

KINTop

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

12 Theorien zum frühen Kino

Henri Bergson

Gespräch über das Kino

25 Years Later

Is Early Cinema Still Early?

Weg mit »Film« und »Kino«!

Das Erscheinen des Kinematographen

Hommage an Noël Burch

Verfolgungsjagden und Passionsspiele

Faszination der Bewegung

Avantgarde und frühes Kino

Hollywood-Mogul

Carl Laemmle in Laupheim

KINTop 12

KINTop

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

herausgegeben von
Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger

KINtop 12

Theorien zum frühen Kino

Stroemfeld/Roter Stern

KINTop

Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films

ISSN 1024-1906

Herausgeber und Redaktion: Frank Kessler (Utrecht), Sabine Lenk (Düsseldorf)
Martin Loiperdinger (Trier)

Redaktionsbeirat: Paolo Cherchi Usai (Rochester)
Thomas Elsaesser (Amsterdam)
André Gaudreault (Montréal)
Heide Schlüpmann (Frankfurt am Main)

Redaktionsadresse: c/o Martin Loiperdinger
Universität Trier, Medienwissenschaft
D-54286 Trier
e-mail: kintop@uni-trier.de
<http://www.uni-trier.de/~kintop>

KINTop is abstracted and/or indexed in: Film Literature Index; International Index to Film Periodicals (FIAF).

Die Deutsche Bibliothek – CIP-Einheitsaufnahme

Ein Titeldatensatz für diese Publikation ist bei
Der Deutschen Bibliothek erhältlich.

KINTop 12

Theorien zum frühen Kino

ISBN 3-87877-792-2

Copyright © 2003

Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main · Basel

All Rights Reserved. Alle Rechte vorbehalten.

Die Vervielfältigungsrechte der einzelnen Beiträge liegen bei den Autoren,
alle Rechte an dieser Ausgabe beim Verlag.

Satz: Mirjam Loch, Frankfurt am Main

Druck: Nexus Druck, Frankfurt am Main

KINTop 13 erscheint im Herbst 2004 mit dem Schwerpunkt »Literatur und
frühes Kino«

Fotos und Illustrationen: Filmarchiv Austria, Archiv KINTop und die Autorinnen
und Autoren

Bitte fordern Sie unser kostenloses Gesamtverzeichnis an:

D-60322 Frankfurt am Main · Holzhausenstr. 4 · e-mail: info@stroemfeld.de

Inhalt

Editorial 7

Michel Georges-Michel
Henri Bergson spricht zu uns über das Kino 9

Frank Kessler
Henri Bergson und die Kinematographie 12

Tom Gunning
A Quarter of a Century Later: Is Early Cinema Still Early? 17

André Gaudreault
Das Erscheinen des Kinematographen 33

Thomas Elsaesser
Hommage an Noël Burch 49

Noël Burch
Passionsfilme, Verfolgungsjagen: eine gewisse Linearisierung 65

Charles Musser
Noël Burch, *Film Practice* und das Studium des frühen Kinos –
eine persönliche Erinnerung 87

Michel Marie
Noël Burch, Filmhistoriker 91

Jan-Christopher Horak
Auto, Eisenbahn und Stadt – frühes Kino und Avantgarde 95

*

Anna-Ruth Löwenbrück
Von Laupheim nach Hollywood: Carl Laemmle (1867-1939) 121

Gerhild Ursula Krebs
Wiedergefunden im Saarland: EXCEEDING HIS DUTY 131

Thomas Ballhausen und Günter Krenn
Kriegs-Bilder und Bilder-Kriege 143

Ivo Blom
Eine Reise um die Welt vor 90 Jahren, or:
The Travelling Showman Revisited 151

Leonardo Quaresima
Sherlock Holmes und das marokkanische Wadi 165

Buchbesprechungen 171

Die Redaktion hat erhalten 183

Autorinnen und Autoren 187

Editorial

Vor genau einem Vierteljahrhundert, also 1978, fand in Brighton ein Kongreß der internationalen Vereinigung der Filmarchive (FIAF) statt, der dem Film der Jahre zwischen 1900 und 1906 gewidmet war. Mit dieser Tagung begann die Wiederentdeckung des frühen Kinos als Forschungsgegenstand, der sich auch die Gründung von *KINtop* verdankt. Das FIAF-Treffen ermöglichte nicht nur die Sichtung von Filmen, die oft jahrzehntelang nahezu unbeachtet in den Archiven gelegen hatten, es erlaubte auch einer jungen Generation von akademisch ausgebildeten Filmwissenschaftlern, die bis dahin mehr oder weniger unhinterfragt geltenden Auffassungen hinsichtlich der Frühzeit des Kinos einer kritischen Neubewertung zu unterziehen. Der Kongreß in Brighton gab der Erforschung des frühen Films gleich mehrere wichtige Impulse: Filmarchive und Filmhistoriker betrachteten die Filme gemeinsam und profitierten wechselseitig von ihren jeweiligen Spezialkenntnissen. Durch das derart geweckte Interesse öffnete sich ein neuer Forschungsbereich, der eine Vielzahl junger Filmwissenschaftler dazu einlud, einen frischen Blick auf die Filmgeschichte zu werfen. Und schließlich kam es auf diesem Terrain zu einer fruchtbaren Begegnung von filmhistorischen und filmtheoretischen Forschungen.

André Gaudreault und Tom Gunning, zwei Autoren, die seit der Tagung in Brighton die Diskussionen um den frühen Film mit ihren Arbeiten nachhaltig geprägt haben, ziehen in ihren Beiträgen zu dem vorliegenden *KINtop*-Band Bilanz und erörtern den aktuellen Stand der historisch-theoretischen Debatten. Gaudreault stellt dabei die fundamentale Frage nach der adäquaten Umschreibung des Gegenstands und beleuchtet kritisch die Implikationen von Bezeichnungen wie »frühes Kino«. Gunning betrachtet die Verschiebungen und Ausdifferenzierungen in der Forschung der letzten fünfundzwanzig Jahre und zeigt, daß der Film der Frühzeit nach wie vor eine Herausforderung an die filmhistorische Forschung darstellt.

Die seit den späten 1970er Jahren veröffentlichten Arbeiten des aus den Vereinigten Staaten stammenden, in Frankreich lebenden Filmwissenschaftlers und Regisseurs Noël Burch, dem innerhalb des Schwerpunkts eine kleine Hommage gewidmet ist, haben die Auseinandersetzungen mit dem frühen Kino nachhaltig geprägt. Thomas Elsaessers Würdigung von Burchs Beitrag zur Neubetrachtung der Frühzeit bietet gleichzeitig auch eine Einführung in dessen filmhistorische und -theoretische Reflexionen, insbesondere auch in seinen hier erstmals auf deutsch erscheinenden Aufsatz zu Passionsfilmen und Verfolgungsjagden. Zwei weitere Autoren behandeln die Bedeutung von Noël Burchs Werk in Frankreich und den USA: Michel Marie berichtet von dessen Wirkung innerhalb der französischen Filmwissenschaft, während Charles Musser in einer persönlichen Reminiszenz erzählt, welche Rolle

Burch für die jungen amerikanischen Filmwissenschaftler spielte, die in Brighton mit ihren Thesen an die Öffentlichkeit traten.

Jan-Christopher Horak knüpft in seinem Text an Überlegungen zum Verhältnis von frühem Film und Avantgarde- bzw. Experimentalkino an, die neben Burch auch Tom Gunning Anfang der 1980er Jahren anstellte. Waren es damals eher heuristische Annahmen, die halfen, die stilistischen Eigentümlichkeiten der Frühzeit mit Blick auf eine andere alternative filmische Praxis zu verstehen, so betrachtet Horak dieses Verhältnis nun vor dem Hintergrund jüngerer Diskussionen, die den Zusammenhang zwischen Medien und Wahrnehmungsveränderungen in der modernen Großstadt thematisieren.

Auch das historische Dokument, das wir für diesen *KINtop*-Band ausgewählt haben, wirft einen theoretischen Blick auf das frühe Kino. Der hier erstmals auf deutsch veröffentlichte Artikel aus der Tageszeitung *Le Journal*, in dem sich der Philosoph Henri Bergson zum Kinematographen äußert, ist ein wenig beachtetes Dokument, das zeigt, wie einer der prominentesten Intellektuellen Frankreichs um 1914 den Film wahrgenommen hat.

Die Beiträge außerhalb des Schwerpunkts befassen sich aus verschiedenen Perspektiven mit der Aktualität des frühen Kinos: Anna-Ruth Löwenbrück präsentiert den Bereich im Museum zur Geschichte von Christen und Juden, Schloß Großlaupheim, der dem deutsch-amerikanischen Kinounternehmer Carl Laemmle gewidmet ist. Gerhild Krebs beschreibt die Identifizierung einer im Saarland entdeckten Nitratkopie, die sich als Produktion des englischen Pioniers Cecil Hepworth herausstellte. Thomas Ballhausen und Günter Krenn stellen ein Forschungsprojekt des Filmarchiv Austria zur Medien- und Wirkungsgeschichte der k. u. k. Kriegswochenschauen und der europäischen Kriegsberichterstattung während des Ersten Weltkriegs vor. Der niederländische Filmhistoriker Ivo Blom gibt einen persönlich gehaltenen Bericht seiner Vortragstournee mit historischen Kurzfilmen aus der Desmet-Sammlung des Nederlands Filmmuseum. Die Tournee wurde in Zusammenarbeit mit *KINtop* organisiert und führte Blom nach Deutschland, Österreich, England, Luxemburg, Holland und Belgien. Bloms Überlegungen zur Komposition und Präsentation von Nummernprogrammen früherer Filme für Zuschauer heute ergänzen die Reflexionen von Karola Gramann und Heide Schlüpmann zu diesem Thema in *KINtop* 11. Zum Abschluß bespricht der italienische Filmhistoriker Leonardo Quaresima die Forschungsperspektiven von Thomas Elsaessers neuem Buch *Filmgeschichte und frühes Kino*.

Wir danken den Autorinnen und Autoren, die ihre Beiträge für *KINtop* unentgeltlich verfaßt haben. Für ihre Hilfe danken wir außerdem Stephen Bottomore, James S. Hurley (Universität Utrecht), Sascha Ostermeier (Fachhochschule Düsseldorf), Agnes Schindler (Universität Trier) und Marc Schefen (Cinémathèque Municipale de Luxembourg).

Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger

Henri Bergson spricht zu uns über das Kino¹

Das Anwesen des Philosophen stand in voller Blütenpracht. Die Ellbogen auf ein Tischchen gestützt, lächelte Herr Bergson, eingerahmt von einem Bund Lilien und einem Strauß Orchideen, Geschenke von Schülern, die sich freuten, daß ihr Lehrmeister in die Akademie gewählt worden war.

»Stellen Sie sich vor«, sagte der Philosoph plötzlich zu mir, »eine Filmfirma hat mich gebeten, für sie zu posieren.«

Bergson: ein schlichter Gehrock, runde Manschetten und ein steifer Kragen. Aus den Ärmeln drängen kleine, zarte, nervöse, sich fieberhaft bewegende Hände, aus dem Kragen ragt ein kleiner Kopf mit roten Wangen, die Stirn geht sanft in die Rundung des Schädels über, direkt über den schmalen Lippen steht der blonde Schnurrbart. Und die beiden blauen, »nach innen schauenden« Augen scheinen unter dem Schirm der buschigen Augenbrauen, deren Haare dichter stehen als die des Schnurrbarts, das Innere des Schädels zu erleuchten. Der Kopf dreht sich lebhaft über dem Kragen. Wenn Herr Bergson spricht, so neigt er sich nachdenklich in einer natürlichen Bewegung. Und die leicht zitternde, wie aus der Ferne kommende Stimme steigert noch den leicht »hoffmannesken« Eindruck, den der Philosoph in seinem weißen Haus mit weiten Zimmern, tief in einem Garten in Auteuil gelegen, erweckt.

»Ich habe abgelehnt«, fuhr Herr Bergson fort, »obwohl mich der Kinematograph wie alle anderen neuen Erfindungen interessiert. Der Philosoph muß dem Geschehen in der Außenwelt Rechnung tragen. Und was ich an Neuem in der Philosophie habe beitragen können, beruhte immer auf der Erfahrung. Um mein Buch *Matière et mémoire*² zu schreiben, habe ich fünf Jahre lang Fälle von Gedächtnisverlust untersucht und Menschen mit Sprachstörungen befragt; ich beschäftigte mich zehn Jahre lang mit der Biologie, bevor ich *L'Evolution créatrice*³ schrieb. Nichts darf den Philosophen gleichgültig lassen. Ich bin im Kinematographentheater gewesen – schon vor einigen Jahren. Ich habe den Kinematographen in seinen Anfängen gesehen. Es ist offensichtlich, daß diese Erfindung, die eine Erweiterung der Momentphotographie ist, den Philosophen zu neuen Gedanken anregen kann. Sie könnte bei der Synthese der Erinnerung oder gar des Denkens helfen. Wenn eine Kreislinie sich aus einer Reihe von Punkten zusammensetzt, so besteht das Gedächtnis, genau wie der Kinematograph, aus einer Reihe von Bildern. Unbewegt befinden sie sich im neutralen Zustand, bewegen sie sich, so ist das das Leben. Man könnte daraus schließen, wie einige das ja bereits getan haben, daß das Leben

Bewegung ist. Stellt nicht die Schwingung das Wesen des Lichts wie des Tons dar? Ist das lebendige Auge nicht ein Kinematograph? Diese Annahme ließe sich durch die folgende Feststellung bestätigen: Der Kinematograph hat die Maler auf den rechten Weg zurückgeführt. Sie wissen ja, welche Revolution die Erfindung der Momentphotographie in der Malerei zustandebrachte. Die Künstler erkannten, daß beispielsweise sehr oft die Stellungen von Rennpferden, die sie malten, nicht exakt waren. Sie berichtigten dies. Und so geschah das Folgende: Indem sie sich von den von der Momentphotographie erhaschten Haltungen inspirieren ließen, schufen sie meist starre, leblose Gestalten. Die mathematische Genauigkeit war größer, gewiß. Doch der Eindruck der Wahrheit wurde geringer. Der Kinematograph zeigte dem Maler, daß die Photographie unrecht hatte. Indem er eine Bewegung gemäß seinem persönlichen Eindruck wiedergibt, verbindet, verschmilzt der Künstler mehrere sukzessive Körperhaltungen in einer einzigen und erweckt so die Illusion des Lebens und also der Bewegung. Dies fand er auf der Leinwand wieder.«

»So erklärt auch Herr Rodin auf ein paar bewundernswürdigen Seiten, wie er einer Skulptur Leben verleiht: Er läßt die Phasen einer Bewegung in unterschiedliche Teile der Figur, die er modelliert, einfließen.«

»Mein Kollege am Collège de France, Herr François-Franck,⁴ konnte seinen Schülern dank der vom Kinematographen unterstützten Momentphotographie die Phasen einer Zellteilung zeigen.«

»Ich habe noch keine ›Szenen‹ im Kinematographen gesehen. Doch ich bin sicher, daß die Schauspieler, die vor dem Objektiv auftreten, sich im Gebärdenspiel vervollkommen werden, und das Theater wird seinen Nutzen davon haben, denn die Gebärdenkunst ist für das Theater von Bedeutung.«

»Vor allem aber wird der Kinematograph für unsere Nachkommen ein Dokument von unschätzbarem Wert sein, wenn die Filme nicht zerfallen. Wir machen uns gewiß ganz und gar falsche Vorstellungen über die ›Alten in Bewegung‹. Welch eine Wonne wäre es für uns, sähen wir wenn schon nicht Kleopatra, so doch Napoleon auf der Leinwand. Es ist doch bereits eine Freude, gegenwärtigen Ereignissen ohne Gedränge und ohne Gefahr von einem Sessel aus beiwohnen zu können. Ich weiß, daß die Bilder auf der Leinwand schneller als im wirklichen Leben ablaufen. Das gehört zum Prinzip des Kinematographen. Doch unsere Vorstellungskraft kann die Bewegung leicht verlangsamen.«

»Um zum Schluß zu kommen: Wenn der Kinematograph die Massen amüsiert, so ist er jetzt und für die Zukunft eine ernsthafte Hilfe für den Gelehrten, den Künstler, den Historiker und sogar den Philosophen. Auch wenn dieser in seiner Dankbarkeit nicht so weit gehen wird, seinerseits zu dessen Gegenstand zu werden ... selbst wenn man ihn noch so freundlich darum bittet.«

(Aus dem Französischen von Frank Kessler)

Anmerkungen

1 Französische Erstveröffentlichung in *Le Journal*, 20. 2. 1914. Offenbar hat diese Zeitung mehrmals Prominente zu ihrer Haltung zum Kino befragt. Am 17. 4. 1914 erschien ein Gespräch mit Sarah Bernhardt unter dem Titel »En écoutant ›Sarah‹ parler du cinéma«. Vgl. die deutsche Übersetzung in *KINtop* 7 (1998), S. 11-14. Weitere Prominente, die in *Le Journal* zu diesem Thema zu Wort kamen, sind die Schauspieler Jean Mounet-Sully (15. 5. 1914) und Charles Le Bargy (12. 6. 1914). Der Chirurg Dr. Eugène-Louis Doyen äußerte sich zu seinen Operationsaufnahmen (2. 1. 1914).

2 Henri Bergson, *Matière et mémoire*, Félix Alcan, Paris 1896. Deutsche Erstveröffentlichung: *Materie und Gedächtnis*, Eugen Diederichs, Jena 1908.

3 Henri Bergson, *L'Évolution créatrice*, Félix Alcan, Paris 1907. Deutsche Erstveröffentlichung: *Schöpferische Entwicklung*, Eugen Diederichs, Jena 1912.

4 Gemeint ist offenbar Charles Emile François-Franck (1849-1921), ein früherer Mitarbeiter von Etienne-Jules Marey in dessen physiologischem Laboratorium. François-Franck wurde 1905 der Nachfolger Mareys auf dessen Lehrstuhl am Collège de France. Zu seinen Arbeiten im Bereich der Mikrokinematographie vgl. Thierry Lefebvre, »Contribution à l'histoire de la microcinématographie: de François-Franck à Comandon«, 1895, Nr. 14, Juni 1993, S. 35-46.

Henri Bergson und die Kinematographie

Als Henri Bergson (1859-1941) sich im Februar 1914 in der Tageszeitung *Le Journal* zum Film äußert, gilt er, kurz zuvor in die Académie Française gewählt, zweifellos als der prominenteste Philosoph Frankreichs. Daß er, der, wie Guy Fihman betont, »Journalisten praktisch nie Interviews gab«,¹ sich zu einem solchen Anlaß ausgerechnet zum Kino befragen läßt, ist an sich bereits eine durchaus bemerkenswerte Tatsache. Doch wie Bergson selbst feststellt, ist er mit dem Kinematographen bereits seit dessen Anfängen bekannt. Mit seiner Bemerkung: »Es ist offensichtlich, daß diese Erfindung, die eine Erweiterung der Momentphotographie ist, den Philosophen zu neuen Gedanken anregen kann«, verweist er schließlich auf sein eigenes Werk, in dem der Begriff des »Kinematographischen« eine wichtige Rolle spielt. Das vierte Kapitel seines erstmals 1907 veröffentlichten Buchs *L'évolution créatrice* trägt die Überschrift: »Le mécanisme cinématographique de la pensée et l'illusion mécanistique«. In einer Fußnote ganz zu Beginn des Kapitels weist er darauf hin, daß er schon 1902-1903 in seinen Vorlesungen zur Geschichte der Idee der Zeit am Collège de France den Mechanismus des begrifflichen Denkens mit dem des Kinematographen verglichen habe und diesen Vergleich nun wieder aufgreifen werde.²

Dieser »kinematographische Mechanismus« besteht darin, daß das aufs Handeln ausgerichtete Denken der traditionellen Metaphysik wie der modernen Wissenschaft das unaufhörliche Werden in eine Folge von »Momentaufnahmen« zergliedert, um es zu ordnen und zu begreifen. Damit verfehlt das Denken jedoch das Wesentliche der Bewegung alles Lebendigen und ihrer Dauer (die *durée* ist ein zentraler Begriff in Bergsons Philosophie), die sich gerade nicht in Einzelphasen zerlegen läßt. Die Erkenntnis arbeitet also wie ein Kinematograph:

[...] beide können nur starre Bilder erfassen und die Bewegung aus solchen Bildern künstlich rekonstruieren. Dabei bewegen sich nie die Bilder selbst, sondern immer nur der Apparat, der sie projiziert. Die unüberschaubare Vielfalt alles Bewegten wird so auf ein Grundsche ma reduziert; was der menschliche Verstand tut, ist, »aus allen Eigenbewegungen aller Figuren eine unpersönliche, abstrakte und einfache Bewegung herauszulösen, die *Bewegung überhaupt* sozusagen«.³

Das Wesen der Bewegung wie des Werdens kann diese Art der Erkenntnis nicht wirklich erfassen, das kann der Mensch laut Bergson nur mittels der *Intuition* (ein weiterer wichtiger Begriff in seinem Werk). Seine Auffassung

von der Bewegung steht somit in einem scharfen Gegensatz zu der seines Kollegen am Collège de France, Etienne-Jules Marey, der zum Studium von Bewegungsabläufen ja gerade seine chronophotographischen Aufnahmegeräte zum Festhalten einer Folge einzelner Bewegungsphasen entwickelt hatte.⁴

Aus der Tatsache, daß Bergson den Kinematographen zum emblematischen Apparat seiner Kritik der Erkenntnis gemacht hat, sollte man jedoch nicht einfach schließen, daß er dem Film selbst skeptisch oder gar ablehnend gegenüber gestanden habe. Das hier abgedruckte Gespräch mit Michel-Georges Michel belegt im Gegenteil sein Interesse an dem neuen Medium. Allerdings betrachtet Bergson den Kinematographen auch hier vor allem unter dem Gesichtspunkt seiner praktischen Verwertbarkeit. Der Apparat ist für ihn ein Produkt des traditionellen Denkens und kann auch nur innerhalb dieses Rahmens funktionieren. Er bleibt also einem grundsätzlich unzureichenden Verständnis vom Wesen der Bewegung verhaftet. Das aber schmälert seine praktische Bedeutung keineswegs, denn, wie Georg Simmel Bergsons Auffassung resümiert: »Was wir Erkenntnis nennen (und tatsächlich ist alle wissenschaftliche Erkenntnis = Mechanistik) ist nicht Wahrheit zum Zwecke der Praxis, sondern Verfälschung zum Zwecke der Praxis.«⁵ Doch wird die »Verfälschung zum Zwecke der Praxis« nicht grundsätzlich negativ gesehen, sie ist im Gegenteil geradezu eine Notwendigkeit für praktisches Handeln.

In dem Gespräch äußert sich Bergson dann auch vor allem über allerlei praktische Anwendungsmöglichkeiten der Kinematographie, vor allem im Bereich der Wissenschaft (die mikrokinematographischen Aufnahmen seines Kollegen, des Marey-Nachfolgers François-Franck), der historischen Dokumentation, der Kunst und sogar der Philosophie. Die Nützlichkeit des Apparats steht für Bergson dabei ganz offensichtlich außer Zweifel.

In dieser Perspektive, d. h. mit Blick auf die Praxis, wird auch verständlich, warum Bergson das menschliche Auge mit dem Kinematographen gleichsetzt (beide verkennen ja zudem das Wesen der Bewegung auf ähnliche Weise).⁶ Hier argumentiert er im Grunde wie Marey, der in einer 1893 auf deutsch erschienenen Abhandlung den Vergleich mit einer Photokamera zieht:

Betrachten wir die physiologische Eigenthümlichkeit des menschlichen Auges, so sehn wir, dass es vom optischen Gesichtspunkt einen photographischen Apparat darstellt mit seinem Objectiv und seiner dunklen Kammer, dessen Verschluss die Lider bilden, während die Netzhaut, auf der sich die Bilder der äusseren Gegenstände malen, die empfindliche Platte vorstellt. Und in der That besitzt diese Netzhaut bis auf einen gewissen Grad alle Eigenschaften der photographischen Platte. Denn die auf ihrer Fläche entstehenden Bilder haben [...] eine gewisse Dauer, so dass unser Sehen hiernach als ein Gewahren von im Auge befindlichen Photographien zu fassen wäre. Flüchtig zwar und nicht dauerhaft wie die Bilder des photographischen Apparats sind die Netzhautbilder; trotzdem haben auch sie auf kurze Zeit Bestand und verlängern so scheinbar die Dauer des Licht-Phänomens, dem sie ihre Entstehung verdanken. Diese Eigenschaft der Netzhaut nun soll uns Auf-

schluss darüber geben, wie es zugeht, dass ein photographisches Bild eine Bewegung zur Darstellung bringen kann.⁷

Die Bewegungsdarstellung mit Hilfe der Chronophotographie bzw. der Kinematographie (Marey kann diesen Begriff 1893 natürlich noch nicht kennen) wird auf eine nahezu zirkuläre Weise beschrieben: Weil einerseits das Auge gewissermaßen wie ein kinematographischer Apparat funktioniert, dieser andererseits genau der Funktionsweise der menschlichen Wahrnehmung entspricht, wird die Wiedergabe von Bewegungsabläufen möglich.⁸ Für Bergson bleibt dies aber ganz gewiß eine Bewegungswiedergabe, die einer mechanistischen Auffassung verhaftet ist. Deshalb kommt er auch zu anderen Schlußfolgerungen als Marey, wenn er über den Nutzen von Momentphotographien (nicht zufällig unter Hinweis auf das geradezu emblematische Beispiel der Bewegung eines Rennpferds) für die bildenden Künstler spricht. Bergson sieht den Kinematographen als Korrektur der Photographie, welche zwar eine größere »mathematische Genauigkeit« erziele, dies jedoch zu Lasten des »Eindrucks der Wahrheit«. Die kinematographische Bewegungssynthese steht dem künstlerischen Schaffen näher: »Indem er eine Bewegung gemäß seinem persönlichen Eindruck wiedergibt, verbindet, verschmilzt der Künstler mehrere sukzessive Körperhaltungen in einer einzigen und erweckt so die Illusion des Lebens und also der Bewegung. Dies fand er auf der Leinwand wieder.« Marey dagegen ist sich zwar der Tatsache bewußt, daß in vielen Fällen die chronophotographischen Phasenbilder keine für den Künstler verwertbaren Stellungen wiedergeben, er hält jedoch an ihrem prinzipiellen Wert auch für die künstlerische Arbeit fest:

Nur darauf möchten wir hinweisen, dass in der Unzahl verschiedenartiger, den verschiedenen Phasen einer Bewegung entsprechenden Stellungen, welche die Chronophotographie zeigt, es doch sicherlich mehr als eine geben wird, die der Künstler verwerthen könnte, ohne gegen die Gesetze der Aesthetik zu verstossen, wodurch eine interessante Abwechslung in die Darstellung solcher Bewegungen kommen würde.⁹

Hier tritt nun doch ein Gegensatz zwischen den Auffassungen Bergsons und Mareys zutage: Während für Marey die chronophotographisch exakte Wiedergabe einer Bewegungsphase die für den Künstler geeignetste Vorlage darstellt, weil sie der Wirklichkeit am nächsten steht (auch wenn dazu eine entsprechende Auswahl nach ästhetischen Gesichtspunkten notwendig ist), kann für Bergson nur die Verschmelzung mehrerer Körperhaltungen »die Illusion des Lebens und also der Bewegung« wecken. Der Kinematograph kann zwar das Wesen der Bewegung und ihrer Dauer nicht wirklich erfassen (ebensowenig wie die natürliche Wahrnehmung), doch das Bild auf der Leinwand kommt dem vom Künstler Angestrebten näher als die von Marey postulierte Exaktheit.

Bergsons Argumentation ähnelt hier auf erstaunliche Weise einer Betrachtung von Gilles Deleuze:

Der Film arbeitet mit Phasenbildern, das heißt mit unbeweglichen Schnitten, vierundzwanzig (anfangs achtzehn) Bildern pro Sekunde. Doch, wie bereits häufig angemerkt, gibt er uns kein Photogramm, sondern ein Durchschnittsbild, dem dann nicht etwa noch Bewegung hinzugefügt oder hinzugezählt würde – Bewegung ist im Gegenteil im Durchschnittsbild unmittelbar gegeben. [...] Kurz, der Film gibt uns kein Bild, das er dann zusätzlich in Bewegung brächte – er gibt uns unmittelbar ein Bewegungs-Bild.¹⁰

Deleuze entlehnt den Begriff »Bewegungs-Bild« einem früheren Werk Bergsons, nämlich *Matière et mémoire* (1896), um damit gegen die in *L'évolution créatrice* vertretene Position zu argumentieren und eine auf Bergson aufbauende Philosophie des Kinos zu entwerfen. Ein wichtiges Argument für ihn ist dabei auch, daß der Film sich historisch verändert:

Die Entwicklung des Films, die Eroberung seiner Wesenseigentümlichkeit oder Neuartigkeit, setzt mit der Montage, der beweglichen Kamera und der Trennung von Aufnahme und Projektion ein. So verliert die Einstellung ihre räumliche Qualität und bekommt Zeitcharakter; und die Schnittebene ist nicht mehr unbeweglich, wird beweglicher Schnitt. Der Film wird sich exakt im Bewegungsbild aus dem ersten Kapitel von *Matière et mémoire* wiederfinden.¹¹

Bergson selbst stellt zwar in seinem Gespräch mit Michel Georges-Michel fest, das Gedächtnis bestehe, genau wie der Kinematograph, aus einer Reihe von Bildern, doch die Bedeutung des Films bleibt für ihn ganz offenbar eine rein praktische. Damit lassen sich seine Aussagen hier nicht wirklich zur Stützung von Deleuzes Lesart anführen. Ganz sicher ist Bergson aber auch kein *anti-cinématographiste*.¹² Der Artikel aus *Le Journal* ist jedenfalls ein wenig bekanntes Zeugnis für die Rolle, die der Kinematograph im intellektuellen Leben Frankreichs gespielt hat.

Anmerkungen

1 Guy Fihman, »Bergson, Deleuze und das Kino«, in: Oliver Fahle, Lorenz Engell (Hg.), *Der Film bei Deleuze / Le cinéma selon Deleuze*, Verlag der Bauhaus-Universität Weimar, Weimar 1997, S. 76.

2 Henri Bergson, *L'évolution créatrice*, Presses Universitaires de France, Paris 1941, S. 272.

3 Heike Klippel, *Gedächtnis und Kino*, Stroemfeld Verlag, Basel, Frankfurt am Main 1997, S. 79. Für die von Klippel zitierte Passage vgl. Bergson (Anm. 2), S. 305. Zum Begriff des Kinematographischen bei Bergson vgl. auch Gérard Guest, »Le paradigme cinématographique. Remarques sur l'illusion cinématographique de la pensée:

Bergson«, *Cahiers philosophiques*, Nr. 62, März 1995, S. 15-76.

4 Zu Bergson und Marey vgl. Klippel (Anm. 3), S. 67-70 sowie François Dragonet, »Etienne-Jules Marey. L'image mobile«, *Cahiers philosophiques*, Nr. 62, März 1995, S. 7-13.

5 Georg Simmel, »Henri Bergson« [1914], in: ders., *Vom Wesen der Moderne*, Junius, Hamburg 1990, S. 133.

6 Allerdings sollte man wohl alle Aussagen Bergsons hier mit einer gewissen Vorsicht betrachten. Die – nicht mehr zu klärende – Frage ist, wie genau Michel Georges-Michel die Formulierungen des Philosophen wiedergibt.

7 Etienne-Jules Marey, *Die Chronophotographie*, Mayer & Müller, Berlin 1893, S. 3-4. Als Faksimile erschienen in *Kinematograph*, Nr. 2: *Etienne-Jules Marey: Chronophotograph*, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main 1985.

8 Marey nimmt also noch an, daß der Nachbildeffekt für die Bewegungswiedergabe entscheidend ist.

9 Marey (Anm. 7), S. 55-56.

10 Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1989, S. 10-11.

11 Ebenda, S. 16.

12 So Dragonet (Anm. 4), S. 12.

A Quarter of a Century Later: Is Early Cinema Still Early?

The year 2003. Is anyone going to celebrate the centennial of Edwin S. Porter's *THE GREAT TRAIN ROBBERY* this year? I have not yet heard of any planned conferences or special issues of journals, and although I wouldn't be unhappy to hear of one (especially if they invited me to participate), I think the relative silence that seems to be marking the passing of this centennial may have significance.¹ After the considerable hoopla and certain amount of controversy that marked the »centennial of cinema« about a decade ago, scholarship may be both weary and wary of marking history by the roundest of numbers. The centennial of cinema's birth faced the difficulty of deciding what exactly it was marking (except, it seemed, in France where it was clearly the Frères Lumière who were being celebrated, albeit as a synecdoche of all of film history). Were we marking the centennial of the first moving images on celluloid (Edison's Kinetoscope, his experimental projections, or Reynaud's *pantomimes lumineuses*)? Were we perhaps celebrating the first commercialization of motion pictures (the opening of Kinetoscope parlors)? Or was it the first projection of moving photographic images (Armat and Jenkins, the Skladanowsky or the Lumière brothers)? Such a celebration could easily degenerate (and sometimes did) into the vaunting of rival national or local heroes, or the privileging of one motion picture device over another. Although I think every scholar and fan of early cinema was glad attention was paid to the origins of the medium, a centennial also seemed curiously superficial and over-literal. I have elsewhere applauded my friend and colleague André Gaudreault when he claimed that cinema in fact was not »invented« until around 1905, a date at which the first understanding of cinema as an independent commercial form with its own institutions (distribution as well as exhibition) could be said to be broadly recognized internationally.²

Further, if centennials are currently viewed with a slightly jaundiced eye, the role of *THE GREAT TRAIN ROBBERY*, while undoubtedly a key film in early cinema, no longer occupies a sort of unique position it once held when it was claimed to be the »first story film«. Porter's most dedicated and pioneering historian, Charles Musser, strove decades ago to place the film in relation to earlier Porter films such as *JACK AND THE BEANSTALK* (1902)³ taking *THE GREAT TRAIN ROBBERY* out of a unique spotlight. Of course, it was the detailed examinations of *THE LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN* (1903) by Musser, Gaudreault and Noël Burch that in many ways opened up a consideration of the

stylistic differences of early cinema, rather than simply finding a starting point for the great tradition of narrative film.⁴ While *THE GREAT TRAIN ROBBERY*, along with Méliès' *A TRIP TO THE MOON* (1902), remains perhaps the best known and most often seen early fiction film, even introductory courses in film history now acknowledge that early cinema was a field of varied practices with a range of purposes, rather than simply the kindergarten of narrative film.

I open with this consideration of a (as yet) nonexistent celebration to indicate how the study of the history of the cinema always itself possesses its own history and the practices and events that compose it. And while clearly the last decades marked an enormous development in the study of early cinema in theoretical sophistication, doggedness of research and increased availability of new archival material (both cinematic and written), it is still subject to the sea changes of contingency. Rather than composing an overview of the last decades of development, a summary of findings and a digest of controversies, I offer in this essay a pacing out of the perimeters and parameters that shape our processes and therefore our ideas. I rarely achieve the heights of abstraction that allows a true overview; my instincts are in any case more chthonic than aerial; I am better at burrowing in, than flying overhead. Therefore, I will not offer a detailed summary of recent research, citing the many important articles and books published in the nearly quarter of a century since the Brighton Symposium. Rather, I want to trace certain patterns of ebb and flow that I think have energized the study in the last decades, and to meditate a bit on how the history of cinema finds its topics.

Part of the contingency of history lies in the fact that things happen suddenly, rather than according to logic; they are triggered into readiness by events that perform a mauiatic function, even if the birth sometimes seems either premature or long overdue. Thus the new study of early cinema which had strong repercussions academically and in publishing was triggered, most scholars would agree, by the FIAF symposium held in Brighton, England in 1978. As a participant in that event I recently found in my desk drawer a photograph of many of the North American participants, who later published on early cinema – myself, André Gaudreault, Charles Musser, Jon Gartenberg – assembled for a snapshot outside a Brighton steak house. What strikes me now, as I settle (or refuse to settle) into middle age, is that we were all basically kids – still in graduate school. Let me add immediately that we were joined (at the symposium, if not in this photograph) by older (sometime only slightly older) and wiser mentors: Eileen Bowser, Paul Spehr and David Francis (who conceived of and aided the symposium), Noël Burch, Barry Salt and Michael Chanan (three who inspired us, sometimes daunted us and sometimes disagreed with us), the Barnes brothers (who had kept memory of the Brighton school alive) and many others.

This possibly self-indulgent foray into nostalgia serves, I hope, not to ag-

grandize this event, but to relativize it. The basic and seemingly obvious principle of the symposium – that early cinema needed to be seen again with fresh eyes – dominated the first wave of publications. Historians looked carefully at films, such as *THE GREAT TRAIN ROBBERY* and *THE LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN*, often with eyes sharpened by new disciplines of semiotic, formal and narrative analysis, as well as viewing films that had rarely been seen or commented on, some of which are now well (or at least better) known: *WHAT HAPPENED ON TWENTY THIRD STREET* (1901), *THE LIFE OF CHARLES PEACE* (William Haggart, 1905), *LE ROYAUME DES FÉES* (Méliès, 1903), *THE TEDDY BEARS* (Porter, 1907). But in many ways the Brighton Symposium set the agenda for recent developments in film studies by setting up categories, or drawing the perimeters of topics, barriers that have since been breached or trespassed, or ignored.

Let us recall that the topic of the Brighton Symposium was not, as is sometimes stated, «early cinema», but a more carefully demarcated theme: the fiction film from 1900 to 1906. Let us consider for a moment the boundaries of this topic which reflect some of the tensions already present in the study in film history as well as the pragmatic considerations of film archiving. As I understand it, the starting date of the symposium, 1900, while undoubtedly partly reflecting that love of round numbers that seems to dog historians, primarily reflected a desire to avoid the controversies of cinema's origins. Seeking to avoid precisely the chauvinism, controversies, claims and counter-claims that re-emerged with cinema's centennial (such as who was the «inventor» of cinema and which country could boast him), the organizers chose to leap over cinema's nineteenth century prologue and view it distinctly as a twentieth century phenomenon.

The second decision seems to have been a second thought, although I find it dovetailing with the choice of 1900 as a starting date. David Francis attributes it precisely to the pragmatics of archival screenings:

Originally we intended to consider all films produced between 1900 and 1906 and discuss the interrelationship between fact and fiction. However, when we discovered how many fiction films had survived in members' collections and how many would be available for screening in Brighton, we decided to limit our researches to this aspect of the period.¹

Although there are certainly fictional (or staged, enacted or «artificially arranged») films made before 1900, the vast bulk of films from the 1890's would be best classed as «non-fiction», so in spite of the original intention to include all film modes, the selection of the date and limiting the mode of filmmaking mutually supported each other.

I invoke these often-unmentioned original perimeters to the topic of Brighton, precisely to show how eventually they impelled scholars to go beyond them. Some of this happened immediately. As David Francis noted in

the FIAF volume dedicated to the 1978 event (which only came out in 1982), immediately after the symposium, in 1979, Eileen Bowser, one of the symposium's architects, undertook a survey of American films from 1907 and 1908 at the Museum of Modern Art, including many of the original Brighton participants. The year 1906 was recognized as a somewhat arbitrary borderline, soon trespassed. The issue of the boundaries that delimit the period of »early cinema«, however, remains a vital issue today and I will return to it later in this essay. But first I want to explore how the exclusion of non-fiction, a decision made apparently late and pragmatically, initially influenced the type of work on early cinema to emerge after Brighton, and then later occasioned what I feel is a major revision of our conception of early film history.

First, let's discuss the fruit of the concentration on fictional cinema. The essays of Gaudreault, Musser, Burch and myself which were included in the 1982 volume FIAF issued of the symposium and most of which were written for the conference in 1978 (and several published elsewhere before the FIAF volume) concentrated on the narratology of early cinema. To situate the essence of this new narratology of early film, although there were some slight differences in the approach of each essay, one could cluster these contributions around Porter's *LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN*. The story is well known and briefly rehearsed. For decades the Museum of Modern Art had distributed a print of this film in which the final rescue of the woman and child from the burning house was intercut, the narrative focus switching, through editing, from a view of the interior to an exterior view as firemen arrived, ran a ladder up to the window, hosed down the house, entered the building and carried out the inhabitants. However, among the Library of Paper Prints Collection a version of this film was found in which its entire action consisted of basically two shots, one interior, and one exterior. Further, the two spatial viewpoints succeeded each other, even though the action portrayed was simultaneous. This gave an impression of a temporal stutter or overlap, as the action in the shots was repeated in each shot, first viewed from outside, then from inside.

For some time before Brighton there had been discussion of these two prints. Many assumed (myself included) that the Museum of Modern Art print was the original version, and the paper print simply represented unedited rushes for this section of the film. Others championed the Library of Congress print, even describing it as resembling the temporal experiments of Alain Resnais.⁶ But it was really only at Brighton and in its wake that the essays by Gaudreault, Musser and Burch argued not only for the authenticity of the paper print, but coherently described the temporal and narrative logic this overlapping editing style represented. As Musser said in his essay: »The controversy is more than a fine point of film history for it affects the way we look at the whole of early cinema.«⁷ Musser embedded his argument for the temporally overlapping editing version within a detailed survey of Porter's films up

to that point. For Musser, stylistic consistency indicated the paper print was the proper version, because, as he put it, the film was »internally consistent, consistent with Porter's own development and consistent with the development of international cinema during the 1901-03 period«. ⁸ Porter had used such overlapping action editing before in *HOW THEY DO THINGS ON THE BOWERY* (1902). Further, Musser argued, Porter was indebted to the narrative patterns of magic lantern narrative in which shots were treated as self-contained units, rather than fragments of an action. Thus, Musser summarized, *THE LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN* »presents a deviant style, a direction in narrative cinema that was briefly explored and then discarded«. ⁹

At Brighton, early cinema was probed for its narrative style, but, reversing previous historians, this style was not seen as the source of later practice, but rather as deviant, even something used and discarded. Noël Burch's demand for a materialist history of the cinema, rejecting the idea of a »natural film language« that gradually evolved out of a rank theatricality had already been proclaimed before Brighton and had been widely influential (at least on myself, I can testify personally, having attended his courses at NYU in the middle seventies). Burch saw early cinema as an alternative practice to the narrative style which developed later, and attributed this difference primarily to its popular nature, its development outside of bourgeois culture, culling approaches from an assortment of popular forms: melodrama, waxworks, vaudeville music hall, circus, and the magic lantern. Burch claims:

So for the first ten years of cinema's existence, linearity, haptic screen space and the individualization of characters are features to be found only incidentally here and there. They still figure largely as elements dominated, in particular, by others of popular origins. ¹⁰

The repeated action sequence from *THE LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN* exemplifies for Burch the non-linear aspect of early cinema.

Like Musser, Gaudreault also argued for the authenticity of the repeated action version, equally basing his argument on consistency with Porter's other work, in this case, a comparison with *THE GREAT TRAIN ROBBERY*, rather than earlier films. Demonstrating Musser's claim that this sequence was consistent with general practice of this time (and for Gaudreault even later), he traces repeated action editing or temporal overlap in a number of European and American film made before 1906. Both Gaudreault and myself related this style to what I then termed the »non-continuous style of early cinema«, a tendency to look on multi-shot films as an accumulation of semi-independent elements, rather than the successive elements of a continuous action, as would be true of later styles of editing. Although there were somewhat varied views among scholars on how different the narrative style of early cinema was from the later forms, all these essays from the Brighton Symposium found deviations or discrepancies from later practices, rather than the seeds of later

style (although, for Burch, those seeds are there, and early cinema clearly displays the drive towards an immersive fiction that will characterize later cinema – a view I, in particular, questioned).

All these essays tackled historical narratology. Their shared emphasis on how these films told stories was certainly partly determined by the Symposium's late decision to exclude non-fictional films. In my later rethinking of my paper for the Brighton Symposium, I moved from the dichotomous contrast of non-continuous/continuous as defining the alterity of early cinema to the concept of early cinema as what I (along with André Gaudreault) called a cinema of attractions: non-continuous bits of visual spectacle.¹¹ I therefore ultimately proposed that narrative might not constitute the center of early cinema, a point on which Charles Musser mounted a strong challenge.¹² And although Musser's argument for the increased importance of the story film as we move past 1903 has much validity, the fact that so many films in cinema's first decade (the vast majority) were non-fiction, I believe, still constitutes a fact that has not been fully digested by film historians. The revaluation of early non-fiction film, pioneered by scholars such as Stephen Bottomore,¹³ constituted one of the major revisions of the Brighton Symposium and stands as a rich and not thoroughly explored issue in film history.

