalen, bereits mit dem Dirndl der Rolle bekleidet, gelehnt an ein Kreuzifix auf einer Hochebene vor eindrucksvoller Alpenkulisse, also in der Handlungswelt des Films. Sie schaut versonnen und neigt den Kopf schließlich leicht nach unten. Der emblematische Mehrwert des Bildes, das mit Roland Barthes (1964, 92) gesprochen ein «sekundäres semiologisches System» trägt, ist offensichtlich. Der kundige Zuschauer ist durch die sinnbildliche Verdichtung sofort dergestalt orientiert, dass er die melodramatische Geschichte einer jungen Frau erwartet, und zugleich führt die Einstellung in die Handlungswelt und Handlungsprogrammatisierung ein, welche jener entspricht, die noch lange das später als *Heimatfilm* bezeichnete Genre kennzeichnen sollte.

Trotz dieser Tendenz in einem Teil der Prologe, Starpräsentation mit einer größeren physischen Nähe zur Handlungswelt zu verbinden, darf nicht die falsche Schlussfolgerung gezogen werden, es herrschte in den Jahren nach 1911 ein *grundlegender* Trend hin zur Verwischung des Sonderstatus der Prologe als konventioneller Form. Vielmehr stellten viele der kleinen visuellen Prologe ihren diskontinuierlichen Charakter, ihre Differenz zur Handlungswelt geradezu lustvoll zur Schau. Auch Trickbilder dienten diesem Zweck. Ein schönes Beispiel bietet *DER GEHEIMNISVOLLE KLUB* (D 1913, Joseph Delmont). Darin wird im Grunde kein Star hervorgehoben (keiner der Beteiligten war wohl ein wirklicher Star), sondern die Rollen- und Schauspielernamen der drei Protagonisten erscheinen

2 Michael Schaudig hat wohl eine ähnliche Unterscheidung im Sinn, wenn er, die Funktion der «Creditierung» in den Vordergrund stellend, von einer «nonfiktionalen personalen bzw. fiktionalen figuralen Creditierung» (2002, 171) spricht.

gleichwertig auf einem Titel. Es folgt eine Einstellung, die schon deshalb einen diskontinuierlichen Status besitzt, weil sie als einzige des Films koloriert ist.³ Sie zeigt bildfüllend drei Spielkarten: Herz-, Pik- und Kreuz-Ass. Mit weicher Überblendung verschwinden die beiden äußeren und an deren Stelle tauchen die Figuren Ilse (Ilse Bois) und Gerhard (Fred Sauer) auf. Das Paar lächelt einander zu, vorbei an dem in der Bildmitte verbliebenen Pik-Ass. Als dieses dann auch noch verschwindet, gibt es den Bösewicht des Films, van Geldern (Joseph Delmont), frei. Er lächelt Ilse aufdringlich an und steht nun zwischen den beiden (Abb. 4.1–3). Die Symbolik dieser hoch emblematischen Konstruktion ist deutlich.⁴ Im Grunde antizipiert der Prolog bereits den Konflikt des Films. Ebenso deutlich ist hier aber auch die ästhetische Differenz gegenüber der übrigen Erzählwelt.

Solche Differenzen erscheinen dort besonders stark, wo die Prologe *offen autothematisch* werden. Das heißt, dass sie nicht nur deshalb ein selbst-reflexives Moment aufweisen, weil die Stars das Kinopublikum direkt adressieren, sondern weil der *Akt der Filmherstellung* selbst auf die eine oder andere Weise in ihnen thematisiert wird. Ein besonders markantes Beispiel stammt aus einer dänischen

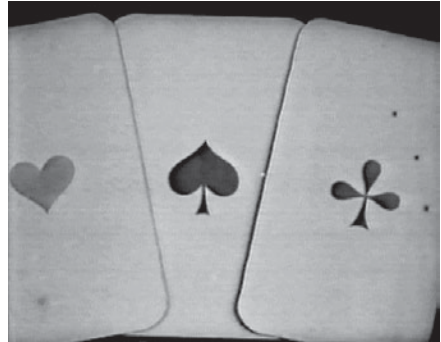


Abb. 4.1–3 Ilse Bois, Joseph Delmont und Fred Sauer in *DER GEHEIMNISVOLLE CLUB* (D 1913)

3 Der Film weist zahlreiche Viragen auf, aber keine weitere mehrfarbig kolorierte Sequenz.

4 Über eine ähnliche Tendenz zu hochgradig symbolischen Prologen im amerikanischen Kino um dieselbe Zeit berichtet auch David Bordwell; vgl. Bordwell/Staiger/Thompson 1985, 26.

