

Frank Kessler

## Was kommt zuerst?

### Strategien des Anfangs im frühen *nonfiction*-Film<sup>1</sup>

Wenn Roland Barthes in einer oft zitierten Bemerkung feststellt,

[...] der Filmanfang hat eine stark erklärende Funktion: Es geht darum, dem Zuschauer eine ihm unbekannt Situation so schnell wie möglich darzustellen, ihm den früheren Status der Figuren, ihre Beziehungen zueinander zu *bezeichnen* [...] (1960, 85; Übers. F.K.),

so denkt er – «natürlich» – an das klassische Erzählkino. Hier, am Filmanfang, beginnt die «Filmarbeit» (Kuntzel 1972; 1999), ereignet sich «der Eintritt des Zuschauers in die Fiktion» (Odin 1980), findet die «Initiation» (Hartmann 1995) statt, die den Betrachter gleichermaßen in eine diegetische Welt, einen Erzählmodus und eine diskursive Ordnung einführt. Wie aber verhält es sich mit dem dokumentarischen Film? Wie zumal mit dem frühen nichtfiktionalen Film, bei dem, wie Tom Gunning (1995) schreibt, bis Mitte/Ende der 1910er Jahre eine «Ästhetik der Ansicht» vorherrscht, was wiederum bedeutet, dass hier narrative oder «expositorische» (vgl. Nichols 1981, 170-207) Strukturen nur schwach ausgeprägt sind?

Damit stellt sich die Frage, ob denn beim frühen nichtfiktionalen Film ebenfalls Elemente auftreten, die als «Figuren des Anfangs» gelten können und eine spezifisch «inaugurale» textuelle oder enunziative Funktion erfüllen. Natürlich fängt jeder Film auf irgendeine Weise an, doch wie ist dieser Anfang organisiert? Was kommt zuerst?

Im Folgenden möchte ich anhand einer Reihe von Beispielen versuchen, verschiedene Eröffnungsstrategien von *nonfiction*-Filmen aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg aufzuzeigen. Das Feld ist allerdings viel zu breit, als dass man im Rahmen einer solchen notwendigerweise begrenzten Untersuchung zu einer

1 Der vorliegende Text ist die überarbeitete deutsche Fassung eines im März 2003 auf dem X Convegno Internazionale di Studi sul Cinema/X International Film Studies Conference «Limina/Film's Thresholds» in Udine gehaltenen Vortrags mit dem Titel «Comment commencer? Stratégies d'ouverture dans le cinéma non-fictionnel des premiers temps». Die französische Fassung erscheint in den Akten des Kolloquiums, Udine: Forum 2004. Die Forschungen zu dieser Arbeit fanden statt im Rahmen des Utrecht Media Research Program «The Historical and Cultural Construction of Media and Media Forms».

verallgemeinerbaren Taxonomie kommen könnte. Ich werde mich darum auch auf einige thematisch begrenzte Spielarten des frühen nichtfiktionalen Films beschränken, vor allem auf die so genannten «Reisebilder» oder *travelogues* sowie auf Filme, die industrielle oder handwerkliche Produktionsprozesse darstellen. Andererseits handelt es sich beim frühen nichtfiktionalen Film aber auch nicht um ein gänzlich heterogenes Korpus: Bis mindestens Mitte der 1910er Jahre lässt sich eine gewisse stilistische Stabilität beobachten. Während des Workshops «Nonfiction from the Teens», der 1994 vom Filmmuseum in Amsterdam organisiert wurde, kam Ben Brewster zu folgender Feststellung:

Is there a stylistic history of nonfiction film in the sense that there is for fiction films? [...] could you actually tell the difference between a film made in 1917 and a film made in 1907, in the way that you can with fiction film? [...] Seeing a lot of nonfiction during this Workshop, I've actually been wondering whether I'd be in a position at the end of it to say, without looking to external reference points, that a documentary was made in a particular year or within a particular period. So far, I'm not sure I am. They don't seem to exist in the regime of stylistic pressure that was clearly there for fiction filmmakers. (Diskussionsbeitrag Brewster in Hertogs/de Klerk 1994, 32)

Das bedeutet, dass hinsichtlich der stilistischen Merkmale diachronische Veränderungen im Bereich des Nichtfiktionalen bis zum Ersten Weltkrieg offenbar sehr viel weniger ins Gewicht fallen als bei den narrativen, fiktionalen Filmen.

## Vor dem Anfang: der Titel als Ankündigung des enunziativen Modus

Der Rezeptionsprozess eines Films setzt bereits ein, bevor noch das erste Bild auf die Leinwand projiziert wird. Das Publikum sitzt so gut wie nie im Kino, ohne zumindest einige Informationen vorab erhalten zu haben (lässt man einmal die alles in allem eher «mythischen» Praktiken der Surrealisten beiseite, die sich bewusst vollkommen dem Zufall aussetzen wollten<sup>2</sup>). Durch Anzeigen, Plakate, Kritiken, also durch verschiedene Formen von Paratexten, erhält man

2 So schreibt André Breton: «Mein System bestand darin, ins Kino zu gehen, ohne vorher nach dem Programm zu fragen, was mich übrigens auch nicht weitergebracht hätte, da ich mir nie mehr als fünf oder sechs Schauspielernamen merken konnte; ich lief natürlich Gefahr, es noch «schlechter zu treffen» als ein anderer, doch muß ich hier meine Schwäche für die vollkommen idiotischen französischen Filme eingestehen» (1978, 26f).

geradezu unvermeidlich Hinweise darauf, was man zu erwarten hat. Bei den Filmen der Frühzeit, die ja immer innerhalb eines Programmzusammenhangs vorgeführt wurden, ist es der Titel selbst, der den nur einigermaßen eingeweihten Zuschauern wesentliche Informationen vermittelt. So konstatiert François Jost zwar, dass die Programme des Gaumont Palace in Paris 1908 keinerlei Genreangaben enthalten, «[d]och liefern die Titel selbst Hinweise auf die jeweilige Gattung, die das Publikum des Jahres 1908 wohl ohne weiteres versteht [...]» (2002, 39).