The Workshop organized at the Nederlands Film Museum in 1994 dedicated to the non-fiction films of the teens, although detouring around the period covered by Brighton, helped focus the issue of early non-fiction work. Ben Brewster, one of the workshop participants, pointed out that while fiction films of the teens contrasted sharply with fiction films of cinema's first decade, non-fiction films between the two periods remained much more stable in style and form.¹⁴ The affinity between certain elements which marked cinema before 1907, such as the emphasis on display, the use of direct address to the camera, the relative non-continuity of elements, all aspects that I had related to »the cinema of attractions«, seemed equally, if not more, applicable to non-fiction filmmaking, and continued to be dominant into a later period.

The richness of early non-fiction filmmaking remains to be fully explored. While early fiction film had always occupied a key point of origin in the narratives of film history that proceeded from Méliès to Porter to Griffith, non-fiction, after an acknowledgment of the first films of the Lumière brothers, seemed to drop out of most synoptic film histories until Flaherty's *NANOOK OF THE NORTH* (1922). While the privileging of narrative cinema in the commercial film industry might explain this neglect, what I found astounding as I reviewed both these early films and standard histories of documentary, is that these films were left out of most histories of *documentary* films as well. This astonishing lacuna in film history (or perhaps one should call it a repression) was occasioned at least partly by the Grierson tradition which strove not so much to differentiate documentary from fiction film, as to define a new poetic, political and narrativized documentary typified by

NANOOK OF THE NORTH, and the work of Soviet and British documentarians, partly through contrast with the newsreels, travelogues and »films of interest« which typified not only the documentaries of the teens, but also the film practices of cinema's first decade.¹⁵ It is, as I have said before, a scandal to the history of non-fiction filmmaking that the era in which non-fiction actually dominates the production output of most film studios is precisely the period least explored by historians of the documentary.¹⁶

Charles Musser in his polemics with Robert C. Allen made a cogent point that fiction films increasingly gained in popularity, especially with the rise of the story films such as Porter's *THE GREAT TRAIN ROBBERY* or the *féeries* of Méliès and Pathé.¹⁷ However, the reception of non-fiction film, including its role in early film programs, deep into cinema's second decade, its role in the identification of cinema with a new global consciousness through the travel genre, and the inspiration the form offered to a later generation of experimental filmmakers (who would have first seen cinema during this early period of intense non-fiction production) remain rich areas for further research. This also indicates another aspect of early cinema research which became of greater importance after Brighton: the realization of the need not only to look at the films themselves, but at their mode of exhibition and presentation, and their contexts of reception.

As I mentioned earlier, one of the key purposes of the Brighton Symposium, and certainly one of its most valuable achievements, lay in making new contacts between film scholars and archives. Bluntly stated, the Symposium wanted to make sure that the films lying in their vaults got dusted off and shown to people outside the archive. That this simple principle, taken for granted I hope by all researchers and archivists today, represented an innovation, if not a revolution, in archive attitudes and even the research methods of film historians, might seem hard to believe today. But while some film historians were making use of newly available material in archives, there was a strong tradition that saw film viewing as secondary to researching print material – even when writing about films. For instance, Robert Henderson, a librarian of the performing arts, published a book entitled *D. W. Griffith: The Years at Biograph* in 1970. Although between the Library of Congress Paper Print Collection and the Museum of Modern Art over four hundred (that is: nearly all) of Griffith's Biograph films had been restored and made available for viewing before this date, Henderson felt it sufficient to see around sixty Biograph films. He occasionally quoted decades-old descriptions of Biograph films (often inaccurate) rather than examining the films themselves, readily available in archives.¹⁸

Thus the immediate polemic that emerged from Brighton was a call for scholars to stop recycling traditional film histories and look at the films themselves. As I mentioned earlier, new tools of analysis from semiotics to narratology, as well as the widespread use of viewing tables for film analysis made

this demand realizable. But the sufficiency of such viewings for a fully historical understanding of film history also began to be questioned. Musser (along with Martin Sopocy) had already indicated in his work that exhibition practices of the era had to be taken into account when we watch these films. The role of the lecturer who supplied a live oral commentary on films as they were projected, a widespread exhibition practice during this period, helped us understand the way non-continuous film images (as in Porter's *UNCLE TOM'S CABIN* (1903)) could be knit into an understandable and fairly coherent narrative for an audience through the oral accompaniment. Work on the »supplements« that formed part of early film shows – such practices as lecturing, musical accompaniment (or the lack of it), tinting or coloring of the film image and even the logic of programming one film next to another – all of this shaped the viewing experience and reception of early films. Shorn of these elements and viewed by the isolated scholar on the viewing table, early films might seem like alien and alienating objects. While some scholars cautioned against the historicist impulse to seek a total recreation of the past, nonetheless a new awareness of early films as a component of a larger social practice of film viewing began to supplement Brighton's call »to the films themselves«. Particularly realizing the protean, even elastic, nature of early cinema, film scholars had to admit that there was no single essential film text that underlay film history. Rather films must be approached as texts whose meaning derived not simply from a maker's intentions or the film's own immanent form, but through a complex process of making meaning in the interaction of films with viewers and institutions.

The horizon of meaningful contexts for early cinema could, of course, be constantly enlarged. An expansion of the focus of film history took in not only exhibition, but of all aspects of the film industry and of film's role in relation to other cultural institutions – all issues that became the topic of much of post-Brighton early film research. Although researchers frequently encountered a paucity of material on the one hand, and on the other had to fight against the illusion of total reconstruction as a goal, the audience for early cinema increasingly became an object of focus. Moving from their focus on archival prints, many early film historians took a lesson from historians of exhibition such as Douglas Gomery and began examining insurance maps of urban neighborhoods to determine the nature of theater buildings, and census records to determine neighborhood ethnic and class makeup in relation to the number of movie theaters they had.¹⁹ Since my focus in this essay is on methodology, I will not attempt to summarize the debates over the types of audiences that attended early cinema. Scholars discussed the changing audience for the cinema from the class make-up of the high-class vaudeville theater in which films were premiered in the 1890's, to the patrons for nickelodeons along urban shopping districts around 1906, or the difference between audiences in different cities, different neighborhoods, or in rural areas.

In a detailed and theoretical manner researchers tried to determine the conditions of early film reception, and its many and varied aspects.

Clearly the move out from the film text to a broader social context involved different methods than those of close film analysis. Urban geography, cultural history and theory, reception studies, mass media and even business and industry history – all were drawn upon as new models of early film's role within the broader culture were sought. Issues of gender, ethnicity, race and class were in need of theorization for this period and its emerging medium. For many, including myself, the specific role that film played within conditions of modernity, particularly as described by theorists and sociologist such as Max Weber, Georg Lukács and Walter Benjamin, offered an exciting new horizon for these investigations. Increasing urbanism, mass audiences and mass production, the rise of commercial popular entertainment, the proliferation of visual culture, new claims of gender and racial equality, new technologies of communication and transportation, new models of perception and consciousness, increased secularization and influence of science – all these broad cultural issues could be focused through the lens of early cinema. At the same time, some scholars expressed alarm at this expansion and criticized its lack of clear theoretical grounding (although it was often unclear in such critiques if the complaint consisted in claiming that such research could be done better, or if it simply wasn't worth doing).²⁰

In some ways this expansion beyond Brighton's simple but essential demand for a return to the films themselves, whether seen as a dynamic expansion of film studies into cultural history or a flatulent hemorrhaging into vague pronouncements, returns us to the other perimeter of the original Symposium, periodization. As I mentioned earlier, this six-year period was recognized from the start as pragmatic and somewhat arbitrary. The Third International Conference of Domitor, the international organization for the study of early cinema, at New York City in 1999 took as its topic precisely the films of the 1890's excluded from Brighton. The films screened on this occasion at the Museum of Modern Art and Anthology Film Archives were primarily non-fiction films, especially the work of Edison, Lumière, and the Mutoscope and Biograph Company (although the most glorious work of this company, since they existed in 68mm negatives, had to await their later restoration, a collaboration between the British Film Institute and the Nederlands Filmmuseum, which were shown at the 2000 Giornate del Cinema Muto in all their splendor). Screening these films both stimulated the new interest in non-fiction films and their techniques, as well as demonstrating the need for greater consideration of the contexts in which these often seemingly enigmatic images were understood. Since many of these films consist of single shots, they displayed a less self-explanatory form than even the often-puzzling forms of early narrative film. In addition, André Gaudreault and his teams of researchers began to systematically analyze the pattern of stopping the camera and other

previously ignored ellipses in the very earliest films. These investigations discovered a sort of proto-montage with films that seemed to consist of a single shot. While preserving framing, early filmmakers frequently compressed time by briefly interrupting filming, actually cutting out small bits of films, or a combination of these two practices.²¹ Thus the close analysis of films was still providing new discoveries.

The periodization of early cinema therefore expanded in both directions, earlier and later, from the six years bracketed by the Brighton Symposium. But there is more at stake here than simply enlarging the scope of a research project. The arbitrariness of any declaration of beginnings and ends of periods in history must always be weighted against the advantages of sharp focus that demarcating specific periods provides. Thus Domitor on its foundation tried to avoid a hard-edged sense of period and used somewhat flexible terms rather than specific dates in defining its era of specialization, »early cinema«. The period of »early cinema« was declared to stretch »from the origins of cinema to World War I«. The date of cinema's origins obviously can only be defined by the project of the researcher. The gamut of research contained in Laurent Mannoni's *The Great Art of Light and Shadow: Archaeology of the Cinema*, for instance, includes careful discussion of projected images in the sixteenth century.²² Thus early cinema adds some centuries to its period. Our terminus, World War I, however, would seem to be a more determined date. But here the founders of Domitor seized upon the fact that the date of the commencement of the Great War occurred on different years on the different sides of the Atlantic: 1914 in Europe, but 1917 in the USA. Those three years of difference played a crucial role witnessing the development of such things as the feature film, the star system, the refinement of classical editing, and American dominance of world markets.

But periods are entirely arbitrary unless one can map a certain narrative by using them. As my invocation of certain institutions of what has become known as the Classical Hollywood Cinema indicates, the period of early cinema, rather than a somewhat arbitrary slice of time, like 1900-1906, has become theorized as a period *before* the emergence of the dominant classical cinema (and one might add the same period 1914-17 sees the first stirrings of an alternative cinema of Avant-Garde practice, in the early experiments of the Futurists in Italy and Russia, the first stirring of the German school that would absorb energy from the Expressionists, and the earliest attempts at abstract animation). In any case, the period marked as »early cinema« embraces several distinguishable slices of film history. These could be distinguished as successive sub-periods: a period of invention and innovation, which Musser calls the novelty period; a period I would claim was dominated by an aesthetic of display and attractions, both fictional (gags, magic tricks, vaudeville acts) and non-fictional; a period of increased dominance by comic story films; a period, often called »transitional«, in which dramatic films and devices for the

expression of character and narrative coherence begin to dominate (which I term the era of narrative integration); and the period of early feature films, introducing a variety of narrative approaches and genres (serials and series films playing an important role). This sketch is perilously schematic and, perhaps most dangerously, seems to describe an arc of progress leading to the classical paradigm (a teleology which the term »transitional« seems especially to inscribe).

The arc of progress narrative of film history can be easily critiqued from within perimeters set by Brighton. The essays produced by Burch, Gaudreault, Musser and myself for the occasion generally agreed that early cinema was not simply a »primitive« form of cinematic development, immature and awaiting completion through a process of trial and error and technological development (the assumption underlying many narratives of film history as progress moving to the classical form), but rather constituted a different mode of storytelling and filmmaking. Thus the previous linear form of film history encountered sudden discontinuities. By proposing the cinema of attractions as dominant in cinema's first decade or so, I questioned the teleological goal of storytelling as the dominant purpose driving this period. But it is all too easy for teleology and a narrative of progress to creep back into the description of film history, and I believe that recent attempts to explain early film form in terms of the cinematic matching, through trial and error, of basic cognitive predilections with devices which increased narrative clarity and provided recognizable characters, an approach taken in the recent work of David Bordwell and Charles Keil, while brilliant in analysis and thought-provoking in their critique, also tends to re-instate a natural model of progressive achievement of predetermined goals.²³

Thus a concept of »intermediality«, especially explored by André Gaudreault, helps us keep in mind not only the problematic of periodization, but also to question any conception of the history of cinema as a clearly bounded topic with constant and clearly articulated goals. This returns us to the issue of centennials and Gaudreault's claim that cinema was »invented« in 1905 (rather than 1889, 1894, 1895 or 1896). By this provocative statement Gaudreault not only points to the importance of the establishment of certain institutions and modes of discourse for the establishment of cinema as a distinct entity, which could be said to take on a stable identity around 1905, but also points out the undefined and protean nature of cinema at its »origin«. Origins are always retrospective, which is not to say they are illusory, but rather that they serve primarily to found an existing tradition by establishing antecedents.

If we look at the attitudes towards cinema during its first five years, we find almost everyone involved in cinema believed they were simply continuing a previous medium via technical improvements. For the Lumière Company, cinema developed out of their photographic business and was a natural

development of their experiments in instantaneous photography. For Méliès, cinema was an extension of the realm of visual illusion, a form of entertainment, which, in its theatrical form, had seized already on a number of technologic devices (such as electrical light) to create wondrous effects. Thomas Edison saw the kinetoscope as a supplement to the phonograph, which partly explains his delayed response to projection on the screen. The investors in the British Mutoscope and Biograph Company especially promoted the idea of the cinema as a living newspaper, a concept important for many early production companies. The Brighton School of British pioneer filmmakers saw the cinema as a natural supplement of the magic lantern, as did such travel lecturers as Burton Holmes making films based on lantern models and mixing the two media in their presentations.

From these heterogeneous origins we learn not only that film gradually established its own identity, but that film history, while always involving a discourse about how film differs from other media, actually maintains this discourse precisely because its ties to other media are so close. Tracing this *pas de deux* of interaction and differentiation remains not only a key concern for early film history, but for cinema history as a whole. After the early period, cinema maintains many of these early connections; most obviously the relation to the phonograph, combined with a relation to radio, determined the emergence of sound film. William Uricchio's recent research has shown the manner in which television interacts with the film medium, not simply in post-war America, but from its very origins.²⁴ Clearly film's current relation to video, and other forms of electronic screen imagery indicates that an open model of intermediality is needed for film history to fully engage with its subject.

Thus, if I began this discussion with a description of the perimeters set up by the Brighton Conference and the manner in which the field it helped inaugurate, the study of early film, quickly was impelled to go beyond them, I want to conclude by considering both the current borders which identify this field and its open and permeable nature. »Early« cinema denotes a sense of a time period, and yet the *terminus a quo* of the origins of the medium is precisely a field of discussion, not a set date. Not only can the origins of cinema be traced back for centuries, but the nature of the medium we are studying is protean, a product of historical processes rather than unfolding an essential nature. While the *terminus ad quem* seems somewhat clearer, we must consider that this is based on a contrast with the Classical Hollywood Cinema (the volume by Bordwell, Staiger and Thompson set its origin in 1917²⁵), and therefore questions about the establishment of that paradigm could also shake a firm sense of the date for the end of early cinema.

Although there may be debates about the actual year in which the classical paradigm takes hold (would it be 1915 with *THE BIRTH OF A NATION*, or somewhat later around the time of DeMille's features such as *THE TEN COMMAND-*

MENTS of 1923 – so fully classical in contrast to Griffith's *INTOLERANCE* of 1917?), it seems to me that 1917 works as a useful date. Rather the debate about the *terminus ad quem* comes, I believe, less as a question about dates than a question about the monolithic hegemony of the classical paradigm. What typifies the films of the teens? Is it the high-prestige, high-budget feature films of major studios and auteurs or is it the supposedly lesser genres of slapstick or serial melodrama, both of which avoid in different ways, the full feature length and the centrality (not to mention the narrative coherence and classical homogeneity) of the Classical Hollywood Cinema? Do the gags and thrills of these genres operate simply as subsidiary elements within a pattern of narrative dominance, or are they the avatars of the earlier attractions and more central to both the appeal and the structure of silent films of the teens than the classical principles of causation, characterization and a homogenous space and time?

This question has been raised perhaps most radically and polemically by Jennifer M. Bean in her introduction to the recent anthology *A Feminist Reader in Early Cinema*, which claims the first thirty-five years of cinema (that is to say basically the full extent of the silent era) as »early cinema«. Such a cannibalization of the whole silent era by the term »early« (a term we Brighton era scholars with some difficulty substituted for the previous term »primitive«) could cause a regrettable loss of specific periodization. However, Bean's polemic raises vital issues that could invigorate a post-Brighton approach to »early« cinema. »The point«, Bean claims, »is not to replace one date with another and shift the moment of transition from 1917 to, say 1922, or 1927, or 1934.« Bean stresses the importance of »the longevity of heterogeneous aleatory modes of address across the whole of silent cinema's parts«. ⁴⁶ The issue of address carries crucial significance for a feminist historiography that complicates the issue of spectatorship in early cinema by stressing a historical spectator conceived as gendered, as well as possessing a particular class and ethnicity. In the tradition of emphasizing the alterity of early cinema, Bean's approach seeks to follow the thread of difference into the supposedly classical era. Therefore her extension of the term »early cinema« as a marker of an energy heterogeneous to the classical paradigm raises the stakes involved in periodization.

But why restrict this heterogeneity to silent cinema? Does not all of cinema recurrently and in specific circumstances display the energy Bean associates with early cinema? There is the danger, of course, of the outlines of our area of study evaporating, as there is in simply identifying early cinema with an anarchic attitude towards narrative coherence, as only embodying the shock and fascination of the cinema of attractions. I will always argue for a dialectical approach, in which early cinema involves an interaction between attractions and the forces of narrative integration. However, increasingly I believe the terms of narrative integration need to be described more specifi-

cally for different eras and especially for different genres. As Linda Williams and Miriam Hansen have reminded us, the role of the classical in Classical Hollywood Cinema may have been overstated.²⁷ Cinema as a form of »vernacular modernism«, to use Hansen's provocative term, may employ narrative in decidedly non-classical manners, working out a cinema whose energy remains fresh throughout the era of its popularity – fresh and novel, and in that sense »early«.

In the late seventies, prompted by the Brighton Conference, the study of early cinema was undertaken as a careful investigation of a neglected era of film history. In taking up this challenge, lobbied to a new generation of film historians by a prescient group of archivists, the new methods of film history were employed, tested and reformulated. Early cinema in the 1980's provided a model and testing ground for new ways to do film history following up the work film theory in the seventies had undertaken in establishing film studies with a new seriousness. One hopes, however, that the focus on early cinema was not simply a circumscribed task, which now seems to be drawing to a close after decades of research and discussion. Rather, I feel, to paraphrase a title of an essay I wrote with André Gaudreault (which paraphrased the title of an essay by Hans Robert Jauss) that the study of early cinema must always serve as a challenge to film history, not simply the study of a specific period, but a challenge which constantly causes us to re-examine the terms of film history: the nature of cinema and periodization itself.²⁸

Notes

1 After writing this, Il Cinema Ritrovato in Bologna announced a retrospective on the year 1903, which in fact I curated. That the retrospective marked a year rather than a film is nonetheless significant.

2 André Gaudreault, »Les vues cinématographiques selon Georges Méliès, ou: comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire...)«, in: Jacques Malthête, Michel Marie (eds.), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle?*, Presses de la Sorbonne Nouvelle / Colloque de Cerisy, Paris 1997, pp. 111-131.

3 Charles Musser, »The Early Cinema of Edwin S. Porter«, *Cinema Journal* 19, Fall 1979, pp. 1-38.

4 Musser, »The Early Cinema of Edwin S. Porter«, loc. cit.; André Gaudreault,

»Detours in Film Narrative: The Development of Cross-Cutting«, *Cinema Journal* 19, Fall 1979, pp. 39-59; Noël Burch, »Porter, or Ambivalence«, *Screen* 19, Winter 1978-79, pp. 91-105.

5 David Francis in Roger Holman (ed.), *Cinema 1900-1906*, vol. I, FIAF, Brussels 1982, p. 1.

6 Robert Gessner, »Porter and the Creation of Cinematic Motion«, *Journal of The Society of Cinematologists [Film Journal]* vol. 2, 1962.

7 Musser in *Cinema 1900-1906*, p. 275

8 Ibid., p. 276.

9 Ibid., p. 279.

10 Burch in *ibid.*, p. 102.

11 Tom Gunning, »The Cinema of Attractions: Early Cinema, Its Spectator and the Avant-Garde«, in: Thomas Elsaesser

- and Adam Barker (eds.), *Early Cinema: Space Frame Narrative*, British Film Institute, London 1990, pp. 56-62.
- 2 Charles Musser, »Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity«, *Yale Journal of Criticism* vol. 7, no. 2, Fall 1994, pp. 203-232.
- 3 Stephen Bottomore, »Shots in the Dark: The Real Origins of Film Editing«, in: Elsaesser and Barker, *Early Cinema*, p. 104-113.
- 4 Ben Brewster in: Daan Hertogs and Nico de Klerk (eds.), *Nonfiction from the 1990s: the 1994 Amsterdam Workshop*, Nederlands Filmmuseum, Amsterdam 1994, p. 32.
- 5 John Grierson, »First Principles on Documentary«, in: Hardy Forsythe (ed.), *Grierson on Documentary*, Harcourt Brace, New York 1947, p. 100.
- 6 Tom Gunning, »Before Documentary: Early Non-Fiction Films and the »View« Aesthetic«, in: Daan Hertogs and Nico de Klerk (eds.), *Uncharted territory: Essays on Early Nonfiction Film*, Nederlands Filmmuseum, Amsterdam 1997, pp. 9-24.
- 7 Charles Musser, »Another Look at the Chaser Theory«, *Studies in Visual Communication* 10, Fall 1984, pp. 24-44, 51-52.
- 8 Robert Henderson, *D. W. Griffith: The Years at Biograph*, Farrar Straus and Giroux, New York 1970. Henderson's notes from film viewings are in the Library of the Performing Arts, Billy Rose Theater Collection, Lincoln Center New York City.
- 9 Douglas Gomery's writing on the history of film exhibition are voluminous and are both summarized and cited in his book *Shared Pleasures: a History of Movie Presentation in the United States*, University of Wisconsin Press, Madison, Wisc. 1992. Debates among Robert C. Allen, Ben Singer, and others over the nature of early exhibition took place in *Cinema Journal* volumes 34 and 35.
- 10 David Bordwell, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge, Mass. 1997, pp. 139-157; Charles Keil, *Early American Cinema in Transition: Story, Style, and Filmmaking, 1907-1913*, University of Wisconsin Press, Madison, Wisc. 2001, pp. 139-157.
- 21 André Gaudreault, »Fragmentation and assemblage in the Lumière animated pictures«, *Film History* vol. 13, no. 1, 2001, pp. 76-88.
- 22 Laurent Mannoni, *The Great Art of Light and Shadow: Archaeology of the Cinema*, University of Exeter Press, Exeter 2000.
- 23 Bordwell, *On The History of Film Style*; Keil, *Early American Cinema in Transition*.
- 24 William Uricchio, »There's More to the Camera's Obscura Than Meets the Eye«, in: *Arrêt sur image, fragmentation du temps / Stop Motion, Fragmentation of Time*, pp. 103-117.
- 25 David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, Routledge and Kegan Paul, London 1986.
- 26 Jennifer M. Bean, »Introduction: Toward a Feminist Historiography of Early Cinema«, in: *A Feminist Reader in Early Cinema*, Duke University Press, Durham 2002, p. 8.
- 27 See for instance Miriam Hansen, »The Mass Production of the Senses: Cinema as Vernacular Modernism« and Linda Williams, »Discipline and Fun: PSYCHO as Post-Modernist Fun«, both in: Christine Gledhill and Linda Williams (eds.), *Re-inventing Film Studies*, Arnold, London 2000.
- 28 André Gaudreault and Tom Gunning, »Le cinéma des premiers temps, un défi à l'histoire du cinéma?«, in: Jacques Aumont, André Gaudreault, Michel Marie (eds.), *Histoire du Cinéma: Nouvelles Approches*, Publications de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1989, pp. 49-63. The Jauss essay referenced here is Hans Robert Jauss, »Literary History as a Challenge to Literary Theory«, in: Jauss, *Towards an Aesthetic of Reception*, University of Minnesota Press, Minneapolis 1983.



ALI BABA ET LES 40 VOLEURS (Pathé 1906)



LE FILS DU DIABLE A PARIS (Pathé 1906)

Die Apotheose: Bühnenkonvention im Film

Das Erscheinen des Kinematographen

Dieser Aufsatz¹ erscheint in einem Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films, und genau hier liegt ein Problem. Eigentlich ist der Titel eines jeden historiographischen Werks, das sich mit einer historischen ›Periode‹ beschäftigt, problematisch. In fast allen Fällen entstammt die Bezeichnung der zu erforschenden Periode nicht dem Gegenstand der Untersuchung, sondern den *Diskursen* über eben diesen Gegenstand, und nicht zuletzt dem Diskurs derjenigen, die eine solche Studie durchführen. Meist gehört der Name der Epoche, die der Historiker betrachtet, nicht der geschichtlichen Vergangenheit an, sondern eher einer, wie man sagen könnte, ›historisierenden‹ Gegenwart. Wer es beispielsweise unternimmt, die Werke Pablo Picassos aus der sogenannten ›Blauen Periode‹ zu untersuchen, gibt damit zu verstehen, daß er im Grunde von der virtuellen ›Existenz‹ einer solchen blauen Periode bei einem Maler ausgeht. Es wird dann auch angenommen, daß die Grenzen des untersuchten Phänomens bei dem entsprechenden Künstler (in diesem Fall Picasso) bestimmt werden können. Und schließlich akzeptiert man damit auch die Idee, daß den Werken, die während dieser Periode geschaffen wurden, das Prinzip der ›Bläue‹ eigen ist, welche die Namensgebung so nachdrücklich hervorhebt. Übernimmt man eine derartige Einteilung in Perioden, so vergißt man, wie Jonathan Crary schreibt, »[...] daß es in der Geschichte weder Kontinuität noch Diskontinuität gibt, sondern nur in der Geschichtsschreibung«.²

Die Bezeichnung, die ein Historiker für sein Forschungsobjekt verwendet, gibt oft Aufschluß über die Haltung, die er ihm gegenüber einnimmt. Sie kann auch einige der *a priori*-Annahmen eines Forschers sichtbar machen. Daß der Gegenstand des Jahrbuchs *KINtop* als »der frühe Film« umschrieben wird, ist gewiß im Deutschen eine einigermaßen selbstverständliche, zumindest aber leicht nachvollziehbare Entscheidung. (Dennoch liegt schon hier zumindest für mich ein Problem, da ich vor einiger Zeit die französische Entsprechung dieses Ausdrucks, »*le cinéma des premiers temps*«, einer recht radikalen Kritik unterworfen habe.)³ Nichtsdestoweniger hätte sich *KINtop* auch der Erforschung »des primitiven Films«, »des Films der Frühzeit«, »der Anfänge des Kinos« usw. widmen können. Daß der Ausdruck »der frühe Film« gewählt wurde, deutet auf einen Standpunkt hin.

Gemeinsam ist aber allen Bezeichnungen dieser Art, daß sie auf dem Prinzip beruhen, den Film oder das Kino *von gestern* mit dem *von heute* in eine gewisse Beziehung zu setzen. Das aber wirft zahlreiche ernste Probleme auf. Wie will man behaupten, die ersten bewegten Bilder stellten die Ursprünge der *kulturellen Organisationsform* des ›Kinos‹ oder des ›Films‹ dar, die wir

heute kennen und die durch die heutige kinematographische Institution reguliert wird? Wie kann man annehmen, die gesamte Filmgeschichte sei aus einem Guß und ohne Brüche? Wie kann man sich vorstellen, daß Georges Méliès' *LE VOYAGE DANS LA LUNE* (1902) uns in irgendeiner Weise helfen mußte, *STAR WARS* (1977 ff) zu erklären, oder daß dieser Film gar den Ursprung der Serie darstellt? Man vergäße dann, daß trotz einer relativen thematischen ›Verwandtschaft‹ beider Werke die Produktion eines Films – oder in diesem Fall einer Filmserie – den Spielregeln entspricht, die im Rahmen der Institution des Hollywood-Kinos festgelegt wurden. Diese fungieren unausweichlich als Referenzkader für die Autoren der Serie. Méliès dagegen kannte sie nicht, da er seine Filme zu einer Zeit drehte, als die Kinematographie noch keinem eigenen institutionellen Rahmen unterworfen und somit gewissermaßen ohne Recht und Gesetz war.

Wer die Anfänge eines soziokulturellen Phänomens als dessen Ursprung behandelt, unterwirft sich unvermeidlich und aus freien Stücken einer ihrem Wesen nach evolutionistischen Geschichtsauffassung. Bewußt oder unbewußt verschweigt man die Brüche und Kontinuitäten, welche die Geschichte ausmachen. Damit wird auch eine idealistische Auffassung der Historie übernommen, für die sich das Spätere notwendig aus dem Vorhergehenden ergibt.

Tatsächlich stellt sich die Frage, was denn das sogenannte ›Kino‹ der Frühzeit mit dem der heutigen Institution Kino gemeinsam hat. Nicht nur wird im allgemeinen im frühen ›Kino‹ kein zuvor aufgenommener Ton verwendet; darüber hinaus sitzen die Zuschauer oft auch nicht auf hintereinander angeordneten Stuhlreihen eng aneinander gedrängt, und es herrscht auch kein striktes Schweigegebot während der Vorführung. Die ›Filme‹ zeigen nicht nur unbekannte Schauspieler, sie sind zudem in schwarz-weiß (wenn sie nicht in der Pracht einiger weniger, direkt auf den Filmstreifen aufgetragener Farben erstrahlen). Die Vorstellungen dieses ›Kinos‹ dauern meist weniger als eine Stunde und sind aus zehn bis fünfzehn »Bildern« zusammengestellt. Und so weiter.

Daher also diese für jede historische Auseinandersetzung mit der Kinematographie wesentliche Frage: Ist es legitim, den ›Film‹ oder das ›Kino‹ der Frühzeit als *Film* oder *Kino* zu betrachten? Wäre es nicht besser, einen klareren Trennungsstrich zwischen der Kinematographie der Zeit *vor der Institutionalisierung* und derjenigen, die *durch* sie und *nach* ihr entstanden ist, zu ziehen? Haben wir nicht gute Gründe dafür, eine deutliche Unterbrechung in der Kontinuität, ja einen radikalen Bruch zwischen dem sogenannten früher ›Film‹ (bzw. ›Kino‹) und der späteren institutionalisierten Ausprägung zu postulieren?

Ähnliches gilt auch für das Phänomen, das – meiner Meinung nach zu Unrecht – mit dem Begriff »präkinematographisch« bezeichnet wird, also die verschiedenen experimentellen Vorrichtungen, optischen Spielzeuge und anderen Dispositive vom Phenakistiskop über die Laterna magica bis zur Chronophotographie, die dem Film vorausgehen und ihn gewissermaßen »ankündigen«. Ist dies nicht ein anderes, ebenso offensichtliches wie überspitztes Beispiel für eine Periodisierung *a posteriori*, welche die Eigentümlichkeit des Forschungsgegenstandes nicht respektiert? Wer beispielsweise die Chronophotographie allein im Licht ihrer angeblichen »präkinematographischen« Eigenschaften untersucht, läßt sich auf ein Unterfangen ein, bei dem er riskiert, gerade das, was man *historisches Verstehen* nennt, zu verfehlen und gleichzeitig in das Korsett eines teleologischen Ansatzes gezwängt zu werden.

Werden die unterschiedlichen Verfahren der optischen Beobachtung, die es bereits vor dem Film gibt, als *präkinematographische* Praktiken definiert, so führt dies meiner Auffassung nach zu einer Negierung des Historischen: Man entzieht den Forschungsgegenstand der Geschichte und begibt sich damit der Möglichkeit, diese zu *denken*. Solch ein reduktionistisches Vorgehen entstammt einer einigermassen ahistorischen Sichtweise. Die Filmhistoriker sollten großes Interesse daran haben, diese zu verwerfen, und sich stattdessen für eine Vielfalt an Perspektiven entscheiden. Das wäre eine wesentliche Voraussetzung für eine sowohl *reflexive* als auch *produktive* Form der Filmgeschichtsschreibung.

Um dies zu erreichen, muß der Filmhistoriker eine *panoptische* Sichtweise wählen, einen *panoramatischen* Blickpunkt einnehmen sowie eine ganze Reihe unterschiedlicher Beobachtungsstandpunkte aufsuchen, deren Komplexität nicht geringer ist als bei der kompliziertesten von Muybridges Geräteanordnungen. In den hier folgenden Erörterungen will ich jedenfalls versuchen, solch einer vielschichtigen Wahrnehmungsweise gerecht zu werden. Die Veränderung in der Herangehensweise, für die ich plädiere, betrifft nicht nur die Haltung der Filmhistoriker der sogenannten »Präkinematographie« gegenüber, sondern auch ihr Verhältnis zum Film der Frühzeit. Beide Gegenstandsbereiche teilen ein gemeinsames, wesentliches Merkmal, das bis jetzt noch nicht nachdrücklich genug zur Kenntnis genommen wurde: ihre Vielgestaltigkeit. Die Filmgeschichte wird zu oft von *Historikern der Vereinheitlichung* geschrieben, die im *Durcheinander* des frühen Films etwas suchen, was es dort nicht gibt.

Die Unterscheidung, welche die Tradition zwischen den »Vorläufern« und den »Anfängen« des Kinos macht, setzt voraus, daß sich zwischen den auf diese Weise voneinander abgegrenzten Perioden eine Bruchlinie ziehen läßt, die für die »Edisonianer« um 1890 (Erfindung des *Kinetoscope*), für die »Lumiéristen« hingegen um 1895 (Erfindung des *Cinématographe Lumière*) liegt. Die

Erfindung des »Basisapparats« (Jean-Louis Baudry) ist ganz gewiß ein Wendepunkt in der technologischen Entwicklung der Aufnahme und Wiedergabe bewegter Bilder. Doch es stellt sich die Frage, ob dies auch zu einem Paradigmenwechsel führt, d.h. zu einer neuen Ordnung der Dinge. Stellt das Erscheinen des Kinetoskops und/oder des Kinematographen wirklich einen Bruch dar? Dies läßt sich in der Tat bezweifeln. Momente eines Bruchs oder Paradigmenwechsels fallen nicht notwendigerweise mit der Erfindung neuer Technologien (wie z.B. dem *Cinématographe Lumière*) oder der Perfektionierung neuer Techniken (wie z.B. der Montage) zusammen. In dieser Hinsicht ist zu fragen, ob die plötzliche Verfügbarkeit einer neuen Technologie auch die Verhaltens- und Handlungsweisen revolutioniert, die kulturelle Landschaft verändert, bedeutsame Verschiebungen hervorruft und es erlaubt, zu einer neuen kulturellen, künstlerischen oder medialen Ordnung vorzudringen. Das ist alles andere als selbstverständlich. Gerade die neu entstandenen Medien sind dafür bekannt, daß sie bei ihren ersten Schritten andere mediale Formen, von denen sie sich mehr oder weniger direkt herleiten, sklavisch nachahmen. Auch der Film ist hier offenbar keine Ausnahme.

Wenn der Historiker – möglicherweise zu unrecht – für das letzte Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts einen Bruch zwischen der Periode der Vorläufer und den sogenannten Anfängen des Kinos annimmt, so schneidet er gewissermaßen dessen unterirdische Wurzeln ab, die natürlich bis tief in den Boden der angeblichen Präkinematographie reichen. Dies verstärkt dann nur noch den teleologischen Reflex, der dazu führt, daß auch der Film der Frühzeit in einer Perspektive des Fortschritts betrachtet wird, als eine Art Vorzimmer zur zweiten Phase des Kinos (einem »*cinéma de la seconde époque*«¹), welche ihrerseits die logische und naturgegebene Folge des *Nullpunkts* ist, den die Vorläufer des Films darstellen sowie der ersten Phase, nämlich der der Anfänge ... Auf diese Weise wird es für den Filmhistoriker sehr schwer, auf der methodologischen Ebene die Verbindung zwischen den »Vorläufern« und den »Anfängen« (die es ja wohl geben muß) wieder herzustellen.

Denn es ist vor allem dieser teleologische Reflex, der den Historiker dazu bringt, auf ganz »natürliche« Weise genau die Formen, Handlungsweisen und Verfahren der Frühzeit hervorzuheben, die auf irgendeine Art das zukünftige Kino ankündigen und die, gerade weil sie ja scheinbar das neue Paradigma schon vorwegnehmen, auch als besonders fortschrittlich gelten. Parallel hierzu bewirkt eben dieser Reflex auch, daß der Historiker beim frühen Film all die Elemente abwertet, die direkt aus der Periode der Vorläufer stammen und damit als rückschrittlich erscheinen.

Dieser Vorwurf wurde vor allem in den 1970er und 1980er Jahren gegen traditionelle Filmhistoriker wie Georges Sadoul und Jean Mitry erhoben. Man muß jedoch weitergehen und das Problem nicht nur formulieren, sondern eine radikal andere Haltung einnehmen. Es wäre natürlich schwierig zu behaupten, der Film der Frühzeit sei nicht *auf eine bestimmte Weise* eine Vor-

form dessen, was später kommt; *aber er ist nicht nur das*, ganz im Gegenteil. Der sogenannte Film der *Frühzeit* ist gleichzeitig auch das *Ergebnis* vielfältiger kultureller Bildpraktiken, ob das Bild dabei nun photographisch ist oder nicht, sich bewegt oder nicht, leuchtet oder nicht. Es handelt sich um kulturelle Praktiken, die darüber hinaus auch gesellschaftlich anerkannt sind.

Aus diesem Grund plädiere ich für eine Erforschung der »Kinematographie der Frühzeit«, die systematisch den retrospektiven Blick gegenüber einer prospektiven Sichtweise bevorzugt. Vorläufig zumindest ist es fruchtbarer, den Film der Zeit vor, sagen wir, 1908 in einem direkten Bezug zur sogenannten Präkinematographie, also rückblickend statt zukunftsgerichtet, zu untersuchen. Die Chronologie wird somit gegen den Strich gebürstet. Das gleiche geschieht mit der von den traditionellen Filmhistorikern bevorzugten Methode: Denn auch wenn sie viele Seiten über die »Pioniere des Films« geschrieben haben (wofür wir ihnen selbstverständlich sehr dankbar sind), so geschah das in einer radikal prospektiven Sichtweise und ohne daß sie sich der Fallstricke der Teleologie bewußt gewesen wären.

Wird dagegen eine retrospektive Haltung eingenommen, so sind vor allem große Anstrengungen zu unternehmen, um den Film der *Frühzeit* als Ganzes vom *institutionalisierten* Film zu *lösen*; und es gilt, den – enormen – Abstand zwischen beiden zu betonen. Das führt dann auch dazu, die sogenannten *Anfänge* des Films und die sogenannten *Vorläufer* in ein und demselben synchronen Block zusammenzufassen. Man muß zur Überzeugung gelangen, daß der wesentliche Bruch in der Filmgeschichte nicht die Erfindung von Aufnahmeverfahren (Edisons *Kinetograph*, Lumières *Cinématographe*) in den 1890er Jahren ist, sondern die Herausbildung einer Institution »Kino« in den 1910er Jahren. Das erste Prinzip dieser Institution ist es ja dann auch, all die Gewohnheiten und Gebräuche des Films der Frühzeit systematisch einer Vergangenheit zuzuordnen, mit der man nichts mehr zu tun hat (was im übrigen nicht ganz falsch ist). Kurzum, bei einer solchen Herangehensweise wird vor allem die, wie ich es an anderer Stelle⁶ genannt habe, *Extraneität* (also die Fremdartigkeit wie auch Sonderstellung) des Films der Frühzeit betont.

Das Ausmaß dieser Extraneität läßt sich gut verdeutlichen, wenn man sich der Problematik einer solchen Auflösung der Kontinuität zwischen dem Film der Frühzeit und dem institutionalisierten Kino bewußt bleibt und ihre verschiedenen Aspekte spürbar macht. Eine mögliche »Technik« dabei besteht darin, systematisch die zeitgenössischen Begriffe und Ausdrucksweisen zu verwenden, wenn Phänomene aus der Frühzeit zu beschreiben sind. Man spricht dann z.B. von der »Herstellung lebender Photographien« statt von »Filmproduktion«, von »Ansichten« oder »Bildern« statt von »Filmen«, von »Tableaus« statt von »Einstellungen«, von »Operateuren« statt von »Kameraleuten« usw. Die mentale Übung, der man sich bei jeder Wortwahl unterzieht, ist eine geistige Gymnastik, die dabei hilft, die erwähnte Extraneität des Films der Frühzeit tatsächlich zu erfassen. Werden Méliès und Porter als »Kinema-

tographisten« (die sie waren) statt als »Filmemacher« (die sie nicht waren) behandelt, so bewegt man sich in einem völlig anderen theoretischen und kritischen Rahmen. Die kulturelle Praxis, die Gegenstand unserer Überlegungen ist, wäre demnach nicht die *Filmproduktion* – der Begriff bezeichnet eine Aktivität, die es zu jener Zeit noch nicht gab –, sondern »die Herstellung kinematographischer Aufnahmen« (*»la confection des vues cinématographiques«*, wie Méliès in seinem berühmten Text »Les vues cinématographiques« aus dem Jahr 1907 schreibt⁷⁾), eine Arbeit, die keineswegs all den Regeln und Konventionen der Institution Kino unterliegt.

Die Institutionalisierung als Bruch

Wenn solcherart die Auflösung der Kontinuität zwischen dem sogenannten Film der Frühzeit und der Institution Kino postuliert wird, führt dies zu einer radikal anderen Haltung gegenüber dem Gegenstand, vor allem aber dazu, daß man nicht länger danach sucht, welches die Spuren des einen (früher Film) im anderen (institutionalisierter Film) sind. Dann geht es darum, vor allem die Unterschiede zwischen beiden herauszuarbeiten und zu zeigen, wie »organisch« diese sind, weil in der Frühzeit die Praktiken und Verhaltensweisen noch nicht feststehen. Zwischen dem Moment der Erfindung des Kinematographen (sagen wir: 1895) und dem der Institutionalisierung (sagen wir: 1915) ist die Kinematographie ein weites Feld der Experimente und des Erprobens. Hier entfalten die ersten »Hersteller lebender Bilder« eine Reihe von Tätigkeiten, die fast alle dazu tendieren, das ursprüngliche »Projekt«, wie es sozusagen in den »Genen« des Dispositivs (also in den zahlreichen Patentschriften seiner vielen Erfinder) zu finden ist, zu verändern. In den Bildern oder Ansichten der Frühzeit wimmelt es nur so von »sprachlichen« Figuren und Verfahren aller Art, die für die Forschung aber nicht alle denselben Stellenwert haben. Die Arbeiten der Kinematographisten führen zu zwei Sorten von Verfahren oder Figuren: einerseits denjenigen, die von der Institution übernommen werden, und andererseits denjenigen, bei denen das nicht der Fall ist. Der Film der Frühzeit folgt nicht einer geraden Entwicklungslinie, und der Historiker muß bei seinen Beschreibungen und Bewertungen sowohl das von der Institution Übernommene als auch das andere berücksichtigen.

Dies ist eine wesentliche Voraussetzung, die jeder Forscher, der eine teleologische Haltung vermeiden will, respektieren muß. Die Teleologie äußert sich nicht nur darin, daß sie bis zum Überdruß das »erste Mal« hervorhebt, sondern auch in Feststellungen wie der, Méliès habe die Tricks, das Schminken, die Bauten usw. beim Film *eingeführt*. Im Grunde hat Méliès nichts dergleichen getan, denn *der Film* als solcher *existierte damals nicht!* Es gibt ganz einfach weder Film noch Kino – in der Bedeutung, die wir heute diesen Be-

griffen zuschreiben – zu den Zeiten von Lumière, Méliès und Porter. Es wäre ein Fehler in der historischen Interpretation, behauptete man das Gegenteil.

Selbst wenn also der Kinematograph tatsächlich irgendwann um 1895 ›geboren‹ wird, entsteht das *Kino* erst später, in den 1910er Jahren. Mit anderen Worten: Das *Kino* oder der *Film* erscheinen erst dann, wenn die – trotz allem – als ›Film der Frühzeit‹ bezeichnete Periode zu Ende gegangen ist... Deshalb ist auch eine gewisse Skepsis gegenüber jeder Benennung für den Zeitraum angebracht, welcher der Institutionalisierung des Kinos vorausgeht und der das Lexem ›Film‹ oder ›Kino‹ verwendet. Das gilt auch für die heute meist benutzten Formulierungen wie ›früher Film‹, ›*cinéma des premiers temps*‹, ›*early cinema*‹ – allesamt Begriffe, die einer kritischen und auch nur in Ansätzen bewußten und konsequenten Analyse nicht standhalten.

Der Film / das Kino der Frühzeit?