Produktion, HÆVNENS NAT (1916, Benjamin Christensen).⁵ Nach dem Haupttitel erfahren die Zuschauer zunächst schriftlich, dass Benjamin Christensen⁶ nicht nur der Regisseur des Films ist, sondern auch dessen Autor und Hauptdarsteller. Danach wird das Modell der Villa, Handlungsort der wichtigsten Szenen des Films, angekündigt. Die folgende Einstellung zeigt uns das von innen erleuchtete Modell der Villa in einem abgedunkelten Raum sich langsam um die eigene Achse drehend. Ein Zwischentitel vermerkt, dass Christensen der Hauptdarstellerin den Handlungsort der Villa erklärt, und wir sehen beider Gesichter im Profil als Silhouetten seitlich ins Bild ragen. Sie nehmen das Dach der Villa ab und erhalten nun durch deren Innenbeleuchtung etwas Unterlicht. Kurz darauf erhellt sich die Szene, und die beiden betrachten das Drehbuch, reden und lachen. Mit einem weiteren Zwischentitel wird schließlich der Übergang in die eigentliche Handlungswelt, in das Innere der eben noch als Modell vorgeführten Villa, vollzogen.

Hier deutet sich schon an: *Autothematik* liegt in den Prologen vor allem dann nahe, wenn Personen ins Spiel kommen sollen, die gewöhnlich im Kino unsichtbar bleiben – wie Autor und Regisseur. Es ist mithin kein Zufall, dass besonders komplexe Prologe mit autothematischem Charakter im deutschen Kino während des «Autorenfilm-Jahres» 1913 aufkamen, war der *Autorenfilm* doch der Versuch, prominente Schriftsteller, deren Werke man verfilmte, als neue Attraktion des auf Selbstaufwertung bedachten Kinos auszustellen. Schon der erste Autorenfilm, der im Januar 1913 uraufgeführte DER ANDERE (Deutschland, Max Mack), hat möglicherweise über einen solchen Prolog verfügt, dessen Platz in der überlieferten Kopie (der SDK) aber lediglich von einem stehenden Bild, einer Fotografie⁷ der «Regiesitzung» (so der Zwischentitel) des Autors Paul Lindau, des Regisseurs Max Mack und des Hauptdarstellers Albert Bassermann, eingenommen wird. Der Premieren-Rezensent Emil Faktor bemerkte hingegen: «[...] man freute sich sehr, als man auf der Leinwand auch des Dichters Paul Lindau ansichtig wurde. Er spielte sich glänzend [...]» (1992 [1913], 349).

Der zweite von Max Mack gedrehte Autorenfilm, die Komödie WO IST COLLETTI (Deutschland 1913) enthält hingegen zweifelsfrei ein besonders komple-

5 Ich habe die für die USA hergestellte Verleihfassung dieses Films mit dem Titel BLIND JUSTICE gesichtet und der Beschreibung zu Grunde gelegt. Für den Hinweis auf diesen Film danke ich Juri Tsvian.

6 In der US-Fassung Benjamin Christie.

7 Allerdings beginnt auch DIE LANDSTRASSE (D 1913, Paul von Woringen) in der Kopie des Niederländischen Filmmuseums mit einem gezeichneten Porträt Lindaus und mit Fotos der beiden Hauptfiguren, des entwichenen Gefangenen und des Landstreichers.

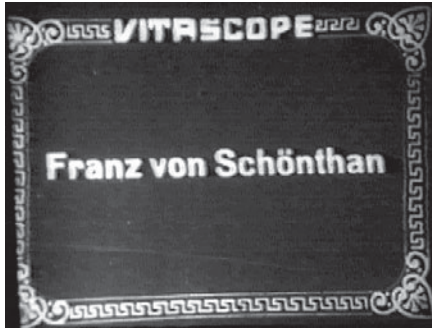


Abb. 5.1–5 Wo ist COLETTI?

xes Beispiel dieser Art. Der Prolog besteht aus mehreren Einstellungen, hat deutlich über zwei Minuten Länge und nutzt intensiv Animationstechniken. Der Autorenfilm-Strategie folgend, erscheint – durch einen Zwischentitel angekündigt – zunächst Franz von Schönthan, der Autor, an einem Schreibtisch frontal vor der Kamera sitzend. Er nimmt einen Anruf entgegen, zeigt die Pose eines Geistesblitzes und beginnt lächelnd (Komödie!) zu schreiben. Bis zu die-