Dies gilt nicht nur für Trickfilme, Burlesken oder Dramen, sondern auch, und zwar in noch stärkerem Maße, für den nichtfiktionalen Film. Hier findet man, von den Anfängen bis zum Ersten Weltkrieg, eine bemerkenswerte Beständigkeit bei der Titelgebung. Blättert man durch zeitgenössische Vertriebskataloge oder durch das von Herbert Birett (1991) erstellte Verzeichnis von Filmen, die vor 1911 in Deutschland gelaufen sind, so lassen sich die dem Bereich des Nichtfiktionalen zugehörigen Filme tatsächlich leicht identifizieren. Hier eine willkürliche Sammlung von Beispielen:

L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT (Lumière 1896), AM BRANDENBURGER THOR ZU BERLIN (Messter 1898), ANKUNFT EINER TRAMBAHN IN SAIGON (Pathé frères 1902), FLORAL PARADE OF LADY CYCLISTS (Hepworth 1903), PANORAMA VON LUZERN (Pathé frères 1904), THE LIFE OF THE BUSY BEE (Urban 1905), SPORTS ET AMUSEMENTS EN SUISSE (Eclipse 1907), BEI DEN TOUAREGS (Pathé frères 1908), ANSICHTEN VON MAILAND (Gaumont 1909), DAS MALERISCHE UNGARN (Imperium 1910), SCHWEFELINDUSTRIE IN SIZILIEN (Eclair 1911), L'Auvergne pittoresque (Lux 1912), DANS LES PYRÉNÉES (Gaumont 1913), RAPALLO (Cines 1914), DANSES AU JAPON (Pathé frères 1916), HOLLAND IN IJS (Haghefilm 1917).

All diese Titel sind, ungeachtet in welcher Sprache sie verfasst sind, nicht nur in erster Linie beschreibend – sie geben deutliche Hinweise darauf, was man auf der Leinwand zu sehen bekommen wird –, sie haben zudem auch einen eindeutig referenziellen Charakter, d.h. sie verweisen auf in der «afilmischen Welt» (Souriau 1997) leicht identifizierbare Orte, Ereignisse, Handlungen usw. Darüber hinaus könnte man die meisten unter ihnen in mehr oder weniger derselben Form zu gleich welchem Zeitpunkt zwischen, sagen wir, 1895 und 1917 antreffen. So filmt z.B. der Lumière-Operateur Constant Girel 1896 eine DANSE TYROLIENNE in Köln. Im September 1910, also vierzehn Jahre später, erscheint ein Film mit demselben Titel im Vertriebskatalog der Firma Pathé.<sup>3</sup>

3 Für eine Beschreibung des Lumière-Films vgl. Loiperdinger 1999, 216; für den Pathé-Film vgl. Bousquet 1994, Katalog Nr. 3813.

Filmtitel haben auch heute noch oft eine derartige Hinweisfunktion, allerdings ist dies auf weit weniger systematische Weise der Fall als in der Frühzeit: Titel wie *MISSION TO MARS* (USA 2000, Brian de Palma) oder *DIE ANOTHER DAY* (*STIRB AN EINEM ANDEREN TAG*, USA 2002, Lee Tamahori) wecken sicherlich relativ genaue Genreerwartungen, doch man wird wohl kaum behaupten können, dass sich *DÉLITS FLAGRANTS* (*AUF FRISCHER TAT*, F 1995, Raymond Depardon) oder *BOWLING FOR COLUMBINE* (USA/CAN/D 2002, Michael Moore) eindeutig als Dokumentarfilme identifizieren lassen. Das gilt im übrigen auch für eine ganze Reihe von Klassikern des dokumentarischen Films: Titel wie *NANOOK OF THE NORTH* (*NANUK, DER ESKIMO*, USA 1922, Robert Flaherty), *SONG OF CEYLON* (GB 1935, Basil Wright), *LE SANG DES BÊTES* (F 1949, Georges Franju) könnten sich durchaus auch auf Spielfilme beziehen.

Im Fall der nichtfiktionalen Filme der 1910er Jahre hat der Titel eine stark verankernde Wirkung,<sup>4</sup> er dient nicht nur dazu, das Dargestellte zu benennen, sondern auch dazu, den enunziativen Modus anzukündigen und damit den Zuschauer dazu einzuladen, die Bilder einer «dokumentarisierenden Lektüre» (Odin 1990) zu unterziehen. Diese Praxis erlaubt es den Anbietern, Missverständnisse hinsichtlich des diskursiven Status der Filme weitgehend zu vermeiden und gleichzeitig auf den jeweils angemessenen Lektüremodus hinzuweisen. Man kann hier aber auch die Frage stellen, ob dieses Phänomen nicht vor allem damit zusammenhängt, dass die Filmanfänge selbst nicht so beschaffen sind, dass sie diese Funktion übernehmen können. Das wäre zumindest eine erste Hypothese, die sich in diesem Zusammenhang aufstellen ließe.

## Mitten ins Bild: die Aufnahmen der Firma Lumière

Das Problem einer Funktionsanalyse des Filmanfangs stellt sich auf besonders interessante Weise bei allen «unipunktuellen»<sup>5</sup> nichtfiktionalen Aufnahmen und insbesondere bei den Aufnahmen der Firma Lumière. Diese – tatsächlich oder auch nur scheinbar – in einer einzigen Einstellung gefilmten Bilder beginnen offenbar dann, wenn sich der Operateur entscheidet, mit dem Kurbeln anzufangen, und sie enden nach einer knappen Minute, nämlich dann, wenn alles Filmmaterial verbraucht ist. Der Betrachter wird hier – so scheint es

4 Ich verwende den Begriff der «Verankerung» hier in Anlehnung an die Überlegungen von Roland Barthes (1964, 44) zur Funktion sprachlicher Elemente wie der Bildunterschrift usw. bei ikonischen Botschaften.