Der Ausdruck ›Film bzw. Kino der Frühzeit‹ erschafft eine Illusion und widerspricht eigentlich der Wirklichkeit, die er beschreiben will. Jede seiner Komponenten ist fragwürdig. Schon die Verwendung der Worte ›Film‹ oder ›Kino‹ erscheint für eine Periode unangebracht, in der es um die *Herstellung lebender Bilder* geht. Entsprechend der hier vertretenen Position gibt es eben weder Film noch Kino zu jener Zeit.

Der *Film* / das *Kino* der Frühzeit? Also weg mit ›Film‹ und ›Kino‹!

Betrachten wir nun die Bestimmung ›der Frühzeit‹. Der Hauptfehler dieser Formulierung besteht darin, daß sie eine rein okzidentale Temporalität beinhaltet, wie es Silvestra Mariniello formuliert, die vorschlägt, statt dessen eine *Problematik* zu untersuchen.⁸ Tatsächlich hat der Ausdruck ›die Frühzeit‹ einen ethnozentrischen Beigeschmack: Ist es nicht offensichtlich, daß die Frühzeit des Films z. B. in den USA etwas völlig anderes ist als die Frühzeit in einem Land, das erst in den 1930er Jahren das neue Medium entdeckt?

Auch wenn dieser Einwand im Grunde unabweislich ist, so wird mancher sagen, daß er nebensächlich sei, weil sich die Verwendung des Ausdrucks immer entsprechend kontextualisieren lasse. Wie dem auch sei, das Argument sticht auch auf einer anderen Ebene, und hier ist es unwiderlegbar: Spricht man von der ›Frühzeit‹ im Hinblick auf die Praxis der Kinematographie in der hier gebrauchten Bedeutung, so setzt dies eigentlich voraus, daß das Problem der Aufeinanderfolge und der Zielsetzung, die uns *vom Kinematographen zum Kino* führt, bereits gelöst ist. Redet man von der ›Frühzeit‹, so impliziert dies eine Sichtweise, die zu dem gerade eben Gesagten in völligem Widerspruch steht. Mit dem Ausdruck ›Frühzeit‹ entscheidet man sich von vornherein dafür, die teleologische Brille aufzusetzen, die den Beobachter zu dem Schluß zwingt, daß das zu beobachtende Phänomen noch in seinen Anfängen steckt (genau das meint ja ›Frühzeit‹), daß es sich gar nicht so schlecht

dabei anstellt und daß es ganz sicher im Laufe der Jahre noch Fortschritte machen wird ...

Dabei ist die »Frühzeit von Film oder Kino« auch und vielleicht sogar vor allem die *Spätzeit* gewisser anderer Phänomene. Man verstehe mich richtig: Ich sage nicht, daß die Kinematographie, so wie ich sie verstehe, nicht auch die Frühzeit von diesem oder jenem sein kann. Natürlich kann man sie so betrachten. Doch indem wir unseren Forschungsgegenstand mit dem Ausdruck »Kino oder Film der Frühzeit« bezeichnen, betonen wir einen Aspekt, den eine Untersuchung wie die unsrige gerade nicht in den Mittelpunkt stellen kann, wenn sie die Konturen ihres Objekts genau erfassen will. Denn der *Zeitraum* des sogenannten Kinos der Frühzeit grenzt an zwei Welten: eine Welt, in der der Kinematograph *noch nicht existiert* (sagen wir: vor 1895), und die Welt, in welcher der Film der Frühzeit bereits dem institutionalisierten Kino gewichen ist und *nicht mehr existiert* (sagen wir: um 1915).

Nur wer das, was der Ausdruck »Film / Kino der Frühzeit« impliziert, mit übernimmt, neigt dazu zu sagen, Méliès habe dies oder das *beim Film eingeführt*. Wenn es vielleicht halbwegs gerechtfertigt ist zu behaupten, Méliès habe das Theater *beim Film eingeführt*, so ist die entgegengesetzte Feststellung, die man so oft verschweigt, hundertmal richtiger: Méliès hat den *Kinematographen beim Theater eingeführt* – ganz gewiß beim Theater Robert-Houdin! Diese umgekehrte Sichtweise ist entscheidend: Der Kinematograph taucht in Méliès' Welt auf, die von bereits existierenden Regeln bestimmt wird.

Nur wenn wir sein Auftauchen im Rahmen dieser bestehenden Praxis betrachten, können wir das Phänomen in seiner tieferen Bedeutung erfassen. Dies gelingt hingegen nicht, wenn wir sagen, etwas beginne mit der Einführung einer neuen Technologie, und wir damit die Vergangenheit unter den Tisch fallen lassen. Es funktioniert auch nicht, wenn wir Méliès zum »Filmmacher« krönen und auf diese Weise seine wahre »Natur« (hier muß ich eigentlich sagen: seine wahre *Kultur*), nämlich die eines Mannes der Bühne, verschweigen.

Jacques Deslandes hat diesen Aspekt genau begriffen: »Méliès ist kein Filmpionier, sondern der letzte Mann des Feerie-Theaters.«⁹ Auch Méliès selbst täuscht sich keineswegs hinsichtlich seiner wahren Zugehörigkeit, wenn er erklärt: »Meine kinematographische Karriere ist so mit dem Theater Robert-Houdin verbunden, daß man beides kaum voneinander trennen kann [...].«¹⁰ Oder wenn er über sein Aufnahmestudio schreibt: »Das ist zusammengenommen im kleinen ein ziemlich genaues Abbild des Illusionstheaters.«¹¹ Méliès selbst zufolge gibt es damit keinen Einschnitt zwischen seiner Bühnenarbeit und seiner kinematographischen Karriere. Ohne zusätzliche Dokumente ist es in der Tat schwierig, zwischen den Titeln der Filme und denen der Bühnentricks zu unterscheiden. So könnte man bei der folgenden Liste durchaus den Eindruck gewinnen, es handele sich um kinematographi-



VOYAGE SUR JUPITER (Pathé 1909) – ein Vorläufer von STAR WARS?

sche Werke von Georges Méliès, wären da nicht die (in Klammern angegebenen) Produktionsdaten, die beweisen, daß sie Arbeiten für die Bühne sind: *La Fée des fleurs ou le Miroir de Cagliostro* (1890), *L'Enchanteur Alcofrisbas* (1889), *Les Farces de la Lune ou les Mésaventures de Nostradamus* (1891), *Le Charlatan fin de Siècle* (1892), *L'Auberge du Diable* (1894).¹²

Auch wenn dies im Fall von Georges Méliès tatsächlich voll und ganz zutrifft, gilt die hier von mir skizzierte Problematik mit geringen Änderungen für alle »Fabrikanten lebender Bilder« des sogenannten Films der sogenannten Frühzeit. So beschäftigen sich die Lumières – wie ohne Konsequenzen schon oft festgestellt wurde – mit lebenden *Photographien*, und ihre Aufnahmen sind damit ebenso sehr, wenn nicht noch mehr, Teil der Photographiegeschichte wie der Filmgeschichte.¹³ Es wäre fruchtbarer, die Geschichte der *vues Lumière* zu schreiben, indem sie in einer *synchronen* Perspektive mit anderen Produkten jener kulturellen Praxis, der sie entstammen, verglichen werden, statt sie nur im Rahmen der *diachronen* Entwicklung der Filmgeschichte zu untersuchen. Die Lumière-Ansichten treten dabei nicht an die Stelle dieser anderen Arbeiten, sondern sie verschmelzen gewissermaßen mit ihnen: Die Photographie existiert weiterhin, auch 1895, 1896, 1897. Es ließe sich einiges gewinnen, wenn in einem synchronen Schnitt diverse Aktivitäten innerhalb der kulturellen Praxis »Photographie« untersucht würden, was für mich auch die Tätigkeit der Lumière-Operateure einschloße.

Damit ist deutlich, daß die ersten Experimente, die durch die Einführung der Kinematographie ausgelöst wurden, bei Praktiken anknüpften, die ihrerseits keineswegs im Stadium einer »Frühzeit« waren.

Der Film / das Kino der Frühzeit? Also weg mit »der Frühzeit«!

Was bleibt somit? Der bestimmte Artikel im Singular: »der« bzw. »das« – ganz einfach. Doch dies ist ebenso kritisch zu betrachten, denn auch der bestimmte Artikel im Singular schafft eine Illusion, genau wie die anderen Elemente dieses Ausdrucks. Er vereinheitlicht etwas, das im Grunde keine Einheit sein kann. Die kulturelle Praxis der »Feerie«, auch in ihrer kinematographischen Ausprägung, hatte wenig gemeinsam mit der Praxis der »Zauber- nummern«, auch in deren kinematographischer Ausprägung, selbst dann, wenn beide auf mehr oder weniger künstliche Weise in einem Méliès-Katalog vereinigt waren. Die Vorführung kinematographischer Bilder im Kaufhaus Dufayel für die Kinder und ihre Kindermädchen hatte wenig zu tun mit der Jahrmarktaufführung von Titeln wie *LA TENTATION DE SAINT-ANTOINE* (Méliès, 1898). Die Pariser Vorstellung, in der *LE RAID PARIS-MONTE CARLO* (Méliès, 1905) gezeigt wurde, läßt sich auch kaum mit den Auswertungsbedingungen der von Henry de Grandsaignes d'Hautrives¹⁴ in Québec vorgeführten Aufnahmen vergleichen. Das galante Bild pikanten Charakters, das in einem New Yorker Nickelodeon zu sehen ist, hat keinerlei Gemeinsamkeit mit der lebenden Photographie, die als Zugabe bei einer Laterna magica-Veranstaltung von *La Bonne Presse* auf der Leinwand erscheint. Vor der Institutionalisierung gibt es wenig Gemeinsamkeiten zwischen den diversen Praktiken der Kinematographie. Es sind die Filmhistoriker und –theoretiker, welche die Neigung haben, diese auf künstliche und idealistische Weise in ihrem Diskurs miteinander zu vereinigen: »der« Film der Frühzeit, »das« Kino der Frühzeit. Doch in der Zeit vor 1910 gibt es nicht nur *eine* Kinematographie, sondern Dutzende, und keine von ihnen ist wirklich vorherrschend, eben weil das Kino noch nicht institutionalisiert ist.

Der Film / das Kino der Frühzeit? Also weg mit »der« und »das«!

Das Problem der Bezeichnung

Wie sollen wir aber dann unseren Forschungsgegenstand bezeichnen, ohne uns in derlei Fallstricken zu verheddern? Wie kann ich es angesichts der hier von mir formulierten Kritik vermeiden, meinerseits einer ähnlichen Kritik Tür und Tor zu öffnen? Was läßt sich an die Stelle der zwar mangelhaften, aber weithin anerkannten Termini »Film der Frühzeit« oder »Kino der Frühzeit« setzen? Man kann, wie ich das seit Jahren tue, für die Produktionen dieser Periode zeitgenössische Bezeichnungen wie »*vues animées*« oder »lebende Bilder« verwenden, doch für die Benennung der Epoche oder des Paradigmas bietet das keine griffige Lösung. Man kann auch Autoren wie Edgar Morin folgen, der für die Anfänge der Kinematographie den Begriff »Kinematograph« benutzt, während »Kino« der institutionalisierten Form des Mediums vorbehalten bleibt.¹⁵ Doch obwohl dies eine subtile und nützliche Unterscheidung ist, scheint sie mir nicht ausreichend, um beides un-

zweideutig zu bezeichnen. Uns fehlt also ein allgemeiner, relativ umfassender Ausdruck, der all die verschiedenen Aspekte des Films oder des Kinos der Frühzeit zu benennen vermag.

Anfangs wollte ich deshalb auf den Begriff des »Kinos der Attraktionen« zurückgreifen, der den Vorteil hat, die zentrale Kategorie des Attraktionellen zu berücksichtigen, die Tom Gunning und ich 1985 in das Forschungsfeld des »frühen Kinos« eingeführt haben.¹⁶ Doch damit läßt sich das schwierige und widersprüchliche Problem des Worts »Kino« nicht lösen. Dann wollte ich den Ausdruck »Kinematographie der Frühzeit« vorschlagen (den ich hier ja bereits verwandt habe), doch die Bestimmung »der Frühzeit« bereitet mir, wie gesehen, ebenfalls einige Sorgen (die hier etwas weniger schwerwiegend sind, weil ja von »Kinematographie« und nicht von »Kino« die Rede ist). Ich hätte gerne selbst den Geistesblitz gehabt, die beiden Begriffe miteinander zu verbinden und den Ausdruck »Attraktions-Kinematographie« zu prägen, doch als ich Jean Girauds unverzichtbares Wörterbuch der Filmbegriffe¹⁷ konsultierte, entdeckte ich, daß mir jemand zuvorgekommen war: Der Ausdruck »Attraktions-Kinematographie« existiert bereits. Bislang ist nur eine Belegstelle bekannt. Der Begriff stammt aus der Feder eines der ersten Filmhistoriker, der schon rund zwanzig Jahre vor der Veröffentlichung seiner *Histoire du Cinématographe* nicht nur ein Zeitgenosse der *Attraktions-Kinematographie* war, sondern auch ein wichtiger Akteur auf diesem Feld. Dieser Filmhistoriker der Frühzeit (!) ist Georges-Michel Coissac, Autor eines beeindruckenden *Manuel pratique du conférencier-projectionniste* (1908).¹⁸ In seiner *Histoire du Cinématographe* schreibt er, daß um 1907-1908 »[...] die großen Pariser Boulevards schon bald zum Zentrum der Attraktions-Kinematographie wurden.«¹⁹

Die »Attraktions-Kinematographie«: Dieser Ausdruck erlaubt es meines Erachtens, unseren Forschungsgegenstand auf dynamische Weise zu »problematisieren«. Er entspricht nicht nur der Sichtweise eines Akteurs jener Zeit, der in den 1920er Jahren auf sie zurückblickt, sondern auch den Überlegungen, die wir heute, zu Beginn des 21. Jahrhunderts, hinsichtlich der ersten Jahre des Kinematographen anstellen. Dazwischen, während des größten Teils des 20. Jahrhunderts, sprach man erst – von den 1930er bis in die 1960er Jahre – vom »primitiven Film«, danach vom »Film der Frühzeit«.²⁰

Die Intermedialität des Kinematographen

Einer der Vorteile des Ausdrucks »Attraktions-Kinematographie« ist, daß er die Kontextualisierung unseres Forschungsgegenstands erlaubt. Er gestattet zunächst ein gewissermaßen vertikales Verständnis des Phänomens, so wie es sich manifestiert hat: ein neues Dispositiv (mit dem Aspekt der *novelty*, der selbst einigermassen attraktionell ist), das dazu verwendet wird, neue Attrak-

tionen (oder alte Attraktionen in neuem Gewand) zu präsentieren. Gleichzeitig ermöglicht der Ausdruck aber auch ein eher horizontales Verständnis, weil er uns daran erinnert (dazu dient der Bindestrich), daß es sich hier um eine Attraktion neben anderen handelt. Eben diese Vielfalt an Phänomenen wird seit einigen Jahren in der Forschung über die Anfänge des Kinematographen immer genauer zu erfassen versucht. Ausdrücke wie »der Film / das Kino der Frühzeit« isolieren dagegen den Gegenstand und lösen ihn aus dem Kontext, dem er zugehört. Damit ebnen sie den Weg für eine klar diachronische Sichtweise, die ständig Gefahr läuft, teleologisch zu werden. Die Bezeichnung »Attraktions-Kinematographie« stellt das Phänomen dagegen in einen synchronen Zusammenhang und lädt dazu ein, die Umstände und den Kontext zu analysieren, in welche diese neue Erfindung eingebettet ist. Das gilt insbesondere für ihren medialen oder, wie ich besser sagen sollte, ihren *intermedialen* Kontext.

Man sollte wirklich damit aufhören, die ersten Jahre des Kinematographen einzig und allein von ihm selbst ausgehend zu betrachten. Besser wäre es, die anderen Medien und kulturellen Räume, welche der neuen Erfindung einen Platz gegeben haben, als Ausgangspunkt zu wählen und einen Ansatz zu entwickeln, der auf dem Prinzip der Intermedialität beruht. Dabei ist zu hoffen, daß unser Forschungsgegenstand es wiederum erlaubt, den Begriff der Intermedialität seinerseits in seiner historischen Vielschichtigkeit zu diskutieren. Damit können wir einen Beitrag zur Definition der konzeptuellen Grundlagen eines Forschungsfelds liefern, das derzeit im Entstehen begriffen ist. Der Umweg über die intermedialen Beziehungen des Kinematographen in seinen ersten Jahren ist von wesentlicher Bedeutung für das Verständnis seines Entstehens, aber auch für die Frage, wie er zu einer autonomen medialen Institution werden konnte.

Die Frage nach der Intermedialität des Kinematographen steht bereits seit einiger Zeit auf der Agenda dieses Forschungsbereichs. Man wird sich zunehmend bewußt, wie wichtig es für die Geschichtsschreibung ist, zumindest für die ersten Jahre sehr genau auf die Einbettung des Dispositivs in andere Medien und andere kulturelle Räume einzugehen. Die Frage der Institutionalisierung des Kinos ist zu einem zentralen Problem geworden, und die beste Methode, um die Unklarheiten hinsichtlich der Periode, die diesem Prozeß vorausgeht, zu beseitigen, besteht darin, ihn im Rahmen eines intermedialen und transdisziplinären Ansatzes zu untersuchen.

Bevor das Kino zu einem autonomen Medium wird, ist der Kinematograph nicht einfach den »Einflüssen« anderer Medien oder kultureller Räume dieser Zeit ausgesetzt, sondern er *ist* tatsächlich eine Zaubernummer, eine Variéténummer, ein Feerie-Schauspiel, eine Laterna magica-Vorstellung usw. Die intermedialen Verknüpfungen der Kinematographie um die Jahrhundertwende sind so fruchtbar, daß viele der kinematographischen Aufnahmen anderen Medien oder medialen Räumen Tribut zollen, oft genug auf Kosten des Su-

jets, das sie behandeln. Die »vielgestaltige« Natur des frühen Films ist eine in der gegenwärtigen Forschung weithin anerkannte Tatsache. Nun gilt es, an die Arbeit zu gehen und die Attraktions-Kinematographie zu untersuchen, indem wir unseren Blickwinkel umkehren.

Kulturelles Paradigma, kulturelle Reihen

Um die Attraktions-Kinematographie und ihre komplexen Beziehungen zu den anderen Medien ihrer Zeit verstehen zu können, muß man sie also im Licht des medialen und kulturellen Kontexts betrachten, in dem die neue Erfindung ihren Auftritt hat. Dazu benötigen wir andere konzeptuelle Werkzeuge als die der traditionellen Filmgeschichtsschreibung. Ich möchte hier zwei miteinander verwandte Begriffe einführen. Sie sind zwar nicht neu, doch ich will sie auf eine neue Weise definieren, nuancieren und anwenden. Zumindest hat man sie (oder ihre Äquivalente) bislang noch nicht in der filmhistorischen Reflexion eingesetzt (außer in einigen meiner früheren Arbeiten). Ich glaube jedoch, daß es sehr nützlich ist, ihnen in unserem Ansatz einen bedeutenden Platz einzuräumen. Es handelt sich um den Begriff des »kulturellen Paradigmas« sowie den der »kulturellen Reihe«. Ich verdanke die *Idee* des ersten und die *Formulierung* des zweiten Begriffs dem franco-kanadischen Forscher Louis Francœur. Dieser geht davon aus, daß bei der *Semiosis* ein hierarchisches System eine Rolle spielt, das sich aus einem »Polysystem« zusammensetzt, dem »[...] mehrere Bedeutungseinheiten (Literatur, Malerei, Volkskunst usw.) [...] als dessen Subsysteme« untergeordnet sind.²¹ Francœur bezeichnet das Polysystem mit dem Begriff »kulturelle Reihe«. Ich erlaube mir, dieses in »kulturelles Paradigma« umzutaufen – ein Ausdruck, der sich meines Wissens bei Francœur nicht findet –, um den Begriff der »kulturellen Reihe« den Subsystemen vorzubehalten, also den Bedeutungseinheiten, aus denen sich das Ganze zusammensetzt.

In unserem Fall kann das kulturelle Paradigma z.B. die Bühnenschau am Ende des 19. Jahrhunderts sein. Dieses Paradigma besteht aus verschiedenen »Bedeutungseinheiten«: dem Schattentheater, den Zaubervorstellungen, dem Varieté, der Feerie, dem Zirkus, der Pantomime usw. Jede dieser Bedeutungseinheiten stellt eine »kulturelle Reihe« dar, und ihre Verflechtung bildet den Kontext, innerhalb dessen die Attraktions-Kinematographie versucht, sich einen Platz zu erobern, oft auch innerhalb dieser Reihen selbst.

Das kulturelle Paradigma des institutionalisierten Kinos existiert also noch nicht zu der Zeit, als Méliès – um ein bekanntes und prägnantes Beispiel zu wählen – sein kinematographisches Werk schafft. Méliès ist also kein Filmemacher (was nicht negativ gemeint ist!), und seine Arbeit ist nicht Teil der Filmkunst, da es diese noch nicht gibt. Méliès verwendet einen neuen Apparat – den Kinematographen – im Rahmen eines kulturellen Paradigmas – der

Bühnenschau –, das mit dem, was wir heute »Kino« nennen, nichts zu tun hat. Jacques Deslandes hat dies sehr genau gesehen, wenn er schreibt:

Wenn Georges Méliès nach 1897 damit aufhört, große »Tricks« in seinem Salon-Theater zu inszenieren, schafft er jedoch deren genaues Äquivalent auf dem Filmstreifen in seinem kinematographischen Theater, die er dann anstelle der großen Illusionsnummern auf der Leinwand des Robert-Houdin vorführt.²²

Wenn man also behaupten kann, wie ich es hier tue, daß sich in der Geschichte der Kinematographie mit dem Entstehen des institutionellen Kinos ein Bruch ereignet, so läßt sich dies für das Erscheinen des *Cinématographe Lumière* im Berufsleben von Georges Méliès nicht sagen. Der Kinematograph führt gewiß zu Veränderungen, doch meiner Auffassung nach ist er nicht als Element eines tatsächlichen Bruchs zu betrachten. Die kinematographischen Zaubernummern sind eine Fortsetzung seiner Tätigkeit als Zauberer auf der Bühne, sie sind Teil von ein und derselben kulturellen Reihe. Seine phantastischen Bilder sind die Verlängerung der phantastischen Bühnenschauspiele, sie sind Teil derselben kulturellen Reihe. Seine gefilmten Feerien sind die Fortsetzung seiner Bühnenferien und damit Teil ein und derselben kulturellen Reihe. Darum gehört ein Film wie *LE ROYAUME DES FÉES* (Méliès, 1903) im Grunde ebenso sehr, wenn nicht mehr, zur *Geschichte der Feerie* wie zur *Geschichte des Films*. Die Feerie (ob Film oder Bühnenstück) und das Kino (das institutionalisierte Kino) sind zwei unterschiedliche kulturelle Praktiken – oder besser: zwei kulturelle Reihen –, die beide den gleichen Anspruch auf die Aufmerksamkeit des Forschers oder Historikers haben.

Auf die gleiche Weise gehören die meisten der Lumière-Aufnahmen zur kulturellen Reihe »Photographie«. Andere Produktionen der Attraktions-Kinematographie sind dagegen eher Bestandteil der kulturellen Reihe »Café-Concert« (so z. B. die ersten Gaumont-Tonbilder) oder der kulturellen Reihe »Vaudeville« (so z. B. bei Edison die gefilmten Bühnennummern) usw.

Die Verwendung des Begriffs »kulturelle Reihe« scheint mir insofern von wesentlicher Bedeutung, als er über den gängigeren Ausdruck der »kulturellen Praxis« hinausgeht. »Praktiken« sind Tatsachen, die sich in der historischen, kulturellen oder sozialen Wirklichkeit beobachten lassen. Sie entsprechen Einteilungen, die jenseits des Blicks des Forschers (Historikers, Kultursoziologen) existieren. Der Umstand, daß das Kino heute eine bestimmte »kulturelle Praxis« ist, die sich geradezu radikal von der »kulturellen Praxis« des Theaters unterscheidet, ist unabhängig von der Wahrnehmung eines Historikers und seines Diskurses. Dagegen unterstellt der Begriff der »kulturellen Reihe« eine Gliederungstätigkeit seitens des Wissenschaftlers, der es sich zur Aufgabe macht, selbst die entsprechenden *Ereignisreihen*, *Faktenreihen* oder *kulturellen Reihen* zu *konstruieren*, um dann zu erklären, worin ihr Zusammenhang besteht... oder was zu ihrer Auflösung führt.

Ich vertrete hier also die Auffassung, daß es zum adäquaten Verständnis des Erscheinens der Kinematographie besser ist, die kinematographischen Produktionen mit nicht-kinematographischen kulturellen Reihen zu verbinden. Um die Attraktions-Kinematographie in historischer Hinsicht wirklich begreifen zu können, schlage ich vor, sie gegenüber dem institutionalisierten Kino zu »verselbständigen« und zwischen beiden einen Bruch zu unterstellen. Es ist fruchtbarer, die Attraktions-Kinematographie zu untersuchen, ohne sich dabei darum zu kümmern, was später innerhalb jenes anderen kulturellen Paradigmas geschieht.

Aus dem Französischen von Frank Kessler

Anmerkungen

1 Die hier behandelte Problematik wird ausführlicher diskutiert in meinem Buch *Cinema delle origine. O della cinematografia – attrazione*, Il Castoro, Mailand 2003.

2 Jonathan Crary, *Techniken des Betrachtens. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Verlag der Kunst, Dresden, Basel 1996 (zuerst Cambridge, Mass., London 1990), S. 18.

3 Vgl. André Gaudreault, »*Les Vues cinématographiques selon Georges Méliès ou: comment Mitry et Sadoul avaient peut-être raison d'avoir tort (même si c'est surtout Deslandes qu'il faut lire et relire...)*«, in: Jacques Malthête, Michel Marie (Hg.), *Georges Méliès, l'illusionniste fin de siècle?*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1997, S. 111-131.

4 Man beachte, daß ich in diesem Abschnitt durch einfache Anführungszeichen Widerspruch gegen die Terminologie einlege.

5 Der Ausdruck wurde von Eric de Kuyper vorgeschlagen. Vgl. ders., »Le Cinéma de la seconde époque: le muet des années dix«, *Cinémathèque*, Nr. 1, 1992, S. 28-35.

6 Das geschah zuerst 1993 während eines Kongresses in Paris. Vgl. André Gaudreault, Denis Simard, »L'Extranéité du cinéma des premiers temps: bilan et perspectives de recherche«, in: Thierry Lefebvre, Michel Marie (Hg.), *Les vingt premières années du cinéma français*, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Association Française

de Recherche sur l'Histoire du Cinéma, Paris 1995, S. 15-28.

7 In deutscher Übersetzung als »Die Filmaufnahme«, *KINtop* 2, 1993, S. 13-30.

8 Vortrag auf der Tagung »Le cinéma, cent ans après«, Montréal, November 1995. In der später veröffentlichten Fassung fehlt der hier angeführte Passus. Vgl. Silvestra Mariniello, »L'histoire du cinéma contre le cinéma dans l'Histoire«, in: André Gaudreault, Germain Lacasse, Isabelle Raynauld (Hg.), *Le Cinéma en histoire. Institution cinématographique, réception filmique et reconstitution historique*, Méridiens Klincksieck / Eds. Nota Bene, Paris / Québec 1999.

9 Jacques Deslandes, *Le Boulevard du cinéma à l'époque de Georges Méliès*, Eds. du Cerf, Paris 1963, S. 71.

10 Ohne Quellenangabe zitiert in Jacques Deslandes, »Vieux papiers d'un cinéophile. Trucographie de Georges Méliès (1861-1938)«, veröffentlicht im Anhang zu Pierre Jenn, *Georges Méliès cinéaste*, Albatros, Paris 1984, S. 142. Hierzu schreibt mir Jacques Malthête in einer E-Mail vom 23. 4. 1997: »Jacques Deslandes nennt in *Le Boulevard du cinéma* [Anm. 8] nur einmal (S. 31) die Quelle dieses Zitats. Es soll sich um einen Brief von Georges Méliès (an wen?) handeln, der in *L'Escamoteur*, Nr. 8, 1948 im Verlag Robelly in Tours veröffentlicht wurde.«

11 Méliès (Anm. 7), S. 19.

12 Für eine kommentierte Liste von Méliès' Bühnentricks vgl. Jacques Malthête, *Méliès. Images et illusions*, Exporégie, Paris 1996, S. 33-46.

13 So bemerkte Marc-Emmanuel Mélon im Rahmen eines von mir im Februar 1996 in Lüttich im Auftrag der Université de Liège und der Cinémathèque Royale de Belgique durchgeführten Seminars: »Die Logik der Lumière-Kataloge ist die einer Organisation in Serien, die aus der Photographie stammt und dort während des 19. Jahrhunderts gang und gäbe war.«

14 Für weitere Informationen zu dieser bemerkenswerten Persönlichkeit, die in Kanada lebende Bilder vorgeführt hat, vgl. Serge Duigou und Germain Lacasse, *Marie de Kerstarat*, Eds. Ouest-France, Rennes 2002.

15 Vgl. Edgar Morin, *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*, Klett Verlag, Stuttgart 1958 (zuerst Paris 1956).

16 Gemeinsamer Vortrag auf dem Kongreß »Nouvelles approches de l'histoire du cinéma«, der im Sommer 1985 in Cerisy-la-Salle stattfand. Vgl. André Gaudreault, Tom Gunning, »Le Cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?«, in: Jacques Aumont, André Gaudreault, Michel Marie (Hg.), *Histoire du cinéma. Nouvelles Approches*, Publications de la Sorbonne Nouvelle, Paris 1989, S. 49-63.

17 Jean Giraud, *Le Lexique du cinéma français des origins à 1930*, CNRS, Paris 1958.

18 Georges-Michel Coissac, *Manuel pratique du conférencier-projectionniste*, La Bonne Presse, Paris 1908. Es handelt sich dabei um die gekürzte Fassung des schon 1906 im selben Verlag publizierten Buchs *La Théorie et la pratique des projections*.

19 Coissac zitiert in Giraud (Anm. 17), S. 91 (Lemma »cinématographie-attraction«). Vgl. Georges-Michel Coissac, *Histoire du Cinématographe. De ses origines à nos jours*, Eds. Du Cinéopse / Librairie Gauthier Villars, Paris 1925, S. 359. Interessanterweise verwendet Coissac den Aus-

druck »cinématographe« im Titel seines Buchs.

20 Im Gegensatz zu einer Bemerkung von Michel Marie während des Kongresses über Georges Méliès, der 1996 in Cerisy-la-Salle stattfand (vgl. dazu meinen Aufsatz »Les Vues cinématographiques selon Georges Méliès« [Anm. 3]), war ich 1979 nicht der Erste (Achtung! Teleologie!), als ich den Ausdruck »le cinéma des premiers temps« für den Titel des von mir herausgegebenen Hefts »Le Cinéma des premiers temps 1900-1906«, *Les Cahiers de la Cinémathèque*, Nr. 29, Winter 1979, verwandte. Er findet sich an verschiedenen Stellen bei Christian Metz (von mir wohl bei der Lektüre unbewußt aufgenommen; ich danke Jean-Pierre Sirois-Trahan, der mich auf diese Tatsache aufmerksam gemacht hat) und stammt somit tatsächlich aus den 1960er Jahren. Ich muß allerdings zugeben, daß ich während der Arbeit an dem genannten Heft der *Cahiers de la Cinémathèque* – nur wenige Monate nach dem FIAF-Kongreß in Brighton – zunächst als Titel »Le cinéma primitif 1900-1906« beabsichtigte, bevor ich mich anders entschied (allerdings ohne mir der Tragweite des Unterschieds zwischen beiden bewußt zu sein). Metz verwendet den Begriff in seinem Artikel »Problèmes actuels de théorie du cinéma«, in: ders., *Essais sur la signification au cinéma II*, Klincksieck, Paris 1972, S. 35-86 (Erwähnung des Begriffs S. 35). Es handelt sich hier um eine Rezension von Jean Mitry's *Esthétique et psychologie du cinéma 2. Les formes*, Editions universitaires, Paris 1965, die ursprünglich bereits 1967 erschienen ist in: *Revue d'Esthétique*, XX, 2-3, April-September 1967, S. 180-221. Der Ausdruck »cinéma des premiers temps« findet sich bei Metz auch in seinem Aufsatz »Montage et discours dans le film«, in: ders., *Essais II*, S. 89-96 (Erwähnung des Begriffs S. 96).

21 Louis Francœur, *Les Signes s'envolent. Pour une sémiotique des actes de langage culturels*, Presses de l'Université Laval, Québec 1985, S. 69-70 (Fußnote).

22 Deslandes (Anm. 9), S. 29-30.

Hommage an Noël Burch

Die großen Verdienste, die sich Noël Burch um unser Wissen über das frühe Kino erworben hat, verdanken sich vor allem seinem untrüglichen Gefühl für die Spannungen und Komplexitäten in den Texturen der Filmgeschichte. Seine durch und durch dialektische Einbildungskraft hat ihn davor bewahrt, die Widersprüche, die er fand, sofort auflösen oder glätten zu wollen. Es fiel ihm nicht immer leicht, die sogenannten ›Fakten‹ fein säuberlich in Reih' und Glied aufmarschieren zu lassen: Dazu ist er zu sehr auch Filmmacher und Theoretiker. Das, was er bei seinem genauen Hinschauen in den Filmen der Frühzeit sah, entzückte vor allem sein an der Avantgarde geschultes Auge, und an den vielen Metern der scheinbar immer gleichen Verfolgungsjagden entzündete sich seine Phantasie: Was Burch zu dem herausragenden Theoretiker des frühen Films gemacht hat, ist zuallererst seine im besten Sinn ›perverse‹ Faszination für einmalige Details und zugleich für das Phänomen der Wiederholung.

Statt wie die auf linguistischen Kategorien aufbauenden Theorien vor allem über die filmische Signifikation zu sprechen, zog Burch es vor, von einem eigenständigen »Repräsentationsmodus« auszugehen. Gegen die ahistorische Annahme fester Bedeutungsstrukturen auf Seiten der Strukturalisten und gegen den Idealismus der teleologischen Sichtweise älterer Filmgeschichten wollte Burch eine »materialistische« Argumentation setzen, die den frühen Film nicht einfach als das erste Stadium eines Trajekts hin zu einem voll entwickelten oder ›korrekten‹ Kino verstand. So postulierte er einen autonomen Modus, mit einer eigenen Logik, Kohärenz und vor allem professionellen Kunstfertigkeit in der Verwendung des Mediums. Diesen nannte er den »primitiven Repräsentationsmodus« (PRM), um ihn vom »institutionellen Repräsentationsmodus« (IRM) zu unterscheiden.¹ Letztere Praxis wurde später von anderen Autoren als »*continuity cinema*«² oder »klassisches Kino«³ bezeichnet.

Burchs Ausgangspunkt war ein polemischer: Anknüpfend an sein früheres Werk,⁴ war es sein Ziel zu zeigen, daß sich der vorherrschende Modus des Filmmachens im Einklang mit einer der bürgerlichen Ideologie verhafteten Weltansicht befand. Gleichzeitig wollte er sich für marginale und alternative Praktiken (die Avantgarde, das nicht-westliche Kino, den – wie er schrieb – primitiven Film) einsetzen. Auch wenn Burchs radikale Gesichtspunkte und politische Prioritäten nicht von allen Filmwissenschaftlern geteilt wurden, fanden viele der wichtigsten Arbeiten zum frühen Kino ihren Ursprung in

Burchs provozierender Unterscheidung, sei es in direkter Nachfolge, sei es indirekt in der Reibung mit ihm. In der Auseinandersetzung mit seinen Arbeiten ging es weniger um die Verwendung des Ausdrucks »primitiv« und die Frage seiner Angemessenheit auch dann, wenn das Adjektiv neutral gemeint ist.⁵ Entscheidender war vielmehr die Diskussionen um Burchs These, der PRM sei völlig eigenständig und vom IRM radikal zu scheiden. Ob Autoren nun für eine solche autonome Phase plädieren oder einfach nur Übergangsprozesse wahrnehmen,⁶ beide Seiten müssen notwendigerweise Argumente formulieren, warum der PRM verschwand und der IRM an seine Stelle trat,⁷ oder aber darlegen, wie sie ineinander übergehen konnten und welcher kausale Nexus sie miteinander verband.⁸

Indem Burch uns den allgemeinen sozialen, ökonomischen und technologischen Kontext vor Augen führte, innerhalb dessen ein neues Medium – jedes neue Medium – sich bei einem Massenpublikum durchsetzt und sich dem kulturellen Bewußtsein einprägt, hat er nicht nur die Art und Weise verändert, wie wir die Geschichte des Films oder des Kinos lesen und schreiben. Möglicherweise beeinflusst dies auch unser Denken über das Fernsehen als Erbe, aber auch als Antithese des klassischen Kinos.⁹

Edwin S. Porter oder die Ambivalenz

Der Schub, den Burchs »Porter, or Ambivalence« auslöste, kann nur im Zusammenhang des Versuchs, den PRM als autonomen Repräsentationsmodus zu definieren, wirklich verstanden werden. Auch wenn Burch später seine Position in verschiedener Hinsicht geändert hat,¹⁰ enthält dieser Aufsatz zu viele Beobachtungen, die von anderen Autoren weiter verfolgt, übernommen oder polemisch kritisiert wurden, als daß seine einzigartige Stellung als der wohl folgenreichste Essay und breiteste spekulative Überblick zum frühen Film irgendwie angezweifelt werden könnte.

Burch will zeigen, daß »die Kräfte, die auf das sich herausbildende Kino einwirken, in erster Linie »widersprüchlich« waren. Das hauptsächliche Spannungsfeld entsand dabei für ihn zwischen dem frühen Kino und der bürgerlichen Gesellschaft, deren Repräsentationssystem dem neuen Medium und der ihm inhärenten technischen wie auch sozialen Dynamik feindlich gegenüber stand.¹¹ Dieses Argument bezieht sich vor allem auf den Kontext der Unterhaltungsformen und den Klassencharakter des frühen Kinos, wobei sich grob gesagt drei Ebenen unterscheiden lassen, auf denen die Filme Edwin S. Porters Burch zufolge als paradigmatisch für die Differenz zwischen PRM und IRM gelten können: nämlich eine ideologische, eine formale sowie eine epistemologische Ebene.¹²

In *ideologischer* Hinsicht steht der PRM in einem Kraftfeld, innerhalb dessen das Kino als populäre Unterhaltungsform, das seine Klientel in der städti-

schen Arbeiterklasse fand, in Konflikt geriet mit den für die Mittelklasse typischen Bestrebungen, sich Film und Photographie zum Zweck der Selbstdarstellung und Selbstüberhöhung anzueignen. Das Kino war somit der Ort einer Auseinandersetzung, bei der »das narrative und gestische Material, das dem Melodrama, dem *Vaudeville* und (in England) der Pantomime, den Zaubervorstellungen, der *Music Hall* und dem Zirkus; den Karikaturen, den Farbdruck-Bilderbögen, den Bildergeschichten; den Laterna magica-Abenden in der Familie [...], den Moritatensängern, Kirmesdarbietungen, Wachsfigurenkabinetten entstammte«, mit Material zusammenprallte, dessen »Klassengebundenheit« schon in den Lumière-Filmen »[...] für die Kundschaft der Grands Boulevards in Paris offensichtlich war: Sie sahen bedeutende Vertreter des gehobenen Lyoner Bürgertums, die *ihre* Frauen, *ihre* Kinder, *ihre* Freizeitvergügungen, kurzum *ihren* Besitz zur Schau stellten.«¹³

Die Widersprüche innerhalb des PRM sind jedoch so stark, daß es Burch zufolge auch einen tiefen *epistemologischen* Riß gibt zwischen dem von den Lumières praktizierten Kino und Edisons Filmen wie z. B. FRED OTT'S SNEEZE (1895) oder THE KISS (1896). Diese Filme deuten nicht nur die »erotische Bestimmung der Großaufnahme« an (der erstgenannte Film sollte angeblich ursprünglich ein hübsches Mädchen beim Niesen zeigen),¹⁴ Edisons Streben, den Phonograph und das Kinetoskop miteinander im *Kinetophonograph* zu vereinigen, zeugt von seinem Ehrgeiz, die »vollständige Wiedergabe des Lebens« zu erreichen.¹⁵ Anders die Lumières: Ihre Praxis, die Kamera einzusetzen, »um ein in seinem allgemeinen Verlauf zwar durchaus vorhersehbares Ereignis aufzunehmen, das aber in den Details nicht geprobt war«, scheint eher dem wissenschaftlichen Verfahren von »Muybridge, der ein galoppierendes Pferd, oder Marey, der Vögel im Flug photographiert«, nahezustehen.¹⁶

Ausgehend von diesem Gegensatz zwischen Edison und Lumière (der im Innern der bürgerlichen Aneignung des Kinos existiert), konstruiert Burch zwei Formen des Imaginären, eine synthetische und eine analytische: einerseits die »Sicht auf das Leben« als eine »Ausweitung der Ideologie des Gesamtkunstwerks«, andererseits das »Registrieren der Bewegung«, das eher den »wissenschaftlichen Reflexen« angehört, die für Burch im PRM noch vorherrschen.¹⁷

Für Burch ist diese Unterscheidung wichtig, weil sie quer zu zwei traditionellen Einteilungen steht, welche dazu beigetragen haben, die teleologische Sichtweise zu verankern, und die deshalb einem wirklichen Verständnis des frühen Kinos den Blick verstellten: zum einen der Gegensatz Lumière/Méliès entlang der Trennungslinie zwischen Realismus und Phantasie, zum andern der Gegensatz zwischen dem Drehen unter freiem Himmel und dem Aufnehmen im Studio. Doch während Edisons Black Maria dazu diente, die Wirklichkeit zu simulieren, benutzte Méliès sein Glaseratelier, um eine völlig künstliche Welt zu erschaffen. Auch war Méliès auf seine Weise ebenso sehr wie die Lumières bestrebt, Prozesse aufzuzeichnen (Transformationen, Substitutio-

nen, Überraschung und Magie), während Edison von dem Wunsch getrieben war, Effekte zu erzielen, die an die Stelle des Lebens selbst treten konnten. Darum hat Burch in einem anderen Aufsatz diese Unterscheidung mit den emblematischen Namen Baudelaire und Frankenstein charakterisiert, wobei der Flaneur sich die Welt unter dem doppelten Signum des Fließens und des Bruchs (Schocks) aneignet, während der faustische oder prometheische Erfinder nach der Möglichkeit sucht, Leben ohne die Hilfe der Natur (und des weiblichen Prinzips) zu erzeugen.¹⁸

Diese zwei Formen des Imaginären gestatten es Burch, das Werk der Lumières und das von Méliès im Kontrast zu Edison und dem späteren Hollywoodkino als zusammengehörig zu betrachten. Unterhalb des ideologischen Gegensatzes zwischen Realismus und Phantasie, zwischen dokumentarischem Drehen und Studioaufnahmen entdeckt Burch eine wichtige Kontinuität in der Sicht auf die Welt. Lumière und Méliès ist die experimentelle Verwendung des kinematographischen Apparats gemeinsam, wodurch sich eine direkte Verwandtschaft mit der Arbeit der Avantgarde ergibt, von Hans Richter bis hin zu Peter Kubelka und Andy Warhol. Für Burch liegt in den Anfängen des Kinos nicht nur ein Vorläufer, sondern vor allem auch eine Alternative zu Hollywood und dem IRM, die beide wie ein Schatten begleitet.¹⁹

Der gemeinsame Nenner innerhalb dieser alternativen Tradition ist gleichzeitig auch eines der auffallendsten Merkmale des PRM, nämlich die völlig andere Positionierung des Zuschauers:

[...] eine Art panoramatische Ansicht – ein a-zentrisches, nicht-gerichtetes Bild, das dem Auge mehr oder weniger die Freiheit läßt, innerhalb des Bildkaders umherzuwandern und die Signifikanten so zu organisieren, wie es will (so gut es dies kann); ein Bild, in dem darüber hinaus die Anwesenheit der Figuren niemals die Umgebung beherrscht, sondern ihr eingeschrieben wird. Diese Art der Ansicht, die man sowohl in den Filmen von Méliès als auch in Edwin S. Porters Arbeiten für Edison findet, sollte das Kino weltweit für mehr als zehn Jahre dominieren.²⁰

Die wichtigsten *formalen* Merkmale des PRM sind Burch zufolge also die frontale Inszenierungsweise (und die sich daraus ergebende »Flächigkeit« des filmischen Raums, im Gegensatz zum »haptischen« Raum des IRM), der Mangel an Indices für Raumtiefe und -ausrichtung, der hohe Grad an narrativer und räumlicher Selbständigkeit der Einzeleinstellungen (das Tableau, das eine ganze Szene darstellt), was zu einem nicht-zentrierten Bild führt, sowie der Blickkontakt zwischen den Protagonisten – die eher ihre Rollen darbieten als daß sie als Figuren in einer in sich geschlossenen Fiktion erschienen – und dem Zuschauer (»direkte Adressierung«).

