

Frühes Kino (Sammelrezension)

Thomas Elsaesser, Michael Wedel (Hg.): Kino der Kaiserzeit. Zwischen Tradition und Moderne

München: edition text+kritik 2002, 429 S., ISBN 3-88377-695-5, € 29,50

Thomas Elsaesser: Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels

München: edition text+kritik 2002, 346 S., ISBN 3-88377-696-3, € 23,50

Lange Zeit stand das Kino vor 1918 im Schatten des großen ‚dämonischen‘ und ‚prä-faschistischen‘ Autorenfilms der Weimarer Republik, dessen Spektrum mit den Namen Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau, Robert Wiene, Ernst Lubitsch und Joe May nur ansatzweise angedeutet werden kann. Die mit Lotte Eisner und Siegfried Kracauer verbundene dominierende Rezeption, flankiert von der Aufarbeitung literarischer Stimmen und den massiven Primärquellenproblemen, führte zu Einschätzungen, die sich vor allem in der Charakterisierung dieser Epoche als ‚Flegeljahre‘ des Films kondensierten.

Mittlerweile muss man sich von diesen liebgewonnenen Ansichten verabschieden und die erfreulichen Ergebnisse einer methodisch reflektierteren und inhaltlich und strukturell differenzierteren Filmgeschichtsschreibung zur Kenntnis nehmen. Dazu beigetragen hat nicht nur das einzige sich einer Kinoepoche widmende,

jährlich erscheinende und an Qualität nicht nachlassende Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films „Kintop“, sondern auch die mittlerweile international vernetzten Forschungsbemühungen zum Kino vor 1918.

Diese werden sehr gut dokumentiert in dem von Thomas Elsaesser und Michael Wedel herausgegebenen Band zum *Kino der Kaiserzeit*, das sie, so der Untertitel, zwischen „Tradition und Moderne“ situieren. Neben der thematischen Bandbreite, die „Populäre Genres im Überblick“ ebenso berücksichtigt wie „Stars des frühen deutschen Kinos: Schauspieler und Regisseure“ und „Filme Formen, Funktionen: Querschnitte und Fallstudien“, wird gleichzeitig auch ein Stück Forschungsgeschichte der eigenen Disziplin und des eigenen Gegenstandes vermittelt. Denn bei den knapp 20 Beiträgen, die in der Länge zwischen 17 und 52 Seiten variieren und sich im wesentlichen auf das deutsche Kino und dessen Ausläufer in die Nachbarländer konzentrieren, handelt es sich in der Mehrzahl um übersetzte Wiederabdrucke der letzten zehn Jahre und nur eine handvoll Originalbeiträge. Obwohl es sich durchaus um einen repräsentativen Autoren-, Methoden- und Themenquerschnitt der Forschung handelt, sind es keine im engeren Sinne ‚kanonischen‘ Texte, die bei der Auswahl berücksichtigt worden. Auffällig ist eine Konzentration auf den fiktionalen Film auf, dessen ausdifferenzierte Genrefacetten (pikanter Film, Melodrama, Filmkomödie, Detektivfilm, Filmpropaganda, Fantastischer Film) vorgestellt werden. Neben den Genres werden vor allem die Stars systematisch zu wichtigen Kommunikations- und Distinktionsmitteln der in allen Bereichen (Herstellung, Vertrieb, Verleih und Aufführung) zunehmend professionalisierten und standardisierten Branche aufgebaut. Diese Entwicklung wertet Elsaesser neben der Produktion längerer Filme bei gleichzeitiger Zugangsbeschränkung und Veränderung der Programmpolitik in seiner Einleitung bereits als Ergebnis eines fundamentalen Umstrukturierungsprozesses, der durch die Vergabe von Aufführungsmonopolen und die künstliche Verknappung des Filmes der herrschenden Überproduktion und dem Verfall von Preisen entgegenwirken sollte. Auf diese strukturell induzierten Mikrozäsuren, die die Zeit bis 1918 in jeweils drei miteinander zusammenhängende aber eigenständig beschreibbare Perioden unterteilen, wird immer wieder verwiesen, ohne diese jedoch in einem eigenen Beitrag in den Blick zu nehmen.

Asta Nielsen, Henny Porten und Ernst Lubitsch, die jeweils einzeln gewürdigt werden, gelten zurecht als die Starikonen und den Film prägenden Gestalten dieser Zeit. Ergänzt wird das Spektrum hier u.a. durch einen Beitrag zu dem vor einigen Jahren wiederentdeckten Franz Hofer, der Harry-Piel-Rezeption in Holland und dem Münchner Lokalmatador Peter Ostermayr.

In der abschließenden Sektion wird noch einmal die bereits zu dieser Zeit erreichte stilistische Qualität und inhaltliche Vielfalt der Filme, aber auch deren kulturelle Vernetzung und die methodische Vielfalt bei der Analyse der jeweiligen Nationalkinematografien deutlich. Dabei geht es nicht nur um einen literarischen

Text des Schriftstellers Berthold Viertel, der Verbindung zum Theater anhand zweier filmischer Theateradaptionen, sondern auch um das früh ausgeprägte mediale Selbstbewusstsein am Beispiel der Selbstreferenzialität im frühen deutschen Kino. Ergänzt wird dies durch einen statistischen Vergleich der Einstellungslängen im internationalen Vergleich und Einzelstudien zu den „Humunculus-Filmen“, dem Film *Die Landstrasse* (1913) und den Regisseuren Franz Hofer und Jewgenij Bauer.

