

*Sammelrezension: Früher Film*

**Annemone Ligensa, Klaus Kreimeier (Eds.): Film 1900: Technology, Perception, Culture**

New Barnet: John Libbey Publishing 2009, 250 S., ISBN 9780-86196-696-7, GBP 20.00

**Daniel Fritsch: Georg Simmel im Kino. Die Soziologie des frühen Films und das Abenteuer der Moderne**

Bielefeld: transcript 2009, 245 S., ISBN 978-3-8376-1315-5, € 27,80

Wenn man sich mit dem frühen Kino auseinandersetzt, kommt man nicht drum herum die ‚legendäre‘ Brighton Tagung der FIAF zu erwähnen, da diese die wissenschaftliche Beschäftigung mit der Entstehungszeit des Kinos überhaupt erst in Gang gesetzt hat. Mehr noch, Brighton war die erste Blüte des sogenannten *New Historicism*, welcher eine Abwendung von einem ‚Film-als-Kunst-Diskurs‘ in der Filmgeschichtsschreibung hin zu einer auf Primärquellen zurückgreifenden Methodik markierte, um historische Thesen wissenschaftlich zu belegen.

Der von Annemone Ligensa und Klaus Kreimeier herausgegebene Band *Film 1900: Technology, Perception, Culture* basiert auf einer im November 2006 an der Universität Siegen stattgefundenen und von der Deutschen Forschungsgemeinschaft mitgetragenen Tagung ‚New Paradigms of Perception: Changes in Media and Culture around 1900.‘ Eingeladen wurden nicht nur amerikanische Wissenschaftler, wie etwa Tom Gunning, Ben Singer und Scott Curtis, die schon lange die soziale Wirkung des frühen Kinos untersuchen, sondern auch deutsche Akademiker, wie Martin Loiperdinger, Frank Kessler und Joseph Garncarz, welche die Kino-Debatten im Felde des deutschen Films weitergeführt haben. Wie die Herausgeber in ihrer Einführung zu den achtzehn verschiedenen Beiträgen kommentieren, ist die Fokussierung auf deutsche Beispiele naheliegend: „Germany

experienced a particularly dynamic process of modernization precisely at the time when film emerged, and reactions to both were not only unusually prolific, but particularly critical.” (S.3) Die drei im Titel erwähnten Themenkomplexe bilden daher ineinandergreifende Fragestellungen, die aus verschiedenen nationalen und internationalen Perspektiven behandelt werden. Im Mittelpunkt vieler Beiträge steht aber die seit dreißig Jahren andauernde Modernismus-Debatte um den frühen Film. Frank Kessler geht in seinem Beitrag direkt auf die teils heftigen Kritiken David Bordwells an der sogenannten ‚Modernity-Thesis‘ ein. Bordwell wehrt sich gegen eine zu starke Gleichstellung stilistischer Merkmale des frühen Kinos (*Cinema of Attractions*) mit Veränderungen der menschlichen Perception, bedingt durch Verstärkung, moderne Transportmittel und Massenkultur. Während Kessler Bordwells Kritik zwar eingesteht und jegliche monokausale Erklärung für die Entwicklung des Films von der Hand weißt, gesteht er allerdings auch, dass die gesamte Debatte etwas müßig sei. Vielmehr schlägt er vor danach zu fragen, ob man Veränderungen in der modernen Gesellschaft von einer Diskussion um stilistische Entwicklungen des Films denn überhaupt abschotten kann. Kessler verneint und belegt dies mit einschlägigen Straßenszenen aus Filmen von Edison, Lumière und anderen: „In order to understand the street scene in turn-of-the-century films, we thus need to take into account a variety of representational conventions, a range of thematic options, as well as a number of different pragmatic functions.” (S.31)

Ben Singer hingegen, einer der stärksten Verfechter der ‚Modernity Thesis‘, ergreift im nächsten Beitrag das Wort, um seine eigenen Thesen zu erweitern: Nachdem er verschiedene zeitgenössische Kritiker zitiert, die Vergleiche zwischen dem Kino und dem modernen Leben ziehen, führt Singer die Diskussion in eine ganz andere Richtung, indem er anti-moderne, sogar neo-romantische und mystische Züge im frühen Kino entdeckt. Einerseits geht es ihm um die Schriften der sogenannten französischen Impressionisten, z.B. Louis Delluc, Antonin Artaud, und Jean Epstein, die metaphysische Strömungen mit dem Begriff *photogénie* implizierten: das Kino entdeckt nicht nur die sichtbare Welt und stellt sie dar, sondern kann auch eine Ahnung von der unsichtbaren Welt hinter dem Bild vermitteln. Andererseits zitiert er einen Essay von Hugo von Hoffmannsthal (*Der Ersatz für die Träume*), in dem der Dramatiker ein Gleichnis zwischen Film und Traum zieht, sich dabei aber nicht auf Freud, sondern auf Novalis, Hölderlin und andere deutsche Romantiker bezieht.

In seinem Beitrag „Is Everything Relative?“ schreibt Harro Segeberg, das neue Medium Film verbildliche in seiner Ästhetik nicht nur Einsteins Relativitätstheorie, da Zeit und Raum kaum mehr als absolute Werte angesehen werden könnten, sondern auch neuere Erkenntnisse der Psychologie angesichts des Unterbewusstseins. Trotz dieser Überlegungen zur Subjektivität des Bewusstseins waren sich die Wissenschaft und die Kinematographie darüber einig, dass eine Wirklichkeit außerhalb des menschlichen Körpers existiert, welche auf die menschliche Per-

zeption stimulierend wirkt, d.h. Sensationen als ‚Objekte‘ im Bewusstsein formt. In diesem Sinne trug das Kino zu einer neuen Ästhetik im 20. Jahrhundert bei, welche zunehmend eine reflexive Haltung einforderte.