Diese Parameter sind zwar nicht neu in der Filmgeschichtsschreibung (schon Georges Sadoul und Jean Mitry waren zu ähnlichen Schlußfolgerungen gelangt),²¹ doch Burch lehnt es ab, ihren Ursprung im Theater zu suchen. Selbst in seiner Diskussion von Porters *UNCLE TOM'S CABIN* (1903) mit Ta-

bleaus, welche die Höhepunkte des Romans wiedergeben, weist Burch darauf hin, daß die Handlung hier nicht (wie bei einem Bühnenschauspiel) aus sich selbst heraus verständlich ist. Bezeichnenderweise baute Porter auf die Vorkenntnis des Publikums, was als Beleg dafür gelten kann, daß hier, wenn man schon mit einem theaterhaften Modus zu tun hat, nicht so sehr die bürgerliche Bühne als Modell diente, sondern eher das populäre Theater und insbesondere diejenige Erzählform, die durch die »ungezählten Versionen des Passionsspiels, die in Europa wie in Amerika nach 1896 eine Blütezeit hatten«, weithin verbreitet worden war.²² Auf der anderen Seite ist die überlappende Handlung in *LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN* (1903) für Burch ein Beweis, daß in Porters Film, wie »linearisiert« er uns heute auch erscheinen mag, die »Einheit des räumlichen Blickpunkts« die tatsächliche Wahrnehmungssituation der Zuschauer vor der Leinwand berücksichtigte. Die räumliche Einheit ist im PRM von größerem Gewicht als bei der Seherfahrung des IRM, bei der der Zuschauer erwartet, vom Fluß der Bilder »mitgerissen« zu werden.

Andere Autoren haben Burchs formale Kriterien weiter entwickelt, so z. B. Tom Gunning in »The Non-Continuous Style of Early Film« oder André Gaudreault in »Théâtralité et narrativité dans l'œuvre de Georges Méliès«.²³ Beide teilen Burchs Auffassung, daß der starre Blickpunkt, den der frühe Film dem Zuschauer aufzwingt, wenig mit dem Raum der Bühne zu tun hat, und daß seine filmische Gestaltung durch Méliès in Frankreich, Williamson in England oder, wie gesehen, im Werk der Brüder Lumière, ganz andere Deutungen zuläßt. In seinem Film *CORRECTION PLEASE* (1980) verwendet Burch auf erhellende Weise die Pathé-Produktion *LA SOUBRETTE INGÉNIEUSE* (1902), in der ein nicht wahrnehmbarer Schnitt von der Frontalansicht zur Aufsicht einen verblüffenden *trompe l'œil*-Effekt bewirkt, den man im Theater nicht hätte erzeugen können und dessen Illusionswirkung darüber hinaus auf einer nicht-narrativen Auffassung des filmischen Raums beruht. Für Gunning, der dieses Beispiel in seinem Vortrag »Primitive Cinema: The Trick is on Us« zitiert,²⁴ ist die Tatsache, daß Méliès seine Filme am Schneidetisch und nicht in der Kamera montierte, gar ein Beleg für ein besonders ausgeprägtes Gefühl für *continuity editing*. Méliès' Ziel war natürlich nicht die Kontinuität von Einstellung zu Einstellung (was im allgemeinen mit diesem Ausdruck gemeint ist), sondern die Kontinuität innerhalb der Einstellung, um die Diskontinuität der (magischen) Transformation oder Substitution zu überdecken. Was Gunning als »Substitutions-Schnitt« innerhalb der Einstellung bezeichnet,²⁵ entspricht Burchs Ausdruck von der »Einheit des räumlichen Blickpunkts« und weist darauf hin, daß der PRM tatsächlich die räumliche Kohärenz betont, während sie im IRM der narrativen Kohärenz untergeordnet bleibt.²⁶ Gunning nimmt sogar an, daß dies weniger mit einem materialistischen Einschreiben der physischen Anwesenheit der Zuschauer in den Film zusammenhängt, sondern hier vielmehr die Kohärenz für die Zuschauer auf eine ganz andere Weise entsteht als im IRM. Bei einem Film wie *HOW IT FEELS TO BE RUN OVER* (Hep-

worth 1900, ebenfalls in CORRECTION PLEASE verwendet), in dem ein Auto frontal auf die Kamera zufährt, bis ein Stück Schwarzfilm die Konsequenz dieses Vorgangs darstellt, beruhen sowohl der *suspense* wie der komische Effekt auf dem Wissen des Publikums, daß die anfängliche Kameraposition bis zum Ende unverändert bleiben wird. Hier läßt sich die Macht eben der Norm spüren, die durch diesen Gag auf komisch-groteske Weise übertreten wird.

Passionsfilme und Verfolgungsjagen: Raum und Zeit

Besondere Bedeutung erlangten Burchs Untersuchungen zur Verfolgungsjagd, weil er hier zeigt, wie komplex und doch klar sich die Logik der Raum-Zeit-Beziehung im frühen Film gestaltete. In »*Passion, poursuite: la linéarisation*«²⁷ behandelt Burch die Verfolgungsjagd als ein Modell für die Entwicklung längerer, kohärenter Erzählformen, welches aber die raum-zeitliche Einheit des Tableaus beibehält und gleichzeitig dessen narratives Potential auslotet. Dieses setzt Burch wiederum in Beziehung zu den Passionsfilmen: Da deren Geschichte allgemein als bekannt vorausgesetzt werden konnte, brauchten die einzelnen Bilder in der Anordnung der aufeinanderfolgenden Tableaus und in der Logik ihrer Verzahnung weder Linearität zu kodieren noch die räumlichen oder zeitlichen Beziehungen zwischen einer Szene und der nächsten unmißverständlich zu klären. Passionsfilme konnten sich damit begnügen, die Handlung in den Mittelpunkt zu stellen oder die Figuren durch Beleuchtung oder Anordnung in der Raumtiefe zu hierarchisieren, ohne damit die Verständlichkeit und Logik zu beeinträchtigen. Für Burch sind dies zwei dialektisch zueinander stehende Genres, die ihm für die Entwicklung narrativer Formen, vor der Durchsetzung des IRM, äußerst wichtig erscheinen.

Der PRM ist also einerseits durch die Eigenständigkeit des Tableaus bestimmt, das vom Zuschauer eine »topologische Lektüre« verlangt;²⁸ andererseits entwickelt er narrative Formen aus mehreren, aneinandergereihten Einstellungen. Im Mittelpunkt der Diskussion von Passionsfilmen und Verfolgungsjagen steht der Versuch zu erklären, was die Grundlage für den Übergang vom nicht-kontinuierlichen Film zum *continuity editing* des IRM war. Burch verwendet hier vor allem den Begriff der »Linearisierung«. Er meint damit die Notwendigkeit, aufeinanderfolgende Einstellungen innerhalb eindeutiger raum-zeitlicher Koordinaten herzustellen (oder auf Seiten der Zuschauer: zu verstehen). Er unterscheidet dabei zwei Arten der Linearisierung: Die erste spielt auf der Ebene der Narration, wie in den Passionsfilmen. Sie wurde schnell angenommen, weil sie auf den Vorkenntnissen der Zuschauer sowie auf der Unterstützung durch Kinoerklärer beruhte. Die zweite ist die »Linearisierung der ikonographischen Signifikanten«, die sich erst nach zwanzig Jahren Vorherrschaft des primitiven Tableaus durchsetzen konnte.²⁹

Dieser Prozeß der narrativen Linearisierung kann laut Burch am besten an Verfolgungsfilmen wie *STOP THIEF!* (Williamson, 1901) gezeigt werden, in denen die raum-zeitlichen Beziehungen auf der Ebene des Narrativen unzweideutig organisiert sind, es aber keine unzweideutige filmische Artikulation gibt, weder durch die Regie, noch durch *match cuts*. Burch sieht auch Beziehungen zwischen dem französischen Verfolgungsfilm und dem Reise-Genre (z.B. Louis Feuillades *UN COUP DE VENT*, Gaumont 1906), in dem die Verfolgung als diegetische Motivation für eine Reihe autonomer Aufnahmen von Paris und seinen Vorstädten fungiert. Das aussagekräftigste Zeichen dafür, daß frühe Verfolgungsfilme die Koexistenz zweier filmischer Systeme offenbaren, liegt für ihn darin, daß selbst bei Verfolgungsjagden, bei denen viele Charaktere beteiligt sind, die Szene niemals abbricht, bevor der letzte Darsteller den Kader verläßt. Dadurch wird eine Spannung erzeugt zwischen dem narrativen Gefälle, das nach einer neuen Einstellung verlangt, und der tableauhaften Szene, die ihre eigene narrativ-dramatische Dynamik hat. Obwohl die Verfolgungsjagd auf diese Weise die Handlung durch unterschiedliche Kulissen treibt und ebenso eine narrative Auflösung sicherstellt (in *STOP THIEF!* bekommt der Metzger die vom Hund gestohlenen Würstchen wieder zurück), wird die Fähigkeit des Kinos, narrative Dynamik durch die reine Handlungsabfolge zu erzeugen, für Burch besser in Filmen dargelegt, in denen Tiere dazu verwendet werden, gleichzeitig mit der offenen Topologie auch die narrative Konzentration zu dramatisieren, die zur Auflösung führt. Für Burch ist *RESCUED BY ROVER* (Lewin Fitzhammon / Cecil Hepworth, 1905) das klassische Beispiel dafür, wie das Thema eines Films den filmischen Prozeß motiviert und ihn gleichzeitig demonstriert.

Zwei Entwicklungen machen die Linearität des ikonographischen Signifikanten besonders deutlich: die Geschichte der Nahaufnahme und die Entwicklung der Parallelmontage. Burch behauptet, daß frühe Beispiele der Großaufnahme, wie in *THE LITTLE DOCTOR* (George Albert Smith, 1900), *THE GAY SHOE CLERK* (Porter, 1903) oder *MARY JANE'S MISHAP* (Smith, 1903) nicht mit *point of view*-Einstellungen verwechselt werden dürfen; sie »dienen ausschließlich dem Zweck, signifikante Details hervorzuheben«.³⁰ Die Insert-Großaufnahme hat demnach wenig mit dem filmischen Voyeurismus zu tun, sondern gehört eher zu einer narrativen Logik, wie sie unabhängig von den Kodes der visuellen Kontinuität entwickelt worden ist.³¹ Burch zitiert als Beispiel einen Film, der sich auf das Primat räumlicher Kohärenz und topologischer Komplexität verläßt, David Wark Griffiths *MUSKETEERS OF PIG ALLEY* (1912), wo ein abrupter Wechsel in der Handlung durch den Verbrecher motiviert wird, welcher ein Betäubungsmittel in das Getränk der Heldin schüttet: Diese Handlung ist in einer Weise inszeniert, die sie innerhalb der Gesamtkomposition der Szene kaum sichtbar macht.

Burch möchte einerseits die Wahrnehmungsweise definieren, die mit dem Respekt des frühen Kinos vor der Autonomie der Szene korrespondiert und

in der alle Informationen innerhalb einer Einstellung potentiell wichtig für die Verständlichkeit und die narrative Entwicklung sind. Zweitens weist er wegen ihrer Bedeutung im Aufbau von Kontinuität und nicht-kontinuierlichen Filmen der Vorkenntnis der Zuschauer und ihrer Vertrautheit mit dem filmischen Sujet eine spezifische Funktion zu. Aber diese beiden wichtigen Aspekte des frühen Films sind in der Folge eher separat behandelt worden; zum Beispiel hat Musser den Aspekt der Vorkenntnisse in seine Argumentation bezüglich der Abhängigkeit des Filmtextes vom jeweiligen (kulturellen, lokalen, ethnischen) Rezeptionskontext aufgenommen.³² Er behauptet, daß das frühe Kino in vielerlei Hinsicht darauf beruhte, daß es in die Lebenswelt des Zuschauers eintrat und ihn nicht daraus entführte. Deshalb begründen das Reise-Genre und seine Trennungsphantasien für Musser so etwas wie einen epistemologischen Bruch in der Geschichte des frühen Films und seiner Hinwendung zum Narrativen. Dieser Gedanke findet sich in dieser Form noch nicht bei Burch, komplementiert aber dessen Intuitionen von der Wichtigkeit einer detaillierten Geschichte der Aufführungspraxis. Problematischer steht es mit den Thesen zur Wahrnehmungsform, die von vielen aufgegriffen wurden, die darin – in der Nachfolge von Walter Benjamin – ein Spezifikum der »Modernität« des Kinos sehen wollten, die aber auch heftig kritisiert wurden, nicht zuletzt deshalb, weil dieses Argument an einem so flüchtigen Moment wie dem Übergang zwischen zwei Darstellungsmodi in einem populären, aber doch (noch) nicht universellen Medium festgemacht wird.

Form, Inhalt und Kontext: Periodisierung und das Paradigma

Burch ist also davon überzeugt, daß im »primitiven Kino« weder Chaos noch Unordnung herrschten, daß es auch kein »Kino ohne Recht und Gesetz« war,³³ sondern ein eigenständiges Repräsentationssystem. Die Idee eines autonomen Modus hat jedoch eine Reihe von allgemeinen wie auch spezifischen Einwänden hervorgerufen, wobei vor allem die formalen Aspekte, die Periodisierung sowie die Klassenidentität des PRM Gegenstand der Kritik waren.

In dem Maße, in dem die formalen Merkmale des PRM immer detaillierteren Studien unterzogen wurden, erwiesen sich Burchs Schlußfolgerungen immer mehr als Verallgemeinerungen auf der Grundlage eines relativ schmalen und oft auch nicht repräsentativen Korpus von Filmen. Dazu kam noch seine Tendenz, von einem Ideal auszugehen, das in dieser reinen Form nie existiert hatte, gerade weil die Natur des PRM dem entgegenstand. Schon in Burchs frühen Entwürfen gab es eine komplexe Interaktion äußerst verschiedenartiger historischer Kräfte, die zudem unterschiedliche (handwerkliche wie industrielle) Produktionsmodi umfaßte. Barry Salt,³⁴ Kristin Thompson,³⁵ Ben Brewster³⁶ – sie alle setzen sich sowohl mit Burchs Belegen als auch mit den daraus gezogenen Folgerungen kritisch, bisweilen polemisch auseinander.

der.³⁷ Untersuchungen amerikanischer und kanadischer Forscher wie u. a. Robert C. Allen, Russell Merritt, André Gaudreault, David Levy und Alan Williams zeigen, daß frühe Filme und ihre Formen nicht unabhängig von einem genauen Studium der juristischen, institutionellen und demographischen Rahmenbedingungen diskutiert werden können: eine Annahme, der Burch sicher nicht widersprechen würde. Selbst da, wo seine Belege nicht so vollständig oder so sorgfältig gewählt sind, wie man es sich wünschen würde, hat Burch – zusammen mit Barry Salt – zu weiten Teilen die Agenda der Forschungen zum frühen Kino bestimmt.

Ein weiteres Problem, das Burchs Kritiker schnell erkannten, betrifft die Undeutlichkeit der Periodisierung. Obwohl Burch im allgemeinen unter dem frühen Film eine Spanne von zwanzig Jahren, also von 1895 bis 1915 versteht, hat er in seinen Arbeiten mal die Jahre 1905 oder 1906, mal 1907 als entscheidend für den Übergang vom PRM zum IRM bezeichnet.³⁸ Angesichts der Schwierigkeiten, den größten Teil des frühen Materials zu sichten, ist dies wohl kaum ein schwerwiegender Selbstwiderspruch. Doch die unterschiedlichen Jahreszahlen ergeben sich auch aus Burchs Perspektivwechseln, je nachdem, ob er die Priorität bei formalen (Gegenschuß, *eyeline match*), technischen (flimmerfreie Projektion), ideologischen (Verbürgerlichung des Kinos) oder rezeptionsgeschichtlichen (Nickelodeon-Boom, Kinoerklärer) Faktoren setzt. Dieses Bild wird noch komplexer, wenn man die je verschiedenen Entwicklungen in Großbritannien, Frankreich und den Vereinigten Staaten berücksichtigt.

David Bordwell und Kristin Thompson, die zwar davon überzeugt sind, formale Verfahren auf der Grundlage ihrer allgemeinen Verbreitung – also gerade nicht mit Blick auf ein »erstes Mal« – datieren zu können, bevorzugen dennoch den Begriff der graduellen Transformation der Praxis durch eine »Kombination von Bedingungen«.³⁹ Im Gegensatz zu Burch gibt es für sie keine fundamentalen Widersprüche, die sich dialektisch auflösen, sondern Verschiebungen und evolutionäre Momente, die vor allem durch ökonomische Faktoren bestimmt werden. Auch Salts Argumentation zielt darauf ab, eine zu rigide Periodisierung mit harten Brüchen zu vermeiden. Ihm zufolge lassen sich einige der zentralen formalen Züge des IRM bereits um 1901 finden:

James Williamson und G. A. Smith erfanden [zwischen 1901 und 1907] in Großbritannien die absoluten Grundlagen filmischer Konstruktionen: Handlungen, die in direkt aneinander montierten Einstellungen fortgesetzt werden, Großaufnahmen, die mitten in eine Totale eingeschnitten werden, sowie den *Point-of-View-Shot*.⁴⁰

Andererseits würde wohl auch Salt der Annahme zustimmen, daß 1907 ein einigermaßen entscheidender Bruch stattfand, vor allem, wenn man die Geschichte des frühen Films nicht an einzelnen Regisseuren ausrichtet, sondern auch die Produktionsfirmen einbezieht:

Nach 1907 ziehen die Filme der Vitagraph Company die Aufmerksamkeit des geübten Auges auf sich. Lange Zeit vernachlässigt, weil es hier keine schnellen Schnittfolgen gibt, entwickelten die Filme dieser wichtigen Firma, die in Europa von allen amerikanischen Produzenten die weiteste Verbreitung fanden, Qualitäten innerhalb der einzelnen Einstellung, die einem D. W. Griffith weithin unzugänglich waren: Qualitäten wie natürliches Spiel, die Inszenierung in der Tiefe, wobei die Schauspieler im Vordergrund mit dem Rücken zur Kamera stehen, um die Illusion einer wirklichen Szene zu verstärken [...].⁴¹

Die Schwierigkeiten der exakten Datierung und Periodisierung – und damit der Abgrenzung eines genau zu umschreibenden Paradigmas – sind nicht einfach eine Frage von Belegen und deren kohärenter Entfaltung, sondern auch eine Sache des ideologischen und historiographischen Standpunkts. Obwohl sowohl Burch als auch Salt und Thompson sich für das frühe Kino interessieren, um den institutionellen oder klassischen Modus besser zu verstehen, tendiert Burch mit seinem *parti pris* für den PRM dazu, dessen Anwesenheit auch noch in der Periode zu entdecken, die für andere bereits eindeutig als IRM gilt. Burchs Ziel ist es oft, die »ersten Male« des IRM im Herzen des PRM aufzuspüren, wodurch er nicht nur die Grenze zeitlich vorverlegt, sondern auch die Trennungslinie ausfransen läßt. Und schließlich will Burch, unter dem Einfluß der Theorien von Louis Althusser und Michel Foucault, einen epistemologischen Bruch lokalisieren. Bordwell und Thompson, die zwar ebenfalls »alternative Erklärungen für die Veränderungen beim Filmemachen zwischen der primitiven und der klassischen Periode« suchen⁴² – Alternativen also zu den linearen, idealistischen und teleologischen Modellen, die Burch geißelt –, argumentieren dagegen »mit dem Konzept einer Verschiebung von einem ästhetischen System zu einem anderen, wobei die Verschiebung selbst wieder durch Veränderungen in den Arbeitsweisen des Systems erklärt werden kann«.⁴³

Klassenverhältnisse und mediale Intertexte: Kino und Vaudeville

Vor allem aber war Burchs Auffassung, das frühe Kino habe sich an die Arbeiterklasse gerichtet und sei vornehmlich von ihr aufgesucht worden, der Kritik ausgesetzt. Betrachtet man den »medialen Intertext«, innerhalb dessen sich das Kino entwickelte, sei es nun das *Vaudeville* oder die *Music Hall*, die *Laterna magica* oder der Zirkus, optisches Spielzeug oder die *Hale's Tours*, dann weist alles darauf hin, daß zumindest das amerikanische Filmpublikum sich hauptsächlich aus der Mittelschicht rekrutierte. Die Untersuchungsergebnisse von Russell Merritt, Robert C. Allen sowie Douglas Gomery in den USA stützen Burchs These keinesfalls und deuten selbst in die entgegengesetzte Richtung: Erst mit dem Sieg des IRM und der damit zusammenhängenden Auswertungspraxis besuchten Arbeiter die Kinos in größerer Zahl.⁴⁴

Während Burch seine Ansicht, das frühe Kino sei nicht-bürgerlich gewesen, aus bestimmten formalen Merkmalen (das nicht-zentrierte Bild, das Fehlen individueller Helden, die Arten von Filmschlüssen) sowie aus sentimentalen Berichten, wie populär und populistisch das Kino war (Terry Ramsaye, James Agee, Erwin Wagenknecht, Lewis Jacobs), herleitete, konzentrieren sich detailliertere historische Forschungen auf die komplexen Beziehungen zwischen dem *Vaudeville*-Publikum und dem Nickelodeon-Boom einerseits und den Nickelodeons und dem sogenannten seriösen Theater andererseits. Sowohl die Arbeiten von Robert C. Allen für die Zeit zwischen 1890 und 1900 als auch Russell Merritts Aufsatz »Building an Audience for the Movies« deuten darauf hin, daß – zumindest in den USA – das Kino von Anfang an ein ökonomisch wie ethnisch sehr diverses und heterogenes Publikum anzog und daß insbesondere die *Vaudeville*-Theater (im Gegensatz zu den *Burlesque*-Theatern) schon immer das Ziel hatten, ein Mittelschichtenpublikum anzusprechen.

Allen kann nicht nur zeigen, daß Filme bis etwa 1906 fast ausschließlich in *Vaudeville*-Theatern liefen, sondern auch, daß der Eintrittspreis von 25 Cents jenseits der finanziellen Möglichkeiten der Arbeiterklasse lag.⁴⁵ Kristin Thompson kommt in ihrer Analyse der formalen Merkmale des frühen Kinos zu dem Schluß, daß vor allem der mediale Intertext es uns erlaubt, zwischen der Form des frühen und des klassischen Kinos zu unterscheiden und daß viele der von Burch als Belege für einen »proletarischen« oder primitiven Repräsentationsmodus hervorgehobenen Verfahren direkt darauf zurückgeführt werden können, daß die Filme Teil eines *Vaudeville*-Programms waren. Ihr zufolge war der Film nicht nur ökonomisch vom *Vaudeville* abhängig, sondern auch hinsichtlich seiner Motive und Sujets. Sie nennt in diesem Zusammenhang *one-shot*-Filme, verbale und visuelle Gags, Filme mit einem Clou am Ende, Kurzschauspiele, Parodien, Episoden-Sketches, zu Tableaus verdichtete Romane sowie der Zeitung abgeschaute »vermischte Nachrichten« als typische Formen und Genres, mit denen das frühe Kino *Vaudeville*-Nummern imitiert.⁴⁶

Die ideologischen Determinanten des PRM

Fragen nach dem Klassenstatus und dem Produktionsmodus des als proletarisch betrachteten »primitiven« Kinos sowie die demographischen und ökonomischen Implikationen von Distribution und Aufführung spielten in den Debatten – vor allem in Großbritannien – eine bedeutende Rolle. Auf einem Kongreß, der 1980 in Dartington stattfand und auf dem neben Burch auch Ben Brewster, Michael Chanan und Rod Stoneman⁴⁷ Vorträge hielten, wurde unter anderem auch das Problem des Publikums behandelt. Chanan plädierte für mehr Aufmerksamkeit für den Klassencharakter nicht nur der Zuschauer

sondern auch der Produktionsmodi (handwerklich oder industriell, individuell oder kollektiv). Gleichzeitig wies er darauf hin, daß auch die frühen Aktualitätsfilme sowie die Suche nach dem Exotischen als ideologische Kategorien funktionierten. Wenn das Periphere als Schauspiel und Gegenstand der Konsumption ins Zentrum rückte,⁴⁸ dann erschienen Filme wie die der Lumières nicht nur als Teil der bürgerlichen Auffassung vom Eigentum (»die *ihre* Frauen, *ihre* Kinder [...] zur Schau stellten«), sondern auch als eine frühe Andeutung des Medien-Imperialismus: die Welt besitzen, indem man sie sichtbar macht (was Burch einmal als »Zelluloid-Tourismus«⁴⁹ bezeichnet hat).

Der Kongreß in Dartington versuchte auch, das Publikum theoretisch zu fassen, indem die Eintrittspreise genauer betrachtet wurden. Mit dem Hinweis auf John Ellis' Formulierung: »bezahlen für die Möglichkeit, sich zu vergnügen«, schlug Chanan vor, dies in »bezahlen für das Sehen« abzuändern, um die Dialektik in der Entwicklung des frühen Films zu verstehen. Ökonomisch wurde das Kino profitabel, als Produktion und Vorführung voneinander geschieden wurden und beides sich wiederum vom Vertrieb loslöste. Mit dem Entrichten des Eintrittspreises erwarb das Publikum lediglich das Recht zu sehen, nicht aber das Recht, eine Kopie zu besitzen oder zu mieten. Ben Brewster erklärte, daß die Vereinbarung exklusiver Aufführrechte lediglich die logische Fortsetzung einer Entwicklung war, die schon mit dem Nickelodeon-Boom ihren Anfang nahm: Die Bewegung eines Films durch Raum und Zeit war dann an die Frage des Vergnügens gekoppelt. Eine Eintrittskarte zu einem Erstaufführungstheater gewährte Zugang zu einer Klassenposition, nämlich zu einem Vorteil, was Ort und Zeit des Vergnügens betrifft. Dieses System bedeutete also eine Trennung und eine Standardisierung von Zeitpunkt wie Ort der Aufführung, mit direkten Konsequenzen für das Produkt selbst bzw. seinen ökonomischen Status.

Die vielfältigen Akzentverschiebungen im Laufe des Jahrzehnts nach Burchs ersten Darstellungen des PRM werfen die Frage auf, wieviel von dieser ursprünglichen Konzeption bewahrt werden kann. In dem Aufsatz »Un mode de représentation primitif?« bekräftigt Burch seine Überzeugung, daß das frühe Kino sein eigenes, stabiles Repräsentationssystem besaß, gleichzeitig aber auch das Resultat widersprüchlicher Kräfte war. Abgesehen vom Werk Edwin S. Porters erstreckt sich der PRM für ihn von Fernand Zeccas HISTOIRE D'UN CRIME (1901) bis hin zu Urban Gads AGRUNDEN (1910, mit Asta Nielsen) und Louis Feuillades Serienfilm FANTOMAS (1913). Damit erkennt Burch auch an, daß durch die ungleichzeitige Entwicklung des amerikanischen und des europäischen Kinos das Problem des Bruchs zwischen den Perioden und der damit einhergehenden ideologisch-epistemologischen Interpretation noch komplizierter wird. Er distanziert sich auch von der Lesart, der PRM sei modern oder das verlorene Paradies der Avantgarde, womit er seine These von einer alternativen Praxis, die ihre eigene Tradition und Geschichte hat, gleichzeitig unterstreicht und abschwächt.⁵⁰

Anhand der Arbeiten, die seit Burchs Beiträgen über das frühe Kino erschienen sind, ist es möglich, über seine Formulierung hinauszugehen und die Frage nach einer anderen Filmform wie auch nach einer alternativen Praxis historisch präziser zu fassen als er es tat, sowohl innerhalb des institutionellen Rahmens als auch innerhalb der textuell spezifischen Formen des Kinos. In eine historische Perspektive gerückt – das heißt unter Berücksichtigung der Notwendigkeit, einen Rahmen zu entwickeln, der es ermöglicht, den Wechsel vom frühen zum klassischen Kino eher dialektisch denn linear, eher funktional denn teleologisch zu verstehen –, aber auch hinsichtlich der sich dem Filmhistoriker stellenden Probleme der ›Archäologie‹ der sogenannten neuen Medien, gebührt Burch nach wie vor ein einmaliges Verdienst. Er war es, der ›als erster‹ die Möglichkeit erkannt hat, ein Instrumentarium zu entwickeln, das zumindest im Entwurf die Eigentümlichkeiten des Kinos seit seinen Anfängen in Begriffe faßt, die nicht nur für das frühe Kino und seine vielschichtigen Transformationen zum klassischen Kino hin gültig sind, sondern uns auch in der neuen Unordnung der heutigen Bildmedien Richtschnur und Leitfaden bleiben können.

Aus dem Englischen von Frank Kessler

Anmerkungen

1 Im Englischen »*Primitive Mode of Representation*« (PMR) und »*Institutional Mode of Representation*« (IMR), im Französischen »*Mode de Représentation Primitif*« (M.R.P.) und »*Mode de Représentation Institutionnel*« (M.R.I.). Vgl. in diesem Zusammenhang auch den Film CORRECTION PLEASE – OR HOW WE CAME INTO PICTURES, den Burch 1980 für den *Arts Council of Great Britain* drehte. In einer begleitenden Publikation, deren Text auch in *Afterimage*, Nr. 8/9, Frühjahr 1981, S. 24–38 veröffentlicht wurde, präsentierte Burch zusätzliche historische und theoretische Materialien. Hier findet sich auch die bündigste Definition der Unterscheidung zwischen den beiden Modi. In »Porter, or Ambivalences«, *Screen*, vol. 19, no. 4, Winter 1978/79, S. 95, heißt es zum IRM: »[...] wichtig wäre die Analyse [...] der Herausbildung eines historisch und kulturell determinierten Repräsentationsmodus sowie der Bedingungen, die es ihm ermöglichten,

bis zum heutigen Tag eine nahezu absolute Hegemonie über die westliche Filmproduktion auszuüben.«

2 Vgl. Barry Salt, *Film Style and Technology: History and Analysis*, Starword Publications, London 1983, S. 162.

3 Vgl. David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, *The Classical Hollywood Cinema*, Routledge and Kegan Paul, London 1986.

4 Vgl. Noël Burch, *Theory of Film Practice*, Praeger, New York 1973.

5 Vgl. Tom Gunning, »Primitive Cinema: The Trick is on Us«, unveröffentlichtes Manuskript eines Vortrags auf dem Kongreß der Society for Cinema Studies in Montreal 1987, S. 1.

6 Generell läßt sich sagen, daß Tom Gunning, André Gaudreault und – wenn auch mit einem anderen Ausgangspunkt – Charles Musser den Überlegungen Burchs folgen. Barry Salt, Kristin Thompson und Ben Brewster haben dagegen eher gegen die

Annahme eines solchen autonomen Modus argumentiert.

7 Vgl. Michael Chanan, *The Dream that Kicks*, Routledge and Kegan Paul, London 1980.

8 Vgl. z.B. Paul Kerr, »Reinventing the Cinema«, *Screen*, vol. 21, no. 4, Winter 1980/81, S. 80-84.

9 Vgl. Noël Burch, »Narrative/Diegesis – Thresholds, Limits«, *Screen*, vol. 23, no. 2, Juli-August 1982, S. 16-33.

10 Burch, »Porter, or Ambivalence« (Anm. 1). In einem 1984 erschienenen Artikel (den er auch in sein Buch über das frühe Kino – *La Lucarne de l'infini*, Nathan, Paris 1990, auf englisch erschienen als *Life to those Shadows*, University of California Press, London, Los Angeles 1990 – aufnahm) stellt Burch die rhetorische Frage: »Handelt es sich [beim frühen Film] einfach um das Kino einer Übergangsphase, dessen Besonderheiten den widersprüchlichen Kräften zu verdanken ist, die auf es einwirken [...] Oder [...] um ein stabiles System, mit seiner eigenen Logik, einer ihm eigenen Beständigkeit? Meine Antwort ist deutlich: beides zugleich.« Noël Burch, »Un mode de représentation primitif?«, *Iris*, vol. 2, no. 1, 1984, S. 113.

11 Vgl. Burch, »Porter, or Ambivalence« (Anm. 1), S. 93 sowie »Un mode de représentation primitif?« (Anm. 10), S. 113, wo die Rede ist vom »Gewicht populärer Unterhaltungsformen und ihres Publikums einerseits, den ökonomischen und symbolischen Bestrebungen der Bourgeoisie andererseits«.

12 Um der Kürze (und, wie ich hoffe, auch der Deutlichkeit) willen beziehe ich mich hier auch auf eine Reihe anderer Texte Burchs, insbesondere auf den Abschnitt »A Parenthesis on Film History« in seinem Buch *To the Distant Observer*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1979, S. 61-66; die Broschüre *Correction Please* (Anm. 1) sowie die Artikel »The IMR and the Soviet Response«, *October*, Nr. 11, Winter 1979, S. 77-98, und »Primitivism and the Avantgardes: A Dialectical Approach«, in: Phil Rosen (Hg.), *Narra-*

tive, Apparatus, Ideology, Columbia University Press, New York 1986, S. 483-506.

13 Burch, »Porter, or Ambivalence« (Anm. 1), S. 95.

14 Vgl. ebenda.

15 Burch, *To the Distant Observer* (Anm. 12), S. 61.

16 Burch, »Porter, or Ambivalence« (Anm. 1), S. 97. Für eine andere Lesart vor allem der Arbeit von Eadweard Muybridge vgl. Linda Williams, »The Film Body. An Implantation of Perversion«, *Cine-Tracts*, Nr. 12, Winter 1981, S. 19-25.

17 Burch, *To the Distant Observer* (Anm. 12), S. 62.

18 Vgl. Noël Burch, »Charles Baudelaire versus Doctor Frankenstein«, *Afterimage*, Nr. 8/9, 1981, S. 4-21.

19 David Bordwell und Kristin Thompson in: »Linearity, Materialism and the Study of Early American Film« (*Wide Angle*, vol. 5, no. 3, 1983, S. 4-15) meinen, daß Burch mit diesen Gegenüberstellungen seinerseits in die Nähe eines Bazin'schen Idealismus rückt, dem eine »expressive Kausalität« (Althusser) zugrunde liege, bei der »Ereignisse in der Vergangenheit als sich entfaltende Manifestationen wesentlicher Kategorien gesehen werden« (S. 6). Gleichzeitig bestreiten sie den dialektischen Charakter dieser Sichtweise: »[...] obwohl Burch sich immer wieder auf eine »dialektische« Geschichtsauffassung beruft, verwendet er eigentlich nur eine antithetische. »Kode-versus-Dekonstruktion« ist eine einigermassen statische Sicht auf die Veränderungen in der Filmgeschichte zwischen 1920 und 1965« (S. 9). Dies ist jedoch selbst wieder eine polemische Verkürzung, da Burch sich an anderer Stelle – »A Parenthesis on Film History« (Anm. 12), »Charles Baudelaire versus Doctor Frankenstein« (Anm. 18) – bemüht, die Widersprüche innerhalb des bürgerlichen Repräsentationssystems hervorzuheben.

20 Burch, »Porter, or Ambivalence« (Anm. 1), S. 96.

21 Vgl. Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*. (Bd. 2: *Les pionniers du cinéma*), Denoël, Paris 1948, sowie Jean Mitry,

Histoire du cinéma. (Bd. 1: 1895-1914), Editions universitaires, Paris 1967.

22 Burch, »Porter, or Ambivalence« (Anm. 1), S. 98.

23 Tom Gunning, »The Non-Continuous Style of Early Cinema«, in: Roger Holman (Hg.), *Cinema 1900/1906. An Analytical Study*, Bd. 1, FIAF, Brüssel 1982, S. 219-229. André Gaudreault, »Théâtralité et narrativité dans l'œuvre de Georges Méliès«, in: Madeleine Malthête-Méliès (Hg.), *Méliès et la naissance du spectacle cinématographique*, Klincksieck, Paris 1984, S. 199-219. Vgl. auch die erweiterte Fassung in deutscher Übersetzung: »Theatralität, Narrativität und ›Trickästhetik‹. Eine Neubewertung der Filme von Georges Méliès«, *KINtop* 2, 1993, S. 31-44.

24 Gunning, »Primitive Cinema«, (Anm. 5).

25 »Die Kontinuität, die der frühe Film bewahrt und befördert, ist die des Blickpunkts, des Kaders [...]. Dieses Bemühen um einen einheitlichen Blickpunkt auf die Handlung (ein Akt der Kadrierung, die auch dann nicht verändert wird, wenn die Handlung durch eine Reihe verborgener Schnitte synthetisch konstruiert wird) unterscheidet sich erheblich vom klassischen System der Kontinuität [...]. Der Substitutions-Schnitt beruht darauf, daß die scheinbare Kontinuität dieses einzigen Blickpunkts gewahrt bleibt, statt die Geschichte durch variierende Einstellungen dramatisch zu gliedern.« Ebenda, S. 7.

26 Vgl. hierzu das einleitende Kapitel von Bordwell, Staiger, Thompson (Anm. 3).

27 Noël Burch, »Passion, poursuite: la linéarisation«, *Communications*, Nr. 38, 1983, S. 30-50, dann in überarbeiteter Form unter dem Titel »Passions, poursuites: d'une certaine linéarisation« aufgenommen in *La Lucarne de l'infini* (Anm. 10) bzw. in der englischen Ausgabe als »Passions and Chases – A Certain Linearisation«, in: *Life to those Shadows* (Anm. 10). Vgl. auch die deutsche Übersetzung in der vorliegenden Ausgabe von *KINtop*.

28 Burch, *La Lucarne de l'infini* (Anm. 10), S. 146.

29 Vgl. ebenda, S. 150.

30 Burch, »Passion, poursuite« (Anm. 27), S. 40.

31 Vgl. Ben Brewster, »A Scene at the ›Movies‹«, in: Thomas Elsaesser (Hg.), *Early Cinema: Space Frame Narrative*, British Film Institute, London 1990, S. 318-325, für eine genauere Diskussion des Unterschieds zwischen optischem und narrativem *point of view*.

32 Charles Musser, »The Nickelodeon Era Begins«, in: Elsaesser (Anm. 31), S. 256-273. Deutsche Übersetzung in *KINtop* 5, 1996, S. 13-35.

33 »Un cinéma sans foi ni loi« (ein Kino ohne Recht und Gesetz) ist der Titel von André Gaudreaults Einleitung eines Hefts der Zeitschrift *Iris* (vol. 2, no. 1, 1984) zum »Film vor 1907«. Vgl. auch Gaudreault, »The Infringement of Copyright Laws and its Effects (1900-1906)«, *Framework*, Nr. 29, 1985, S. 3, wo er dies mit größerem Nachdruck präsentiert: »Mangels rein kinematographischer Normen oder Regeln hinsichtlich Form und Inhalt gab es auch keine Möglichkeit, diese zu verletzen [...]. Die einzigen Regeln, die zu jener Zeit ›gebrochen‹ werden konnten, gehörten zu den Randgebieten des Kinos oder betrafen Angelegenheiten, die dem Film zunächst vollkommen äußerlich waren (wie z.B. die öffentliche Moral). In der Tat, [...] der frühe Film kannte wirklich ›weder Recht noch Gesetz‹. Nur schrittweise, im Zuge der unaufhaltsamen Institutionalisierung des Kinos ab etwa 1908, nestelten sich Fragen des Rechts und der Moral zwischen die Bilder.«

34 Salt (Anm. 2), S. 81.

35 Vgl. Kristin Thompson, »The Formulation of Classical Style, 1909-28«, in: Bordwell, Staiger, Thompson (Anm. 3), S. 150-230. Auch wenn Burch nicht ausdrücklich erwähnt wird, wendet sich Thompsons Argumentation (insbesondere S. 157-160) implizit gegen dessen Annahmen.

36 Vgl. den (unveröffentlichten) Diskussionsbeitrag zur Tagung in Derby (1984), in dem Brewster für ein stärker ›kontextuelles‹ Modell zum Verständnis der Beziehung

zwischen PRM und IRM plädiert. Er diskutiert die Veränderung in den Sujets, die Hinwendung zum Kunstfilm und die Bedeutung literarischer Vorlagen als Indizien und Determinanten der Veränderung, im Hinblick auf den Repräsentationsmodus wie auch das implizierte Publikum. Darüber hinaus geht er auch auf die Bedeutung der aufwendigeren Ausstattung als Garant für Realismus ein.

37 So Bordwell, Thompson (Anm. 19), S. 8: »Sein Datenmaterial ist entweder unzureichend oder unzutreffend. Auf der Grundlage weniger Belege kommt Burch zu Schlüssen über Publikum, Filmemacher und Vorführbedingungen, die nur als spekulativ bezeichnet werden können.«

38 Vgl. »Porter, or Ambivalence« (Anm. 1), »Primitivism and the Avantgarde« (Anm. 12) sowie die Broschüre zu CORRECTION PLEASE (Anm. 1)

39 Vgl. David Bordwell, »Classical Hollywood Cinema: Narrational Principles and Procedures«, in: Phil Rosen (Anm. 12), S. 31.

40 Barry Salt, »Fresh Eyes«, *BFI News*, 24. 7. 1976, S. 4.

41 Ebenda.

42 Bordwell, Thompson (Anm. 19), S. 8.

43 Ebenda, S. 10.

44 Vgl. z.B. Russell Merritt, »Nickelodeon Theaters 1905-1914: Building an Audience for the Movies«, in: Tino Balio (Hg.), *The American Film Industry*, University of Wisconsin Press, Madison 1976, S. 59-79.

45 Vgl. Robert C. Allen, *Vaudeville and Film, 1895-1915: A Study in Media Interaction*, Arno Press, New York 1980, S. 203-205.

46 Vgl. Bordwell, Staiger, Thompson (Anm. 3), S. 159-161.

47 Vgl. Kerr (Anm. 8).

48 Vgl. ebenda.

49 Burch (Anm. 9), S. 30.

50 Dies hatte er in einem gewissen Sinne bereits in seinem zusammen mit Jorge Dana verfaßten Text »Propositions«, *Afterimage*, Nr. 5, 1974, S. 40-60, vorgeschlagen.

Passionsfilme, Verfolgungsjagden: eine gewisse Linearisierung¹

Der erste Auftritt einer *großen narrativen Form* im Film ereignet sich sehr früh, doch ist er auch überaus bescheiden. Es handelt sich dabei um die zunächst durch die Brüder Latham, dann durch Raff & Gammon gefilmten Boxkämpfe für das Kinetoskop. Die Aufnahmen sind jeweils eine Minute lang (die Dauer einer Runde), und die Zuschauer können sie, eine nach der anderen, jeweils durch den Sehschlitze eines Kinetoskops betrachten, müssen jedoch in jeden Apparat erneut eine Münze einwerfen. Das Genre kulminiert 1897 mit der *live*-Aufnahme (zuvor handelte es sich um nachgestellte Szenen) eines Kampfs zwischen James Corbett und Robert Fitzsimmons mit Hilfe des *Ceriscope*, einer vom *Kinetograph* abgeleiteten Kamera. Nach der ›Montage‹ erreicht der Film die zu dieser Zeit völlig ungewöhnliche Länge von fünfzehn Minuten. Trotz des ›dokumentarischen‹ Charakters dieser Aufnahmen sind dies ganz offensichtlich die Anfänge dessen, was später einmal die narrative Verkettung der institutionellen Montage werden wird, vor allem auch auf Grund der Spannung, die sich *für den Zuschauer, der in die Regeln des Boxens eingeweiht ist*, von der einen Episode zur nächsten aufbaut. Damit bleiben wir, ungeachtet der Zahl der ›Einstellungen‹, noch im Rahmen des primitiven Systems. Die Wahrnehmung einer Kontinuität und einer Sequentialität hängt ab von einem Wissen, das außerhalb des filmischen Systems liegt: Wer den Sinn der aufeinanderfolgenden Runden, die Regeln des Kampfs, die Geheimnisse von Taktik und Strategie nicht kennt, wird bis zum (potentiellen) *knock-out* am Ende nichts als einen immer wieder von neuem beginnenden Austausch von Schlägen sehen.