Als ideale Ergänzung zu diesem Aufsatzband bzw. auch umgekehrt ist das im gleichen Verlag zum gleichen Themenkomplex publizierte Buch „Filmgeschichte und Frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels“ von Thomas Elsaesser erschienen. In zehn Kapiteln entwickelt er am konkreten Beispiel das Instrumentarium der New Film History. Basierend auf der Integration neuer methodischer Fragestellungen, einer umfassenden Quellenkritik und einer immanenten Selbstreflexion rekonstruiert Elsaesser die Archäologie eines Medienwandels innerhalb eines eng umgrenzten Zeitraums bzw. stellt die Frage, wie das Kino eine eigene Form narrativer Logik entwickelt. Es geht nicht mehr um Meisterwerke oder die Gnade der umwälzenden Pionierleistung, sondern eben um eine grundlegende Kritik dieser idealistischen Filmgeschichtsschreibung und eine Re-Lektüre jenseits der Debatte über Film als Kunst, fernab der Ideologiekritik und der Widerspiegelungsmodells.

Dabei entfaltet der Amsterdamer Medienwissenschaftler in auch für Neueinsteiger nachvollziehbarer Weise ein komplexes und vor allem mehrschichtiges kulturelles, ästhetisches, technologisches und ökonomisches Feld im Bereich des frühen Films und weist auf die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Entwicklungen hin, die das Produkt Film, dessen Herstellung und dessen Rezeption in der Zeit von 1896 bis 1917 einem grundlegenden Wandel unterzieht. Als wichtigste Erkenntnis dieser reflektierten Filmgeschichtsschreibung, die zudem eine ausführliche Berücksichtigung der wichtigsten nationalen und internationalen Forschungspositionen und -ergebnisse beinhaltet, gilt es festzuhalten, dass es nicht mehr teleologische und monokausale Entwicklungen sind, die die Filmgeschichte bestimmen. Unter Berücksichtigung juristischer, ökonomischer, technologischer, institutioneller Standardisierungen und Entwicklungen – und deren ineinandergreifender, sich gegenseitig bedingender Veränderungen auf internationaler Ebene und im nationalen Kontext – und der für seine Argumentation wichtigen Trennung von Filmherstellung und Filmrezeption, die das spezifische Kräfteverhältnis zwischen den Kinobesitzern und den Produzenten beeinflusste, entwickelt Elsaesser seine Grundthese, dass der Zuschauerraum und der Leinwandraum in einem dynamischen Verhältnis zueinander stehen. Hiermit will er vor allem die These widerlegen, dass alle Entwicklungen ‚schicksalhaft‘ in einen Abbildrealismus münden mussten. Er sieht diese Entwicklung vielmehr „[...] als die im doppelten Sinne ‚ökonomisch‘ und deswegen historisch bedingte Lösung für eine Reihe widerstreitender Gegebenheiten [...], die mit der Repräsentation des Zuschauers

in dieser Raum-Zeit-Beziehung eng zusammenhängen. Der Kompromiss, um den sich das Kino einpendeln und somit auf breiter Basis zur Industrie entwickeln konnte, kristallisierte sich um eine ‚Logik der funktionalen Äquivalenz‘, die wiederum davon abhing, dass das Kinobild auf zwei Formen der Bindung mit dem Repräsentierten verzichtete: auf die nachprüfbare Verknüpfung zwischen dem Gefilmten und dem, was vor Kamera stattfand (Abbildfunktion), sowie auf die physische Verbindung zwischen Leinwand und Zuschauer (Erlebnismodus). Zunächst waren Filme reine Abbildungen, die einem Live-Publikum hauptsächlich Situationen vorführte, die anderswo bereits existierten, als abgeschlossene Handlungen, als malerische Landschaften, als Vaudeville-Attraktionen, als Sketche oder Gags. Eine historische Dynamik zwang das Kino dazu, eine eigene Autonomie zu entwickeln, indem es einen Weg fand, diese doppelte ‚Realität‘ in eine einzige ‚Welt‘ zu überführen, in der beide Realitäten irgendwie enthalten sind, wenn auch in subtil veränderter Form.“ (S.87) Elsaessers komplexe und nachvollziehbar ausgebreiteten Argumentationen streben einerseits danach, eine von der Aufführungspraxis gedachte Form der Filmgeschichtsschreibung zu entwickeln; gleichzeitig aber auch eine Normalisierung des vermeintlichen deutschen Sonderweges im Rahmen einer von anderen europäischen Ländern und vor allem den USA bestimmten Filmpraxis zu bestimmen. Diese nicht ausdrücklich durchgängig formulierte Trennung zwischen den Entwicklungen in den USA und dem deutschen Kaiserreich bliebe letztlich eine marginale Kritik an einem höchst informativen (dazu tut die umfangreiche Bibliografie am Ende des Buches das ihre), pointiert geschriebenen und intellektuell komplexen Buch, das nicht nur eine neue Methode der Filmgeschichtsschreibung beispielhaft durchdekliniert, sondern auch die in letzten Jahren gewonnenen wichtigen Forschungserkenntnisse zum frühen Film vorstellt und zu einer eigenständigen Position zusammenführt.

Michael Grisko (Berlin/Halle)