5 Zu diesem Begriff vgl. Gaudreault/Kessler 2002.

zumindest – ‹unvermittelt› ins Geschehen geworfen. Doch wie Livio Belloï feststellt,

[...] registriert die Lumière-Aufnahme nicht einfach irgend etwas, und sie tut dies auch nicht auf eine beliebige Art und Weise. Wenn es hier jedoch eine Rationalität gibt, so muss sie auf der doppelten Einschränkung beruhen, der jede Aufnahme virtuell unterworfen ist und die damit gewissermaßen als eine Invariante betrachtet werden kann. Diese zweifache Einschränkung betrifft gleichzeitig die Dimension des Raums (das heißt die Beschränkung auf einen *Blickpunkt*) und die der Zeit (das heißt die begrenzte *Dauer*) [...]. (2001, 24)

Die Lumière-Aufnahme präsentiert mit anderen Worten das Aufeinandertreffen eines ‹profilmischen› (Souriau 1997) Ereignisses und eines mithilfe des kinematographischen Apparats erzeugten raum-zeitlichen Ausschnitts. Im Idealfall ergibt sich eine genaue Übereinstimmung: Der gewählte Bildkader erlaubt es, das Geschehen in seiner Gesamtheit zu beobachten, und die Dauer des Ablaufs entspricht der Länge der Aufnahme. Der Filmanfang und das Filmende fallen dann mit dem Beginn bzw. dem Abschluss des Ereignisses zusammen. Dies wäre dann, um noch einmal Livio Belloï (2001, 27) zu zitieren, eine ‹isochrone Beziehung› zwischen der Dauer des profilmischen Geschehens und der Aufnahme. Laut Georges Sadouls Beschreibung der von ihm so genannten ‹zweiten Fassung› des Lumière-Films *LA SORTIE DES USINES* (Katalog Nr. 91) enthält in diesem Fall die Ereignisstruktur selbst deutliche Signale, die als Markierung von Beginn und Schluss fungieren: ‹Man öffnet die Tore am Anfang des Films und schließt sie am Ende› (Sadoul 1964, 152).<sup>6</sup> Doch eine solche genaue Übereinstimmung ist eher selten.<sup>7</sup> Die Lumière-Kameraleute sehen sich meist einem sich stetig verändernden Ereignisfluss gegenüber, der weit über die Länge des Filmstreifens hinausgeht und bei dem weder Anfang noch Ende deutlich abzugrenzen sind.<sup>8</sup>

Möglicherweise bietet ein Blick auf die Vorführpraxis zumindest der ersten Jahre eine Lösung für die Frage: ‹Was kommt zuerst?› Der Schriftsteller Maxim Gorki wohnt 1896 einer Vorstellung des Cinématographe Lumière in Niñni-Novgorod bei, über die er als Journalist unter dem Pseudonym I. M. Pacatus im *Niñegordoskij listok* berichtete:

6 Der Satz wird auch von Belloï 2001, 27f, zitiert.

7 Vgl. aber auch Deutelbaum 1983, der davon ausgeht, dass es in zahlreichen Lumière-Filmen derartige (proto-)narrative Strukturen gibt.

8 Dies gilt natürlich nur teilweise für die ebenfalls zahlreichen Aufnahmen, bei denen das profilmische Ereignis inszeniert wurde.

Wenn im Saal, in dem die Erfindung Lumières gezeigt wird, das Licht ausgeht und auf der Leinwand plötzlich – Schatten einer schlechten Radierung – das große graue Bild «Straße in Paris» erscheint, sieht man, wenn man hinschaut, Menschen, die in verschiedenen Posen erstarrt sind, Kutschen und Häuser – alles ist grau, auch der Himmel über all dem ist grau. Man erwartet nichts Besonderes von so einem vertrauten Anblick, oft schon hat man diese Pariser Straßen auf Bildern gesehen. Doch plötzlich beginnt die Leinwand seltsam zu vibrieren und das Bild wird lebendig. Die Kutschen aus dem Hintergrund fahren direkt auf Sie zu in die Dunkelheit, in der Sie sitzen. Menschen erscheinen irgendwo aus der Ferne und werden größer, wenn sie sich Ihnen nähern. Im Vordergrund spielen Kinder mit einem Hund, Radfahrer rasen vorbei, Fußgänger überqueren die Straße, sich zwischen den Kutschen hindurchschlängelnd – alles bewegt sich, lebt, brodeln, kommt in den Vordergrund des Bildes und verschwindet aus ihm irgendwohin. (Gor'kij 1995, 13)

Bei der Vorführung erscheint die Lumière-Aufnahme also – allerdings auf andere Weise als beim Drehen – als eine Begegnung zweier Phänomene: einerseits der vom Bildkader umgrenzte Raum, andererseits das Ereignis mit der ihm eigenen Dauer. Der Übergang vom stehenden zum bewegten Bild markiert den Beginn des Schauspiels der *vive*. Der Titel – der im Programm angekündigt, mittels einer Laterna magica projiziert oder ganz einfach vom Operateur ausgerufen wird – sorgt dabei für die Verankerung, die für die Lektüre des Bildes notwendig ist.<sup>9</sup>

In einigen Lumière-Aufnahmen scheint es geradezu ein textuelles Äquivalent dieses Verfahrens zu geben. Der Bildausschnitt ist dann so gewählt, dass er gewissermaßen eine Situation des *suspense* schafft, weil sich das Eintreten des im Titel angekündigten Ereignisses um ein Weniges verzögert. Ein weithin bekanntes Beispiel hierfür ist ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT. Hier sieht man zu Beginn den Bahnsteig mit einigen Wartenden, bevor der Zug tatsächlich im Bild erscheint. Derartige Strukturen verdanken sich wohl einer mehr oder weniger bewussten Strategie seitens der Operateure, die beim Filmen eines Ereignisses den größtmöglichen Effekt erzielen wollten. Es wäre ganz gewiss falsch, den Grad der Gestaltung bei den Lumière-Aufnahmen zu unterschätzen oder gar zu vernachlässigen. Allerdings denke ich, dass der Stellenwert der oft vergessenen paratextuellen oder extratextuellen Elemente wie

9 Es stellt sich allerdings die Frage, ob dieses Verfahren allgemein gebräuchlich war (es wird zumindest in einer Reihe von zeitgenössischen Aussagen zu frühen Lumière-Vorstellungen erwähnt), und wenn ja, wie lange es die Vorführpraxis bestimmte.

dem Titel, der Ankündigung durch den Vorführer oder der Vorführpraxis für die Organisation des Anfangs einer *vue* möglicherweise sehr viel größer ist, als dies bislang angenommen wird.