Unter einer *großen narrativen Form* verstehe ich eine Form, bei der die Gliederung des Signifikats durch die Gliederung auf der Ebene des Signifikanten gestaltet wird, bei der mit anderen Worten die Diskontinuitäten im Bild einen narrativen Sinn erhalten. Dies steht im Gegensatz zu den in den Filmen der Frühzeit häufigen Diskontinuitäten, die sich aus zufälligen Unterbrechungen bei der Aufnahme ergeben, wo also diese *jump cuts* nichts anderes sind als ein semantisches Rauschen (während sie z.B. bei Godard zur Bedeutungsproduktion beitragen). Die Narrativität kann sich gewiß auch im primitiven Tableau entfalten, aber sowie sich eine einzige narrative Gliederung durch eine signifikante Diskontinuität äußert, wird eine entscheidende Schwelle überschritten. Dies geschieht z.B. bei Edwin S. Porter in *ANOTHER JOB FOR THE UNDERTAKER* (1901) mit seiner einzigartigen Gliederung,² nicht

aber in *GRANDMA'S READING GLASS* (1900), ungeachtet der vielen Einstellungswechsel, die hier vor allem deskriptiv funktionieren und die Schaulust befriedigen, aber nicht im eigentlichen Sinn narrativ sind.³ Die ersten Beispiele einer solchen *ein-eindeutigen Verkettung* im Bereich der Fiktion sind die Fassungen der Passionsgeschichte aus den Jahren 1897 und 1898. Insgesamt gibt es vier: zwei in Paris gedrehte (von Léar und dann von Georges Hatot für die Firma Lumière), eine dritte, von dem Nordamerikaner William Freeman in Böhmen gefilmt, und schließlich die vierte, in New York von William Paley und Frank Russell aufgenommen. Die beiden ersten dauern über zehn Minuten, was für die Zeit schon außergewöhnlich ist, die beiden anderen sogar rund eine halbe Stunde! Wenn man bedenkt, daß in den folgenden zehn Jahren keine andere Erzählung neben der Passionsgeschichte eine solche Länge erreicht, wird deutlich, um was für ein außerordentliches Phänomen es sich hier handelt. Für mich ist es offensichtlich, daß die klassische Filmgeschichtsschreibung seine tiefere Bedeutung nicht herausgearbeitet hat.

Tatsächlich ist dies ein überzeugendes Beispiel für die fundamental widersprüchliche Natur des primitiven Films, bei dem ein Schritt »nach vorne« oft zwei Schritte »zurück« mit sich bringt. Indem wir diese Widersprüche genauer untersuchen, können wir vielleicht das Wesen des Systems besser verstehen, das aus dem Wirrwarr von Vorwärtsbewegungen in den Jahren zwischen 1897 und 1914 hervorgegangen ist.

Der Ursprung der verschiedenen Fassungen der Passionsgeschichte ist unmittelbar »theatralisch«. Sie verdanken sich dem kulturtouristischen Erfolg, den ein inzwischen massenhaft reisendes Bürgertum gegen Ende des 19. Jahrhunderts den folkloristischen Schauspielen von Oberammergau in Oberbayern oder Horitz in der heutigen Tschechoslowakei⁴ beschert (letzteres wurde von Freeman mehr oder weniger vor Ort abgefilmt). Hierbei ist es wichtig hervorzuheben, daß die Theaterform, um die es hier geht, direkt von den mittelalterlichen Mysterienspielen abstammt; um die Jahrhundertwende ist ihre Verbindung mit dem Naturalismus des bürgerlichen Theaters noch wenig ausgeprägt. Zdenek Štábla, der Freemans Film eine Monographie gewidmet hat, beschreibt die Horitzer Passion wie folgt:

Aus dem erhalten gebliebenen Text des Passionsspiels (die Erstausgabe ist von 1892) geht hervor, daß die Inszenierung zwei unterschiedliche Darstellungsmethoden erforderte, die jeweils dem Charakter der Szenen oder Akte entsprachen. Die Form der traditionellen szenischen Darstellung herrscht vor, wobei die Konflikte zwischen den Figuren vor allem in den Dialogen zum Ausdruck kommen. Es gab ungefähr fünfzig Szenen, oder besser: Akte dieser Art. Die sogenannten *tableaux vivants* waren gänzlich anderer Natur – sie wurden von einem erklärenden Kommentar eingeleitet, den der Chorleiter sprach. Das Spiel bestand aus 26 *tableaux vivants*, von denen jeweils mehrere zu einer Serie gruppiert waren, die mit dramatischen Szenen alternierten. *Der Pantomime näher als dem Drama, eigneten sie sich ganz besonders für die Filmaufnahmen.*⁵



PAT O'KEEFE VS. CHARLIE ALLUM (Archivtitel)
(möglicherweise MATCH DE BOXE ANGLAISE, Pathé 1907)

Tatsächlich bestehen alle zwischen 1897 und 1907 gedrehten Passionsfilme aus einer Aneinanderreihung von *tableaux vivants*, eingeleitet (getrennt) durch den Titel des Bildes⁶ und, wie man annehmen darf, meist von einem Erklärer kommentiert, der hier ganz logisch dem ursprünglichen Schauspiel entlehnt ist.

Natürlich läßt sich die Existenz dieser gefilmten Passionsschauspiele zum Teil über die Verwandtschaft zwischen zwei stummen Künsten erklären. Doch wenn diese Form der Pantomime vor allen anderen entsteht, dann deshalb, weil die Passionsgeschichte nahezu universell bekannt ist. Ganz eindeutig erlaubt dies den Initiatoren solcher Filme, mit einem Sprung die Grenzen der ›Sequenz-Einstellungen‹ Lumières oder William Kennedy Laurie Dicksons zu überschreiten und dem Publikum ein Schauspiel längerer Dauer zu bieten, bestehend aus zahlreichen *tableaux vivants*, deren *Abfolge als allgemein bekannt vorausgesetzt werden kann*. Hervorzuheben ist demnach, daß die Folge der Tableaus in diesem oder jenem Passionsfilm – z. B. bei Lumières: »Die Anbetung durch die heiligen drei Könige«, »Die Flucht nach Ägypten«, »Die Erweckung des Lazarus von den Toten«, »Der Einzug in Jerusalem« usw., insgesamt dreizehn Bilder – für einen Zuschauer, der die Grundlagen der christlichen Religion nicht kennt, keinerlei narrativen Sinn ergibt. Meist liefern die Einstellungen selbst keine Hinweise, aus denen sich eine Reihenfolge ableiten ließe. Jedenfalls sobald Christus einen Bart trägt, könnte man die Abfolge radikal verändern, ohne einen Zuschauer, der z. B. nicht weiß, daß

sich die Szene im Garten Gethsemane nach dem Abendmahl und vor der Wiederauferstehung abspielt, im geringsten zu verwirren.

Mangels eines externen Referenten würde es sich für den uneingeweihten Blick um eine Art spirituelle Landschaft handeln, wie das rein ›topologische‹ Schauspiel, das die Glasmalerei in den Kathedralen dem Auge eines Heiden bietet. Für einen Christen dagegen – selbst für einen nicht praktizierenden oder nicht gläubigen, wenn er nur in der christlichen Tradition erzogen wurde – gehorchen diese Bilder unausweichlich einer Ordnung, der Ordnung aller Ordnungen könnte man sagen, dem Ablauf eines exemplarischen Lebenslaufs, dessen durch sakramentale Gesten beglaubigte Linearität in der abendländischen Kultur als die Urform jeder möglichen Linearität gesehen werden kann. Die Passionsgeschichte erlaubt es dem Kino somit, die Grundlagen für eine narrative Linearität zu schaffen, lange bevor sich eine ›Syntax‹ entfaltet, die diese auch in der Beziehung zwischen Signifikant und Signifikat darstellt und die nicht nur auf die Ebene des Referenten beschränkt bleibt, wie es hier der Fall ist, wo der Modus der Bedeutungsproduktion derselbe ist wie bei den Boxkämpfen.

Gleichzeitig aber – und hier handelt es sich um ein frühes Beispiel eben jenes ›Gesetzes der wechselseitigen Unvereinbarkeit‹, das die gesamte Entwicklung des frühen Films bestimmt – kristallisieren sich in all diesen Fassungen der Passionsgeschichte die Merkmale der ›primitiven Tableaus‹, die ja, gemäß dem ›Lumière-Modell‹, in erster Linie nicht-linear sind, umso deutlicher heraus. Mit diesen Filmen schürzt sich ein regelrechter Knoten von Widersprüchen, der sich erst zwanzig Jahre später auflösen wird.

Dem Beispiel der ›volkstümlichen‹ Aufführungen, die sie nachahmen, folgend orientiert sich die Bildsprache dieser Passionsfilme an frommen Bildchen und Kalenderblättern jener Zeit. Zu den a-zentrischen, ›panoramatischen‹ Prinzipien, welche die Lektüre dieser Art Tableaus häufig bestimmen, kommen noch andere, die vor allem damit zusammenhängen, daß hier die Bildfläche in Bewegung ist. Im Gegensatz zum Theater können somit weder die Farbe noch das Relief noch das gesprochene Wort die Schwierigkeiten der Lesbarkeit kompensieren. Georges Sadoul fällt über die Passionsfilme der Brüder Lumière ein Urteil, das keinerlei Revision zuläßt:

Man hatte sich damit begnügt, Theaterszenen abzufilmen, bei denen weder das Spiel noch das Arrangement, weder die Kostüme noch die Inszenierung filmgemäß waren und die damit nur einen Eindruck von Verwirrung und Kompliziertheit hervorrufen konnten.⁷

Doch wenn dieser Eindruck für den heutigen Betrachter angesichts einer Vielzahl von Filmen aus dem ersten Jahrzehnt geradezu unvermeidlich entsteht, so entspricht dies nicht unbedingt der Erfahrung der Zuschauer zu jener Zeit, zumal man davon ausgehen kann, daß der primitive Film ihre Wahrnehmung gewissermaßen ›geschult‹ hat.



LE SOMMEIL DE JÉSUS



LES RAMEAUX

LA VIE DU CHRIST (Alice Guy, Gaumont 1906)

Wie dem auch sei, sicher ist, daß ab 1897 diejenigen, welche die Passionsfilme dem Publikum vorführen, trotz der Bekanntheit des Gegenstands offenbar meinen, die Projektion durch Kommentare ergänzen zu müssen, die sowohl von der Praxis der *Laterna magica* als auch von der der volkstümlichen Schauspiele selbst inspiriert werden. Die Funktion dieser Erklärungen ist eine doppelte: einerseits die ›konfuse‹ Bildsprache zu entziffern und andererseits den ›Schäffchen‹ dieses oder jenes Detail der wunderbarsten Geschichte der Welt in Erinnerung zu rufen.

Wir werden auf diesen ›Eindruck der Verwirrung‹ zurückkommen, wenn wir das Problem der, wie ich es nenne, ›Linearisierung der Signifikanten‹ behandeln. Zunächst aber geht es darum, die Entwicklungsspur der narrativen Linearisierung nachzuvollziehen, der Etablierung einer ein-eindeutigen Verkettung der Einstellung, der Beziehung von ›Ursache und Wirkung‹, die ganz offensichtlich aus diesen ersten Passionsgeschichten hervorgeht.⁸

Der englische Pionier George Albert Smith dreht 1897 vor einer Windmühle auf der Heide nahe Brighton einen kurzen Film von etwas mehr als zwölf Metern mit dem Titel *THE MILLER AND THE SWEEP*: Ein Müller mit einem Sack Mehl auf der Schulter stößt vor seiner Mühle aus Versehen mit einem Schornsteinfeger zusammen, der einen Sack Ruß trägt. Es folgt eine Prügelei, in deren Verlauf der Müller immer mehr vom Ruß geschwärzt und der Schornsteinfeger vom Mehl bestäubt wird. Bis zu diesem Punkt ist dies einer der typischen mechanischen Gags der einfachen *Music Hall*, von denen man auch in anderen englischen Filmen einen Niederschlag findet.⁹ Doch gegen Ende dieses kurzen Films flieht der Müller aus dem Bild, verfolgt vom Schornsteinfeger (oder andersherum), und anschließend rennt auch eine Gruppe von Leuten, deren Anwesenheit im *off* in keiner Weise spürbar war, durch das Bildfeld und verfolgt die beiden Protagonisten – der Film endet erst, als auch der letzte dieser Statisten den Kader verlassen hat.

Es wäre sicherlich übertrieben zu behaupten, dies sei die erste *Verfolgungsjagd im Film*. Einerseits ist es sehr gut möglich, daß es in England oder Frankreich Vorläufer gegeben hat. Und andererseits spielt die Verfolgungsjagd nach 1903 eine wichtige Rolle in der Filmgeschichte, gerade weil sie aus mehreren Einstellungen besteht. Dennoch gibt uns dieser Film, mit einem Regisseur, der als regelrechter Visionär gelten kann, gerade mit Blick auf die spätere Entwicklung hin zum institutionellen Repräsentationsmodus (IRM), einen Hinweis darauf, auf welches historische Bedürfnis die Verfolgungsjagd im Film reagiert.

Wie von anderer Seite behauptet wurde,¹⁰ läßt sich nicht nur dieser Ansatz zu einer Verfolgungsjagd, sondern das kinematographische Genre überhaupt auf die europäische Tradition des *Vaudeville* zurückführen: Hier hat es tat-

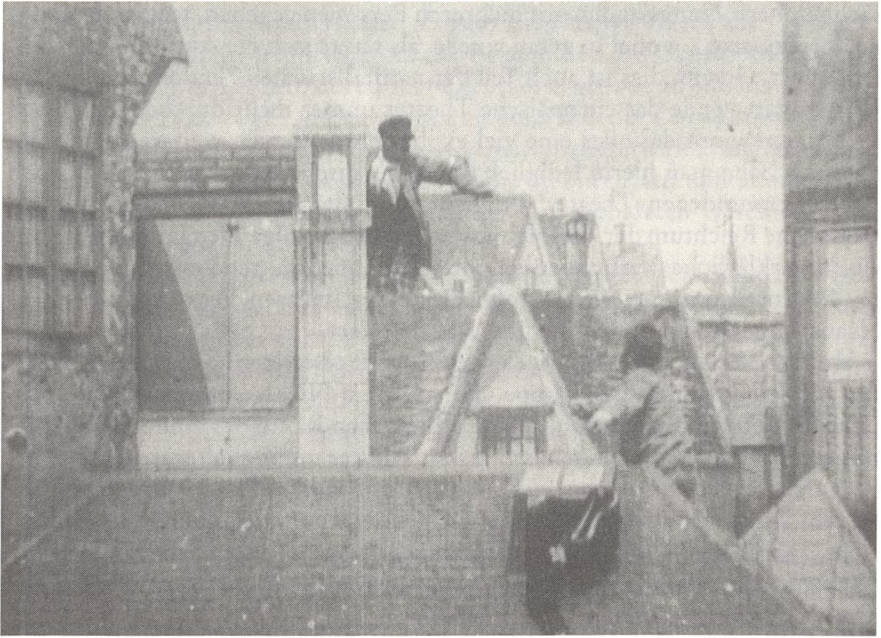
sächlich Verfolgungsjagden mit mehreren Personen gegeben, welche die Bühne durchquerten, wobei so getan wurde, als setzte sich die Aktion in den Kulissen fort. Gewiß, dies ist auch Teil der naturalistischen Tendenz, die um die Jahrhundertwende das europäische Theater immer mehr durchdringt. Doch im Kino gewinnt das alles eine viel explizitere und auch weitergehende Bedeutung. Sähe man hierin lediglich die mechanische Konsequenz einer noch nicht überwundenen ›Theaterhaftigkeit‹, so müßte man glauben, der außergewöhnliche Reichtum der Verfolgungsjagden in den folgenden Jahren wäre nur eine ›unerklärliche‹ Verbundenheit mit der Bühne, während es sich doch ganz im Gegenteil um die zweite große Geste der linearen Verkettung der ›Tableaus‹ handelt, durch die sich der IRM definiert.

In *THE MILLER AND THE SWEEP* verweisen das Betreten sowie das Verlassen des Bildfeldes durch die Gruppe, die ›aus dem Nichts‹ auftaucht, auf einen *latenten* Bereich hin, der mit dem profilmischen Raum des einheitlichen primitiven Bildfeldes verbunden ist, was im Theater unmöglich wäre, *da hier die Schauspieler wie die Akteure sich im gleichen Raum befinden*. Es entsteht somit ein *Anderswo*, das mit dem Bildfeld in einer raumzeitlichen Beziehung steht, gemäß einem Prinzip der Verkettung, das einen ersten Schritt hin zu der *physiologisch rationalen Allgegenwärtigkeit* der Institution darstellt.¹¹ Doch dieses Prinzip ist 1897 noch nicht denkbar.

Den ersten großen Schritt hin zur Herausbildung dieses Prinzips stellen die frühesten Verfolgungsjagden im eigentlichen Sinn dar, bei denen die Idee sowohl einer zeitlichen Abfolge als auch einer (mehr oder weniger großen) räumlichen Nähe ins Spiel kommt, ohne daß es hier schon die kodifizierten Regeln gäbe, die es später erlauben, diese Beziehungen im Körper des Zuschauers zu verankern. Deshalb gehört die den Verfolgungsjagden eigene Verkettung noch grundlegend zur *primitiven Exteriorität*.

Ein Film wie *STOP THIEF* (1901) des Engländers James Williamson entwickelt eine äußerst rudimentäre Struktur der Verfolgung, *die sich jedoch über drei Einstellungen erstreckt*. Die erste zeigt uns den Auslöser – ein Bettler stiehlt Würste in einer Metzgerei – und den Beginn der Jagd; die zweite deren Verlauf – der Bettler rennt, vom Metzger und seinen Hunden verfolgt, eine Straße entlang –; die dritte das Ende: Der Bettler versteckt sich in einem Faß, das in der Mitte des Bildes steht, die Hunde entdecken ihn und der Metzger zieht ihn heraus.

Man könnte sagen, daß die Vorgehensweise in *THE MILLER AND THE SWEEP* von einer Spannung zeugt, die in gewisser Weise schon in *ARROSEUR ET ARROSÉ* geschaffen wird. Das primitive Kino hält für diese Spannung zwei Lösungen bereit. Die erste, die das Prinzip des autarken Tableaus aufrecht erhält, zeigt sich in einem Remake des Lumière-Films von George Albert Smith (schon wieder!) mit dem Titel *A JOKE ON THE GARDENER* (1898). Hier wird die gesamte Verfolgungsjagd vom Bildkader eingeschlossen, indem sie sich um einen Baum herum abspielt. Damit vermeidet man die Montage. Muß man



LES CAMBRIOLEURS (Alice Guy, Gaumont 1898)
Verfolgungsjagd in einer Einstellung

also der Tatsache, daß die erste kinematographische Verfolgungsjagd, die den anderen Lösungsweg – den der Montage – eingeschlagen hat, nicht aus zwei, sondern aus drei Einstellungen besteht, irgendeine Bedeutung zumessen? In der Tat, eine zweigeteilte Struktur, in der die Signifikanten des ›Beginns‹ und der ›Vollendung‹ in der Gliederung von Einstellung zu Einstellung deutlich bestimmt würden, der ›Übergang‹ jedoch eine Leerstelle bliebe, wäre möglicherweise ein Verstoß gegen die ›Gesetze‹ der Narrativität gewesen, die ja bekanntlich eine solche dreigeteilte Struktur verlangen. Man sieht also, daß diese Gesetze schon bei den ersten Vorläufern des IRM auftreten.

Der Beitrag der Einstellung Nr. 2 zu Williamsons Verfolgungsjagd ist jedenfalls der Aspekt der *Dauer*, also die Voraussetzung für das, was Christian Metz als »frequentatives« oder »duratives Syntagma« bezeichnet hat.¹² Sie schafft insbesondere die Zwischenmomente, in denen sich, wie der Betrachter folgert, die Jagd abspielt.¹³ Eine Folge von zwei Einstellungen hätte allenfalls den Eindruck einer Verfolgung geweckt, die, kaum daß sie beginnt, bereits beendet ist. Bestünde sie nur aus dem Verlassen eines Bildkaders, gefolgt von der Ankunft in einem anderen, so wäre der Effekt vergleichbar mit der klassischen Ellipse in einem Treppenhaus, die das Treppensteigen nicht so sehr bezeichnet als vielmehr eliminiert.



Diese kurzen Überlegungen zeigen uns, wie mir scheint, daß die institutionelle Kontinuität mit der Verfolgungsjagd einsetzt oder vielmehr, daß diese entsteht und sich verbreitet, damit die Kontinuität sich herausbilden kann.

Aber – und hier handelt es sich um einen entscheidenden Punkt – die Verfolgungsjagd bleibt in diesem Stadium dem ›Lumière-Modell‹, also dem, was ich *Autarkie des primitiven Tableaus* genannt habe, verhaftet und ähnelt damit der Bildpostkarte.¹⁴ Diese Autarkie äußert sich auf zweierlei Weise: Einerseits ist es viele Jahre lang in allen Produktionsländern die Regel, daß selbst wenn viele Personen an der Verfolgungsjagd beteiligt sind, jede Einstellung erst dann beendet wird, wenn alle den Kader verlassen haben; im allgemeinen hat man zuvor auch jeweils alle Teilnehmer in das Bild laufen sehen. Billy Bitzers erstaunlicher Film *TOM, TOM, THE PIPER'S SON* (Biograph 1905), bei dem man sich die Frage stellen kann, ob es sich nicht um eine Parodie dieser ›Mode‹ der Verfolgungsjagden handelt, gerade weil er diesbezüglich so pedantisch verfährt, entsteht zu einem Zeitpunkt, als in Frankreich und Großbritannien erste ›Schnitte in der Bewegung‹ zu sehen sind. Man kann sagen, daß hiermit der Austritt aus der ›primitiven Sphäre‹, das Verschwinden der Autarkie beginnt.

Die zweite Erscheinungsform der primitiven Autarkie ist eher negativer



Art, sie äußert sich als eine *Abwesenheit*, welche dazu beiträgt, die *Exteriorität des Zuschauersubjekts* zu bewahren. In Williamsons Film verlassen die Figuren in der ersten Einstellung das Bild nach links, in der zweiten kommen sie von links und gehen rechts ab, in der dritten betreten sie das Feld wiederum von links. Hier wird mit anderen Worten zu keinem Zeitpunkt die ›Regel‹ der Bewegungsrichtung respektiert, die später für eine gewisse Kontinuität sorgt, die damit ein für allemal die primitive Autarkie abschafft und auf entscheidende Weise zur Zentrierung des Zuschauersubjekts beiträgt.

Doch trotz dieser Exteriorität und trotz der entsprechenden Autarkie jedes einzelnen Tableaus entsteht durch die Tatsache, daß hier in einer Folge von Einstellungen Leute einander hinterherlaufen, von diesem Moment an ein Gefühl der Kontinuität, das über das statische Tableau hinausgeht. Das ist die Rolle der Verfolgungsjagd: die Erfahrung des Films verlängern, eine gewisse ›imaginäre‹ Produktion von Dauer und Abfolge in Gang setzen, um damit einen Raum im *Off* ins Spiel zu bringen, der zwar noch amorph ist, aber mit der Zeit das institutionelle narrative Kino ermöglichen wird.

Gleichzeitig erscheinen in den Verfolgungsjagden die ersten Kontinuitätsanschlüsse, also die ersten Verkettungen indexikaler Art, im Gegensatz zu solchen, die schon symbolisch – durch die Worte des Erklärers bei den Passionsfilmen – oder ikonisch kodiert waren (um hier die Begriffe von Charles



Sanders Peirce zu verwenden). Fast überall und zum etwa gleichen Zeitpunkt kommen Regisseure auf den Gedanken, die Laufrichtung bei Verfolgungen und Ähnlichem in einer binomischen Struktur anzuordnen: hin zur Kamera / weg von der Kamera. Der Hund in *RESCUED BY ROVER* (Hepworth 1905) läuft auf die Kamera zu, wenn er der Spur der Bettlerin, die das Kind entführt hat, folgt, und von ihr weg, wenn er zum Haus der Familie zurückkehrt. Derartige Innovationen organisieren die Einstellungen geographisch und koppeln sie durch visuelle, aber rein indexikale Verbindungen aneinander.

Es mag tautologisch klingen, wenn ich feststelle, daß die räumliche Logik der klassischen Montage einzig auf der indexikalen Ordnung beruht, während bei der zeitlichen Verkettung (Folge / Ellipse, Rückblende, Gleichzeitigkeit) sowohl die ikonische Ordnung (Tag / Nacht, Kleidungswechsel) wie die symbolische Ordnung (Zwischentitel, Überblendungen, Großaufnahme einer Uhr) eine Rolle spielen können. Doch eine solche Unterscheidung erlaubt es, bestimmte Fragen deutlicher zu stellen. Warum zum Beispiel sind die einzigen filmspezifischen symbolischen Kodes – die optischen Effekte (Auf- und Abblende, Wischblenden sowie Überblendung beim Tonfilm, dazu die Irisblende sowie die Vignette im Stummfilm) – heute oft zu Randerscheinungen geworden oder ganz verschwunden (im Rahmen der Institution natürlich)? Warum ist neben den Auf- und Abblenden (und in Ausnahmefällen auch der

Überblendung), die ihre Rolle weiterhin spielen, der einfache Schnitt bei allen Einstellungswechseln die Regel geworden, wobei die Zeitverhältnisse nur durch nicht-filmspezifische Codes ausgedrückt werden (der einzige andere ›aktive‹ spezifische Kode ist der, welcher die diegetische Topologie regelt, d. h. eben der *indexikale Anschluß* der Bewegungsrichtung, der Position, der Blickrichtung)? Und vor allem, warum schreitet der Prozeß, in dessen Verlauf dies verinnerlicht und als natürlich empfunden wird, immer weiter fort, ohne daß sich der IRM als Infrastruktur um einen Deut verändert?

Insoweit diese Fragen die Stilgeschichte des Kinos betreffen, sprengen sie den Rahmen dieser Untersuchung. Doch in dem Maße, in dem sie darauf hindeuten, daß das Verschwinden dieser ›Interpunktionen‹ aus der Zeit vor dem Tonfilm Gegenstand eines langwierigen ›Kampfes‹ (in Hollywood bis in die 1950er Jahre hinein) gewesen ist, gerade weil sie die letzten Spuren des Entstehungsprozesses des IRM sind, dessen Tendenz zur Natürlichkeit sich besser mit dem Indexikalen als mit dem Symbolischen vereinbaren läßt, sind sie hier vielleicht nicht völlig fehl am Platze.

Wie wir gesehen haben, kann die Übertragung der Codes der Bühnenpassionsspiele und der Gemälde auf das Kino den Eindruck eines ›Gewimmels‹ und der ›Verwirrung‹, den die Stadtansichten der Lumières hervorrufen, nur verstärken. Dieser Aspekt des primitiven Tableaus, der eine *topologische* Lektüre erfordert, ist absolut entscheidend, will man die Merkmale eines möglichen ›primitiven Repräsentationsmodus‹ definieren.

Nach 1900 werden Anstrengungen unternommen, die primitive Totale zu vereinfachen, sie von Balast zu befreien, um die Lektüre zu erleichtern (Anstrengungen, die den schwarzen Hintergründen Dicksons bei Edison entsprechen). Doch sogar ein Regisseur wie Edwin S. Porter, der sich schon früh um Vereinfachung bemüht (THE GAY SHOE CLERK, Edison 1903), hält bis mindestens 1906 an der mit Zeichen vollgepackten Totaleinstellung fest (LIFE OF A COWBOY, Edison 1906). Dieser Bildtypus verlangt zumindest vom heutigen Zuschauer ein mehrmaliges Betrachten, um den Inhalt in seiner Gesamtheit zu begreifen – bisweilen sogar, um ihn nur zu entziffern. Hier ein paar Beispiele aus dem nordamerikanischen Film, der zwar hinsichtlich der Bildgestaltung dem französischen und selbst dem britischen Kino »hinterherhinkt«, sich aber innerhalb wie außerhalb des *Vaudeville* an ein Massenpublikum richtet.

So zeigt A RUBE IN THE SUBWAY (Biograph 1905) in einer einzigen Einstellung einen überaus raffinierten Handlungsort mit U-Bahnzügen, die von links und rechts auf einem zentralen Bahnsteig, an dessen Ende sich eine Treppe befindet, ein- und abfahren. Auf dem engen Raum herrscht ein reges Kommen und Gehen; in der Menge erlebt ein Bauerntöpel eine Vielzahl kleiner,



PILLAGE BY PILLARBOX (Hepworth 1902): Verfolgungsjagd in mehreren Einstellungen

komischer Zwischenfälle, welche die meisten modernen Zuschauer beim einmaligen Betrachten nicht entziffern können. Gewiß, die Figur des Bauerntölpels taucht in einer ganzen Reihe von Filmen auf, und diejenigen, die damals regelmäßig Filme gesehen haben, mögen ihn leicht als Mittelpunkt der Diege-se ausmachen,¹⁵ dies jedoch um den Preis einer Anstrengung, die zu erbringen wir heutzutage ganz sicher nicht mehr gewöhnt sind.

Nehmen wir noch einmal die erste Einstellung des bereits erwähnten, von Bitzer gedrehten Films TOM, TOM, THE PIPER'S SON (den man dank des wichtigen Werks gleichen Titels, das der New Yorker Avantgardist Ken Jacobs 1969 auf der Grundlage dieses Materials geschaffen hat, neu entdecken konnte). Dieses Bild zeigt einen von einer Menge Marktbesucher bevölkerten Dorfplatz, der von einem Akrobaten in einem weißen Trikot beherrscht wird. So entsteht ein Tableau, dessen Handlung, wie die Erfahrung zeigt, heute nur in den seltensten Fällen beim ersten Betrachten erfaßt werden kann. Der Film von Jacobs, der diese Szene mehrere Minuten lang wie unter einer Lupe *analysiert*, simuliert den Prozeß, welchem das durch die moderne Institution konditionierte Auge den Film gerne unterwerfen würde. Er stellt die Mittel zur Verfügung, die es erlauben, die einzelnen Bildelemente zu linearisieren und sie ihrer Gleichzeitigkeit zu entreißen,¹⁶ um nicht nur das narrative Zentrum des Bildes zu sehen, sondern auch die Zeichen des Vorher, Nachher und Währenddessen, die es umgeben und seinen Ort, seinen Anlaß usw. darstellen.

Diese Einstellung erscheint noch bedeutsamer, wenn man daran denkt, daß Bitzer drei Jahre später der bevorzugte Kameramann von David Wark Griffith wird und daß er als einen seiner ersten Ratschläge dem debütierenden Regisseur (bei dessen erstem Film, THE ADVENTURES OF DOLLY, Biograph 1908) empfiehlt, die Kamera nicht zu weit vom Objekt der Aufnahme zu positionieren.¹⁷ Man kann daraus schließen, daß die erste Einstellung von TOM, TOM, THE PIPER'S SON – ein seinerzeit sehr populärer Film – bald schon selbst dem ›Autor‹ als Fehler erschienen ist. Dieser hat aber dann noch die Gelegenheit, einen Film zu drehen, den ich für eines der authentischen Meisterwerke des primitiven Kinos halte, nämlich THE KENTUCKY FEUD (Biograph 1905) mit seinen außerordentlich weiten Einstellungen, die durchgängig eine solche topologische Lektüre erfordern.

Was aber ist der Status dieses Films um 1905?

Etwa um die gleiche Zeit analysiert Auguste Rodin in seinen Reflexionen zur Kunst Jean-Antoine Watteaus *L'Embarquement pour Cythère* (*Einschiffung nach Kythera*, 1717) wie folgt: »In diesem Meisterwerk nimmt die *Handlung*, wenn man es genau betrachtet, ihren Ausgang ganz rechts im Vordergrund, und sie findet ihren Abschluß ganz links im Hintergrund.« Nach einer Beschreibung der einzelnen *aufeinanderfolgenden Szenen* des Gemäldes, die er als die verschiedenen Etappen ein und derselben *galanten Entwicklung* deutet, kommt er zu folgendem Schluß:

Sie sehen also, daß ein Künstler, wenn es ihm gefällt, nicht nur flüchtige Gebärden darstellen kann, sondern auch eine längere *Handlung*, um diesen in der dramatischen Kunst gebräuchlichen Ausdruck zu verwenden. Es genügt, daß er dazu die Figuren so aufstellt, daß der Betrachter zunächst diejenigen sieht, welche diese *Handlung* in Gang setzen, dann diejenigen, welche sie weiterführen und diejenigen, welche sie abschließen.¹⁸

In dieser Betrachtungsweise wird die Komposition / Lektüre der Bilder zu einer Art ›Reiseroute‹, die in der perspektivischen Anordnung der Renaissance systematisiert und verräumlicht wird und die heute noch bei manchen Photographen sehr in Mode ist, von den Modernen jedoch mehr oder weniger diskreditiert wird. Selbst wenn sie nicht mehr einem direkten narrativen Modell angehört, impliziert diese Sichtweise eine lineare Anordnung der visuellen Signifikanten in einer ein-eindeutigen kausalen Kette und damit also ihre zeitliche Abfolge (›der Betrachter sieht erst dies, dann das und schließlich jenes‹). Und wenn die Prinzipien der Komposition und Beleuchtung des institutionellen Kinos gegen Ende der 1920er Jahre endgültig etabliert sind, läßt sich sagen, daß es dem IRM dank der hinzukommenden Bewegung gelungen ist, das zu erreichen, was die klassische Malerei nur im Ansatz vermochte, nämlich *den Blick des Zuschauers einzufangen*.

Ein weiteres Verdienst von Rodins Texts ist, daß er die tiefe Verwandtschaft verdeutlicht zwischen der Linearisierung der »gleichzeitigen Zeichen« des primitiven Tableaus in Raum und Zeit der Diegese – durch den allgemeinen Gebrauch der Nahaufnahme, die Elemente isoliert und sie hervorhebt (1904-1912) – und der einfachen narrativen Linearisierung, die sich schon eine halbe Dekade früher in den Verfolgungsjagden herausgebildet hat.

Gegen solch ein lineares Modell spricht die Beobachtung, daß bis 1914 eine Vielzahl von Filmen aus allen großen Produktionsländern (man denke etwa an FANTÔMAS von Louis Feuillade, 1913/14, oder JUDITH OF BETHULIA, David W. Griffith, 1914) in bestimmten Szenen dem Zuschauer noch eine topologische Lektüre abverlangen. Er muß Zeichen erfassen, die gleichzeitig über die gesamte Bildfläche verteilt sind, oft genug ohne daß sie durch deutliche oder auffällige Hinweise hierarchisiert würden oder daß das, ›was zählt‹, im Vordergrund und das, ›was nicht zählt‹, im Hintergrund erschiene.¹⁹

Wie ich bereits angedeutet habe, stellt der Filmerklärer den ersten Versuch dar, die Lektüre dieser Bilder zu linearisieren, die einerseits zu autark sind, um aus sich selbst heraus Ketten zu bilden, und andererseits zu zentrifugal, als daß das Auge hier schnell und sicher seinen Weg fände. Er hat die Aufgabe, einerseits das perzeptive Chaos des primitiven Bildes zu ordnen und andererseits der narrativen Bewegung einen zusätzlichen Richtungsimpuls hin zu einer notwendigen Verkettung zu geben. In ihrer rational schlußfolgernden Päd-

agogik des Auges sind Rodin mit seiner Deutung Watteaus und der Erklärer bei Laterna magica-Vorführungen und später bei Filmvorstellungen eng miteinander verwandt.

Die Anwesenheit des Filmerklärers in einer wachsenden Zahl von Vorführstätten zwischen 1897 und 1908 oder 1909²⁰ sorgt jedoch für einen widersprüchlichen Effekt, der schließlich zu seinem Untergang führt. Damit ist die ›Nicht-Abgeschlossenheit‹, der Verfremdungseffekt gemeint, der dem Streben nach einer *diegetischen Präsenz*, nach einer gewissen Transparenz des Signifikanten, dessen linearisierende Kraft eine wesentliche Komponente ist, im Wege steht: Indem er die Erzählung sozusagen neben der Diegese vorträgt, bewirkt der Kinoerklärer eine Scheidung innerhalb des Prozesses der Bedeutungsproduktion, vergleichbar dem Erzähler im japanischen Puppenspiel.²¹

Doch stellt sich die Frage, ob der Filmerklärer zu seiner Zeit nicht auch eine andere, bedeutendere Funktion hat, als die, eine Krücke für die Zuschauer zu sein: nämlich ob er sie nicht auf die Dauer darin unterrichtet hat, diese weiten, flachen und a-zentrischen Bilder, für die ich einige Beispiele genannt habe, zu lesen? Lernen nicht diejenigen, die vor 1910 regelmäßig Filme sehen, viel aufmerksamer vor der Leinwand zu sitzen als die heutigen Kinobesucher, lernen sie nicht, immer auf mögliche Überraschungen auf der *verminten Bildfläche* vorbereitet zu sein? Der kommerzielle Mißerfolg von Jacques Tatis zwerchfellerschütterndem Meisterwerk *PLAYTIME* (1967), dessen Bilder oft der primitiven Topologie nahe stehen, ist vielleicht ein Beleg dafür, daß wir es nicht mehr gewohnt sind, im Kino ›die Augen offen zu halten‹.

Ich habe an anderer Stelle das Aufkommen des *Porträts* bei Dickson, Demeny und später bei Lumière als autonomes Genre in den drei großen Produktionsländern erwähnt.²² Dieses Phänomen verkörpert den ersten Impuls hin zur diegetischen Präsenz und zur Schaffung filmischer Charaktere. Doch die Schwierigkeit der damaligen Regisseure, die die wesentlichen Gesten des Theaters, des Romans und der klassischen Malerei auf das Kino zu übertragen haben, ist nicht, die Schauspieler aus der Nähe zu filmen – das taten sie schon immer. Das Problem besteht darin, die Groß- und Nahaufnahmen in den Film zu integrieren, Totalansichten und Nahaufnahmen abwechselnd zu zeigen, auf analytische Weise die Linearisierung des primitiven Tableaus in eine Bilderfolge umzusetzen, die es gliedert, anordnet und lesbar macht.

Heute können wir den Weg, den der Prozeß der Linearisierung bildlicher Signifikanten zurückgelegt hat, leicht überblicken: Etwa zwanzig Jahre lang sorgt das primitive Tableau, das in Frankreich bis zum Ersten Weltkrieg vorherrscht und auch in den USA nach 1910 noch überwiegt, für die gleichzeitige Anwesenheit aller Elemente einer Szene. Auch wenn nur zwei Figuren im

Bild zu sehen sind, wird z. B. ein Blickwechsel als eine einzige, komplexe Bedeutungseinheit dargestellt (X sieht Y an während / bevor / nachdem Y X ansieht). Die Gliederung in zwei oder drei Großaufnahmen erlaubt es, unabhängig von der größeren Nähe der Gesichter, diese ›Handlung‹ anzuordnen und zu vereinfachen (X sieht Y an – Y sieht X erst nicht an, dann doch – die Blicke kreuzen sich, Y wendet sich ab usw.).

Eine Situation, für die das reine primitive Kino keine ›glaubhafte‹ Lösung findet, ist die des Voyeurs (oder der ›Voyeuse‹). Die gleichzeitige Anwesenheit des oder der Spionierenden und des betrachteten Objekts erlaubt es nicht, die Unangreifbarkeit des oder der Schauenden darzustellen. Damit ist natürlich der archetypische Voyeurfilm gemeint, mit dem hinter dem Vorhang versteckten Ehemann; dasselbe gilt aber auch für eine relativ späte dramatische Szene in Stellan Ryes wunderbarem *DER STUDENT VON PRAG* (1913), wenn die Zigeunerin Lyduschka Balduin nachspioniert. Dieser Archaismus findet sich auch noch häufig in den Biograph-Filmen von Griffith (1908 bis 1912), wo er schon als eine offensichtliche Schwäche erscheint: Der angebliche Bettler, der in *THE LONELY VILLA* (1909) hinter dem Schreibtisch versteckt die bürgerliche Familie belauscht, wäre sicherlich überzeugender in einer »Schuß / Gegenschuß«-Konstruktion, die ein ein-eindeutiges Verkettungsprinzip mit zwei deutlich miteinander verbundenen Polen geschaffen hätte: derjenige, der sieht / die, welche gesehen werden.²³

Die Verkettung der Tableaus, die direkt aus der primitiven Verfolgungsjagd hervorgeht, setzt sich zwischen 1904 und 1908 durch.²⁴ Man denke, bei Produktionen aus dem Jahr 1908, etwa an den Weg von einem Saal in den anderen, den der Herzog von Guise, von seinen Mördern gehetzt, in *L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE* von Charles Le Bargy und André Calmette zurücklegt. Hier wie anderswo ist der Griffith der Biograph-Periode der große Lehrmeister. Film um Film verbindet er zwei autarke Tableaus vermittels zahlloser Auf- und Abgänge durch Seitentüren. Er perfektioniert diese Art des Anschlusses bis zu einem Grad, der auch das moderne Auge völlig zufrieden stellt, wobei die Türen zu einer demonstrativen Materialisierung jener Abstraktion werden, die der Schnitt in die Bewegungsrichtung ja darstellt.

Dagegen dauert es noch etwa zehn Jahre, bevor die Linearisierung der bildlichen Signifikanten, welche die entscheidende Identifikation des Zuschauer-Subjekts mit der Kamera hervorbringt, sich endgültig etabliert hat. Wahrscheinlich ist dieser zeitliche Abstand der Grund dafür, warum man heute meist nicht sieht, daß es sich hier um zwei Aspekte ein und desselben Phänomens handelt. Das ist vor allem der Fall, wenn man die Rolle der Schaulust bei der Entstehung der Großaufnahme – die ja ein massiv überdeterminiertes Verfahren ist – in den Mittelpunkt stellt oder die subjektiven Einstellungen betont, obwohl diese wenig Bedeutung haben in einem System, *in dem jede Einstellung subjektiv sein wird.*²⁵

Diese und andere Ideen haben verhindert, daß die Spezialisten auch die

Herausbildung des alternierten Syntagmas als Teil eben desselben Prozesses der Linearisierung erkannten.

Wir haben bereits auf die Schwelle hingewiesen, ab der ein Syntagma der *reinen zeitlichen Abfolge* (z.B. die Beziehung vorher / nachher in ANOTHER JOB FOR THE UNDERTAKER) zu einer *räumlichen Abfolge* wird, zunächst in der primitiven Verfolgungsjagd, dann in der zunehmenden Einführung indexikaler Zeichen wie dem Anschluß der Bewegungsrichtung, der Position, der Blickrichtung (auf denen wiederum die Einheit des Zuschauer-Subjekts gründet).

Eine andere Schwelle wird überschritten, wenn man aus der zeitlichen Aufeinanderfolge zweier Tableaus (bei der Lektüre) deren diegetische Gleichzeitigkeit ›deduzieren‹ kann. Denn das alternierte Syntagma leitet sich direkt aus dem ab, was ich »Syntagma der Abfolge« genannt habe (das wiederum aus der ›willkürlichen‹, noch nicht signifikanten Aneinanderreihung der autarken Tableaus der Anfänge hervorgeht).

Es wird wohl kaum überraschen, daß die ersten Versuche, zwei gleichzeitig an unterschiedlichen Orten stattfindende Ereignisse darzustellen, beide innerhalb eines Tableaus zeigen: In Williamsons ARE YOU THERE? (1901) trennt ein Vorhang zwei Protagonisten, die miteinander telefonieren. An die Stelle dieser sichtlich willkürlichen, materiellen Konvention soll schließlich eine andere treten, die einer rein syntaktischen Ordnung angehört.²⁶

Heute, da die Stilistik es zuläßt, daß nahezu alle zeitlichen Beziehungen – Rückblende, Ellipse, Gleichzeitigkeit – durch einen einfachen Einstellungswechsel ausgedrückt und daß die Überblendungen und anderen optischen Effekte mehr und mehr verdrängt werden, müssen wir die Entstehung des alternierten Syntagmas als die Grundlegung der modernen Syntax begreifen. Doch im historischen Zusammenhang entspricht sie vor allem dem Moment, in dem man sich bewußt wird, daß die gesamte diegetische Topologie in ein lineares Modell gefaßt werden kann.

Versuchen wir, den ›morphologischen Moment‹ dieser grundlegenden Zellteilung zu isolieren, also den Zeitpunkt, an dem man zu unterscheiden beginnt zwischen zwei möglichen Bedeutungen, die sich einem Übergang zwischen zwei auf eindeutige Weise miteinander verketteten Einstellungen zuschreiben lassen: Im ersten Fall, den wir bereits ausführlich untersucht haben, bedeutet dies, daß die zweite Einstellung mit der ersten in einer *Beziehung des Nacheinander* verbunden ist, und im zweiten Fall, daß eine Serie von Einstellungen, die gemäß eines Prinzips *wiederholter Alternierung* mit einer anderen Serie kombiniert wird, mit dieser eine *Beziehung der Gleichzeitigkeit* unterhält.