sem Moment handelt es sich um eine durchaus konventionelle Prolog-Einstellung, nur dass jetzt *der Autor als Star* inszeniert wird. Es folgen nun aber zwei Zwischentitel «Der Autor... Der Regisseur... Die Schauspieler» und «Der Regisseur schlägt dem Autor die Hauptdarsteller für seinen Film vor», an die sich eine Tricksequenz anschließt. Schönthans Schreibtisch schwebt mehrfach kreisend nebst Schreibtischstuhl, an dessen Lehne Schönthans Namen steht, in den leeren Bildraum. Per Stopptrick erscheinen nun Schönthan, danach an der Wand des Raumes der Name des Regisseurs Max Mack und darunter Mack *in persona*. Letzterer formt sein Skript zu einer Röhre, wie Bühnen-Illusionisten es tun, aus der er dann die Namen der drei Hauptdarsteller, Hans Junkermann, Madge Lessing und Heinrich Peer, zieht und an der Wand erscheinen lässt. Zuletzt «zaubert» der Regisseur die Schauspieler selbst herbei. Autor, Regisseur und Darsteller begrüßen einander. Es folgt eine Einstellung, in der Max Mack am Schreibtisch sitzend die Liste der Figuren und Darsteller verfasst, die dann als Zwischentitel erscheint. Erst jetzt kommt die eigentliche Handlung in Gang... (Abb. 5.1–5).

Wie sehr diese Art von Prolog, der selbst eine kleine Bildgeschichte über die Vorbereitung des Films erzählt und somit eine *besondere* Diskontinuität gegenüber der späteren Filmerzählung aufweist, 1913 als eine reizvolle Neuerung empfunden wurde, davon zeugt indirekt auch die Produktionsgeschichte des von Hanns Heinz Ewers geschriebenen Films *DER STUDENT VON PRAG* (Deutschland, Stellan Rye). Für ihn war eine ganz ähnliche Animationslösung der Selbstpräsentation als Autor in einem visuellen Prolog vorgesehen – oder wie Ewers das wohl im Jargon des damaligen Filmbetriebs nannte: in einem *Vorbild*. So heißt es in seinem ursprünglichen Exposé:

Vorbild. Alter Friedhof. H.H.E. [Hanns Heinz Ewers; J.Sch.] wandelnd. Er sieht Gräber – liest Inschriften. Balduins Grab. Ev. Der Gräfin Grab; er notiert die Namen. – Dann: H.H.E. zuhause, schreibt, spricht mit dem Regisseur. Aus den Seiten steigen die Figuren auf: Balduin, Margit, Lyd., Scapinelli. (Ewers 1985 [1913], 89)

Verwirklicht wurde dann aber eine weit konventionellere Lösung, zudem ohne szenische Präsentation des Autors.⁸ In der überlieferten Kopie des DIF folgen nach dem Haupttitel, der in Doppelbelichtung den Studenten Balduin mit

8 Helmut H. Diederichs ist allerdings bei seinen Recherchen auf eine Rezension von Ludwig Hamburger aus der *Ersten Internationalen Film-Zeitung* vom 30.8.1913 gestoßen, in der jener einen «Spaziergang Wegeners und Ewers» kritisiert; vgl. Diederichs 1985, 32. Möglicherweise ist dies ein Hinweis darauf, dass ursprünglich doch eine dem Exposé ähnliche Einstellung in den Anfang integriert war, zumal Ewers in dieser Produktion eine starke Position (vgl. *ibid.*,

geschultertem Säbel unter einem Arkadenbogen zeigt und ausblendet, einige weitere Titel, darunter der schriftliche Hinweis auf Ewers als Autor und Regisseur (!), eine Strophe von de Musset und die Liste der Personen und ihrer Darsteller. Daran schließt sich eine Sequenz an, in der ein Vorhang viermal geöffnet und geschlossen wird, wobei er jeweils eine der handelnden Figuren, Balduin, Margit, Lyduschka und Scapinelli, halbnah in einer charakteristischen Pose freigibt. Die Bilder der Figuren sind stets mit einer Schrift zu ihren Füßen nach dem Muster «Paul Wegener als Balduin» versehen. Dieses gebräuchliche Verfahren, das an die schon von Tom Gunning beschriebene, in den USA seit 1904/05 geläufige Praxis erinnert, wird hier vor allem durch den Vorhang modifiziert, der wohl – ähnlich dem Musset-Vers – zeichenhaft etwas vom Prestige einer etablierten Kunstinstitution, nämlich der des Theaters, auf diesen «Kunstfilm» zu übertragen sucht.