Scott Curtis dagegen findet eine durchaus zwiespältige Haltung unter den Medizinern in Deutschland, die sich mit dem Kino am Anfang des Jahrhunderts auseinandersetzen. Einerseits sehen die Ärzte neue Forschungsmöglichkeiten in der Medizin durch den Einsatz des kinematografischen Apparats, andererseits stellten sie wiederholt fest, dass Kino in seiner populären Form zu unerwünschten gesundheitlichen Folgen im Volkskörper führe. Es müsse deswegen durch eine strenge Zensur kontrolliert werden. Fazit: Gebildete Personen aus den besseren Schichten können den Film produktiv einsetzen, aber die ungebildeten Massen seien dem Apparat im Kino ausgeliefert: „That is, disciplinary modes of viewing rely on class distinctions, as well as professional and moral categories.” (S.96)

In den folgenden Essays geht es um die Verbreitung von Kinos im Zuge der Verstärkung von Berlin und anderen Großstädten. Während Pelle Snickars die Ausweitung des U-Bahnnetzes mit der Etablierung von Ladenkinos korreliert, resümiert Joseph Garnarcz seine langjährige Forschung zum Übergang vom Wanderkino zum Kintopp in Deutschland. Martin Loiperdinger dagegen bespricht die ungeheure Popularität der Tonbilder von Oskar Messters u.a., welche in keinem anderen Lande (außer vielleicht in Frankreich, wo Léon Gaumont vergleichbares produzierte) eine ähnliche Verbreitung erfuhren. Loiperdinger stellt fest, nicht die ungenügende Verstärkungstechnik des Tons hätte das Medium erledigt, wie in der Forschung wiederholt behauptet wird, sondern eine maßlose Überproduktion, welche zu einem Preissturz führte.

Dank der neuesten Welle des 3-D Films in Hollywood, wie etwa *Avatar* (2009), erfährt Michael Wedels Beitrag zum frühen stereoskopischen Film eine ungeahnte Aktualität. Wie Wedel darlegt, beruht das stereoskopische Sehen im Film und in der Photographie auf dem Verfahren zwei Bildebenen übereinander zu legen, wodurch die Illusion einer dritten Dimension erzeugt wird. Während das konventionelle Kino den Zuschauer in die Tiefe des Bildes hinein zieht, wird bei der Stereoskopie die Tiefe in den Zuschauerraum hinaus projiziert, so dass der Zuschauer auf seine eigene Position aufmerksam gemacht wird. „Such an understanding of stereoscopic effects as directly addressing the spectator, who is physically present in the space of exhibition, and appealing to his or her immediate sensorial perception, rather than imaginary investment in the filmic image, reveals their affinity to the ‘cinema of attractions.’” (S.204)

So ist *Film 1900* gerade wegen seiner Heterogenität und seiner vielen Perspektiven auf die Entstehung des Kinos am Anfang des 20. Jahrhunderts nicht nur durchaus lesenswert, sondern auch sehr brauchbar als Einführungstext für Filmstudenten. Im Gegensatz zu den facettenreichen Erklärungsmodellen zum frühen Kino im Band von Ligensa und Kreimeier versucht Daniel Fritsch in *Georg Simmel im Kino* eine monokausale Filmtheorie aus Simmel’schen Versatzstücken

und Erkenntnissen der Filmforschung zusammenzubasteln. Hatte Andrea Haller in ihrem Beitrag zu Georg Simmel im zuerst genannten Band schon festgestellt, dieser hätte kein einziges Wort zum Kino verfasst und es sei außerdem unbekannt, ob Simmel jemals ein Kino betreten hätte, entwickelt Fritsch aus diesem Nichts eine ganze Dissertation zur Filmtheorie des bekannten Soziologen. Demgemäß überrascht es wohl kaum, dass der Autor eine Reihe falscher Thesen formuliert, die er durch ständige Wiederholung als Tatsachen verstanden haben will. So z.B. nimmt Fritsch ein Satz Simmels zu der fehlenden Sesshaftigkeit von Gesellen im Mittelalter, um die Etablierung von Wanderkinos als Entwicklungsstufe des Films theoretisch zu erklären, obwohl solche Wanderkinos nur in Deutschland und Frankreich, jedoch nicht in Amerika, als Phänomen der Kinogeschichte existierten. Fritschs Kurzschluss: „Die von Simmel beschriebenen Veränderungen im Verhältnis von Wanderung und Sesshaftigkeit beschreiben auch die Entstehung des Kinos, seine Theorie ist somit eine Soziologie des frühen Kinos.“ (S.91) In diesem Ton spinnt der Autor aus Teilsätzen des Simmel'schen Kanons und anderen zufällig aufgefundenen Dokumenten, wie etwa Leitartikel im *Kinematograph*, weitere Theorien zum zeitgenössischen Kino um 1900 und seine Inhalte, die mit den Erkenntnissen der filmhistorischen Forschung kaum zu vereinbaren sind.

Jan-Christopher Horak (Los Angeles)