Ich bin recht sicher, daß die ersten standardisierten Manifestationen des alternierten Syntagmas (ich halte den recht zweifelhaften Fall von Williamsons ATTACK ON A CHINA MISSION [1900] für ein isoliertes und zu frühes Beispiel, was immer das Datum der zweiten Fassung sein mag²⁷) in Frankreich

um 1905 in *Verfolgungsjagden* auftreten. Der Film *LES CHIENS CONTREBANDIERS* (Pathé 1906) begnügt sich nicht damit, die sukzessiven Etappen der Verfolgung zu zeigen, wie dies in *RESCUED BY ROVER* oder *TOM, TOM, THE PIPER'S SON* geschieht, sondern er springt von der einen Seite zur anderen: zu den Hunden, welche die Zöllner überlisten, dann zu den Zöllnern auf der Suche nach den Hunden, dann zu den Schmugglern, welche den Erfolg ihrer Hunde sicherstellen wollen. In *THE CRIPPLE AND THE CYCLISTS* (F ca. 1906, unter dem englischen Titel im National Film and Television Archive, London, konserviert), einer modernen Version von »Der Hase und der Igel«, sehen wir parallel zwei Wettfahrer, aber so, daß wir natürlich bis zur letzten Einstellung nicht wissen, wer gewinnen wird: der Beinlose in seinem kleinen Wagen, der viele Abkürzungen kennt, oder der athletische, aber viel zu selbstsichere Rennradler, der unvorsichtigerweise unterwegs in Cafés haltmacht.

So wird die lineare Logik des Rennens oder der Verfolgung, die zudem eine Spannung erzeugt, zum bevorzugten Ort der Entwicklung des alternierten Syntagmas in all seinen Formen. Natürlich wird Griffith zum großen Lehrmeister auf diesem Feld, mit Hunderten »alternierender Montagen« bei dramatischen Wettrennen gegen den Tod, deren berühmteste die Höhepunkte in *THE BIRTH OF A NATION* (1915) und *INTOLERANCE* (1916) sind. Letzterer ist insgesamt eine Variante des alternierten Syntagmas – oder besser des parallelen Syntagmas, da sich die Handlungen niemals treffen –, wobei die Geschichte in gewisser Weise die Rolle der Verfolgungsjagd spielt).

Dieser große Schritt in Richtung einer Linearisierung der diegetischen Topologie ist nicht so sehr als spezifische Figur von Bedeutung – die mehrfache Alternierung ist nach Griffith eher selten geworden –, sondern vor allem deshalb, weil hier die Grundlage dafür geschaffen wird, die Gleichzeitigkeit in eine ganze Serie mehr oder weniger konventioneller Verkettungen zu verankern, denen man sofort die Bedeutung »währenddessen« zuschreibt.

Man sieht also, daß wichtige Aspekte des Kodifizierungsprozesses, der zum IRM führt – und die andere vor mir oft als voneinander getrennte Phänomene beschrieben haben –, tatsächlich verschiedene Erscheinungsformen ein und desselben *linearen Impulses* sind.

Manche Leser mögen meinen, daß ich, indem ich hier die »gewöhnlichen« Aspekte der Linearität hervorgehoben habe, die »tieferliegende Linearität« der Institution verfehle, also jene tatsächlich sehr komplexe Beziehung zwischen den Ebenen von Signifikant und Signifikat, auf welcher der *Effekt der Transparenz* beruht, von dem man heute weiß, daß er lediglich ein *trompe-l'œil*-Effekt ist, zumindest unter dem Skalpell der Theorie. Meine Untersuchungen haben mich jedoch davon überzeugt, daß diese allgemeine Linearität zumindest historisch auf sehr einfachen Prinzipien beruht – denen, die ich hier be-

schrieben habe, und solchen, die ich an anderer Stelle behandeln werde. Ich hoffe aber, daß man mir in diesem Punkt den Vorteil des Zweifels gewährt.

Aus dem Französischen von Frank Kessler

Anmerkungen

1 Ursprünglich erschienen unter dem Titel »Passions, poursuites: d'une certaine linéarisation« als 6. Kapitel von Noël Burch, *La Lucarne de l'infini*, Nathan, Paris 1990, S. 137-153. Deutsche Übersetzung mit freundlicher Genehmigung des Autors. Zur Terminologie Burchs, insbesondere zu seiner Verwendung des Ausdrucks »primitiv« vgl. den Beitrag von Thomas Elsaesser in diesem Band (Anm. d. Übers.).

2 Auf ein Tableau, in dem ein unachtsamer Hotelgast eine Gasexplosion verursacht, folgt die Einstellung eines Leichenzugs (Anm. d. Übers.).

3 Ich verweise hier auf die minimalen Voraussetzungen für eine Erzählung, wie sie von der Semiotik des Narrativen seit Propp definiert werden: Beginn – Übergang – Vollendung, was sich natürlich auch innerhalb einer einzigen Einstellung abspielen kann, wie z.B. in ARROSEUR ET ARROSE (Lumière, 1895).

4 Heute ist Hořice Teil der Tschechischen Republik (Anm. d. Übers.).

5 Zdenek Štábla, *Queries Concerning the Hořice Passion Film*, Národní Filmový Archiv, Prag 1971, S. 19-20 (Hervorhebung d. Verf.). Diese Arbeit versucht zu beweisen, daß das von Freeman gefilmte Passionspiel – zweifellos die erste nordamerikanische Produktion, die im Ausland gedreht worden ist – tatsächlich in Böhmen entstand und nicht, wie von einigen Historikern behauptet wurde, in einem Studio in den USA.

6 Ebenda, S. 3.

7 Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma. Tome 1: L'invention du cinéma 1832-1897*, Denoël, Paris 1973, S. 372-373.

8 Hervorzuheben ist, daß die Passionsge-

schichte bis mindestens 1907 ein wichtiges Genre bleibt. Das ist das Jahr, in dem Gaumont die bis dahin spektakulärste Fassung herstellt. Gemeinsam verantwortlich hierfür zeichnen Alice Guy und Victorin Jasset in einer symbolischen Zusammenarbeit zwischen einer Pionierin der primitiven Phase und einem Erneuerer der folgenden Etappe.

9 Im selben Jahr produziert die englische Firma Walturdaw einen Film mit dem Titel BLACK AND WHITE WASHING, der auf ähnliche Weise ein wechselseitiges Abfärben – in diesem Fall zwischen zwei Rassen – mittels einer präparierten Seife zeigt.

10 Dies erklärte Barry Salt in einem Diskussionsbeitrag zum FIAF-Kongreß in Brighton im Juni 1978. Vgl. Roger Holman (Hg.), *Cinema 1900/1906. An Analytical Study*, Bd. 1, FIAF, Brüssel 1982, S. 35.

11 Burch bezieht sich hier auf die Auffassung, das institutionalisierte klassische Erzählkino schaffe ein »allsehendes« und damit allgegenwärtiges Zuschauersubjekt (Anm. d. Übers.).

12 Vgl. Christian Metz, »La grande syntagmatique du film narratif«, *Communications*, Nr. 8, 1966, S. 120-124. Vgl. auch seine *Essais sur la signification au cinéma*, Bd. 1, Klincksieck, Paris 1968, S. 123 f., 127, 132 f.; Bd. 2, Klincksieck, Paris 1972, S. 65 und 120.

13 Die *durative Montage* nimmt zwei Formen an und ist ihrerseits nur eine Erscheinungsweise der Ellipse. Im Falle von Überblendungen während der Durchquerung einer Wüste (das ist das Beispiel, das Metz wählt) haben wir das, was ich (in *Une praxis du cinéma*, Gallimard, Paris 1986)

die große Ellipse von relativ langer, aber unbestimmter Dauer nenne, wodurch *angezeigt* wird, daß Zeit verstreicht. Hier jedoch handelt es sich um zwei ›unsichtbare‹ Ellipsen, die allenfalls konnotativ auf das Verstreichen der Zeit hinweisen, während dies bei der großen Ellipse auf denotative Weise geschieht.

14 Viele französische Verfolgungsjagd-Filme sind eigentlich eine Folge von Postkarten-Ansichten, gefilmt entsprechend dem ›Lumière-Modell‹ und dazu bestimmt, eine Serie des Typs ›Pariser Handwerker‹ oder ›Baudenkmäler der Hauptstadt‹ zu bilden. Der Gaumont-Film *LE COUP DE VENT* (ca. 1906) liefert eine perfekte Illustration dieses Genres (ein Töpel vom Land verliert seinen Hut beim Verlassen des Bahnhofs und durchquert die Hauptstadt im Laufschrift, von einer Sehenswürdigkeit zur andern, immer auf der Jagd nach seiner vom Wind davongewehten Kopfbedeckung). *COCHERO CONFIAO* ([Der vertrauensselige Kutscher] F [?] 1903 [?], unter dem spanischen Titel von der Universidad Nacional Autonoma de Mexico konserviert) und *NESIKOVNY FOTOGRAF* ([Der ungeschickte Photograph], Pathé [?] 1906 [?], unter dem tschechischen Titel vom Filmarchiv in Prag konserviert), die keine Verfolgungsjagden zeigen, folgen dem gleichen Schema, das sich als spontaner Ausdruck der primitiven Autarkie durch verschiedene komische Genres zieht.

15 Das ist wohl auch heute noch der Fall. Costa Gavras soll erklärt haben, die Verwendung von dem französischen Publikum sehr vertrauten Schauspielern in seinem Film *Z* hinge mit dem Wunsch zusammen, den Zuschauern zu helfen, sich in einer Menge von Figuren sofort zurechtzufinden (so Alain Resnais 1969 in einem Gespräch am Institut de Formation Cinématographique).

16 Indem er die Bilder des Films auf diese Weise analysiert, versucht Jacobs nicht, eine ›normale‹ Linearität herzustellen, sondern eine Form zu schaffen, welche die Spannung zwischen Signifikant und Signifikat bewahrt (moderne Option), statt sie

zu vereinnahmen, wie es die Montage des IRM tut.

17 Vgl. Gottfried Wilhelm Bitzer, *Billy Bitzer. His Story*, Strauss & Giroux, New York 1973, S. 66.

18 Auguste Rodin, *L'Art*, Gallimard, Paris 1967, S. 58-60. Dieser 1912 verfaßte Text Rodins scheint darüber hinaus die ›Universalität‹ der drei notwendigen Bestandteile einer Erzählung zu bestätigen.

19 Derartige Unterscheidungen werden schon seit langem und bis heute durch Techniken der Beleuchtung, der Kadrierung, der Kameraaufstellung, der Bewegung oder der Farben erreicht, die in einer ›natürlichen‹ Zentrierung miteinander verschmelzen.

20 Laut Charles Musser (perönliche Mitteilung) gibt es nach der Jahrhundertwende einen ersten Niedergang des Phänomens in den USA, mit den Hale's Tours 1904-1905 kommt es zu einer Wiederbelebung, um 1908-1909 dann zu einem erneuten Niedergang. In Frankreich scheint man dagegen diese Praxis während der gesamten Epoche der Jahrmarktkinematographie beibehalten zu haben.

21 Vgl. Noël Burch, *Pour un observateur lointain*, Gallimard / Cahiers du Cinéma, Paris 1982, S. 76-86.

22 Vgl. Noël Burch, *La Lucarne de l'infini* (Anm. 1), S. 30 ff.

23 Gewiß stellen die frühen ›Schlüsselloch-Filme‹ schon um 1900 einen ersten Ansatz zu einer Linearisierung in diesem Sinne dar, doch es dauert zehn Jahre und länger, bevor man lernt, auf die ›vermittelnde Instanz‹ (Fernrohr, Schlüsselloch usw.) zu verzichten, die von vornherein klarstellt, daß sich der Gegenstand des Blicks an einem anderen Ort als der Betrachter befindet.

24 Vielleicht ist der Engländer Cecil Hepworth der erste, der über die Verfolgungsjagd hinausgeht in einem Film, bei dem ein – dem Anschein nach gefährlicher, also spannungsreicher – Weg zurückgelegt wird, und zwar von dressierten Tieren, deren ›Spürnase‹ den glücklichen Ausgang bewirkt. Indem Hepworth diesen Weg in

den Mittelpunkt der Erzählung stellt, demonstriert er geradezu, wie gut er die Kontinuität beherrscht. In *RESCUED BY ROVER* (Lewin Fitzhamon, 1905) handelt die Erzählung von der Suche eines Hundes, der die Entführer der kleinen Tochter seines Herren aufspürt und dann den Vater als Retter an diesen Ort bringt. In *BLACK BEAUTY* (1906) holt ein Pferd Hilfe, als sein Besitzer im Wald von Vagabunden niedergeschlagen wird.

25 Vgl. dazu weiter Burch, *La Lucarne de l'infini* (Anm. 1), S. 240 ff.

26 Dieser Übergang vollzieht sich nicht ohne Verzögerungen. Die Biograph Company versucht 1904 mit Hilfe der Doppelbelichtung, die Gleichzeitigkeit zweier Szenen darzustellen (*THE STORY THE BIOGRAPH TOLD*, American Mutoscope and Biograph Co. 1904). Das Experiment ist wenig überzeugend und wurde wohl nicht sehr oft wiederholt.

27 Vgl. Burch, *La Lucarne de l'infini* (Anm. 1), S. 93.

Noël Burch, *Film Practice* und das Studium des frühen Kinos – eine persönliche Erinnerung

Völlig erschöpft war ich 1974 nach zwei Jahren Assistenz beim Schnitt von Peter Davis' Vietnam-Dokumentarfilm *HEARTS AND MINDS* (1974) nach New York zurückgekommen. Die Arbeitslosenversicherung ermöglichte mir genug freie Zeit, um einige wichtige Bücher zu lesen: Herman Melvilles *Moby Dick*, *Labor and Monopoly Capital: The Degradation of Work in Twentieth Century America* (1974) von Harry Braverman, *Das Kapital* von Karl Marx und *Theory of Film Practice* (1973) von Noël Burch. Das Buch von Burch kam auf englisch heraus, während ich im Schneiderraum beschäftigt war, und als ich von der Westküste zurückgekehrt war, sagte mir mein Freund Alexis Krasilovsky (heute Professor für Filmproduktion an der California State Universität in Northridge), daß ich es unbedingt lesen müsse. Diese Bücher bauten mich wieder auf, und das Buch von Burch wurde zu einem der inspirierenden Texte, die ich in den nächsten zehn Jahren immer wieder las, wobei ich jedes Mal meine Ambitionen als Filmemacher bestätigt fand. Was Pudovkins Buch *Film Technique and Film Acting* für frühere Generationen bewirkt hatte, das bedeuteten in den 1970er Jahren für viele junge Leute, die gerne Filme machen wollten, Burchs Ausführungen darüber, wie wir mit Raum und Zeit spielen konnten (und etwas zustandebringen, was er »wechselseitige oder kreative Interferenz« nannte). Burchs inniges Verhältnis zu Repräsentationsstrategien, die jenseits des *mainstream* lagen, kam unserem Interesse am amerikanischen Avantgardefilm entgegen (an Maja Deren, Stan Brakhage und so vielen anderen), legte jedoch eine stärkere Betonung auf die Möglichkeiten des Narrativen.

1975 folgte ich Jay Leyda, meinem *undergraduate advisor*, an das Department of Cinema Studies der New York University, wo ich ein Teilzeit-Promotionsstudium mit Filmemachen als Vollzeitengagement verknüpfte. Ich belegte Leydas berühmt gewordenes Seminar über David Wark Griffiths' Biograph-Filme, in dem wir, beginnend mit *THE ADVENTURES OF DOLLIE*, jeden einzelnen Griffiths-Film in chronologischer Reihenfolge sichteten. Wir vollzogen die Entwicklung von Griffiths Stil nach, und wiederum erwies sich Burchs Buch von unschätzbarem Wert. Burch half uns nicht nur dabei, uns ein Post-Hollywood-Kino vorstellen zu können, er vermittelte uns durch sein unvoreingenommenes Urteil auch ein gleichermaßen befreiendes Paradigma

für die Erforschung des vorklassischen, des Hollywood vorgelagerten Kinos. Ganz anders als die ältere Filmgeschichtsschreibung mußten wir diese Filme nicht länger als verworrene, naive, mißgestaltete und überhaupt fehlerhafte Anstrengungen betrachten, die dann durch vervollkommnete und talentierte Folgeproduktionen korrigiert worden sind. Wir konnten die frühen Filme in ihren Eigenheiten akzeptieren – und versuchen, sie zu verstehen.

Mitte der 1970er Jahre galt Griffith weithin als der Begründer der Filmkunst. Leydas vorsichtige Heranführung an das Gegenteil vermochte sein Seminar aber nicht davon abzuhalten, in Griffith den Schöpfer der kinematographischen Sprache zu sehen. Wenn zum Beispiel in einem seiner Filme erstmals ein Kameraschwenk zu bemerken war, so nahmen die Studierenden an, daß Griffith den Schwenk gerade in diesem Film ›entdeckt‹ oder ›erfunden‹ habe. Das Gleiche widerfuhr der Großaufnahme. Ich fand diese Annahmen unangebracht, da wir nichts über die Filme wußten, die vor Griffith gemacht worden waren. Daß sie falsch waren, zeigte sich schließlich bei einer Seminarvorführung von Edwin S. Porters *THE GREAT TRAIN ROBBERY*. Als ich im Oktober 1976 dabei war, den Schnitt meines ersten nichtstudentischen Films zu beenden, legte ich vor dem Abschluß der Arbeit eine Produktionspause ein: Ich begab mich mit Ismael Xavier zur Library of Congress, wo wir uns Dutzende von Filme anschauten, die vor Griffith entstanden waren. Ich sichtete Edison-Filme und Ismael Biograph-Filme.

Aus diesen Filmsichtungen entstand schließlich mein Essay über die Entwicklung von Edwin S. Porters Repräsentationssystem zwischen 1901 und 1903: Wie aus meiner knappen Schilderung vielleicht hervorgeht, war das Studium dessen, was ich ›frühes Kino‹ nannte (d. h. die Filmpraxis vor Griffith, also bevor das Kino zu einer Form der Massenunterhaltung und Massenkommunikation wurde), in einem bedauernswerten Zustand. So gab es zum Beispiel zwei unterschiedliche Versionen von Porters *LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN*. Allgemein wurde die Fassung des Museum of Modern Art, in der die letzten beiden Szenen alternierend als *cross-cutting* geschnitten waren, für die historisch korrekte Version gehalten. Filmhistoriker wie Lewis Jacobs, Jean Mitry und Gerald Mast hatten dagegen große Schwierigkeiten, den Sinn der Schnittfolge in der Copyright-Fassung der Library of Congress zu erklären, in der die Rettung aus dem brennenden Haus in einer ausgedehnten narrativen Wiederholung gezeigt wird. Sie waren davon überzeugt, daß diese beiden Szenen nichts anderes sein konnten als noch ungeschnittene Aufnahmen für eine endgültige Filmfassung. Geleitet von Burchs *Theory of Film Practice* fand ich es einfach, mir vorzustellen, daß die Copyright-Fassung die historisch korrekte sei, und ich konnte genaue Überlegungen dazu anstellen, was das Publikum seinerzeit gesehen haben mochte. Nun mußte ich den historischen Beweis antreten. Einen Teilaspekt der Beweisführung löste ich ein, indem ich die Entwicklung von Porters Montagemethode verfolgte, die logisch in *LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN* kulminierte.¹

Aussichtsreiche Gelegenheiten, wieder Filme zu machen (und ein Berg Schulden von meinem Dokumentarfilm), brachten mich zurück nach Los Angeles, so daß ich meine filmwissenschaftlichen Studien für fast ein Jahr unterbrechen mußte. Inzwischen organisierte David Francis die 1978 in Brighton abgehaltene FIAF-Konferenz zum frühen Kino. Zur Vorbereitung leitete Eileen Bowser, die Filmkuratorin des Museum of Modern Art, in New York Vorführungen amerikanischer Filme aus den Jahren 1900 bis 1906, an denen Tom Gunning, Martin Sopocy, Steve Higgins und viele andere teilnahmen. Ich verpaßte diese Vorführungen, beendete aber mein Hollywood-Intermezzo gerade noch rechtzeitig, um nach England zu fliegen und an dieser wichtigen Konferenz in Brighton teilnehmen zu können. Dort angekommen bemerkte ich, daß mein Aufsatz über Porter und *LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN* einer von insgesamt drei Beiträgen zu diesem Thema war: einen zweiten hatte André Gaudreault geschrieben, einen dritten Burch selbst.² Ich gestehe, daß meine Gefühle über diese Wendung der Lage etwas gemischt waren. Was offenbar noch 1976 und 1977 eine grundlegende Neuerung war, schien jetzt nicht länger besonders originell zu sein. Es war frustrierend, daß Burchs Beitrag rasch publiziert wurde, während meiner auf der Warteliste der Herausgeber des *Cinema Journal* vor sich hinwelkte. Dazu kam noch, daß mein Aufsatz – genauso wie die Beiträge von Gaudreault und von Burch selbst – sehr viel Noëls *Theory of Film Practice* zu verdanken hatte. Sein Buch brachte uns alle auf dasselbe Gleis, sobald es für historische Zwecke benutzt wurde. Burch war unser Meister, und daß wir, ebenso wie er selbst, den vor Griffith produzierten Filmkorpus untersuchten, zeigte schlicht und einfach, daß wir die Implikationen seines Werks recht gut verstanden hatten. Am wichtigsten aber war, daß durch die Brighton-Konferenz eine *community* von Filmhistorikern entstand, in der Burch der herausragende theoretische Kopf war.

Burchs Beschäftigung mit frühem Kino hatte weitreichende Folgen für die Filmwissenschaft. In den 1970er Jahren waren die *New Film Studies* dominiert von semiotischen, psychoanalytischen und zunehmend von feministischen Filmtheorien, deren Vertreterinnen und Vertreter das historische Studium der vor Griffith gedrehten Filme generell auf einem niedrigen Reputationsniveau hielten. Frühes Kino zu studieren verband einen nicht mit Theorie, sondern mit Archivaren und »empiristischen« Filmhistorikern (deren Methoden allgemein als hoffnungslos veraltet galten). Annette Michelson, meine erste Betreuerin nach dem Studienabschluß, sagte mir einmal, daß ich mir mit meinen Bemühungen um das frühe Kino eine vielversprechende akademische Karriere verbaut habe. Noël Burchs Engagement bei der Erforschung des frühen Kinos verschaffte uns eine Legitimation, die dieses Feld ansonsten nicht aufzuweisen hatte. Zugegebenermaßen war es eine Ironie der Geschichte, daß Annette Michelson die Einleitung zu *Theory of Film Practice* geschrieben hatte (zweifelloos einer der Gründe, warum ich mein erstes Seminar nach dem Studienabschluß bei ihr und nicht bei Jay Leyda belegte). In

Michelsons Augen war Burch auf ein falsches Gleis geraten, und sie wartete (etwas ungeduldig) darauf, daß er wieder in die richtige Spur zurückkehrte. Vielleicht waren auch wir auf einem falschen Gleis, aber wir waren in interessanter Gesellschaft.

Es sollte deutlich geworden sein, daß Noël Burch für mich damals eine überlebensgroße Figur war: Er war nicht nur ein Filmemacher, der aus Überzeugung Theorie und Praxis miteinander verband, sondern aus der gleichen Überzeugung heraus bezog er auch Theorie auf eine bestimmte Art der historischen Arbeit. Ich war in einem Zustand stiller Ungläubigkeit, als wir während der Brighton-Konferenz zusammen waren. Eines Nachmittags gingen wir zu den Arkaden auf dem Pier von Brighton und versenkten Münzen in einen dämlichen Apparat – in der Hoffnung, es würden unten mehr Münzen herauskommen als wir oben einwarfen. In seiner leidenschaftlichen und bescheidenen Art verwickelte uns Burch in eine Unterhaltung, wie wir über das Kino nachdenken sollten. Er behandelte uns als gleichrangige Gesprächspartner – auch dann, wenn er uns mit substantieller Kritik entgegentrat oder erklärte, wie sich seine eigene Arbeit entwickelt hatte. Eine besonders kritische Haltung nahm Noël gegenüber den wertenden Urteilen ein, welche die dem Autorenprinzip verhaftete Kritik in der amerikanischen Filmwissenschaft durchgesetzt hatte. Soweit Noël durch den Gebrauch des Begriffs »Meisterwerk« in *Theory of Film Practice* daran Mitschuld hatte, kritisierte er sein eigenes Buch als zu formalistisch und unpolitisch. Burch plante damals, in die Vereinigten Staaten zurückzukehren, um Unterricht für Arbeiterkinder (wie er hoffte) an der Ohio State University zu veranstalten. Wir blieben in den folgenden Jahren in Kontakt. Sein Buch und seine Person haben sehr viel zur Orientierung und dann zur Unterstützung meiner ersten Schritte als Filmhistoriker beigetragen.

Aus dem Amerikanischen von Martin Loiperdinger

Anmerkungen

1 Charles Musser, »The Early Cinema of Edwin S. Porter«, *Cinema Journal*, vol. 19, no. 1 (Herbst 1979), S. 1–38. Ich präsentierte diese Arbeit zuerst als Vortrag im Januar 1977 beim American Seminar on Film der New York University, nahm dann im Herbst 1977 mit einer überarbeiteten Fassung an einem Wettbewerb der Society of Cinema and Media Studies teil und erhielt dafür 1978 den Society for Cinema Studies Student Award for Scholarly Writing. Eine

frühere Fassung erschien in Roger Holman (Hg.), *Cinema 1900 – 1906: An Analytical Study*, FIAF, Brüssel 1982, S. 261–280; die französische Übersetzung erschien in den *Cahiers de la Cinémathèque*, Winter 1979.
2 André Gaudreault, »Detours of Film Narrative«, *Cinema Journal*, vol. 19, no. 1 (Herbst 1979), S. 39–59, übersetzt von Charles Musser und Martin Sopocy; Noël Burch, »Porter, or Ambivalence«, *Screen*, vol. 19, no. 4 (Winter 1978/79), S. 91–105.

Noël Burch, Filmhistoriker

Die französischsprachigen Leser lernten Noël Burch durch eine Artikelserie kennen, die er in *Les Cahiers du cinéma* ab März 1967 (Nr. 188) veröffentlichte. Sie wurde in dem Band *Praxis du cinéma* zusammengefaßt, den Gallimard 1969 in der renommierten Buchreihe *Le Chemin* herausbrachte. Der erste Text trägt den Titel »Comment s'articule l'espace-temps« (in etwa: Wie Raum und Zeit gegliedert werden). Es handelt sich hier um einen der ersten Versuche, die Raum-Zeit-Anschlüsse im Film zu analysieren.

Der Artikel zeichnet sich durch tiefgehende theoretische Überlegungen aus, gepaart mit breitem Wissen über die Filmgeschichte. Diese beiden Qualitäten begleiten Burch während seiner gesamten Karriere als Autor. Lange galt für mich *Praxis du cinéma* als eines der besten Theoriebücher über den Film; es vervollständigte die Untersuchungen von Jean Mitry und Christian Metz, die zeitgleich zwischen 1963 und 1969 erfolgten, vom ersten Band von *Esthétique et psychologie du cinéma* bis zu *Langage et cinéma*.¹ Burchs Originalität beruht auf seinem offensichtlichen Interesse für das neue Kino, z. B. von Marcel Hanoun, und für alle nicht dominanten Formen des Films (Michelangelo Antonioni, Robert Bresson, der japanische Stummfilm, das amerikanische Experimentalkino etc.).

Die Vorbereitungszeit von *La Lucarne de l'infini* (Das Fenster des Unendlichen) – der Ausdruck stammt von Baudelaire – betrug rund 15 Jahre. Das Buch ist das sehr ausgereifte Resultat einer Reihe von Überlegungen zur Geschichte der Filmsprache und dem Zeitpunkt ihrer Entstehung. Bereits 1977 lagen die Voraussetzungen vor: ein Text mit dem Titel »Towards an Experimental Pedagogy«, der allerdings erst zehn Jahre später in englischer Übersetzung erschien. Die erste Fassung auf französisch war für den Betriebsrat der EDF² in Frankreich geschrieben worden. In diesem Ursprungstext unterbreitet Burch seine Definition des *Mode de représentation institutionnel* (M.R.I., institutioneller Repräsentationsmodus³) und nennt einige frühe Filme wie KENTUCKY FEUD von Billy Bitzer (American Mutoscope and Biograph Co. 1905) und UNCLE TOM'S CABIN von Edwin S. Porter (Edison 1903).

Noël Burch gehörte auch zu den Teilnehmern des FIAF-Kongresses in Brighton 1978. Aufgrund dieser in vielerlei Hinsicht außergewöhnlichen Erfahrung schrieb er den Artikel »Porter ou l'ambivalence«, den Raymond Belour 1980 im ersten Teil der zweibändigen Aufsatzsammlung *Le cinéma américain, analyses de films*⁴ veröffentlichte. Seine Analyse basiert auf der detailgenauen Studie von vier Filmen aus dem Jahr 1903: THE LIFE OF AN AMERICAN COWBOY (tatsächlich entstand der Film erst 1906), THE LIFE OF AN

AMERICAN FIREMAN, UNCLE TOM'S CABIN und THE GREAT TRAIN ROBBERY, alles eindeutige Klassiker des frühen Kinos, die bereits von Terry Ramsaye, Georges Sadoul und Jean Mitry – wenn auch auf durchaus diskussionswürdige Weise – als solche bezeichnet worden waren.

Am Anfang stand also die Erforschung eines breiten Korpus früher Filme, die er gemeinsam mit Jorge Dana, einem jungen argentinischen Cutter, durchführte. Burch interessierte sich fortwährend und sehr genau für die Praxis der Montage. Zugleich bereitete er mehrere pädagogische Filme vor, die mit seinen ästhetischen und historischen Überlegungen zusammenhängen: CORRECTION PLEASE und LA LUCARNE DU SIÈCLE, eine Reihe von sechs Kurzfilmen, entstehen.⁵

Nur wenige Leser wissen, daß die ursprüngliche Fassung von *La Lucarne de l'infini* auf französisch entstanden ist. Das Originalmanuskript wurde von Tom Gunning und Michael Chion, die es sehr gewissenhaft gelesen hatten, bearbeitet und anschließend von Ben Brewster ins Englische übersetzt. Die englische Ausgabe erschien 1990 vor der französischen, da sich die französische Edition verzögerte. Erst 1991 konnte ich bei Nathan in der neuen, erst seit 1989 bestehenden Reihe *Cinéma et image* (Film und Bild) die Originalfassung von *La Lucarne de l'infini* veröffentlichen. Sie wurde mit dem Prix Jean Mitry des Institut Jean Vigo ausgezeichnet.

Auch mehr als 15 Jahre später gilt immer noch, daß es sich hier um eines der besten Filmgeschichtsbücher handelt, seit es dieses Genre gibt. Es bietet ein auf dem Gebiet der Filmstudien noch seltenes Niveau an begrifflicher Ausarbeitung, eine theoretische Reflexion, die auf einem allumfassenden Wissen über die Geschichte des Films – vor allem auch deren Randgebiete – beruht, und eine meisterhafte analytische Schärfe bei der Behandlung filmsprachlicher Figuren. Ich denke hier insbesondere an die Untersuchung von AU BAGNE (Ferdinand Zecca, Pathé 1905), RESCUED BY ROVER (Lewin Fitzhammon, Cecil Hepworth, 1905) oder THE LIFE OF CHARLES PEACE (William Haggart, 1905). Aber *La Lucarne de l'infini* beschränkt sich nicht auf das Kino der Frühzeit. Es ist zugleich ein Text allgemeinerer Art über die Filmsprache und ihre dominanten bzw. transgressiven Formen, wie aus den Kapiteln 9 und 10 hervorgeht, welche die Entstehung eines »allgegenwärtigen« filmischen Zuschauersubjekts zeigen. Kapitel 11 enthält Überlegungen zum Begriff des diegetischen Films und zu den Grenzen der Fiktion im Film.

Allerdings bedauere ich, daß ein Text dieser Güte nicht mehr französischsprachige Leser gefunden hat. Er ist heute im Buchhandel nicht mehr erhältlich und wird eines Tages unauffindbar sein. Es ist schon paradox, daß man ihn auf englisch wird lesen müssen.

Danach hat sich Noël Burch dem kommerziellen französischen Kino von 1934/35 bis 1955/56 zugewandt, das er unter dem Aspekt des Geschlechterverhältnisses untersuchte. Zusammen mit Geneviève Sellier veröffentlichte er *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français*.⁶ Wiederum legte Noël Burch

ein bemerkenswertes Buch vor, welches leider zu wenig bekannt ist, da sich die französischen Cineasten eher für die *B-Pictures* der 1930er bis 1950er Jahre aus Hollywood als für das Werk von André Hugon interessieren, ja selbst nicht für das eines Jacques Feyder oder Marcel Carné. Die Moden und die ach so französische Vorliebe für Amerika herrschen seit Louis Delluc und Jean George Auriol bis hin zu Patrick Brion und seinen zahlreichen Nachfolgern.

Darüber hinaus ist Noël Burch ein Vermittler ersten Ranges zwischen der angelsächsischen und der französischsprachigen Kultur. Er besitzt eine doppelte Staatsbürgerschaft und spricht beide Sprachen. So wollte er eine Reihe von kulturellen Analysen bekannt machen, die sich mit dem nordamerikanischen *Film noir* sowie mit dem Werk von Alfred Hitchcock und Marcel Carné unter neuen, in Frankreich weitgehend unbeachteten Blickwinkeln beschäftigen. Daraus entstanden *Revoir Hollywood et la nouvelle critique anglo-américaine* sowie zwei vergessene Bücher in einer von Geneviève Sellier herausgegebenen Reihe: *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français* von Edward Baron Turk und *Hitchcock et la théorie féministe. Les femmes qui en savaient trop* von Tania Modleski.⁷

Aus dem Französischen von Sabine Lenk

Anmerkungen

¹ Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma 1. Les structures*, Editions universitaires, Paris 1963; ders., *Esthétique et psychologie du cinéma 2. Les formes*, Editions universitaires, Paris 1965; Christian Metz, *Langage et cinéma*, Larousse, Paris 1971.

² EDF bedeutet Electricité de France und bezeichnet das staatliche Elektrizitätsunternehmen (Anm. d. Übers.).

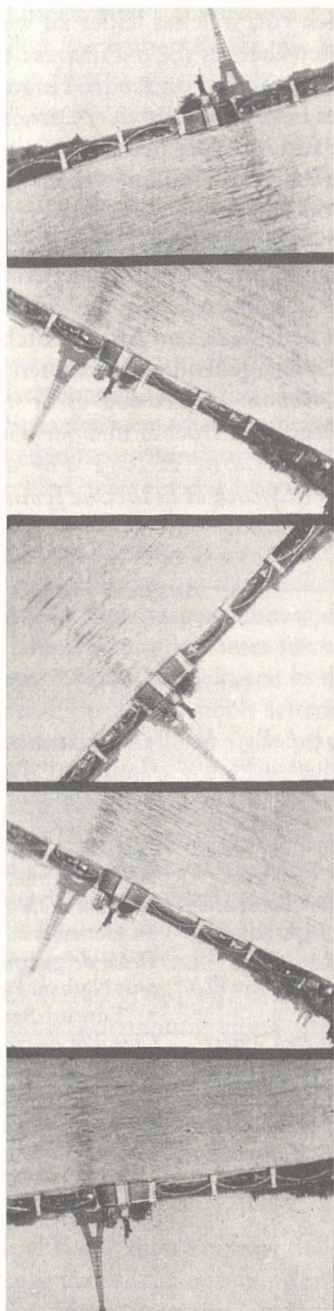
³ Vgl. auch den Beitrag von Thomas Elsaesser in diesem Band.

⁴ Raymond Bellour, *Le Cinéma américain, analyses de films* (zwei Bände), Flammarion, Paris 1980.

⁵ CORRECTION PLEASE – OR HOW WE CAME INTO PICTURES (1980, Produktion: Arts Council of Great Britain); LA LUCARNE DU SIÈCLE. HISTOIRE, CINÉMA, SOCIÉTÉ (1986, Produktion: Channel Four, FR 3 Nord-Picardie, mit Begleitbroschüre *What Do Those Old Films Mean?*).

⁶ Geneviève Sellier, Noël Burch, *La Drôle de guerre des sexes du cinéma français*, Nathan, Paris 1996.

⁷ Edward Baron Turk, *Marcel Carné et l'âge d'or du cinéma français*, L'Harmattan, Paris 2002; Tania Modleski, *Hitchcock et la théorie féministe. Les femmes qui en savaient trop*, L'Harmattan, Paris 2002.



Henri Chomette, JEUX DE REFLETS ET DE LA VITESSE (1925)

Auto, Eisenbahn und Stadt – frühes Kino und Avantgarde

Die Erfindung des Kinematographen geht mit der Entwicklung des Automobils einher. Beide Maschinen veränderten die Erfahrung von Raum und Zeit grundlegend: Plötzlich erschien die Welt viel kleiner. Das Kino ist jedoch nicht nur ein Abkömmling der Technologie, sondern auch der rapiden und ausufernden Urbanisierung. In Großstädten wie New York, Paris und London manifestierte sich die Beschleunigung der Zeit in der Verdichtung des Raums, in dem Menschen, Gebäude und Verkehrsmittel durcheinanderwirbelten. Die daraus resultierende Fragmentierung des Blicks mündete in eine veränderte Perzeption, die sich nicht nur die Künstler der Moderne zu eigen machten, sondern in Ansätzen auch die frühen Filme. Die Urbanisierung und Geschwindigkeit des modernen Verkehrs schürte aber auch die Angst der Individuen, die Kontrolle über ihre Umwelt zu verlieren. Durch das frühe Kino und seine Mechanismen, die auf Schauwerte und Spektakel abzielten, konnte das Publikum seinen Ängsten vor der beschleunigten Veränderung der Realität begegnen und anschließend den Kinoraum unversehrt wieder verlassen.

In diesem Beitrag möchte ich auf Beziehungen zwischen frühem Kino und Avantgardefilm eingehen, die zusammen betrachtet vor allem unsere Perspektive auf das frühe Kino verändern: Zum einen will ich auf der technischen und ästhetischen Ebene zeigen, wie bestimmte Filme aus der Frühzeit des Kinos formale Strategien des späteren Avantgardefilms vorwegnehmen. Zum anderen interessiert mich, wie das frühe Kino das Thema der Urbanisierung und der Beschleunigung des Lebens nicht nur kinematographisch umsetzt, sondern ihm auch eine Form gibt, die dem aufklärerischen Impuls einer Avantgardepraxis entspricht. Gerade durch diese von der künstlerischen Moderne aufgegriffenen Themen erweist sich das frühe Kino alles andere als »primitiv«. Es gilt eine schmale Brücke zu entdecken, die das frühe Kino ästhetisch wie technologisch direkt mit dem Avantgardefilm verbindet – dort, wo die Filmgeschichtsschreibung bisher nur eine tiefe Kluft gesehen hat.

Neubewertung des frühen Kinos

Das frühe Kino, das die gesamte Filmproduktion von der Erfindung und Einführung des Kinematographen in den 1890er Jahren bis zur Industrialisierung, Rationalisierung und Konventionalisierung des Mediums Mitte der

1910er Jahre umfaßt, erfährt seit nunmehr 25 Jahren eine grundlegende Neubewertung. Zunächst wurden im Zuge der FIAF-Konferenz 1978 in Brighton die Jahre 1900 bis 1906 aufgearbeitet, welche den Übergang von *one shot*-Filmen zu solchen Filmen markieren, die eine feste Reihenfolge mehrerer Einstellungen bilden.¹ Schon im Vorfeld der Konferenz hatte vor allem Jay Leyda mit seinen Schülern an der New York University damit begonnen, die Zeit vor 1908, also vor dem Auftreten von David Wark Griffith, zu untersuchen. In Brighton traten Tom Gunning, Charles Musser, André Gaudreault und andere Verfechter des »new film historicism« erstmals mit ihrer zentralen Forschungsthese an die Öffentlichkeit: Wollte man die frühen Filme nicht nur semantisch und syntaktisch entschlüsseln, sondern auch ihre historischen Ursprünge erkennen, so sei eine grundlegend andere Sehweise verlangt als die am klassischen Erzählkino geschulten Zuschauer und Filmhistoriker gewohnt seien, denn das frühe Kino bediene sich archaischer, von der Massenkultur des 20. Jahrhunderts vergessener Sehweisen wie der *Laterna Magica*, der *Camera obscura* oder der Panoramen. Dieses zentrale Interesse der Forschung an Fragen des Sehens ist ein erster Hinweis auf eine Verbindung des frühen Kinos zur späteren Avantgarde, die den bewußten Blick auf die Leinwand zu ihrem wichtigsten Anliegen macht.

Eine Neubewertung des frühen Kinos war nötig, weil die dem klassischen Erzähl- und Kunstkino verpflichteten Filmwissenschaftler und Filmkritiker die Gründungsjahre des Mediums stets als bloße Vorstufe des klassischen Filmstils abqualifiziert hatten.² Von Rudolf Arnheim bis Georges Sadoul, von Béla Balázs bis zu Jerzy Toeplitz pflegten die Klassiker der Filmgeschichtsschreibung die Tradition, das frühe Kino im Vergleich zur »echten« Filmkunst als »primitiv« und »unterentwickelt« zu verwerfen. Damit definierten sie Kino als ein Zeichensystem, das ausschließlich auf klassischen narrativen Strukturen und Anschlüssen basiert. Diese ästhetische Abwertung des frühen Kinos beruhte auf einem teleologischen Axiom, das auf einer geradlinig fortschreitenden Entwicklung der Filmtechnik beharrt.³ Bis in die 1970er Jahre wurde das frühe Kino als ein Abklatsch des Theaters abgetan. Dabei war der Film in seinen ersten zwanzig Jahren niemals »theatralisch« im ontologischen Sinne einer Theatererfahrung, sondern probierte von Anfang an fast alle heute bekannten Techniken und Gestaltungsmittel aus.⁴ Die bisweilen etwas anarchistisch anmutende Experimentierfreudigkeit des frühen Kinos ist keineswegs auf das klassische Erzählkino als Ziel ausgerichtet. Es handelt sich vielmehr um technische, formale und soziale Veränderungen, die eine vielfach unterbrochene Linie mit zahlreichen Seitenwegen, Einbahnstraßen und Sackgassen bilden, aus der heraus alle heute gängigen Stilrichtungen und Genres entstanden: Hollywood und Avantgarde, Industriefilm und europäisches Kunstkino, IMAX und Fernsehreklame.

Die Forschungen der letzten zwanzig Jahre zu den Frühformen des Kinos lassen darauf schließen, daß der Mythos einer Filmkunst, die sich immanent

aus sich selbst heraus entwickelt, rhetorisch dem Nachweis diene, daß der Film eine Kunstform ist – was Bart Testa als »unthought theory of art« bezeichnet.⁵ Ausgehend vom poststrukturalistischen Dispositiv-Begriff akzeptieren inzwischen die meisten Filmhistoriker die Annahme, daß es sich beim frühen Kino eher um eine Fortführung von visuellen Konstruktionen der Projektionsmedien des 19. Jahrhunderts handelt als um die Anfänge des klassischen Erzählkinos.

Sobald das frühe Kino nicht mehr als primitives Volksvergnügen verkannt, sondern als ein experimentelles Medium aufgefaßt wird, fällt seine Nähe zum Avantgardekino späterer Jahrzehnte ins Auge. In seinem Beitrag »An Unseen Energy Swallows Space« machte Tom Gunning schon 1979 auf diese Kongruenz aufmerksam und bereitete damit die Überlegungen vor, die er dann Mitte der 1980er Jahre in seinem vielbeachteten Essay »The Cinema of Attraction« in einem anderen Kontext einbezog, in dem er das frühe Kino »Coney Island of the Avant-Garde« nennt.⁶ Gunning zufolge ist das Verhältnis zwischen frühem Kino und der amerikanischen Filmavantgarde der 1950er und 1960er Jahre pseudomorphisch, d. h. oberflächliche Ähnlichkeiten täuschen eine echte Beziehung vor, wo tatsächlich gar keine besteht. Gunning gesteht: »My conscience as a film historian finds it necessary to stress that we are dealing here not with a continuous tradition but with a relation traced over an abyss.«⁷ Er bezieht sich dabei nicht nur auf den Einsatz »primitiver« Gestaltungsmittel oder Zitate aus Filmen der Frühzeit in den Avantgardefilmen von Michael Snow, Ernie Gehr, Ken Jacobs und Hollis Frampton, sondern zeigt auch auf, wie das Verhältnis des filmischen Raums zum Zuschauer im frühen Kino theoretisch untersucht wird. In dieser Praxis des frühen Films erblickt Gunning schließlich doch eine potentielle Beziehung zum Avantgardefilm, die tiefer geht als oberflächliche Ähnlichkeiten, doch stellt er die sichtbare Existenz einer ästhetischen Traditionslinie noch in Abrede.⁸

Auch die Arbeiten von Noël Burch haben zu der Erkenntnis beigetragen, daß das frühe Kino seine Inhalte grundlegend anders vermittelt als das klassische Erzählkino. Die Darstellungsform des frühen Kinos wurde von verschiedenen Avantgardekünstlern in Europa und Amerika wieder aufgegriffen. Burch bezeichnet die Darstellungsform des frühen Kinos als primitiven Repräsentationsmodus (PRM) – im Gegensatz zu dem ab 1904 hervortretenden institutionellen Repräsentationsmodus (IRM). Der PRM bringt nichtlineare Erzählformen hervor, die nicht in sich geschlossen sind, sondern beim Zuschauer Vorkenntnisse zum Verständnis der Handlung voraussetzen. Auf der Bildebene ist der PRM gekennzeichnet von Kompositionen, die nicht zentriert sind, um das Auge zu führen; von Totalen, die jegliche psychologische Motivation zunichte machen (was Burch »exteriority« nennt), und vom räumlichen Zusammenspiel verschiedener Tiefenebenen, die den Zuschauer wie Kunstwerke der Moderne zur bewußten Rezeption zwingen.⁹ Burch zufolge existierte der PRM allerdings nicht in einem Vakuum, sondern von An-

fang an in Opposition zum IRM – wie eben auch der Avantgardefilm ab den 1920er Jahren.¹⁰ Burch erwähnt Unterhaltungsangebote wie das Cinéorama, das Stereoskop und die Hale's Tours,¹¹ welche Wirklichkeit simulieren und damit gleichsam das Versprechen einer realistischen Erzählform formulieren, wie sie dann etwa in den Melodramen von David Wark Griffith eingelöst wird. Mit anderen Worten: Statt das frühe Kino zur Vorstufe des klassischen Erzählkinos zu machen, möchte ich es in Opposition zur Formierung des klassischen Erzählkinos betrachten und damit in unmittelbare Nähe zur Avantgarde rücken.