Die Autorenfilm-Strategie blieb ein temporäres Phänomen der Jahre 1913/14. Selbstpräsentationen von Personen hinter der Kamera sind aber in den Prologen noch länger nachweisbar. Besonders bekannt für seine Selbstinszenierung als Regiestar ist Ernst Lubitsch, der sich um diese Zeit gern als Urheber der Narration ins Spiel bringt – wie in dem berühmten Prolog zu *DIE PUPPE* (Deutschland 1919)⁹ oder auch in dem zu *CARMEN* (Deutschland 1918). In *CARMEN* lässt er schriftlich verkünden: «Der Lustspiel-Regisseur ERNST LUBITSCH wagt sich zum ersten Male an einen dramatischen Stoff», dann erscheint er für über 15 Sekunden in naher Einstellung im Sessel eines Arbeitszimmers rauchend, lesend und nachdenkend. Danach: «Er inszeniert seinen ersten Großfilm «Carmen». In der Titelrolle debütiert eine junge Tragödin», worauf im Rollenkostüm, jeweils durch einen Zwischentitel mit Namensnennung angekündigt, Pola Negri als Carmen und Harry Liedtke als Don José vor einem Vorhang erscheinen und in die Kamera blicken. Danach ein Titel «in weiteren Rollen...», und erst jetzt folgt der Haupttitel des Films.

Die Beispiele ließen sich fortsetzen, doch lassen die dargestellten Filmanfänge eine kleine Typologie und ästhetische Charakteristika jener visuellen Prologe, jener *Vor-Bilder*, erkennen, die in Deutschland zu Beginn der zwanziger Jahre allmählich außer Mode kamen, davor aber die übliche Form der Eröffnung eines Films bildeten. Als *konventionelle Elemente* bewahrten sie Reste

11–16) besaß und die im Autorenfilmjahr geläufige Selbstpräsentation als Autor wohl hätte durchsetzen können.

9 Sabine Hake (1992, 39) hat diesen Prolog so kommentiert: «[...] the prologue of *DIE PUPPE* (*THE DOLL*, 1919) makes a humorous comment on the art of filmmaking and, in a way, finalizes his decision to become a full-time-director. Playing a magician or puppeteer, Lubitsch sets up a toy set that, through superimposition, turns into the film's «real» setting.»

der diskontinuierlichen und selbstreflexiven Ästhetik des frühen Kurzfilmkinos noch in einer Zeit, in der sich die eigentliche Narration längst am illusionistischen Ideal orientierte. Ihre Vielfalt zeigt, in welchem Maße diese visuellen Prologe kreative Ideen herausgefordert haben.

Literatur

- Barthes, Roland (1964) *Mythen des Alltags* [frz. 1957]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Blüher, Dominique (1994) Am Anfang war das Dispositiv. In: *Film und Kritik*, 2 («Selbstreflexivität des Films»), S. 66–70.
- Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1985) *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia.
- Diederichs, Helmut H. (1985) *Der Student von Prag. Einführung und Protokoll*. Stuttgart: Focus.
- Ewers, Hanns Heinz (1985) Der Student von Prag (Original-Exposé) [1913]. In: Diederichs 1985, S. 89–98.
- Faktor, Emil (1992) Die stumme Premiere: Mit Lindau und Bassermann im Kientopp [1913]. In: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium*. Hg. v. Jörg Schweinitz. Leipzig: Reclam, S. 347–350.
- Gunning, Tom (1979) Le Style non-continu du cinéma des premiers temps (1900–1906). In: *Les Cahiers de la cinémathèque*, 29 («Le cinéma des premiers temps (1900–1906)»), S. 24–34.
- Hake, Sabine (1992) *Passions and Deceptions. The Early Films of Ernst Lubitsch*. Princeton, NJ: Princeton UP.
- Hickethier, Knut (1998) Theatervirtuosinnen und Leinwandmimen. Zum Entstehen des Stars im deutschen Film. In: *Die Modellierung des Kinofilms. Zur Geschichte des Kinoprogramms zwischen Kurzfilm und Langfilm (1905/6–1918)*. Hg. v. Corinna Müller & Harro Segeberg. München: Fink, S. 333–357.
- Metz, Christian (1997) *Die unpersönliche Enunziation oder der Ort des Films* [frz. 1991]. Münster: Nodus.
- Müller, Corinna (1994) Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen. Stuttgart: Metzler.
- Musser, Charles (1990) *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press (History of the American Cinema. Bd. 1).
- Salt, Barry (1992) *Film Style and Technology: History and Analysis* [1983]. London: Starword.
- Schaudig, Michael (2002) «Flying Logos in Typosphere». Eine kleine Phänomenologie des graphischen Titeldesigns filmischer Credits. In: *Schrift und Bild im Film*. Hg. v. Hans-Edwin Friedrich & Uli Jung. Bielefeld: Aisthesis Verlag, S. 163–183.