Heinz-Peter Preußer (Hg.): Späte Stummfilme: Klassiker des Kinos 1924-1930

Marburg: Schüren 2017 (Schriftenreihe zur Textualität des Films, Bd.9), 399 S., ISBN 9783894729592, EUR 38,-

Im Band *Späte Stummfilme: Ästhetische Innovation im Kino 1924-1930* wird in Beiträgen von 16 Wissenschaftler_innen ein außergewöhnlicher Korpus von Stummfilmen betrachtet, der auf einer gleichnamigen Ringvorlesung basiert, die 2015/16 an der Universität Bielefeld stattgefunden hat. Der Sammelband unterscheidet sich von anderen Abhandlungen von Stummfilmklassikern durch die Konzentration auf Filme, die sich in der letzten Phase auf dem Weg zum Tonfilm durch Innovationen auszeichnen und daher wegweisend in der Filmgeschichte sind. Noch immer dienen die angesprochenen Werke als Inspirationsquelle für den Filmnachwuchs, denn einige bedeutende Werke des Filmerbes weisen avantgardistische Züge auf. Insofern geht es in den Beiträgen auch stets um mediale Kontinuitäten. Jeder Beitrag nimmt einen Film beziehungsweise den Regisseur in den Fokus, stellt deren Charakteristika vor und bettet die Analysen in kulturelle Entwicklungen ein, von denen das Kino ein Teil geworden war.

Die Einführung des Herausgebers beantwortet zunächst die Frage, was man unter ‚späten‘ Stummfilmen zu verstehen hat und grenzt diese ein: von Friedrich Wilhelm Murnaus *Der letzte Mann* (1924) bis Robert Siodmaks *Menschen am Sonntag* (1930); im Anschluss werden die in den Beiträ-

gen behandelten Filme nach besonderen Merkmalen (u.a. Kameraführung, Inszenierung von Massen und Alltag, Ausprägungen von Expressionismus und Surrealismus) neu geordnet und miteinander verknüpft.

Im Abschnitt „Gründungsmythen“ werden ‚neue‘ Genres und Formate vorgestellt, wie beispielsweise der Abenteuer- und Revolutionsfilm. Anhand von *Die Nibelungen* (1924) von Fritz Lang wird zudem gezeigt, wie antisemitische Stereotypen entstanden sind, und an Sergei Eisensteins *Bronenosets Potemkin* (1925) werden die Prinzipien des international wegweisenden russischen Formalismus ausführlich mit Grafiken und Montagebeispielen ausbreitet. Die Artikel spüren Legenden und Mythen nach und setzen sie mit der filmisch komponierten Umsetzung kritisch in Beziehung – teilweise belegt mit (farbigen) Stills. Auch die Produktionsmittel und Projektionsweisen werden thematisiert. So war es beispielsweise durch Zwischentitel mit ihrer formalen Variationsbreite und Typografie möglich, die Geschichte von Jeanne d'Arc Publika unterschiedlicher Sprachräume zu erzählen, wobei im Laufe der Zeit mehrere Fassungen des Films entstanden sind (vgl. S.120f.).

In nächsten Abschnitt „Experimente“ geht es um besondere Ausdrucksformen, beispielsweise um die Gestik als Bestandteil der expressio-

nistischen Filmsprache und die Hände des Protagonisten als Gegenstand des Films. Der Beitrag „Die Artisten in der Kino-/Theater-Kuppel entfesselt“ zeigt, wie ausgefeilter Kameraeinsatz dazu beitrug, dass das Kino-Publikum den Eindruck bekam, ein Varieté zu besuchen. Als Genre war der (stumme) Operettenfilm zwar damals ganz üblich, aber die Zusammenarbeit mit dem Komponisten außergewöhnlich (*Der Rosenkavalier* [1925/26], vgl. S.186ff.). Beim Berg- und Heimatfilm (*Die weiße Hölle vom Piz Palü* [1929]) ist offenbar in der Analyse der Produktions- und Rezeptionsumstände die Erwähnung von Leni Riefenstahls Arbeit unumgänglich (vgl. S.202ff.). Während beim Naturfilm Modernität und Nostalgie ineinander übergehen, war der surrealistische Film (*Un Chien Andalou* [1929]) ein Schock für die Zuschauer_innen – verliert aber den Schrecken, wenn man um die Absicht der Collage weiß (vgl. S.230f.).

Die Filme im „Metropolen“-Abschnitt sind so facettenreich wie die Städte selbst: Es geht um Konsum, Tourismus, Werbung, Luxus und die arbeitende ‚Masse‘. Die Beiträge dieser Sektion verdeutlichen Identifikationsangebote und gesellschaftliche Rollenbilder im Film. Langs ‚Stadtuniversum‘ *Metropolis* (1927) und Walther Ruttmanns *Berlin. Die Sinfo-*

nie der Großstadt (1927) sind oft besprochene Klassiker, werden hier aber im Zusammenhang mit der Filmkritik in Beziehung gesetzt sowie im Zuge ihrer intermedialen Nutzung einzelner Bilder analysiert (vgl. S.318ff.). *Späte Stummfilme* ist kein Filmlexikon, sondern die Filme werden in Heinz-Peter Preußers Herausgeberschrift nicht nur analysiert, sondern historisch, künstlerisch und technisch ausführlich gerahmt und mit ‚neuen‘ Klassikern der Folgejahrzehnte vernetzt. Im Band fließen Perspektiven zusammen, die bisherige Abhandlungen zu den bekannten Stummfilmklassikern einzeln aufgegriffen haben (z.B. Kritik, Nationalität, ästhetische Gestaltung von Raum, Musik, Biografien der Regisseure). Die Einleitung, die die Filme und ihre Innovationsansätze vorweg resümiert, setzt jedoch einiges Wissen über Filmkunst und Filmgeschichte voraus, und die Texte enden teilweise etwas abrupt. Gut ist aber, dass in jedem Beitrag neben Filmbildern viel Platz für weitere Abbildungen eingeräumt wurde, die die Kontexte der Filme nachzeichnen. Insgesamt werden viele Aspekte präsentiert, die die aktuelle Bedeutung der Stummfilme hervorheben und hoffentlich zur Einsicht über die Erhaltungswürdigkeit dieses Filmerbes beitragen.

Sigrun Lehnert (Hamburg)