## Beschreibungen von Anfängen, Beschreibungen von Enden: die Kataloge

Wie bereits eingangs erwähnt, gehorchen die frühen nichtfiktionalen Filme einer spezifischen Ästhetik. Filme, die aus mehreren Einstellungen bestehen, präsentieren eine Reihe von «Ansichten», deren Aufeinanderfolge relativ allgemeinen Kriterien einer räumlichen und/oder zeitlichen Ordnung unterworfen sind. Die einzelne Einstellung erlangt so eine gewisse Autonomie (vgl. Gunning 1995, 113-116). Man kann somit von einer «losen Pluripunktualität» (Gaudreaut/Kessler 2002, 29) sprechen: Die Einstellungen erscheinen in einer lockeren Reihung, als eine Serie von Tableaus.<sup>10</sup> Die Tatsache, dass diese Bilderfolge keiner starken Implikationslogik unterworfen ist, bedeutet auch, dass es keine oder allenfalls eine nur schwach ausgeprägte funktionale Hierarchie zwischen den Einstellungen gibt. Somit stellt aber auch das Anfangsbild keinen herausgehobenen diskursiven Moment dar. Betrachtet man die Filme und vor allem die Katalogbeschreibungen, so erkennt man rasch, dass wenn überhaupt ein Element besondere Beachtung findet, dies offenbar vor allem das Ende der Filme ist.

Es folgen nun einige willkürlich aus mir zur Verfügung stehenden Katalogen der Société générale des cinématographes Eclipse & Urban Trading Co. von 1907/08 sowie der Firma Pathé von 1910 (Bousquet 1994) gewählte Beschreibungen (ich zitiere hier lediglich die Passagen, die sich auf das Ende der Filme beziehen):

NAPLES PITTORESQUE (Eclipse 1907/08, Katalog Nr. 3077): «Wir beschließen diesen Film auf sehr humorvolle Weise: Eine Gruppe Lazzaroni isst Makkaroni alla Napolitana.»<sup>11</sup>

10 Diese Form der lockeren Aneinanderreihung bei relativer Autonomie der einzelnen Einstellungen schließt jedoch nicht aus, dass man bei den nichtfiktionalen Filmen der Jahre vor dem Ersten Weltkrieg sehr viel häufiger als bei fiktionalen Filmen Anschlüsse findet, bei denen z.B. innerhalb einer Szenen von der Totalen auf eine Nahaufnahme umgeschnitten wird. Das Prinzip der «Ästhetik der Ansicht» wird dadurch aber kaum berührt; vgl. auch Bottomore 1990.

11 Hier und im Folgenden meine Übersetzung.

BATAILLE DE FLEURS (Eclipse 1907/08, Katalog Nr. 3113): «Diese Serie endet mit einer Blumenschlacht zwischen den Autos, Karren, Kutschen und anderen Fahrzeugen; die Passanten laufen durcheinander und bombardieren sich mit unvergleichlicher Lebhaftigkeit.»

UNE FERME D'AUTRUCHES (Eclipse 1907/08, Katalog Nr. 3114): «Diese interessante Serie endet mit einer komischen Szene. Ein Wärter bedeckt den Kopf eines Straußes mit einer Socke, klettert unter Schwierigkeiten auf dessen Rücken und wird von seinem Reittier mit hüpfendem, schwindlig machendem Gang davongetragen.»

LE BEURRE EN NORMANDIE (Pathé 1910, Katalog Nr. 3285): «Der Film schließt mit einer malerischen Szene auf einem normannischen Markt, auf dem die berühmten Buttersorten aus Isigny, Livarot, Vire usw. angeboten werden.»

CHASSE AU LASSO DANS LES PLAINES DES CÉLÈBES (Pathé 1910, Katalog Nr. 3324): «Wir folgen ihnen über die Ebenen von Celebes auf eine überaus malerische und ereignisreiche Hirschjagd, die mit einem sehr schönen Bild der Jagdbeute endet.»

RÉCOLTE ET PRÉPARATION DES ANANAS (Pathé 1910, Katalog Nr. 3464): «Nachdem die Ananas in jeder Dose in Sirup getaucht worden ist, werden diese verlötet, etikettiert, verschickt, und der Film schließt mit einem Bild, in dem die köstliche Frucht verzehrt wird.»

UNE JOURNÉE À L'ÎLE DE MARKEN (Pathé 1910, Katalog Nr. 3515): «Wir sehen in diesem Streifen ein schmuckes kleines Dorf mit seinen lebenswürdigen Bewohnern, Szenen auf dem Kanal, und schließlich werfen wir einen Blick auf die Zuider Zee bei Sonnenuntergang.»

ENFANTS DE HOLLANDE (Pathé 1910, Katalog Nr. 3651): «Wir enden mit einem Tanz, der von den holländischen Kindern ausgeführt wird.»