Avantgarde und frühes Kino – ein historischer Rückblick

Im Jahr 1992 veröffentlichte Bart Testa seine Monographie über die formale und strukturelle Verwandtschaft zwischen dem frühen Film und der Moderne im Film, d.h. der offiziellen Avantgarde in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Testa versucht, eine Brücke zu schlagen, indem er zeigt, daß spätere Filmemacher der Avantgarde wie Ken Jacobs, Hollis Frampton und Ernie Gehr für den strukturalistischen und postmodernen Film eine ästhetische Tradition in der Frühzeit des Kinos suchten und vereinnahmten.¹² Mit anderen Worten: In Filmen wie *TOM, TOM, THE PIPER'S SON* (1969) und *EUREKA* (1974), die das frühe Kino rezipieren und filmisch bearbeiten, um daraus eine neue Ästhetik zu gewinnen, wird gleichzeitig eine neue, vom klassischen Erzählkino abweichende Filmgeschichte vorgestellt. Testa sieht den Avantgardefilm also nicht nur als eine Vorhut der ästhetischen Entwicklung des Mediums, sondern hebt sein aufklärishes und reflexives Moment als »pedagogical cinema« hervor. Er stellt die strukturalistischen Filme der 1970er Jahre in eine Reihe mit der Apparatus-Theorie von Jean-Louis Baudry, Jean-Louis Comolli, Stephen Heath und anderen sowie mit dem *new historicism* im Gefolge der Brighton-Konferenz, um ein Gegenmodell zur herkömmlichen Filmgeschichtsschreibung zu konstruieren.

Testas Monographie gibt wichtige Impulse, um die theoretischen Ursprünge der Filmavantgarde im frühen Kino festzumachen. Um eine Kontinuität zwischen dem frühen Kino und dem späteren Avantgardokino zu reklamieren, fehlen ihm aber noch einige Teile des filmhistorischen Puzzles. Wenn jedoch Schnittstellen des Kontinuums sowie Beispiele einer »Avantgarde« im frühen Kino selbst gefunden werden können, dann eröffnet sich eine ganz andere, neuartige Perspektive auf die Filmgeschichte. Anhand einiger Beispiele möchte ich hier als These formulieren, daß nicht das gesamte frühe Kino, aber doch einzelne Filme ohne Einschränkung als avantgardistische Werke anzusehen sind. Diese Filme teilen nicht nur formalästhetische Ähnlichkeiten mit der Avantgarde, sondern sie vermögen durchaus auch epistemologische Analysen von Seh- und Perzeptionsmechanismen zu liefern. So-

bald der Avantgardefilm nicht ausschließlich im militärischen Sinne als Vorhut definiert ist, lassen sich auch im frühen Kino Konturen des Avantgardefilms erkennen. Dazu bedarf es lediglich der Einsicht, daß der frühe Film kein monolithisches Konstrukt ist, sondern die Anfänge mehrerer Gattungen umfaßt, unter denen auch der Avantgardefilm zu finden ist.

Im folgenden möchte ich zeigen, daß die Avantgardefilme des frühen Kinos Themen der Moderne okkupieren und den Modernismus kritisch betrachten – Aspekte, die vom Avantgardefilm der 1920er Jahre sogleich zitiert und nach dem Zweiten Weltkrieg wieder aufgegriffen wurden. Damit stelle ich mich explizit gegen die These von Janet Staiger, für die im Zentrum des »primitiven« Kinos eine kontinuierliche Entwicklung der Erzählformen steht. Wie andere Filmhistoriker der Generation im Gefolge der Brighton-Konferenz versteht sie das frühe Kino als intertextuelles Zeichensystem, stellt seine Funktion aber in den Dienst des Erzählkinos.¹³ Staiger behauptet weiter, die Entwicklung des klassischen Hollywood-Stils sei notwendig gewesen, um das Verstehen der Filme nicht nur der Mittelschicht, sondern auch den Arbeitern und Farmern zu ermöglichen, denn das in den Vaudeville-Theatern unterstellte Vorwissen habe von der ungebildeten Bevölkerung nicht erwartet werden können. Ziel des klassischen Modus sei eine Erweiterung des Publikums um die unteren Schichten gewesen.¹⁴ Auch wenn diese provokante These stimmen sollte, so schließt dies eine avantgardistische Produktion und Rezeption im frühen Kino keineswegs aus. Die Mittelschichten in den Großstädten, die Staiger selbst als die wichtigsten Rezipienten des frühen Kinos anführt, sind doch wohl ebenso zu modernen Lesarten von Filmen im Stande gewesen wie sie das Publikum in den Galerien und Salons für die moderne Kunst ausgebildet hatte. Just diese Zuschauer sind nur wenige Jahre später die Rezipienten für den Avantgardefilm der späten 1910er Jahre. Es geht also um die Ausdifferenzierung des Publikums, das im frühen Kino sehr heterogen war, und nicht nur um die Herausbildung des klassischen Erzählkinos.

Als Gretchenfrage steht allerdings im Raum, was unter Avantgardefilm zu verstehen ist: Die Opposition zum *mainstream* des Filmgeschäfts impliziert nicht nur einen politischen Aspekt, sondern bedeutet vor allem Opposition zu den Identifikationsmechanismen des klassischen Erzählkinos (IRM).¹⁵ Zu oft haben Filmhistoriker den Avantgardefilm als eine Gattung beschrieben, die eine ästhetische Entwicklung durchlaufen hat, die wie in der Kunstgeschichte hermeneutisch von der Rezeption getrennt werden kann. Diese idealistische Sicht kann zu unangemessenen Ergebnissen führen, weil sie den Zuschauer bzw. die Rezeptionsgeschichte des Mediums völlig außer Acht läßt.¹⁶

So operierten etwa die Avantgardefilmer der 1920er Jahre mit einem erweiterten Avantgardebegriff, der den Dokumentarfilm ebenso wie den abstrakten Zeichentrickfilm, den wissenschaftlichen Film und den surrealistischen Film umfaßte, insofern Filme dieser Gattungen die formalästhetischen Möglichkeiten des Mediums erprobten. Ob Jan Mols *LEBEN IM WASSERTROPFEN*

(1928), Rene Clairs ENTR'ACTE (1924), Walter Ruttmanns OPUS I-IV (1925) oder Sergei Eisensteins OKTOBER (1927) – alle diese Filme gelten der zeitgenössischen Rezeption als nichtkommerzielle Produkte eines europäischen Kunstfilms und damit als konstituierend für ein Avantgarde-Kino. Geradezu programmatisch für dieses Verständnis von Avantgardefilm ist Hans Richters Filmprogramm zur Stuttgarter Werkbund-Ausstellung Film und Foto (FiFo) im Mai 1929, das die oben genannten und viele weitere Filme zeigte.¹⁷ Richters dazu veröffentlichte Streitschrift *Filmgegner von heute, Filmfreunde von morgen* ist ein an die gebildete Mittelschicht gerichtetes Plädoyer, das Spielfeld des Kinos nicht zugunsten Hollywoods zu räumen, sondern eine nicht-élite Öffentlichkeit für den Avantgardefilm zu etablieren: »In allen Ländern beginnt man bereits, die unzufriedenen Teile des Publikums in Gruppen, Klubs, Ligen, Gesellschaften zu organisieren, aufzuklären und ihnen gute Filme zu zeigen.«¹⁸

An einem umfassenden Verständnis des Avantgardefilms hielt auch die erste amerikanische Filmavantgarde der 1920er und 1930er Jahre fest,¹⁹ ebenso der New Yorker Filmprogramm-Macher Amos Vogel mit seinem Cinema 16 in den 1940er und 1950er Jahren. Erst mit dem Aufkommen des *New American Cinema* und mit den programmatischen Aktivitäten der Gruppe um Jonas Mekas in New York und Bruce Conner in San Francisco wurde der Avantgardebegriff auf ein streng formalistisches Verständnis reduziert. So bezeichnete Stan Brakhage die Aufnahme seiner experimentellen Filme in das Programm des Cinema 16 als »freak show«,²⁰ weil Vogel aus seiner europäischen Filmerfahrung heraus²¹ rein formalistische Werke neben Dokumentarfilmen und wissenschaftlichen Filmen ins Programm stellte. Den amerikanischen Avantgardisten um Mekas war nicht nur der Rezeptionskontext ein Greuel. Zutiefst zuwider war ihnen auch das vom Cinema 16 angezogene Massenpublikum, das gierig jede Art anonymer Filme verschlang. Das zeigt nicht zuletzt auch der Gegenentwurf eines Kinos in der Gründung der Filmmaker's Cooperative, in der Filmkünstler nicht Programmacher exklusiv ihre eigenen neuesten Werken terminierten.

Wenn wir also einen umfassenden Avantgardebegriff ansetzen, können wir »den« Avantgardefilm als eine Bündelung verschiedener Stilmerkmale bzw. Texte und der zugehörigen Rezeptionskontexte ansehen und kommen vielleicht so dem frühen Film ein Stück näher. Der Rezeptionskontext für den Zuschauer im frühen Kino ist dem einer Avantgardevorstellung in den 1960er Jahren viel ähnlicher als der Zuschauererfahrung im klassischen Erzählkino: Erstens verlangt das frühe Kino vom Zuschauer eine bewusste Rezeption, da ihn die Elipsen der Darstellung zwingen, außerfilmische Kenntnisse einzusetzen, um den Film semantisch zu entschlüsseln. Zweitens ist die Filmvorstellung offen, d.h. Zuschauer können kommen und gehen, es wird geraucht, die Musikbegleitung differiert von Vorstellung zu Vorstellung. Drittens tragen während der Vorführung ein Erklärer bzw. auch Zuschauer zur Bedeutung

des Films durch Kommentare bzw. Zwischenrufe bei. Viertens bleibt der Apparat im Kinosaal sichtbar und vor allem hörbar, so daß die Filmvorführung mittels einer Sehmaschine vom Publikum nicht verdrängt werden kann.²² Es ist genau diese offene Konstruktion, sowohl in der Filmgestaltung und -auführung als auch in der Rezeption, welche die Surrealisten der 1920er Jahre begeisterte und den frühen Film auch für die Avantgarden nach dem Zweiten Weltkrieg interessant machte. Vielleicht sollten wir den frühen Film und den späteren Avantgardefilm in der Tat als eine »intertextuelle Beziehung« betrachten.²³

Schon die Avantgardisten der 1920er Jahre bekundeten ihre Wertschätzung und Sympathie für das frühe Kino und positionierten es – in seinem Verhältnis zur Entwicklung eines Avantgardekinos – als Gegenbewegung zum dominanten Kommerzkino. Allerdings ist noch immer nicht hinreichend erforscht, inwieweit die Avantgardefilmer und -künstler der 1920er Jahre das frühe Kino zumindest partiell rezipiert haben. Obwohl die wirtschaftlichen Basisstrukturen der Filmproduktion und des Filmvertriebs im frühen Kino von Aktiengesellschaften und kleinbürgerlichem Kapital geprägt waren (und nicht vom finanziellen Einsatz des Künstlers oder seines Mäzens wie im Falle des späteren Avantgardefilms), so verstanden die europäischen Avantgardekünstler der 1920er Jahre dennoch intuitiv, daß die vielfältigen diskursiven Praktiken des frühen Kinos ästhetisch einer avantgardistischen Form entsprachen, daß sie sich selbstbewußt direkt an den Betrachter wandten (statt ihre Künstlichkeit hinter klassischen Konventionen zu verbergen) und dass sie für ihre Bedeutungskonstruktion alle Möglichkeiten der Auflösung offen ließen. Ebenso wie der Avantgardefilm überläßt das frühe Kino alle Zeichensysteme dem Interpretationsdrang des Zuschauers.

Daß die Avantgarde nicht nur nach vorn schauen mußte, sondern auch gelegentliche Blicke in den Rückspiegel werfen konnte, hatten die photographischen Medien schon in den 1920er Jahren vorgemacht. Die bereits erwähnte Stuttgarter FiFo, gestaltet von Laszlo Moholy-Nagy und Hans Richter, stellte nicht nur die Moderne der 1920er Jahre in Photographie und Film vor, sondern präsentierte in einem Raum auch die Frühzeit der Photographie, so wie sie in der Sammlung Erich Stenger enthalten war. Stenger hatte schon 1925 der industrienahen Berliner Kipho-Ausstellung Teile seiner historischen Sammlung zur Verfügung gestellt, desgleichen 1926 der Deutschen Photographischen Ausstellung in Frankfurt am Main und 1930 der Münchner Ausstellung Das Lichtbild, an der Jan Tschichold maßgeblich beteiligt war. Obwohl es im Stenger-Raum der FiFo um Photographie und nicht um Film ging, hat sich die Avantgarde hier auf einen Strang ihrer ästhetischen Herkunft besonnen. In einem 1929 veröffentlichten Essay schreibt Stenger über das Verhältnis der frühen zur zeitgenössischen Photographie: »Die neuzeitliche Photographie besinnt sich auf ihre ureigene Aufgabe, auf die objektive, ungekünstelte Wiedergabe alles Schaubaren, sie nähert sich wieder der Darstellungsweise der

Frühzeit. Und in diesem Sinne gehören die frühesten neben die neuesten photographischen Bildschöpfungen.«²⁴ Es geht ihm nicht nur um einen gewissen Realismus, sondern um die Wiederaufnahme einer ästhetischen Haltung, die das Kameraobjektiv als Instrumentarium des Sehens versteht. Seine Worte könnten genauso gut aus dem Munde eines Avantgardefilmers der 1960er Jahre kommen.

Die Avantgarde kann ihre kämpferische Haltung zeitweise zurückstellen, um bestimmten Traditionen ihre Anerkennung zu zollen. Suchen wir nach Anzeichen für eine Rezeption des frühen Kinos in der Avantgarde bzw. für historisches Bewußtsein gegenüber dem Medium Film und seiner Entwicklung, dann stoßen wir auf genügend Beispiele. So bevorzugte die surrealistische Bewegung in Frankreich das frühe Kino vor allem deshalb, weil es das Absurde im Alltäglichen erkannte und auf psychologische Manipulation völlig verzichtete. In einer Reihe von Soireen, die dem frühen Kino gewidmet waren, ließen die Surrealisten Georges Méliès und andere sogenannte »Primitive«, welche die Filmindustrie vergessen hatte, wieder auferstehen.²⁵ LE VOYAGE DANS LA LUNE (1903) von Méliès zeigte 1930 auch die von Ivor Montagu mitbegründete London Film Society.²⁶ Auch hatte Dudley Murphey (oder ein Unbekannter?) in eine zweite Fassung seines Films THE SOUL OF CYPRESS (1920 bzw. 1926) mehrere frühe Filme einmontiert.²⁷

Noch expliziter war 1932 die Avantgarde-Filmzeitschrift *Close-Up*, indem sie ein Manifest von Oswald Blakeston und Kenneth McPherson mit dem Appell veröffentlichte: »Zurück zu den Primitiven, denn das Kino läuft Gefahr, seine Virilität im kinematographischen Idiom zu verlieren!«²⁸ Der amerikanische Surrealist und Filmemacher Joseph Cornell sammelte frühe Filme schon Anfang der 1930er Jahre, um sie im kleinen Kreis vorzuführen. Sein Hauptwerk ROSE HOBART (1936) dekonstruiert das klassische Erzählkino, indem ein Hollywoodfilm als »found footage« seiner narrativen Logik beraubt wird. Von den frühen Filmen schätzte Cornell besonders Emile Cohls FANTASMAGORIE (1908) und AUTOMATIC MOVING COMPANY (1909) sowie Filme von Pathé frères wie HANKY PANKY (1907).²⁹ Im Dezember 1949 zeigte Cornell ein Programm früher Filme in Amos Vogels Cinema 16 in New York, einem der erfolgreichsten Filmklubs der USA, der sowohl Avantgarde- wie Dokumentarfilme zeigte.³⁰ Archer Winsten, der Filmkritiker der *New York Post*, brachte dieses Programm in Zusammenhang mit der Avantgarde:

Mr. Vogel is consciously moving slowly backward through some forty years of experimental film work. One of this year's programs includes: »Early Films from the Unique Collection of Joseph Cornell.« Three Méliès magic shorts are among them, along with early slapstick and »unconscious avantgarde techniques.«³¹

Ebenfalls in den späten 1940er Jahren zeigte das »Film as Art«-Programm des San Francisco Museum of Modern Art Filme aus der Frühzeit – zusammen mit aktuellen Avantgardefilmen der »West Coast«-Szene.³² Jay Leyda, der ein der-

art gemischtes Programm vorgeschlagen hatte, zählte mit *A BRONX MORNING* (1930) nicht nur selbst zur ersten amerikanischen Avantgarde,³³ sondern setzte sich noch Jahre später für die Erforschung des frühen Kinos ein. In einem Artikel aus dem Jahre 1968 zeigt Leyda die atemberaubende Entwicklung des frühen Kinos auf und bescheinigt ihm die künstlerische Freiheit, die dem klassischen Erzählkino aus wirtschaftlichen Gründen versagt war.³⁴ In den 1960er Jahren zieht Jonas Mekas dann einen expliziten Vergleich zwischen den Filmen von Andy Warhol und den Lumière-Filmen, während Bart Testa meint, der Vergleich zwischen Warhol und Edison sei produktiver.³⁵ Sogar Stan Brakhage huldigte Georges Méliès in einer Vortragsreihe Anfang der 1970er Jahre, in dem er den Filmpionier als den ersten eigenständigen Filmkünstler (in seinem Sinne) apostrophierte.³⁶ So läßt sich schon in dieser Auflistung von Berührungspunkten zwischen dem frühen Film und der Avantgarde ansatzweise eine fast ungebrochene Entwicklungslinie erkennen vom frühen Kino über die europäische Avantgarde der 1920er Jahre bis hin zur ersten und zweiten amerikanischen Avantgarde, d. h. zu Jacobs, Gehr *et al.*

Wie die Surrealisten, so identifizierte auch René Clair im frühen Kino ein »wundervolles Barbarentum«, das er sich zu eigen machte.³⁷ Tatsächlich kann man René Clairs *ENTR'ACTE* (1924) als explizite Hommage an das frühe Kino betrachten. Auf das frühe amerikanische und französische Kino, angefangen mit *PERSONAL* (Biograph 1904), verweisen in *ENTR'ACTE* die fehlende Logik der Bilder, der zeitweilig brutale Humor, besonders aber die ausgedehnte Verfolgungsjagd und der Méliès ähnelnde Darsteller, der am Ende des Films aus einem Sarg springt und alle anderen Figuren verschwinden läßt.³⁸ Testa behauptet sogar, *ENTR'ACTE* enthalte einen ganzen Katalog früher Filmgenres, von den *actualités* bis hin zum Tanzfilm.³⁹ *ENTR'ACTE* plädiert für eine Betrachtungsweise, welche ironisierend die aus den Fugen geratene (Kino-) Technologie zugleich zelebriert und karikiert: So folgt etwa auf zwei Zeitlupenaufnahmen des Pariser Stadtverkehrs eine Aufnahme vom Eingang eines Pathé-Kinos. In der reinen Freude an der kinematographischen Bewegung, wie sie sich in Frankreich im *cinéma pur* manifestiert, kommt jedoch zugleich die Empfindung zum Ausdruck, daß die Kontrolle über die Umwelt völlig verloren gegangen ist. Genauso wie alle Bilder in *ENTR'ACTE* semantisch entweder voll oder leer sein können, d. h. bewußt Nonsense forcieren, so enthält der Film auch auf der syntaktischen Ebene des Schnitts nahezu eine Unendlichkeit möglicher Bedeutungen.

Faszination der Bewegung

Vielleicht hatten die Avantgardekünstler der 1920er Jahre also noch einen weiteren Grund, für das frühe Kino einzutreten: die Freude an der Bewegung, die ja nichts anderes ist als die Veränderung des Raums. Die Filmapparat ver-

ändert auf radikale Weise die menschliche Wahrnehmung von Zeit und Raum. Dieser Prozeß hatte bereits Mitte des 19. Jahrhunderts mit der Eisenbahn begonnen und setzte sich mit der Verbreitung des Automobils fort. Die neuen technischen Transportmittel ermöglichten das Zurücklegen von Entfernungen in Anfang des 19. Jahrhunderts noch unvorstellbarer Geschwindigkeit: Die Reisenden rasten durch den Raum und blieben gleichzeitig statisch auf ihrem Sitz. Sie bewegten sich und blieben doch regungslos – und sie betrachteten die vorbeiziehende Landschaft, ohne je wirklich Teil von ihr zu werden. Diese Wahrnehmungserfahrung ähnelte der Erfahrung im Kino, wo die Zuschauer statisch auf ihren Sitzen verharren, während sie vermittelt durch die Filmkamera die Erfahrung von Bewegung machen. Lynn Kirby schreibt dazu in ihrer bahnbrechenden Studie zum Verhältnis von Kino und Eisenbahn:

What mattered most in early train films was the shock effect in and of itself, the thrill of instability, which addressed a new subject cut loose from its moorings in traditional culture and thus potentially open to anything. Many early films exploited the train image for its shock potential, often at the expense of narrative coherence.⁴⁰

In Amerika waren die sogenannten Hale's Tours zeitweilig ein beliebtes Amusement. Die Zuschauer nahmen in einem Waggon Platz zu einer simulierten Eisenbahnreise, wobei ein entsprechend aufgenommener und projizierter Film den Eindruck einer vorbeiziehenden Landschaft vermittelte. Nach ihrer angeblichen Premiere auf der Weltausstellung 1904 in St. Louis⁴¹ und ihrer kommerziellen Einführung 1905 in Kansas City erlebten Hale's Tours eine kurze Blüte bis ins Jahr 1906.⁴² Filme des Programms wie *FROM OMAHA TO COUNCIL BLUFFS* (1906) oder *FROM LEADVILLE TO ASPEN* (1906) hatten mit der Avantgarde gemein, daß sie die Bewegung durch den Raum visualisierten, ohne ihr eine weitere Bedeutung zuzuschreiben: Es ging um das Erleben von Bewegung selbst – aus der reinen Freude am Reisen und an einer nicht vordisponierten Wahrnehmung. Wie der Flaneur bei Walter Benjamin, so betrachtete das Publikum die Hale's Tours-Landschaften eher beiläufig: Wie es ihnen gerade gefiel, betraten und verließen die Zuschauer die Vorführungen und konzentrierten sich auf die Details im bewegten Bildausschnitt.

Offenkundig begeisterten sich viele Avantgardekünstler, namentlich die Futuristen, für die technologischen Potenzen, welche immer schnellere Transportmittel hervorbrachten. Wie F. T. Marinetti 1909 in seinem berühmten Manifest »Il futurismo« schrieb: »Wir werden singen [...] von breitbrüstigen Lokomotiven, die wie riesige Stahlpferde, mit Stahlrohren geschmückt, über die Schienen streichen; und vom gleitenden Flug der Flugzeuge, deren Propeller klingen wie die Fahnen im Wind und der Applaus einer begeisterten Menge.«⁴³ Die Futuristen begegneten den neuen technologischen Mitteln ebenso wie die sowjetischen Konstruktivisten mit einem Zukunftsoptimismus, der an Euphorie grenzte und das ideologische Versprechen gab, den

Menschen zum absoluten Herrn über die Maschine zu machen. Allerdings stimme ich Tom Gunning zu, daß kaum verdrängte Ängste die Kehrseite dieses auch vom Großkapital propagierten Technikoptimismus waren.⁴⁴

So präsentiert zum Beispiel ein Avantgardefilm wie *JEUX DES REFLETS ET DE LA VITESSE* (1925) von Henri Chomette das Fahren mit der Pariser Metro als visuelle Orgie der Wahrnehmungserfahrung, eine moderne Form des Spektakels. Allerdings ist Bewegung in diesem Film durch extreme Zeitrafferaufnahmen aus fahrenden Metrozügen bzw. aus Booten auf der Seine abstrakt und kinetisch, so daß beim Zuschauer zugleich Erregung und Distanz hervorgerufen werden. Durch den Zeitraffereffekt werden vor allem die Fahraufnahmen in den Tunnels der Metro, welche die Tunnelbeleuchtung als abstraktes Lichtspiel erscheinen lassen, sowie die Mehrfachbelichtungen des dahinrasenden Metrozugs zur rein visuellen Erfahrung. Zeitrafferaufnahmen verwendet William Paul bereits in dem Film *ON A RUNAWAY MOTOR CAR THROUGH PICADILLY CIRCUS* (1899), um den Eindruck überhöhter Geschwindigkeit zu vermitteln.⁴⁵ Auch wenn die Beziehung zwischen Bild und Dargestelltem bei Chomette nicht mehr wie im frühen Kino hauptsächlich ikonisch ist, so entsteht doch der Eindruck von visuellem Chaos: Das bewegte Bild scheint aus den Fugen zu geraten. Es bleibt zu fragen, ob *JEUX DE REFLETS ET DE LA VITESSE* und *ENTR'ACTE* wie viele Werke von Avantgardekünstlern der 1920er Jahre tatsächlich eine ungebrochene Beziehung zur Technologie zum Ausdruck bringen oder ob hier nicht angesichts einer ungewissen und unmenschlichen Zukunft ein Unbehagen präsent ist, wie es schon im frühen Film beobachtet werden kann. Die kinematographische Bewegung läßt sich gefahrlos erleben, aber die von den ikonographisch dargestellten Transportmitteln ausgehende Gefahr ist der Seherfahrung eingeschrieben.

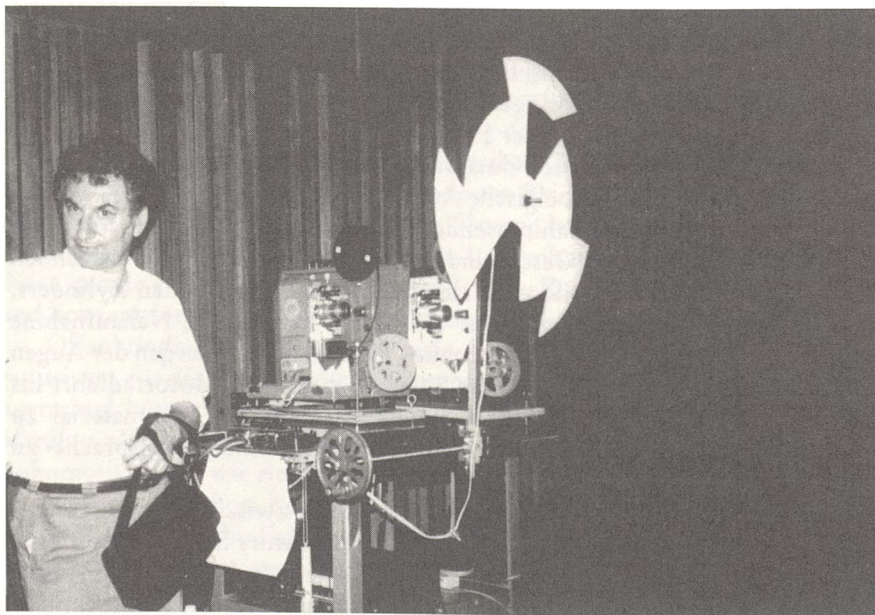
Die Maschinenfaszination der Futuristen bezieht auch den Vorführapparat im Kino mit ein bzw. eine Filmsprache, welche die Darstellung von Geschwindigkeit erlaubt. Der belgische Außenseiter Charles Dekeukeleire zeigt in *IMPATIENCE* (1928) eine dahinrasende Motorradfahrerin – einzig mit Hilfe filmischer Signaturen von Geschwindigkeit, ohne überhaupt ein tatsächlich fahrendes Motorrad abzubilden: Nahaufnahme eines ratternden Zylinders, schnelle Schwenks der Kamera über eine kahle Landschaft, Nahaufnahme einer Frau mit wehendem Haar am Lenker, Hin- und Herbewegen der Augen und des Kopfes. Mit diesen wenigen Synekdochen einer Motorradfahrt ins Grüne montiert Dekeukeleire obsessiv vierzig Minuten Filmmaterial zu einem strukturalistischen Film, um dadurch das Phänomen ›Filmsprache‹ zu thematisieren.

Am deutlichsten stellt Dziga Vertov die Analogie zwischen der Geschwindigkeit des Autos und der Mechanik des Filmprojektors heraus, indem er in den letzten ekstatischen Minuten von *DER MANN MIT DER KAMERA* (1929) Aufnahmen eines Motorradfahrers (d. h. des Manns mit der Kamera) mit Aufnahmen von Zuschauern im Kino und Aufnahmen des Vorführapparats immer

schneller ineinanderschneidet. Dieses in Vertovs Film Ende der 1920er Jahre theoretisch formulierte Apparatebewußtsein war im frühen Kino tagtäglich als Seherfahrung präsent. In den Nickelodeons und Kintops arbeitete der per Hand gekurbelte Vorführapparat oft noch im selben Raum, in dem das Publikum saß, so daß das Rattern des Projektors ein integraler Teil des Kinoerlebnisses war. Just diese Erfahrung des Apparats und der dem Zuschauer bewußte Prozeß der Vorführung kann als zentrales Anliegen von Ken Jacobs und seinem »Nervous-System Cinema« gelten. Jacobs führt die Filme aus dieser Serie wie *TWO WRENCHING DEPARTURES* (1989) und *THE MARRIAGE OF HEAVEN AND HELL* (1995) stets selbst vor. Er benutzt dafür einen eigenhändig zusammengebastelten Doppelprojektor, den er mitten im Zuschauersaal plazierte, und nennt seine Show »a performance on two analytic film projectors«.⁴⁶

Verkürzung von Raum und Zeit

Aber nicht nur die Geschwindigkeit und ihre Mechanik, sondern auch die Perzeption des Raums im Film ist Thema des frühen Kinos – nicht zufällig z.B. in einem Film, der von einer fahrenden Bahn aus gedreht ist: *INTERIOR NEW YORK SUBWAY* (Biograph 1905) zeigt einen Streckenabschnitt der New Yorker U-Bahn bis zur Haltestelle in der 14th Street. Dieser Film kann auf

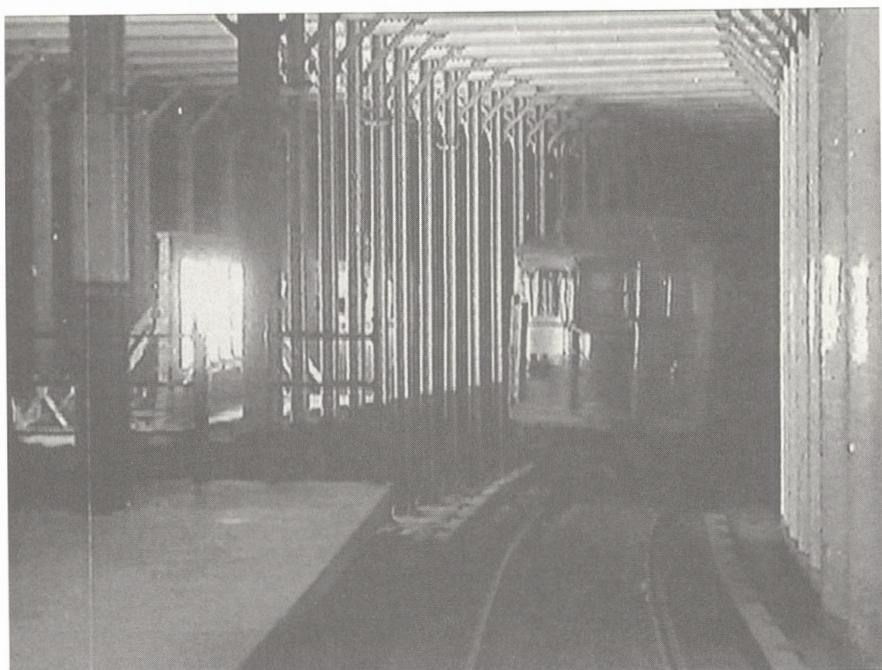


Ken Jacobs und sein »Nervous-System Cinema«-Doppelprojektor



INTERIOR NEW YORK SUBWAY (Biograph 1905)

mehreren Ebenen gelesen werden. Auf der ikonischen Ebene zeigt die nach vorn gerichtete Kamera in einer Totalen fünf Minuten lang die Bewegung eines U-Bahnzugs, der eine Teilstrecke abfährt und unterwegs an den Stationen anhält. Obwohl die auf dem Bahnsteig wartenden Fahrgäste im Bild zu sehen sind, rücken sie niemals ins Zentrum des Interesses der Kamera. Lediglich bei der letzten Haltestation schwenkt die Kamera leicht nach links, um den Bahnsteig und die Menschen besser im Blickfeld zu halten. Auf der ikonischen Ebene ist der Film eine kleine dokumentarische Exposition, die das Publikum außerhalb der Großstädte in die geheimnisvolle Welt der U-Bahn einführt. Auf der Bildebene jedoch zählt vor allem die Vorwärtsbewegung durch den Tunnel, die von dem engen und schmalen Raum des U-Bahnschachts noch besonders akzentuiert wird. Doch im Gegensatz zu anderen Filmen aus dieser Zeit, in der die Vorwärtsbewegung dem Zuschauer ein intensives Erleben der Geschwindigkeit vermittelt, erzeugt die eigenwillige Bildgestaltung hier genau das Gegenteil: Der Zug bleibt immer im Zentrum des Bilds, weil der nachfolgende Zug (auf dem die Kamera steht) stets gleichen Abstand hält. Dadurch entsteht eine absolut stabile Komposition, nämlich der Eindruck von Bewegung ohne Bewegung. Es gibt lange Momente in diesem Film, in denen sich die kontrastreichen Schwarzweiß-Aufnahmen in ein völ-



INTERIOR NEW YORK SUBWAY (Biograph 1905)

lig abstraktes Bild aufzulösen drohen und damit den Zuschauer zu einer selbstreflexiven Haltung zwingen. Janet Staiger bezweifelt, ob das Publikum des Jahres 1905 diesen Film tatsächlich im Sinne moderner Kunst lesen konnte: »Yet was such a perception possible in 1905? Was it ›unperceivable‹? Or if perceived, was it considered a ›mistake‹?«⁴⁷ Die letzte Frage verrät Staigers Befangenheit im Kodex der alten Hollywood-Hasen, der jede Abweichung von der Norm des klassischen Hollywood-Stils als Fehler definiert. Demgegenüber war, wie Gunning feststellt, die zeitgenössische Rezeption insbesondere der vielen Eisenbahnfilme dadurch gekennzeichnet, daß die Filmerfahrung als gestaltetes Bild und nicht allein im ikonischen Sinne als Abbild verstanden wurde.⁴⁸ Dieses Spiel mit der Perzeption des Raums erinnert heute an *SERENE VELOCITY* (1970), das Meisterwerk von Ernie Gehr: Mit ganz anderen technischen Mitteln erzeugt der Künstler hier eine ähnliche optische Täuschung, indem er mit dem Zoomobjektiv einen langen Korridor abtastet und damit den Eindruck von Bewegung ohne Bewegung erzielt. So wie Gehr künstlerisch über die Gestaltung des Raums im Kino referiert, so kann auch *INTERIOR NEW YORK SUBWAY* als Meditation über die Gestaltung des Raums im Film betrachtet werden. *INTERIOR NEW YORK SUBWAY* verlangt aber vom Zuschauer nicht nur, daß er seine Haltung gegenüber dem auf der Leinwand



INTERIOR NEW YORK SUBWAY (Biograph 1905)

dargestellten Raum ständig neu definiert, sondern führt auch die gestalterischen Mittel seiner Konstruktion vor: Im letzten Teil des Films ist der parallel fahrende Zug zu sehen, der bislang unsichtbar vom Nebengleis aus die Beleuchtung geliefert hatte, die für den Dreh im Tunnel nötig war. Damit verweist diese Einstellung auch auf den dritten (unsichtbar bleibenden) Zug, auf dem die Kamera steht, deren Blick der Zuschauer zwangsläufig einnimmt. Somit erfüllt *INTERIOR NEW YORK SUBWAY* auch eine pädagogische bzw. aufklärerische Funktion, indem die Mechanismen der realen Filmproduktion aufgedeckt und dem Zuschauer transparent gemacht werden. Auf der metafilmischen Ebene hat dieser Film mit dem Anschauen der New Yorker U-Bahn fast gar nichts mehr zu tun.

Das frühe Kino begnügte sich nicht mit der Vorführung neuer Technologien, es präsentierte auch seine urbanisierte Umgebung: In den Städten der Jahrhundertwende manifestierte sich Geschwindigkeit durch räumliche Beschränkungen. Die Stadtlandschaft setzt sich damals zusammen aus Gebäuden, die sich nach oben recken, chaotisch auseinanderstrebenden Menschenmengen, U-Bahnen, die durch dunkle Tunnel dem Ungewissen entgegenschießen, und Hochbahnen, die auf kreuzungsfreien Trassen die Stadt überragen. In der Großstadt verkürzt sich die Zeit, und der Raum schrumpft



INTERIOR NEW YORK SUBWAY (Biograph 1905)

zusammen. Als der junge Friseur Max Factor (später als Kosmetikkönig von Hollywood Monopollieferant und Intimfreund der großen Studiobosse) anno 1904 von Polen nach New York kam, fragte er angeblich auf der Straße einen Landsmann, ob es irgendwo in Amerika einen Ort gebe, wo sich die Menschen langsamer bewegten, wo das Leben nicht in rasendem Tempo dahinschwinde.⁴⁹ Wie für den jungen Immigranten bot sich auch für das frühe Kino ein ambivalentes Bild der Stadt. Für die Sollseite können die vielen frühen Filme Geltung beanspruchen, in denen Figuren wie »Rube and Mandy« erscheinen – Menschen vom Lande, die der Großstadt zum Opfer fallen. Wie Max Factor kommen sie weder mit der Technologie noch mit der Beschleunigung des Lebens zurecht: So wird z.B. der armselige »August« in *A RUBE IN THE SUBWAY* (Biograph 1905) in einem U-Bahnhof von den hastenden Menschenmassen aufs Gleis gestoßen.⁵⁰ Die begründeten Ängste von Landbewohnern wie Städtern, von einer unkontrollierbaren Technologie verschlungen zu werden, finden hier ihren Ausdruck.

Positive wie negative Aspekte der Moderne präsentiert der Trickfilm *CITY HALL TO HARLEM IN 15 SECONDS* (Edison 1904), der die Gefahren der New Yorker U-Bahn ebenso zeigt wie die bewundernswerte Schnelligkeit des Transportmittels: Ein Bauarbeiter zündet in einem U-Bahnschacht Dynamit,

fliegt durch den Schacht und macht eine Bauchlandung in seiner Mietskaser-nenwohnung. Der Film spielt auf die Vorteile der U-Bahn für Pendler an, um schnell und bequem lange Strecken in der verkehrsverstopften Stadt zu durchqueren und schockiert das Publikum zugleich mit einer gewaltigen Ex-pllosion.

Andere frühe Filme präsentieren die Großstadt durchaus positiv. NEW YORK: BROADWAY AT UNION SQUARE (Lumière 1896, Katalog-Nr. 328) zeigt die Stadt als einen polizeilich geregelten Verkehrsfluß von Straßenbahnen und von Fußgängern, die unfallfrei eine verkehrsreiche Kreuzung überqueren. In 104TH STREET CURVE, NEW YORK ELEVATED RAILWAY (Edison 1899) fährt die Kamera, auf dem vordersten Wagen einer Hochbahn montiert, in einem *phantom ride* langsam über den Dächern von Brooklyn, ohne daß es zu einem Zusammenstoß mit einem aus entgegengesetzter Richtung heranfahrenden Zug kommt. In ähnlicher Weise präsentieren auch die avantgardistischen Städte-Symphonien wie MANNAHATTA (1921) von Paul Strand oder DER MANN MIT DER KAMERA (1929) von Dziga Vertov das Spektakel und die Wun-der der modernen Technologie.

Neben den neuen Massenverkehrsmitteln als technologischer Basis der Stadtkultur wird auch die Filmkamera selbst als der moderne Apparat schlecht-hin zelebriert. In dieser Beziehung erscheint ein früher Film wie DEMOLISHING THE STAR THEATRE (American Mutoscope and Biograph 1901) wie eine Medi-tation über die Filmkamera, wobei zunächst dahingestellt sei, ob das zeitge-nössische Publikum das Bild der Stadt in diesem Film positiv oder negativ empfand. Allen Zuschauern muß aber sofort klar gewesen sein, daß hier eine Sichtweise geboten wurde, die geradezu revolutionär in ihrer Formgestaltung war. Der Film zeigt den Abriß eines großen Theaters mitten in einer belebten Stadtlandschaft. So wie er Zeitraffer, Perspektive, Raumgestaltung und Zeit einsetzt, bricht DEMOLISHING THE STAR THEATRE mit der gewohnten mensch-lichen Perzeption und führt eine rein kinematographische Sichtweise ein.

In der Totale sehen wir zunächst eine Straßenecke, auf der gegenüberlie-genden Seite das Star Theatre, links im Vordergrund ein großes Geschäfts-haus, dazwischen die Straße mit Straßenbahnen, Fußgängern und Pferde-wagen. Die Kamera beobachtet die Szene offenbar vom zweiten Stock eines Hauses aus, so daß der Bildausschnitt gute Sicht sowohl auf die Straße wie zum Dach des Theaters bietet. Schon hier sehen wir, wie das Bild auf verschie-denen Ebenen in die Tiefe entworfen wird. Das Verhältnis dieser einzelnen Ebenen zueinander gewinnt an Bedeutung, denn nach circa vier Sekunden verändert sich die Geschwindigkeit bei identischer Bildkomposition rapide: Plötzlich blitzen die Straßenbahnen und die Fußgänger nur noch wie Geister-erscheinungen über die Leinwand, das Straßenleben bewegt sich in rasendem Tempo – die subjektive Erfahrung des in die Stadt gekommenen Landbewoh-ners wird veranschaulicht. Die Aufmerksamkeit des Zuschauers ziehen zu-nächst die Bewegungen auf der Straße auf sich, die der Kontrast zu dem be-



DEMOLISHING THE STAR THEATRE (American Mutoscope and Biograph 1901)

wegungslosen Haus am linken Bildrand noch betont, so daß sich erst einige Augenblicke später die zunächst kaum sichtbaren Veränderungen am Star Theatre aufdrängen: Das Theater wird Stein für Stein abgetragen. Dieser ganze Tage, wenn nicht Wochen dauernde Vorgang – erkennbar an den wandernden Schatten von Wolken und Sonne und den geisterhaft sich bewegenden Silhouetten der einzelnen Arbeiter – wird in diesem Film in nicht einmal hundert Sekunden gezeigt. Die Dekonstruktion einer urbanen Struktur ähnelt dem Gewimmel in einem Ameisenhaufen: Im Zeitraffer erscheinen die Arbeiter als abstrakte Wesen, so daß der Eindruck eines ganz losgelöst von menschlicher Hand ablaufenden Automatismus entsteht. Während das Theater allmählich seine Gestalt verliert, erscheinen die dahinter stehenden Häuser sowie eine zweite, parallel laufende, ebenfalls verkehrsreiche Straße. In den letzten Sekunden kehrt der Film wieder zur Normalgeschwindigkeit zurück: Plötzlich bewegen sich die Pferdewagen und Fußgänger auf beiden Straßen im gewohnten Tempo. Auch die Arbeiter auf der fast leeren Baustelle dazwischen werden sichtbar. Aus drei Bildflächen werden auf diese Weise fünf. Wichtig erscheint mir dabei die Aufteilung des Bildes in verschiedene Tiefenebenen, wobei das Auge des Zuschauers weniger geführt wird als vielmehr die



DEMOLISHING THE STAR THEATRE (American Mutoscope and Biograph 1901)

Option erhält, die verschiedenen Bildflächen zu erforschen: Die Komposition ist, mit Noël Burch zu sprechen, dezentriert. Die Erfassung und Erforschung verschiedener Bildebenen ist vornehmliches Thema der Avantgarde. So schreibt Rod Stoneman zu *WAVELENGTH* (1967), in dem Michael Snow mit einer einzigen Zoom-Einstellung 45 Minuten lang den Raum eines Zimmers abtastet: »Exploration of the relations of surface and depth, figure and ground is characteristic of contemporary modernist work, for example, Jan Dibbets' photo series *Perspective Correction* which plays on the ambivalent signification of the third dimension.«⁵¹

Durch die Zurückführung in die wirkliche Zeit vergegenwärtigt *DEMOLISHING THE STAR THEATRE* die sich ständig ändernden Kompositionen der Bildfläche (Raum) ebenso wie die Kameratechnik (Zeit) und löst mit diesem Verfremdungseffekt die kinematographische Wirklichkeitsillusion auf. Der Zuschauer erlebt die Rückführung in die profilmische Zeit als Schock des Normalen. In seiner Organisation der zeitlichen Perzeption erreicht der Film auf diese Weise eine avantgardistische Verfremdung, ähnlich der obsessiven Wiederholungen in *TOM, TOM, THE PIPER'S SON* von Ken Jacobs oder *DEMOLITION OF A WALL* (1974) von Bill Brand, der den Film *DÉMOLITION D'UN MUR*

von Louis Lumière (1896) bearbeitet. So gleicht die Vorgehensweise in DEMOLISHING THE STAR THEATRE durchaus späteren Avantgardefilmen, welche die kinematographische Wirklichkeitsillusion ebenfalls zu brechen trachten.

