

Katharina Loew: *Special Effects and German Silent Film: Techno-Romantic Cinema*

Amsterdam: Amsterdam UP 2021 (Film Culture in Transition), 320 S., ISBN 9789048551712, EUR 117,-

Mit dem letzten Satz bringt Katharina Loew das von ihr in *Special Effects and German Silent Film: Techno-Romantic Cinema* verfolgte Argument noch einmal auf den Punkt: „Special Effects initiated the emergence of German film art from the spirit of technology“ (S.277). In sechs faktengesättigten Kapiteln schlägt das Buch den Bogen vom frühen Kino über den künstlerisch ambitionierten Film der Weimarer Republik bis zum klassischen Hollywood. Als Leitfaden der Darstellung dient ihm eine kulturelle Formation der Moderne, die Loew unter den Begriff des „techno-romantic paradigm“ (S.13) stellt. Gemeint ist damit „the inclination to construe technology as a means to invoke the imagination, emotion, and more generally the intangible or spiritual. [...] The techno-romantic mind-set allowed artists and intellectuals to affirm their fears about modernization and machine technology and simultaneously immerse themselves in the creative possibilities they afforded“ (S.14).

Am Beispiel früher theoretischer Diskussionen zur Medienspezifität des Films zeigt das erste Kapitel, dass ihm bereits in den 1910er Jahren eine zentrale Scharnierfunktion zwischen Technik und Kunst, materieller und spiritueller Welt zugeschrieben wurde. Filmkritiker und Kulturtheoretiker wie Gustav Melcher, Herbert Tannen-

baum oder der junge Georg Lukács erkannten insbesondere in der Verwendung von Spezialeffekten, damals schlicht ‚Tricks‘ genannt, den entscheidenden Katalysator zur Herstellung einer genuin filmischen Expressivität, mit der sich die Antagonismen der Moderne ästhetisch versöhnen ließen.

Wie dieser Herstellungsprozess konkret beschaffen war, stellt das zweite Kapitel exemplarisch am Beispiel der Kamera- und Filmtrickpioniere Guido Seeber und Eugen Schüfftan dar. Beide haben mit den von ihnen entwickelten Verfahren die sowohl die Ästhetik als auch die auf Märchenhaftes und Fantastisches orientierte Themenwahl des deutschen Stummfilms maßgeblich mitgeprägt. In diesem nicht nur technisch-handwerklichen, sondern künstlerischen Sinne wird ihre Arbeit von Loew erstmals umfassend gewürdigt. So ermöglichten Seebers versierte Techniken der Mehrfachbelichtung mit *Der Student von Prag* (1913) einen der einflussreichsten frühen Autorenfilme, dessen produktionsästhetischer Betrachtung das dritte Kapitel gewidmet ist. Loew betont vor allem die einzigartige Amalgamierung von filmischer Fantastik und quasi-dokumentarischem Look, wie sie durch die Verbindung verblüffender Doppelgänger-Tricks mit Aufnahmen an Originalschauplätzen in Prag bewerkstelligt wurde. Sie vermerkt dabei auch, dass

die Mischung von trickeffektgetriebener Fantastik und authentischen Schauplätzen noch knapp zehn Jahre später zur affektiven Wirkmacht eines Films wie *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1921/22) beigetragen hat. Ihre kulturhistorisch weit ausgreifende Beschäftigung mit dem Horrorfilmklassiker in Kapitel 4 fokussiert dann jedoch auf den okkultistischen Hintergrund seiner Produktion und der auf den gesamten Film ausstrahlenden Erscheinung des Vampirs: „Nosferatu’s outer appearance allegorizes his inner nature as a deceased person’s astral body who incorporates but the lower, animal, and material, facets of the human constitution. The film externalizes this essence through heterogeneous cinematic means of expression, most notably special effects“ (S.177).

Mit *Metropolis* (1926) nimmt das nächste Kapitel ein weiteres Standardwerk des Weimarer Kinos aus technoromantischer Warte nochmals in den Blick. Loew liest Fritz Langs Film, der ohne die Spiegeltricks des Schüfftan-Verfahrens nicht denkbar wäre, als Schlüsselwerk der kinematografischen Artikulation eines „technological sublime“ (S.196): Indem er die erhabene, spirituelle Dimension im Bereich der Technik verorte und auf diese Weise technophile und technophobe Ten-

denzen zur Aufhebung bringe, sublimiere *Metropolis* die Technik selbst zur Kunst (vgl. S.221).

Das abschließende Kapitel zeichnet den Einfluss der techno-romantischen Tradition auf das klassische Hollywoodkino nach. Ausgehend von Friedrich Wilhelm Murnaus *Der letzte Mann* (1924) und E.A. Duponts *Variété* (1925) nimmt Loew eine Reihe von Differenzierungen vor, mit denen sich die unverbindliche Rede von einer grassierenden Entfesselung der Kamera auf konkrete produktionstechnische Zusammenhänge und ästhetische Funktionen hin nuancieren lässt. Wie sie überzeugend nachweisen kann, kommt die „German technique“ (S.266) in Hollywood weniger in der Dynamisierung der Kamera *per se* zum Tragen als vielmehr in ihrem gezielten Einsatz zur affektiven Dramatisierung des Geschehens.

Loews Buch ist ein gewichtiger Beitrag auf einem seit Lotte Eisners *Die dämonische Leinwand* (Wiesbaden: Feldt, 1955 [1952]) in zahlreichen Studien umfassend beackerten Forschungsgebiet, von denen es die meisten an gedanklicher Konsistenz, historischer Genauigkeit und analytischer Präzision bei weitem übertrifft.

Michael Wedel (Potsdam)