Anhand dieser Beschreibungen lassen sich verschiedene Strategien unterscheiden, mit denen die Filme zum Abschluss gebracht werden. Zum Teil findet man ähnliche Verfahren bei anderen Genres, zum Teil erscheinen die Schlussformeln als eine Art Pendant der Attraktionen, die zum Ende eines Programms oder eines Programmabschnitts präsentiert werden. So enden in mehreren Fällen die Filme mit einem Tableau, das als «Apotheose», also als spektakuläres Schlussbild fungiert.<sup>12</sup> Beispiele hierfür sind die malerische Marktszene, das Verzehren der Ananas, das «schöne Bild der Jagdbeute» und vor allem der Son-



nenuntergang über der Zuider Zee (wie Sonnenuntergänge überhaupt sehr häufig bei Reisebildern das Filmende markieren). Sie zeigen entweder den ‹krönenden Abschluss› einer Handlungs- oder Ereigniskette oder einen besonders betonten visuellen Effekt (der dann als ‹malerisch› oder ‹spektakulär› beschrieben wird). Letzteres wird bisweilen noch zusätzlich hervorgehoben: In *VISITE À UNE ACIÉRIE* (Urban 1907/08, Katalog Nr. 1505) ist das letzte Schlussbild zudem noch koloriert, in *AU PAYS DES MOUSMÉES* (Urban 1907/08, Katalog Nr. 1767) ist es viragiert, und in *A TRAVERS LE CANADA* (Urban 1907/08, Katalog Nr. 1863) sind die letzten vier Tableaus, welche die Niagara-Fälle zeigen, ‹blau viragiert, wodurch die Pracht dieser ohnehin schon malerischen Ansichten noch verstärkt wird›.

In anderen Fällen ist das Ende selbst eine Attraktion, die ihrerseits Gegenstand eines Films sein könnte. So der ‹Tanz, der von den holländischen Kindern ausgeführt wird› (in den Vertriebskatalogen findet man zahlreiche Beispiele dieser Art) oder in *NAPLES PITTORESQUE* und *UNE FERME D'AUTRUCHES* der Abschluss mit einer komischen Szene, wie es ja tatsächlich auch bei Filmprogrammen insgesamt sehr oft geschah.

Doch gibt es auch entsprechende Formen des Filmanfangs? Zunächst einmal ist festzustellen, dass die Katalogbeschreibungen eher selten (zumindest weit aus seltener als das beim Filmende der Fall ist) angeben, zu Beginn sehe man diese oder jene Ansicht. Betrachtet man jedoch die im Katalog aufgeführte Reihenfolge der Szenen, aus denen sich ein Film zusammensetzt, lassen sich eine Reihe von Strategien unterscheiden, die den Entwurf einer Gesamtstruktur – und sei diese auch noch so lose gefügt – zu erkennen geben. Der Filmanfang erscheint dann als der Ausgangspunkt eines Trajekts, das zu einem deutlich als solchem erkennbaren Ziel hinführt, selbst wenn die dazwischen liegende Szenenfolge weit weniger stringent gegliedert erscheint. Es folgen nun erneut einige dem Eclipse/Urban-Katalog entnommene Beispiele, bei denen jeweils die Beschreibung bzw. der ‹Titel› der ersten und der letzten Szene zitiert werden:

*VOYAGE EN BRETAGNE* (Eclipse 1907/08, Katalog Nr. 3142): 1. Die Abfahrt / 14. Der Strand. – Das Bad. (Reiseweg der Touristen von ihrem Heimatort bis zum Bad im Meer.)

*LE NOUVEAU DIRIGEABLE «PATRIE»* (Eclipse 1907/08, Katalog Nr. 3154): 1. Das neue Luftschiff ‹La Patrie› verlässt den Hangar. / 12. ‹La Patrie›

12 Apotheosen sind ein mehr oder weniger fester Bestandteil von Feerien, auf der Bühne wie auf der Leinwand. Das Schlussbild soll hier noch einmal die gesamte Pracht des Schauspiels entfalten; vgl. Kessler 2000, 15–18.

kehrt in den Hangar zurück. (Zirkuläre Struktur, am Ende erfolgt die Rückkehr zum Ausgangspunkt.)

CIRCUIT DE DIEPPE (Eclipse 1907/08, Katalog Nr. 3185): 1. Vor dem Rennen. – Vorbereitungen. – Die Konstrukteure und die wichtigsten Favoriten. / 10. NAZARRO empfängt die Glückwünsche aller. (Anfang und Ende des Ereignisses.)

L'ÉDITION D'UN JOURNAL (Urban 1907/08, Katalog Nr. 1769): 1. Das Büro der Redakteure. / 9. Ankunft der Fahrzeuge und Verteilung an die Verkäufer. (Arbeitsprozess, von der Redaktion bis zum Vertrieb.)

Die Ereignisstrukturen, die der Anordnung der Szenen innerhalb des Films zu Grunde liegen, sind deutlich zu erkennen: die Reise zu einem Bestimmungsort, die Rundreise (der Rundflug), die Wiedergabe eines Sportereignisses von den Vorbereitungen bis zur Siegerehrung, die Darstellung eines Arbeitsvorgangs von den Anfängen bis zum Vertrieb oder Konsum des Produkts, usw. Durch die Analyse eines entsprechend umfangreichen Korpus früher nichtfiktionaler Filme ließe sich möglicherweise eine mehr oder weniger geschlossene Liste solcher Ordnungsschemata erstellen. Als Beginnsszene fungieren dabei sehr häufig Situationen, die den Ausgangspunkt einer Ereignis- oder Handlungskette darstellen, wie hier z.B. das Verlassen des Hangars, die Vorbereitung auf das Rennen oder die Abfahrt in die Ferien. In anderen Fällen erscheint der Anfang eher willkürlich gewählt, z.B. die Ernte in einem Film über die industrielle Herstellung eines Nahrungsmittels – ebenso gut hätte dies die Anlieferung der Frucht bei der Fabrik sein können. Auch hier ist die verankernde Wirkung des Titels von zentraler Bedeutung. Der Film *VIE DANS UNE MINE D'OR AU SUD DE L'AFRIQUE* (Urban 1907/08, Katalog Nr. 1975) beginnt mit der «Ankunft eines Zuges, der die letzte Fuhre von fünfzig chinesischen Tagelöhnern nach Transvaal bringt». Hier steht die Einfahrt eines Zuges also nicht für das Ende einer Reise, sondern für den Anfang der Schicht. Auch *A TRAVERS LE CANADA* (Urban 1907/08, Katalog Nr. 1863) beginnt mit der «Ankunft in Montréal», also – vor allem aus europäischer Perspektive – mit dem Erreichen des Ausgangspunkts einer Reise auf dem nordamerikanischen Kontinent.

Auch wenn nicht alle nichtfiktionalen Filme dieser Zeit derartige Strukturen aufweisen, trifft man sie doch häufig genug an, um annehmen zu können, dass es sich hier um bewusste Darstellungsstrategien handelt. Dies führt jedoch zu einer anderen Frage: Gibt es, abgesehen von der Tatsache, dass die Anordnung der Szenen oft einer erkennbaren Logik folgt und eine Handlungskette durch

eine deutlich als solche fungierende Ausgangssituation in Gang gesetzt wird, auch visuelle Figuren, die als typische Anfangsbilder im *nonfiction*-Film der 1910er Jahre gelten können?

## Anfänge: Bilder und Strukturen

Natürlich kann es auch hier nicht darum gehen, eine Taxonomie verschiedener Anfangsbilder in frühen nichtfiktionalen Filmen zu erstellen. Stattdessen will ich eine Reihe häufig auftretender Figuren betrachten, auch wenn die Liste zwangsläufig sehr lückenhaft bleibt. Die soeben behandelten Handlungs- und Ereignisketten bieten einen ersten Anhaltspunkt, welcher Art solche «typischen» Anfangsbilder sein können: Ein- und abfahrende Züge, Boote oder andere Fahrzeuge gehören dazu, insbesondere bei Reisebildern, hier könnte man sogar von einer regelrechten Ankündigung des Themas sprechen. Der «touristische Blick», den diese Filme darstellen, die Suche nach malerischen, eindrucksvollen, interessanten Sujets, kurzum nach *Sehenswürdigkeiten* ist eng verbunden mit der «Ästhetik der Ansicht» und schlägt sich auch in der Filmaufnahme selbst nieder:

Deutlichstes Merkmal der *Ansicht* ist die Art und Weise, wie hier der Akt des Schauens oder Beobachtens nachgeahmt wird. Mit anderen Worten, wir erfahren eine *Ansicht* nicht einfach als die Darstellung eines Ortes, eines Ereignisses oder eines Prozesses, sondern gleichzeitig als Mimesis des Betrachtens selbst. Die Kamera tritt buchstäblich als Tourist, Forscher oder Betrachter auf, und das Vergnügen an diesen Filmen liegt gerade darin, dass sie als Surrogat des Schauens erscheinen. (Gunning 1995, 114; Herv.i.O.)

Diese Bemerkung gilt, wie erwähnt, insbesondere für die Reisefilme. Die Kamera ist hier sehr häufig in Bewegung, entweder durch den Raum, indem sie auf ein Fahrzeug montiert ist, oder durch Panoramaschwenks. Diese Figur, die auch eine der ganz frühen Filmgattungen darstellt (vgl. Uricchio 1999), findet man oft zu Beginn von Reisebildern, als Gesamtansicht einer Stadt oder Landschaft aus der Ferne, bevor man dann einzelne Sehenswürdigkeiten aus der Nähe betrachten kann. Neben diesem geradezu «standardisierten» Verfahren gibt es originellere visuelle Lösungen wie in *SANTA LUCIA* (Ambrosio [?], ca. 1910), der mit einer von einem Boot aus aufgenommenen Ansicht von Venedig beginnt, wobei der größte Teil des Bildes von einer flatternden Flagge ausgefüllt wird. So entsteht eine visuell interessante Komposi-

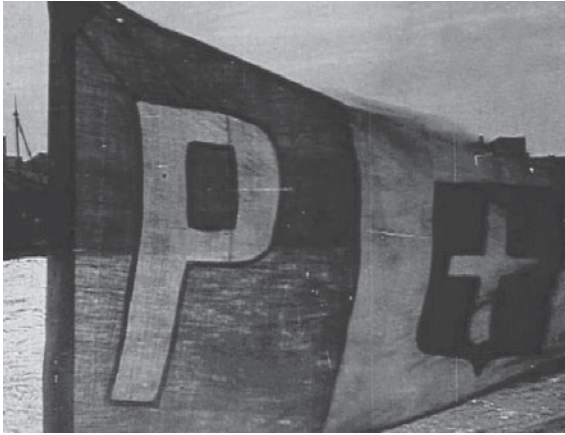


Abb. 1 *SANTA LUCIA* (1910)

nung für die folgenden Ansichten. Dieses Bild ähnelt in mancher Hinsicht der von Barry Salt (1983, 55f) so genannten «emblematischen Einstellung», die entweder an den Anfang oder ans Ende eines Films montiert werden und auf die Diegese verweisen, ohne ihr tatsächlich anzugehören.\* Hier dient sie wie gesagt zur Verankerung der restlichen Einstellungen: Die Landkarte verdoppelt und ergänzt gewissermaßen die Funktion des Titels, indem sie den Ort nicht nur erneut nennt, sondern auch in seiner weiteren geografischen Umgebung lokalisiert.

Die emblematische Einstellung ist nun tatsächlich eine visuelle Figur des Anfangs wie des Endes, die in zahlreichen frühen Filmen Verwendung findet, auch im Bereich des Nichtfiktionalen.<sup>14</sup> Hier zwei Beispiele, in denen sie den Film eröffnet: In *COMMENT SE FAIT LE FROMAGE DE HOLLANDE* (Pathé 1909) zeigt das erste Bild – dem ein Zwischentitel vorausgeht, der erklärt, dass der holländische Käse kugelförmig ist – eine junge Frau in «typischer» Landestracht in einer «typischen» Landschaft mit Windmühle. In die Kamera lächelnd präsentiert sie einen Käse.

tion, die gleichzeitig auch den Blick eines Reisenden simuliert, der sich der Stadt nähert.<sup>13</sup>

Ein anderer Film, *RAPALLO* (Cines 1912) präsentiert ein Anfangsbild das – zumindest zu jener Zeit – relativ selten verwendet wird: Die erste Einstellung zeigt eine Karte Norditaliens, auf der Rapallo eingezeichnet ist, und bietet so eine geografische Verankerung für die folgenden

13 Die Beschreibung dieses und der folgenden Filme basiert auf der DVD-Edition *Exotic Europe* (2000), einem Gemeinschaftsprojekt der Fachhochschule für Technik und Wirtschaft (Berlin), des Nederlands Filmmuseum (Amsterdam), des Cinema Museum (London) sowie des Bundesarchiv/Filmarchiv (Berlin/Koblenz).

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

14 Für eine ausführliche Diskussion der emblematischen Einstellung in fiktionalen Filmen vgl. das vierte Kapitel in Belloï 2001.

Bezogen auf den Titel, zeigt diese Einstellung also das Endprodukt, dessen Herstellungsprozess im Film dargestellt werden soll: Auf dieses Eröffnungsbild folgt eine Einstellung von Kühen auf der Weide, die darauf warten, gemolken zu werden, danach die einzelnen Phasen der Käseproduktion bis hin zum Verkauf auf dem Markt in Alkmaar. Die gleiche Struktur hat auch der



Abb. 2 *COMMENT SE FAIT LE FROMAGE DE HOLLANDE* (1909)

englische Film *CHEDDAR* (Ideal 1920), der mehr als zehn Jahre später gedreht wurde. Auch hier zeigt die erste, emblematische Einstellung einen Laib Cheddar – ein Schild gibt an, dass dieser Käse einen 1. Preis gewonnen hat –, danach sieht man die Kühe auf der Weide, das Melken sowie alle nachfolgenden Phasen der Herstellung. Trotz offensichtlicher Unterschiede – der Pathé-Film zeichnet ein eher folkloristisches Bild, lässt die Holländer in traditioneller Tracht auftreten, die wohl kaum bei der Arbeit getragen wurde, und präsentiert die Käseproduktion in Handarbeit, während der englische Film eine moderne, fast schon industriell organisierte Landwirtschaft darstellt – sind die Ähnlichkeiten in der Reihenfolge der Einstellungen frappierend und bestätigen die These von der relativen stilistischen und strukturellen Stabilität in den Darstellungsstrategien nichtfiktionaler Filme der 1910er Jahre. In beiden Fällen beginnt der Film mit einem Bild des Endprodukts, geht dann zurück zum Rohstoff, zeigt die verschiedenen Etappen des Herstellungsprozesses, um schließlich wieder zum Ausgangspunkt zurückzukehren: dem fertigen Käse. Die emblematische Einstellung funktioniert hier tatsächlich als eine «Verdichtung», wie Livio Belloï (2001, 271) schreibt, denn der Käselaub «enthält» gewissermaßen den gesamten Produktionsablauf, den der Film dann Schritt für Schritt entfaltet.<sup>15</sup>

Abschließend möchte ich noch ein interessantes Beispiel erörtern, dessen Stellenwert im Zusammenhang der *nonfiction*-Produktion jener Zeit nur

15 Allerdings ist sie damit auch oft direkter mit der dargestellten Welt – der Diegese – verbunden als das bei den von Salt oder Belloï diskutierten fiktionalen Filmen der Fall ist.

schwer einzuschätzen ist. Es handelt sich dabei um den Versuch, für die nicht-fiktionalen Aufnahmen einen narrativen Rahmen zu schaffen. In der ersten Einstellung des englischen Films *A DAY IN THE LIFE OF A COALMINER* (Kineto 1910)<sup>16</sup> sieht man einen Bergarbeiter, der sich am Morgen von seiner Familie verabschiedet, um zu seiner Arbeit unter Tage zu gehen. Am Ende des Films – am Abend – kehrt er nach Hause zurück, und seine Tochter erwartet ihn am Gartentor (hierauf folgt dann noch eine emblematische Schlusseinstellung: Nach dem Zwischentitel «A Cosy Fireside» sieht man eine bürgerliche Familie im Wohnzimmer vor dem Kamin sitzen). Der Film selbst folgt jedoch nicht einer entsprechenden narrativen Logik, man sieht eben gerade nicht «einen Tag im Leben eines Minenarbeiters». Denn auch hier dominiert die Ästhetik der Ansicht mit mehr oder weniger autonomen Tableaus und vielen verschiedenen Personen, unter denen man den angeblichen Protagonisten nicht erkennen kann. Die Abfolge wird weder durch eine deutlich narrative, noch durch eine rhetorische Struktur bestimmt. Die Einstellungen, die das Verlassen des Hauses am Morgen und die Heimkehr am Abend zeigen, bilden lediglich eine Art Klammer, die auf den Titel des Films verweist. Darüber hinaus unterstreichen sie das zirkuläre Schema Aufbruch/Rückkehr, das man in zahlreichen *nonfiction*-Filmen dieser Zeit finden kann.

## Thesen

Im klassischen Erzählkino sind die Funktionen des Anfangs als Einführung in die Erzählung, in die diegetische Welt und in den enunziativen Modus vielfältig. Beim frühen Film – und das gilt insbesondere für den nichtfiktionalen Film – lässt sich eine solche Komplexität nicht erwarten. Hier hat man es mit einem anderen Repräsentationsmodus zu tun und somit auch mit anderen Funktionsweisen des Anfangs.

Der hier unternommene Versuch, auf diesem weiten Feld einige Strategien zu untersuchen, kann nur ein erster Schritt sein. Er erlaubt es kaum, wirkliche Schlussfolgerungen aus den Beobachtungen zu ziehen. Deshalb werde ich auch lediglich vier Thesen zum Abschluss formulieren:

1. Im nichtfiktionalen Kino der Frühzeit (d.h. während eines doch relativ langen Zeitraums) fällt die Funktion, den pragmatischen Status – also den enunziativen Modus – des Films anzukündigen, vor allem dem Titel zu. Durch häufig wiederkehrende, weitgehende deskriptive Formulierungen mit einer meist relativ leicht identifizierbaren afilmischen Refe-

renz erhält der Zuschauer eine Orientierungshilfe. Die Filmtitel haben somit eine stark verankernde Funktion.

2. In den *nonfiction*-Filmen der Frühzeit gibt es eine (vermutlich relativ begrenzte) Anzahl von Schemata – Reise, Produktionsprozess, Sportereignis usw. –, welche die Abfolge der Einstellungen strukturieren. Abhängig vom jeweiligen Schema findet man Anfangs- und Schlussbilder, die sich aus den entsprechenden Ereignis- oder Handlungsstrukturen ergeben.

3. Derartige Anfangsbilder entsprechen somit häufig der ersten Etappe einer Ereignis- oder Handlungskette: Sie zeigen die Abreise, den Rohstoff, aus dem ein Produkt gewonnen wird, die Vorbereitungen für eine Handlung usw.

4. Darüber hinaus gibt es auch wiederkehrende visuelle Figuren wie Panoramenschwenks oder deskriptive Bilder, die einen Ort oder eine Landschaft präsentieren, oder verschiedene Varianten der emblematischen Einstellung, welche die verankernde Funktion des Titels verstärken, indem sie Objekte oder Handlungen zeigen, die Teil des im Film behandelten Themas sind.

Diese vier Thesen sind natürlich auch nur ein Anfang: Sie geben jedoch immerhin eine erste Antwort auf die eingangs gestellte Frage: Was kommt zuerst?

## Literatur

- Barthes, Roland (1960) Le Problème de la signification au cinéma. In: *Revue internationale de Filmologie* 10,32–33, S. 83–89.
- (1964) Rhétorique de l'image. In: *Communications* 4, S. 40–51.
- Belloï, Livio (2001) *Le Regard retourné. Aspects du cinéma des premiers temps*. Québec: Editions Nota Bene/Paris: Méridiens Klincksieck.
- Birett, Herbert (1991) *Das Filmangebot in Deutschland 1895–1911*. München: Winterberg.
- Bottomore, Stephen (1990) Shots in the Dark – The Real Origins of Film Editing. In: *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. Hg. v. Thomas Elsaesser. London: BFI, S. 104–113.
- Bousquet, Henri (1994) *Catalogue Pathé des années 1896 à 1914: 1910–1911*. o. O.: Selbstverlag.
- Breton, André (1978) *Nadja* [frz. 1928]. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.



- Deutelbaum, Marshall (1983) Structural Patterning in the Lumière Films. In: *Film Before Griffith*. Hg. v. John Fell. Berkeley [usw.]: University of California Press, S. 299–310.
- Gaudreault, André / Kessler, Frank (2002) L'Acteur comme opérateur de continuité, ou: les aventures du corps mis en cadre, mis en scène et mis en chaîne. In: *L'uomo visibile / The Visible Man*. Hg. v. Laura Vichi. Udine: Forum, S. 23–32.
- Gunning, Tom (1995) Vor dem Dokumentarfilm. Frühe non-fiction Filme und die Ästhetik der «Ansicht». In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 4, S. 111–121.
- Gor'kij, Maksim [I. M. Pacatus] (1995) Flüchtige Notizen [russ. 1896]. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 4, S. 13–16.
- Hartmann, Britta (1995) Anfang, Exposition, Initiation. Perspektiven einer pragmatischen Texttheorie des Filmanfangs. In: *Montage/AV* 4,2, S. 101–122.
- Hertogs, Daan / de Klerk, Nico (Hg.) (1994) *Nonfiction from the Teens*. Amsterdam: Stichting Nederlands Filmmuseum.
- Jost, François (2002) Die Programmierung des Zuschauers. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* 11, S. 35–47.
- Kessler, Frank (2000) In the Realm of the Fairies. Early Cinema Between Attraction and Narration. In: *Iconics* 5, S. 7–26.
- Kuntzel, Thierry (1972) Le Travail du film. In: *Communications* 19, S. 25–39.
- (1999) Die Filmarbeit, 2 [frz. 1975]. In: *Montage/AV* 8,1, S. 25–84
- Loiperdinger, Martin (1999) *Film & Schokolade. Stollwercks Geschäfte mit lebenden Bildern*. Basel/Frankfurt a.M.: Stroemfeld.
- Nichols, Bill (1981) *Ideology and the Image. Social Representation in the Cinema and Other Media*. Bloomington: Indiana University Press.
- Odin, Roger (1980) L'Entrée du spectateur dans la fiction. In: *La Théorie du film*. Hg. v. Jacques Aumont & Jean Louis Leutrat. Paris: Albatros, S. 198–213.
- (1990) Dokumentarischer Film – dokumentarisierende Lektüre. In: *Sprung im Spiegel. Filmisches Wahrnehmen zwischen Fiktion und Wirklichkeit*. Hg. v. Christa Blümlinger. Wien: Sonderzahl, S. 125–146.
- Sadoul, Georges (1964) *Georges Méliès*. Paris: Seghers.
- Salt, Barry (1983) *Film Style and Technology: Theory and Analysis*. London: Starword.
- Souriau, Etienne (1997) Die Struktur des filmischen Universums und das Vokabular der Filmologie [frz. 1951]. In: *Montage/AV* 6,2, S. 140–157.
- Uricchio, William (1999) Panoramic Visions: Stasis, Movement, and the Redefinition of the Panorama. In: *La nascita dei generi cinematografici*. Hg. v. Leonardo Quaresima, Alessandra Raengo & Laura Vichi. Udine: Forum, S. 125–133.