Verkehrsunfälle mit doppelter Bedeutung

Die Beschleunigung des modernen Lebens und die ausufernde Verstädterung weckten bei den Individuen zwangsläufig Befürchtungen, die Kontrolle über die urbane Lebensumwelt zu verlieren. Die positive Interpretation des technologischen Fortschritts als Aufstieg der modernen Avantgarde soll nicht verhehlen, daß die Geschwindigkeit der neuen Massenverkehrsmittel um die Jahrhundertwende vielfach Ängste geschürt hat. Wie sonst läßt sich die Beliebtheit von Aktualitäten erklären, die dem Publikum spektakuläre Auto- und Eisenbahnunfälle zeigten? Vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die 1920er Jahre arrangierten Schausteller in den Vereinigten Staaten spektakuläre Eisenbahnunglücke live zum Amusement des Publikums. So organisierte z. B. ein gewisser W.G. Crush 1896 einen Frontalzusammenstoß zweier Eisenbahnen vor etwa 30.000 Zuschauern in Kansas. Lynn Kirby zufolge hatte diese »imagination of disaster« ihre Ursprünge in der Wunschvorstellung, eine außer Kontrolle geratene Technologie zu sehen.¹² Filme über Eisenbahnunfälle produzierten sowohl Sigmund Lubin (THE EFFECTS OF A TROLLEY CAR COLLISION, 1903) als auch Thomas Alva Edison (RAILWAY SMASH-UP, 1904). Edisons Film zeigt zunächst in der Totalen, wie zwei Lokomotiven zusammenstoßen, dann etwas näher Neugierige und Polizisten, die das Unglück betrachten, so daß auch der Filmzuschauer in das Spektakel eingebunden wird. THE PHOTOGRAPHER'S MISHAP (Edison 1901) zeigt, wie ein Photograph, der seine Kamera direkt neben Eisenbahnschienen aufgestellt hat, von einem vorbeifahrenden Zug erfaßt wird. Er steht auf, um sogleich vom Zug aus der Gegenrichtung erfaßt zu werden. Wie bei vielen frühen Filmen wird der Schock für den Zuschauer abgeschwächt, indem der unglückliche Photograph unversehens wieder aufsteht: Der Unfall entpuppt sich als Filmtrick, das Publikum atmet erleichtert auf.

Autounfälle, bei denen Fußgänger überfahren werden, scheinen ebenfalls ein beliebtes Sujet gewesen zu sein. In HOW TO STOP A MOTORCAR (Paul 1902) von William Paul erwischt es einen Polizisten. AN EXTRAORDINARY CAB ACCIDENT (Paul 1903) zeigt, wie ein Fußgänger Opfer einer Pferdekutsche wird, aber sonst ist in der Regel ein Automobil im Spiel. Eines der frühesten Beispiele ist HOW IT FEELS TO BE RUN OVER (Hepworth 1900), der den Unterschied zwischen den »langsamen« Verkehrsmitteln des 19. Jahrhunderts und den »schnellen« des beginnenden 20. Jahrhunderts auf den Punkt bringt. Die Kamera ist mitten auf einer leeren, einsamen Landstraße aufgestellt. Eine Pferdekutsche kommt aus dem Hintergrund langsam heran und bewegt sich

rechts an der Kamera vorbei aus dem Bild. Eine Sekunde später erscheint aus der Staubwolke der Kutsche im Bildhintergrund ein Automobil, das sich der Kamera in rasender Geschwindigkeit nähert. Der Wagen schwenkt erst nach links, dann nach rechts, da Fahrer wie Beifahrer das im Weg stehende Hindernis erkennen, doch kommt es dennoch zum Unglück, als das Automobil die Kamera buchstäblich überfährt. In diesem Moment schneidet der Film zu Schwarzfilm, auf dem comic-artig gemalte Sternchen und Ausrufezeichen erscheinen mit den Worten: »Oh, Mother would be pleased«. So wird die Kamera bzw. der Zuschauer, der die subjektive Sicht der Kamera einnimmt, Opfer einer Maschine mit unkontrollierbarer Geschwindigkeit und Steuerung, während sie eingangs die »Sicherheit« des langsamen herkömmlichen Fahrzeugs vergegenwärtigt. Automobil und Pferdekutsche veranschaulichen Ängste vor Verkehrsunfällen. Zugleich wird die tatsächliche Gefahr kaschiert, indem etwa das Opfer beim nahegelegten Aufprall das Bewußtsein mit einem selbstironischen Witz verliert. Das Publikum konnte den Ängsten vor einem Autounfall begegnen und anschließend unversehrt den Projektionssaal verlassen.

Eine ganze Reihe überfahrener Fußgänger sind in Georges Méliès' *LE RAID PARIS – MONTE CARLO EN DEUX HEURES* (Star-Film 1905) zu beklagen, darunter ein Polizist, dessen Wiederbelebung mit einer Luftpumpe versucht wird. *LES DÉBUTS D'UN CHAUFFEUR* (Pathé frères 1906) zeigt einen Fahrschüler, der außer einem Polizisten auch noch einen Kinderwagen, Fahrradfahrer und einen Gemüsestand über den Haufen fährt, bevor ihn eine aufgebrachte Menge aus dem Wagen zerrt und verprügelt. Ein Polizist wird in *THE MOTORIST* (Paul 1906) angefahren, bevor das Automobil à la Méliès durch die Luft fliegt und durchs Dach des Gerichtsgebäudes kracht, um dann in letzter Minute zu einem »harmlosen« Pferdewagen zu mutieren. Daß insbesondere Ordnungshüter immer wieder Opfer des Automobils werden, mag für bestimmte Teile des Publikums einen Lustgewinn bedeutet haben. Einige Jahre zuvor war *L'ACCIDENT D'UN AUTOMOBILE* (Société Lumière 1903) herausgekommen: Nicht nur das zu schnell fahrende Automobil, sondern auch ein altersbehinderter Landstreicher ist hier an dem Unfall schuld. Vergebens versucht der Beifahrer, den alten Mann wegzuwinken, der aber schaut in die falsche Richtung bis es zu spät ist, fällt hin, wird überfahren und dabei zerstückelt. Der Fahrer und ein Zeuge, der am Straßenrand Plakate klebt, nehmen Kleister, um den Landstreicher wieder zusammenzukleben. Er wird wieder lebendig und bekommt vom Plakatkleber einen Tritt in den Hintern mit auf den Weg. Wieder sieht der Zuschauer einen brutalen Verkehrsunfall, der durch die komödiantische Einlage entschärft, aber nicht vergessen ist. *In nuce* wird hier Klassenkampf vorgespielt: Der bourgeoise Automobilist und der Arbeiter machen gemeinsame Sache gegen den Lumpenproletarier, wobei offen bleibt, ob der Film Partei für den Fahrer oder für das Opfer ergreift. Auch hier wird die Aufnahmetechnik sichtbar, denn während der Operateur beim Drehen inne-

hält, damit die Stoffpuppe mit dem Darsteller des Landstreichers vertauscht werden kann, verschwindet ein Radfahrer, der sekundenlang mitten im Bild vor dem Verkehrstoten angehalten hatte. All die zahlreichen Filme, in denen Menschen von Autos überfahren, zerstückelt und getötet werden, bringen eine kaum verdrängte Angst vor der Moderne zum Ausdruck, die auf komödiantische Weise und mithilfe der Kameratechnik, die alles wieder rückgängig machen kann, gebändigt wird.

An den wenigen hier angeführten Beispielen lässt sich bereits ablesen, wie avantgardistische Praxis in das frühe Kino Eingang fand. Sie stand teilweise in Opposition zu der sich gleichzeitig entwickelnden Praxis des klassischen Erzählkinos, beinhaltet jedoch eine eigenständige Entwicklung. Ebenso wie die bildende Kunst hatte die Kinematographie von Anfang an die Moderne aufgenommen und in vielfältigen Formen ästhetisch verarbeitet. Die Ursprünge der Filmavantgarde sind also viel früher anzusetzen als bisher angenommen.

Anmerkungen

1 Zur Tagung in Brighton vgl. auch: Jan-Christopher Horak, »The Magic Lantern Moves: Early Cinema Reappraised«, *Film Reader*, Nr. 6, 1985.

2 Obwohl ich den Terminus »klassischer Filmstil« von David Bordwell und Kristin Thompson übernehme, weil diese Begrifflichkeit sich stärker eingeprägt hat, bin ich eher der Auffassung von Noël Burch verpflichtet, der den Begriff »Institutional Mode of Representation« eingeführt hat, weil er diesem Stil eine ideologische Bedeutung zugesteht. Vgl. Noël Burch, Jorge Dana, »Propositions«, *Afterimage* 5 (London), Frühjahr 1974, S. 43; David Bordwell, Kristin Thompson, Janet Staiger, *The Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*, Columbia University Press, New York 1985.

3 Vgl. hierzu Robert C. Allen und Douglas Gomery, *Film History: Theory and Practice*, McGraw-Hill, New York 1985, S. 67-70.

4 Auf die Experimente des frühen Kinos mit den formalen Mitteln des Films machte ich in Zusammenhang mit der Filmavantgarde der 1920er Jahre aufmerksam in

meinem Beitrag zu Ute Eskildsen, Jan-Christopher Horak (Hg.), *Film und Foto der zwanziger Jahre*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1979, S. 43f. Dieser Katalog ist erschienen zum 50. Jubiläum der Werkbund-Ausstellung FiFo anlässlich ihrer Rekonstruktion im Württembergischen Kunstverein, Stuttgart, bzw. im Folkwang-Museum, Essen.

5 Bart Testa, *Back and Forth. Early Cinema and the Avantgarde*, Art Gallery of Ontario, Toronto 1992, S. 28.

6 Vgl. Tom Gunning, »An Unseen Energy Swallows Space: The Space in Early Film and its Relation to American Avant-Garde Film«, in: John L. Fell (Hg.), *Film Before Griffith*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1983, S. 355-366, sowie ders., »Das Kino der Attraktionen«, *Meteor. Texte zum Laufbild*, Nr. 4 (1996), S. 25-34; englisch »The Cinema of Attractions: Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde«, in: Thomas Elsaesser (Hg.), *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*, British Film Institute, London 1990, S. 56-62, zuerst in: *Wide Angle*, vol. 8, no. 3/4 (Fall 1986).

- 7 Gunning, »An Unseen Energy« (Anm. 6), S. 355.
- 8 Tom Gunning hat seine Position inzwischen weiter revidiert. Vgl. seinen Vortrag »Early Film and Modern Life: The City, the Machine and the Human Body« auf der Tagung »Das frühe Kino und die Avantgarde«, Wien, Stadtkino, 8. 3. 2002.
- 9 Noël Burch, *Life to those Shadows*, BFI Publishing, London 1990, S. 186ff. David Bordwell bestreitet dagegen die Dezentrierung der Bildkomposition im frühen Film. Ihm zufolge wird der Zuschauer in den Lumière-Filmen sehr wohl geführt und nicht vom Bild distanziert. Vgl. David Bordwell, *On the History of Film Style*, Harvard University Press, Cambridge 1997, S. 165.
- 10 Noël Burch, »Primitivism and the Avantgardes: A Dialectic Approach,« in: Philip Rosen (Hg.), *Narrative, Apparatus, Ideology*, Columbia University Press, New York 1986, S. 489: »It (PRM, d. Verf.) was challenged from the outset by that aspiration to analog representation that is so deep-rooted in Western culture, which throughout the nineteenth century was so closely associated with the development of photography [...]«
- 11 Ebenda, S. 490. Gunning (Anm. 8) hat kürzlich nachgewiesen, daß das Cinéorama niemals eröffnet worden ist.
- 12 »It is within the moment of structural film that Frampton's conception of a meta-history of film takes the form of an inevitable embarkation toward origins, steering back into the mysterious waters of the so-called primitive.« Testa (Anm. 5), S. 9.
- 13 Janet Staiger, *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton University Press, Princeton 1992, S. 102: »My thesis is a moderately simple one: that American film did not change its priorities to privilege a continuity narrative form after 1909, but that narrative continuity and clarity were dominant organizing principles from the beginning of filmmaking in the United States.«
- 14 Ebenda.
- 15 Ich umgehe hier bewußt die Frage, ob

das frühe Kino eher als »cinema of attractions« oder als ein von narrativen Strukturen bedingtes Kino verstanden werden soll, wie sie in der Debatte u. a. zwischen Charles Musser und Tom Gunning ausgetragen wird, denn es geht mir darum, das frühe Kino in Gegensatz zum klassischen Erzählfilm zu sehen. Zur Debatte vgl. Charles Musser, »Rethinking Early Cinema: Cinema of Attractions and Narrativity«, *Yale Journal of Criticism*, vol. 7, no. 2 (Fall 1994), S. 203ff.

16 Vgl. hierzu Peter Lehman, »The Avant-Garde: Power, Change, and the Power to Change«, in: Patricia Mellencamp, Philip Rosen (Hg.), *Cinema Histories, Cinema Practices*, University Publications of America, Frederick MD 1984, S. 120ff.

17 Vgl. Eskildsen, Horak (Anm. 4), S. 198ff.

18 Hans Richter, *Filmgegner von heute – Filmfreunde von morgen*, Verlag Hermann Reckendorf, Berlin 1929, Nachdruck: Rohr, Zürich 1968, S. 121.

19 Vgl. hierzu Jan-Christopher Horak, *Lovers of Cinema. The First American Film Avant-Garde, 1919-1945*, University of Wisconsin Press, Madison 1995, S. 15ff.

20 Vgl. »Conversation with Stan Brakhage, 11/30/96«, in: Scott McDonald (Hg.), *Cinema 16. Documents Toward a History of the Film Society*, Temple University Press, Philadelphia 2002, S. 298.

21 Vogel hatte als Teenager in Wien den Vorführungen eines Filmklubs beigewohnt, der bei der Zusammenstellung seiner Filmprogramme dem Modell von Hans Richter folgte. Vgl. ebenda, S. 37f.

22 Für die Anregung, die Analogie zwischen der Maschine im Kino und dem Automatismus der Moderne zu untersuchen, danke ich der Wortmeldung von Joachim Paech zu meinem Vortrag bei der Wiener Tagung »Das frühe Kino und die Avantgarde«, 9. 3. 2002. Ich werde im Weiteren darauf eingehen.

23 Dazu schreibt Stoneman, »Perspective Correction. Early Film to the Avant-Garde«, *Afterimage* (London), Nr. 8/9, Frühjahr 1981, S. 46: »In effect this is an inter-

textual operation which exemplifies the idea that no set of texts is complete in itself, but is held in a series of relations with other texts; indicating the importance of work to define the specificity of different textual organizations in their situation in the general text (culture) of which they are a part, and which is part of them, and the way in which their meaning varies according to history.»

24 Vgl. Erich Stenger, »Die Sammlung Stenger auf der Werkbundaustellung«, *Stuttgarter Neues Tageblatt*, Nr. 246, 29. 5. 1929, S. 2. Wieder abgedruckt in Eskildsen, Horak (Anm. 4), S. 74.

25 Roland Cosandey, »Georges Méliès as *l'inescamotable escamoteur*: A Study in Recognition«, in: Paolo Cherchi Usai (Hg.), *A Trip to the Movies: Georges Méliès, Filmmaker and Magician (1861-1938) / Lo Schermo incantato. Georges Méliès (1861-1938)*, International Museum of Photography at George Eastman House, Edizioni Biblioteca dell'Immagine, Le Giornate del Cinema Muto, o. O. 1991, S. 57-111.

26 *The London Film Society Programme*, 35th Performance, 5. I. 1930.

27 Diese Kopie des Films wurde von David James in der Library of Congress entdeckt. Sie enthält mindestens zwei oder drei Einstellungen, die aus anderem Material aus der Frühzeit des Kinos stammen, sowie einen Pornofilm aus den 1910er Jahren. Bruce Posner gibt an, die erhaltene Kopie des Films sei wahrscheinlich ca. 1926 montiert worden, doch ob Murphey selbst oder ein anderer dies getan hat, sei unklar: »Whoever and whenever the interpolated scenes were added to SOUL is up for grabs (though as you can see below it appears to have been done with 1919 and 1920 film stocks printed up through 1926), but the intentionality of the editing and its comic tone is unmistakable.« (Bruce Posner, Email vom 25. 2. 2002 an den Verfasser) Leider hat Posner selbst zur Geschichtsklitterung beigetragen, weil er den Film für sein Programm »verbessert« hat, indem er Bilder aus ELLA LOLA A LA TRILBY (1898) und M. LAVELLE, PHYSICAL CULTURE NO. 1 (1905) einmontierte. Vgl. das Filmpro-

gramm der Retrospektive »Unseen Cinema«, in: Bruce Posner (Hg.), *Unseen Cinema*, Anthology Film Archives, New York 2001, S. 155.

28 Oswald Blakeston and Kenneth McPherson, »We Present—Manifesto!«, *Close-Up* 9, Nr. 2 (Juni 1932), S. 92-105, zitiert in Horak (Anm. 19), S. 5.

29 Vgl. Lynda Roscoe Hartigan, »Joseph Cornell: An Exploration of Sources«, wieder abgedruckt in: Posner (Anm. 27), S. 84.

30 Vgl. »Program Announcement, Fall 1949«, in: MacDonald (Anm. 20), S. 135. Vgl. auch »Letter to Amos Vogel from Joseph Cornell, 4/9/49«, ebenda, S. 119.

31 Archer Winsten, »Cinema 16 Begins Its Third Season«, ebenda, S. 136.

32 Jay Leyda, Brief an Frank Stauffacher, 31. 8. 1946, »Art in Cinema« Correspondence, Pacific Film Archives, Berkeley CA, zitiert in: Horak (Anm. 19), S. 5.

33 Vgl. William Uricchio, »The City Viewed. The Films of Leyda, Browning, and Weinberg«, in: Horak (Anm. 19), S. 287ff.

34 1968 schrieb Leyda: »We read about the atmosphere of a family circle at Méliès's Montreuil studio; and reminiscences of these years at Pathé or Biograph sound like the improvised co-op in Renoir's LE CRIME DE MONSIEUR LANGE. The amount of individual initiative allowed – no encouraged! – among the artists then would be heard today as a fantasy by the studio employees at Culver City, Cinecittà or Neu-Babelsberg.« Jay Leyda, »A Note on Progress«, *Film Quarterly*, vol. 21, no. 4 (Summer 1968), S. 29.

35 Testa (Anm. 5), S. 68f.

36 Brakhage schrieb: »Thus George became the first man to recognize motion pictures as medium of both super-nature and under-world – and instrument for unveiling the natural through reflection [...] and also a gateway for an alien world underneath the surface of our natural visual ability.« Stan Brakhage, *film biographies*, Berkeley, turtle island press 1977, S. 26 (zuerst 1972 veröffentlicht als *The Brakhage Lectures*).

37 Zitiert in: J. H. Matthews, *Surrealism and Film*, University of Michigan Press, Ann Arbor 1971, S. 77.
 38 Vgl. Eskildsen, Horak (Anm. 4), S. 49.
 39 Testa (Anm. 5), S. 138.
 40 Lynn Kirby, *Parallel Tracks. The Railroad and Silent Cinema*, University of Exeter Press, Exeter 1997, S. 8.
 41 In zeitgenössischen Quellen zur Ausstellung finden die Hale's Tours keine Erwähnung. Vgl. Raymond Fielding, »Hale's Tours: Ultrarealism in the Pre-1910 Motion Picture,« in: Fell (Anm. 6), S. 121.
 42 Ebenda, S. 129.
 43 Filippo Tommaso Marinetti, »Manifesto of Futurism«, zuerst in *Le Figaro* (Paris) am 20. 2. 1909 veröffentlicht (Übersetzung d. Verf. aus dem Englischen). Alle Manifeste des Futurismus sind in englischer Übersetzung auf der folgenden Website zu finden: <http://www.unknown.nu/futurism/manifesto.html>
 44 Vgl. Gunning (Anm. 8).
 45 Vgl. zu diesem Film Michael Chanan, *The Dream that Kicks. The Pre-History and Early Years of Cinema in Britain*, Routledge & Kegan Paul, London 1980, S. 286.
 46 Jacobs startete solche Vorführungen 1975 mit *THE IMPOSSIBLE*. Sowohl *NEW YORK GHETTO FISH MARKET* 1903 als auch *THE MARRIAGE OF HEAVEN AND HELL* bearbeiten Filme aus der Frühzeit, letzterer

Aufnahmen eines Karnevalszugs in Philadelphia 1905. Vgl. Filmnotizen zum Internationalen Forum des jungen Films, Berlin 1997: <http://www.fdk-berlin.de/forum97/f064e.html>

47 Staiger (Anm. 13), S. 122.

48 Vgl. Tom Gunning, »The Whole Town's Gawking: Early Cinema and the Visual Experience of Modernity«, *Yale Journal of Criticism*, vol. 7, no. 2, Fall 1994, S. 197.

49 Vgl. Vivian Richardson, »Secrets of ›MakingUp‹ Movie Stars«, *Dallas Morning News*, 26. 2. 1928, S. 8. Ausschnitt in der Max Factor Collection, Hollywood Entertainment Museum. Die Autorin zitiert Factor, der noch 25 Jahre nach seiner Ankunft verkorkstes Englisch sprach: »I stopped a fella on the street and asked, maybe somewhere else in America is place where are not so many pipples and everybody is not going some place so queeck« (sic!). Auf Empfehlung des Unbekannten ging Factor nach St. Louis, wo er auf der Weltausstellung seine Waren vorstellte.

50 Vgl. hierzu Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907* (= History of the American Cinema 1), Charles Scribner's Sons, New York 1990, S. 386.

51 Stoneman (Anm. 23), S. 48.

52 Kirby (Anm. 40), S. 60.



Carl Laemmle (rechts) im Garten des Elternhauses in Laupheim, mit seinen Brüdern Siegfried (links) und Joseph (hinter ihm) sowie seinem Sohn Carl.

Von Laupheim nach Hollywood: Carl Laemmle (1867-1939)

Ein Ausstellungsbereich im Museum zur Geschichte von
Christen und Juden, Schloß Großlaupheim

»It can be done« – alles ist machbar, das war das Motto des 1867 im ober-schwäbischen Laupheim geborenen Filmpioniers und Begründers der Universal-Filmgesellschaft Carl Laemmle. Seine Lebensgeschichte scheint dieses Motto zu bestätigen, denn sie gleicht in der Tat jenen typisch amerikanischen Erfolgsstories, die uns heute wie Märchen erscheinen. Es verwundert, daß sich noch kein Hollywood-Produzent dieser Geschichte angenommen hat, die jede Menge Stoff für ein erfolgreiches Melodrama bietet.

Durch den Nationalsozialismus und das Schweigen der Nachkriegszeit wurde die Erinnerung an Carl Laemmle in Deutschland, gerade auch in seiner Heimatstadt, für Jahrzehnte verdrängt. Erst seit den frühen 1980er Jahren – nach einem ersten Filmporträt Laemmles von Hans Beller,¹ das damals im Fernsehen zu sehen war – versuchten Laupheimer Bürger, vorrangig Udo Bayer und Ernst Schäll, die Erinnerung an den großen Sohn der Stadt wieder aufleben zu lassen. Die Nachforschungen der beiden führten zu Kontakten mit Freunden und Angehörigen der Familie Laemmle in den USA, so zu Laemmles Schwiegersohn Stanley Bergerman und zu seinen Nichten Carla Laemmle und Ruth Regis. Sie und eine Reihe anderer Personen stifteten so viele Fotos, Dokumente und Erinnerungsgegenstände, daß es möglich wurde, im Museum zur Geschichte von Christen und Juden, Schloß Großlaupheim, einen eigenen Carl Laemmle – Bereich einzurichten.²

In drei Gewölberäumen im Erdgeschoß des Museums werden Leben und Werk des Filmmagnaten im Spannungsbogen zwischen Alter und Neuer Welt präsentiert. Zentral ist dabei die lebenslange Beziehung Carl Laemmles zu seiner Heimatstadt. Daher lebt die Gestaltung von Michael Hoffer von der sich durch die ganze Ausstellung ziehenden Gegenüberstellung der Alten Welt – also Europa, Deutschland, vor allem aber Laupheim – mit der Neuen Welt Amerika, wo Laemmle zu einem der erfolgreichsten Männer seiner Zeit aufstieg und wo auch sein Lebensmittelpunkt lag. Diese Gegenüberstellung spiegelt sich in den Vitrinenkonstruktionen: Eine hölzerne, an Fachwerk erinnernde Konstruktion birgt jene Exponate, die Laemmles Beziehung zu Laupheim dokumentieren, z. B. Foto-Postkarten, die er Laupheimer Freun-

den schickte oder die Uhr seines Großvaters Samuel Lämmle, die er immer bei sich trug. Die Exponate aber, die seine amerikanische Karriere beleuchten, vor allem Fotos, *film stills*, Dokumente und Erinnerungsgegenstände aus dem Besitz seiner Nachkommen, sind in eine metallene, an frühe amerikanische Wolkenkratzer gemahnende Vitrinenart eingelassen.

In Blautönen gehaltene Wandbilder, von Margot Staffer im Stil früher Filmplakate gemalt, weisen durch ihre Motive in jedem Raum auf die Etappe von Laemmles Lebensweg hin, der sich der Besucher gerade zuwendet. Überhaupt ist die ganze Ausstellung in blaues Licht getaucht, das von den Metallkonstruktionen kühl reflektiert wird. Es erzeugt eine Atmosphäre der Traumhaftigkeit, die mit dem nahezu märchenhaften Lebensweg korrespondiert, der dem Besucher hier erzählt wird.

Kindheit und Jugend

Am 17. Januar 1867 erblickte Karl Lämmle als zehntes Kind der Eheleute Rebekka und Julius (Judas Baruch) Lämmle im oberschwäbischen Laupheim, in der Radstraße 9, das Licht der Welt. Er wurde in eine traditionelle jüdische Familie hineingeboren, die seit dem 18. Jahrhundert in Laupheim ansässig war. Julius Lämmle, Karls Vater, war Grundstücksmakler kleineren Stils und Händler bzw. Hausierer.³ Unter der Woche zog er mit einem Wagen über Land, um seine Kunden aufzusuchen,⁴ wobei ihn der kleine Karl häufig begleitete. Die Familie lebte in bescheidenen Verhältnissen, war aber auch kulturbeflissen. Einmal im Jahr erlaubten sich Julius und Rebekka einen Opernbesuch in Ulm.⁵ Julius Lämmle war ein geachtetes Gemeindemitglied, das man bei schwierigen Problemen gerne um Rat fragte.

Als Karl zur Welt kam, waren sechs seiner älteren Geschwister bereits verstorben, drei von ihnen im frühen Kindesalter an einer Scharlachepidemie (1863).⁶ Karl wuchs zusammen mit seinen älteren Geschwistern Joseph, Siegfried, Karoline und dem drei Jahre jüngeren Bruder Louis auf. Mit seiner Mutter Rebekka verband ihn eine besonders innige Zuneigung, aber auch die Beziehung zum Vater war eine herzliche. Die Werte, die ihm vom Elternhaus vermittelt wurden und die er früh verinnerlichte, waren: Liebe zu Eltern und Geschwistern, Gottvertrauen und Optimismus, Hilfsbereitschaft, Großzügigkeit, soziales Engagement, Fleiß und Zielstrebigkeit.⁷

Wie die anderen jüdischen Kinder besuchte er zunächst die jüdische Volksschule, dann von September 1878 bis Ostern 1880 die Lateinschule.⁸ Karls Kindheit endete früh. Nach Abschluß der Schule wurde er zu den befreundeten Kaufleuten Samuel G. und Aaron Heller nach Ichenhausen in die Lehre gegeben.⁹ Bei den Hellers lernte er alles, was ein guter Geschäftsmann wissen mußte, und erwarb sogar Grundkenntnisse der englischen Sprache.¹⁰

Wie viele junge Leute, die in Deutschland keine Zukunftschancen sahen, hatte sich Karls ältester Bruder Joseph schon 1872 mit nur 18 Jahren in die USA aufgemacht. Der Anteil der Juden an den Auswanderern war während des ganzen 19. Jahrhunderts besonders hoch.¹¹ Dies lag in erster Linie an ihrer politischen, rechtlichen und sozialen Diskriminierung, die im Königreich Württemberg erst 1864 aufgehoben wurde, andererseits aber auch an den generell schlechten Aufstiegschancen für junge Leute aus ländlichen Regionen. Zudem galten die USA nicht erst seit der gescheiterten Revolution von 1848/49 Juden wie Nichtjuden als Hort der politischen und wirtschaftlichen Freiheit, als Land, das auch unbemittelten Einwanderern eine Chance zum Erfolg bot.

Nach dem Tod seiner Mutter im Oktober 1883 entschloß sich Karl recht schnell, es seinem Bruder gleich zu tun und ebenfalls sein Glück in den USA zu versuchen. Am 28. Januar 1884 bestieg der Siebzehnjährige zusammen mit seinem Schulfreund Leopold Hirschfeld in Bremerhaven den Auswanderungsdampfer Neckar. Als er am 13. Februar 1884 im Hafen von New York ankam, hatte er nur wenig Geld in der Tasche. Daher waren seine ersten Gehversuche auf amerikanischem Boden nicht einfach.¹²

Zunächst arbeitete Carl als Laufbursche für einen *drugstore* in New York, zog kurze Zeit später aber nach Chicago, wo sein älterer Bruder Joseph lebte. Er lernte Englisch und mußte eine Reihe von Gelegenheitsjobs annehmen, bis er schließlich eine Stelle als Buchhalter fand. 1894 wechselte er zur Continental Clothing Company nach Oshkosh, Wisconsin, einer kleinen Stadt nördlich von Chicago mit einer starken deutschsprachigen Minderheit. Mit Fleiß und kaufmännischem Geschick brachte er es dort bis zum Geschäftsführer und ehelichte einige Jahre später die Nichte seines Chefs, Recha Stern.¹³ Die beiden führten bis zu Rechas Tod im Jahre 1919 eine glückliche Ehe.

Der Einstieg ins Filmgeschäft

Im Jahre 1906 war ich in Oshkosh, genauer, in einem Bekleidungsgeschäft. Zwölf Jahre lang hatte ich dort gearbeitet und war vom Buchhalter zum Manager des Ladens aufgestiegen. In diesen Jahren hatte ich ein Kapital von 3000 \$ angespart. Ich näherte mich meinem 40. Lebensjahr, dem Alter, in dem man in Amerika danach beurteilt wird, ob man Erfolg gehabt hat oder nicht. [...] Ich begann damals darüber nachzudenken, daß die Jahre, die ich in diesem Laden verbracht hatte, bis zu einem gewissen Grade vergebliche gewesen waren. Was würde ich in meinem 50., 60., 70. Jahr sein? Würde ich immer noch in derselben monotonen Treitmühle stecken? Im Gegensatz zu dieser inneren Ruhelosigkeit spürte ich den jedem Menschen eingeborenen Konservatismus gegen jegliche Veränderung, der durch bestehende Verpflichtungen verstärkt wurde. Ich zog die Bilanz meiner gegenwärtigen Um-

stände. Ich hatte eine feste Stelle, familiäre Verpflichtungen und etwas Geld auf der Bank. Aber diese Sicherheit gewährte mir keinen Trost, und meine allgemeine Unzufriedenheit wuchs. Ich sprach mit meinem Chef über eine mögliche Veränderung, er riet mir davon ab. Doch die vorwärts treibenden Ströme des Schicksals ließen mich seinen Rat verwerfen und drängten mich zu der Entscheidung, mein Glück noch auf einem anderen Gebiet zu versuchen, bevor es zu spät war. Meine Frau ermunterte mich, neue Wege des Glücks zu beschreiten. Sie war sich des inneren Verlangens bewußt, das uns Sterbliche unglücklich macht, wenn man ihm nicht erlaubt, nach gewissen Höhen zu streben.¹⁴

So stellte Carl Laemmle in seiner autobiographischen Schrift *This Business of Motion Picture* von 1927 seinen Einstieg ins Filmgeschäft dar. Wahr daran ist, daß er wohl in einer Art *Midlife-crisis* steckte und mit seiner beruflichen Situation unzufrieden war. Möglicherweise war auch eine Auseinandersetzung mit seinem Chef Sam Stern der Auslöser,¹⁵ die Carl selbst jedoch nicht erwähnt. Wie auch immer die Wahrheit aussah, die Aussicht, auch in den nächsten dreißig Jahren dieselbe Aufgabe bei derselben Firma erfüllen zu müssen, bereitete ihm großes Unbehagen. Zunächst schwebte ihm der Aufbau einer Billig-Warenhaus-Kette à la Woolworth vor. Da es so etwas aber in Oshkosh schon gab, machte er sich eines schönen Tages im Januar 1906 auf nach Chicago, um dort die Möglichkeiten für die Realisierung seiner Idee zu erkunden.

Auf der Suche nach einem geeigneten Ladenlokal in Chicago geriet er zufällig in ein Nickelodeon, eines jener frühen Kinos, die damals die Menschen in ihren Bann schlugen. Carl war fasziniert. Das Lokal hatte etwa 200 Sitzplätze, doch befanden sich an die 500 Leute darin, um die 10-minütige Vorstellung anzuschauen, die je drei Kurzfilme umfaßte. Ein Pianist untermalte die Bilder mit Musik. Wenige Wochen später, im Februar 1906, eröffnete er sein eigenes Nickelodeon, das White Front Theatre, bereits zwei Monate später sein zweites, das Family Theatre.¹⁶ Das war sein Einstieg ins Filmgeschäft.

Innerhalb von sechs Jahren arbeitete er sich mit Intelligenz und einem sicheren Gespür für die Bedürfnisse des Marktes – aber auch für die Sehnsüchte und Träume der Menschen – ganz nach oben: vom Kinobesitzer über den Filmverleih bis zum Filmproduzenten.¹⁷ 1909 produzierte er seinen ersten Film *Hiawatha* (Regie: William Ranous) nach Henry Wadsworth Longfells Versepos »The Song of Hiawatha«. Das Besondere hieran waren die Untertitel aus Longfellow's Epos und die Einblendung von Originalaufnahmen jener Wasserfälle, bei denen die Geschichte spielte. Der Erfolg dieses Films spornte ihn zum Weitermachen an. Er engagierte Schauspieler wie Florence Lawrence und Mary Pickford und machte sie zu Stars. Laemmle war es, der den für Hollywood so typischen Starkult schuf, indem er gezielte Werbekampagnen für Schauspieler lancierte.¹⁸ Schon 1910 war die Nachfrage nach Filmen so gestiegen, daß Laemmles Gesellschaft, die *Independent Moving Picture Company*, kurz *IMP*, zwei Filme pro Woche produzierte.

Ein großes Problem aber war die Auseinandersetzung mit dem Edison-Trust, der den unabhängigen Filmproduzenten durch die Erhebung von extrem hohen Lizenzgebühren auf Produktionsgerät und die Androhung von Sanktionen für den Fall, daß man die Zahlung verweigerte, den Garaus machen wollte. Der Streit landete vor Gericht, zog sich aber endlos hin und konnte erst 1917 beigelegt werden. Laemmle kämpfte zwar in der Presse mutig mit Spott und Satire gegen die seines Erachtens unrechtmäßigen Ansprüche des Trusts, erzielte zunächst aber keine befriedigende Lösung.

Die Universal Filmgesellschaft und ihre Produktionen

Im Juni 1912 trafen sich Vertreter mehrerer unabhängiger Filmgesellschaften, die alle von den Sanktionen des Trusts betroffen waren, um über eine Fusion zu beraten. Die ersten Unternehmen, die sich schließlich am 8. Juni zusammenschlossen, waren neben Laemmles IMP die Powers Company (Pat Powers), Rex (William Swanson), Champion Company (Mark Dintenfass), Nestor Company (Davis Horsley), New York Motion Picture Company (Fred Balshofer, Charles Bauman, Adam Kessel) und Eclair. Später kamen noch weitere hinzu (Fontier, Yankee, Crystal, Mecca, Victor, Sterling, Joker und Itala), wogegen Champion und New York Motion Picture das Bündnis wieder verließen.¹⁹ Die neue Gesellschaft gab sich den Namen *Universal Film Manufacturing Company*, kurz *Universal*. Carl Laemmle soll ihn vorgeschlagen haben, nachdem er während der Beratungen aus dem Fenster geschaut und einen Wagen mit der Aufschrift Universal Pipe Fittings (Universal-Rohrreinigung) entdeckt hatte. Was die Bosse dieser Gesellschaften einte, war ihre Feindschaft gegenüber dem Trust und der Wunsch nach mehr Gewinn. Interne Machtkämpfe waren schon bei der Gründung vorprogrammiert und brachen auch umgehend aus. 1914 schied Swanson aus; es erfolgte eine Neuorganisation und Laemmle wurde Präsident der Universal, Robert Cochrane Vizepräsident und Pat Powers, Laemmles größter Konkurrent in der Gesellschaft, Schatzmeister. Bis 1920 dauerte der Machtkampf zwischen Powers und Laemmle, dann gab Powers auf und verkaufte seine Anteile an Laemmle und Cochrane.²⁰ Von da an war Laemmle der Boß von Universal und Cochrane seine rechte Hand.

Schon 1912 sah sich Laemmle nach neuen Örtlichkeiten für seine Filmproduktionen um. Das südliche Kalifornien war einerseits durch seine große Distanz zu New York, dem Sitz des Trusts, andererseits durch sein sonniges Klima, das Dreharbeiten das ganze Jahr über ermöglichte, ein geeigneter Ort für sein Unternehmen. Einige kleinere Gesellschaften waren dort schon ansässig geworden. Carl kaufte für 165 000 Dollar 230 Hektar Land im San Fernando Valley bei Los Angeles und ließ eine Studio-Stadt darauf erbauen, wie man sie bis dahin nicht gekannt hatte. Alle erdenklichen Kulissen waren

dort vertreten, vom süddeutschen Fachwerkdorf bis zur Kathedrale Notre Dame de Paris, von Wild West-Städten bis zu den ägyptischen Pyramiden. Universal City wurde am 15. März 1915 glanzvoll eröffnet, obwohl schon zuvor unter ziemlich primitiven Bedingungen Filme auf dem Gelände gedreht worden waren. Zur Eröffnung hatte sich Carl ein besonderes Szenario ausgedacht. Ein Zug mit ihm selbst, seiner Frau, seinem Bruder Louis, anderen Verwandten, Gesellschaftern und Mitarbeitern startete am 5. März von New York nach Chicago. Von dort ging es mit einem anderen Zug über Kansas City, Denver nach Los Angeles, wo man am Samstag, dem 13. März, eintraf. Die Gesellschaft quartierte sich im Hollywood Hotel am Hollywood Boulevard ein. Am 15. März feierten sie mit mehr als 10.000 Gästen die Eröffnung von Universal City.

The ceremonies began at 10:00 a.m. First, Universal City's chief of police, Laura Oakley, presented Carl with a gold key, valued at \$ 285, to open the gate, which he did to the strains of »The Star Spangled Banner«. The patriotic motif continued with the hoisting of Old Glory and then the Universal City flag. Eager to generate as much publicity as possible [...], Isidore Bernstein cautioned Oakley to guard the gold key; Carl »inadvertently« left it in the lock and was fined for negligence later in the day.²¹

In Universal City entstanden jene Filme, die Laemmle und die Universal unvergesslich machten. Die Glanzzeiten der alten Firma währten bis in die frühen 1930er Jahre. Hierfür sorgten Mitarbeiter wie der hochbegabte Irving Thalberg, der zwischen 1919 und 1923 mit kaum 20 Jahren Produktionschef der Universal war und später MGM zum Erfolg verhalf,²² Harry und Jack Cohn, Joe Brandt, William Wyler, aber auch Erich von Stroheim, der zwischen 1918 und 1922 für die Universal arbeitete, und nicht zuletzt in einigen antideutschen Streifen während des Ersten Weltkriegs für Furore sorgte. Bedeutende Filme jener Jahre waren *TRAFFIC IN SOULS* (1913, Regie: George Loane Tucker) sowie *BLIND HUSBANDS* (1919) und *FOOLISH WIVES* (1922) von Erich von Stroheim; die Serie *THE LEATHER PUSHERS* mit dem beliebten Reginald Denny gehörte ebenso dazu wie die frühen Horrorfilme *THE HUNCHBACK OF NOTRE DAME* (1923, Regie: Wallace Worsley) und *THE PHANTOM OF THE OPERA* (1925, Regie: Rupert Julian, Edward Sedgwick) mit dem ergreifenden Lon Chaney.²³

Am 25. November 1922 wurde die Universal in Universal Pictures Corporation umbenannt. 1925 stieg Carl Laemmles Sohn Carl Laemmle Jr., Jahrgang 1908, in das Geschäft ein. Zunächst schrieb und produzierte er bis 1929 die erfolgreiche Serie *THE COLLEGIANS* und wurde dann von seinem Vater mit 21 Jahren als Produktionschef eingesetzt. Laemmle Jr. produzierte z.B. *ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT* nach dem Roman von Erich Maria Remarque unter der Regie von Lewis Milestone und mit Lew Ayres in der Hauptrolle, ein Film, der in Deutschland kurz nach seiner Uraufführung 1930 auf Betrei-

ben rechtskonservativer Kreise verboten wurde. Man warf ihm vor, den Pazifismus zu fördern. Carl Laemmle jedoch war sehr stolz auf diesen Film, der ihm einen Oscar einbrachte. In einer Rede sagte er: »ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT [...] if there was anything in my life I am proud of, it is this picture. It is, to my mind, a picture that will live for ever...²⁴ Bekannt wurde Laemmle Jr. vor allem durch frühe Horrorfilme wie DRACULA, FRANKENSTEIN, THE MUMMY, WERWOLF OF LONDON etc.

Nach 1925 eröffnete die Universal eine ganze Reihe von Niederlassungen in Europa, mit einer Hauptniederlassung in Berlin. Der Generalmanager der Universal für Europa, Max Friedland, der mit der Tochter von Laemmles Schwester Karoline, Irma Bernheim, verheiratet war, lebte mit seiner Familie in Laupheim und managte von dort das Geschäft. Am 21. Oktober 1929 wurde die Deutsche Universal AG. mit einem Aktienkapital von 2 000 000 RM gegründet.²⁵

Mit Beginn der 1930er Jahre geriet Laemmles Universal in finanzielle Schwierigkeiten. Einerseits war die Konkurrenz zwischen den verschiedenen Filmgesellschaften sehr groß, und die Umstellung auf Tonfilme machte enorme Investitionen nötig; andererseits wirkten sich die Weltwirtschaftskrise und das Wegbrechen des deutschen Marktes nach der Machtergreifung der Nazis verhängnisvoll aus. Trotz einer Reihe von Rettungsversuchen mußte Laemmle sein Unternehmen 1936 an J. Cheever Cowdin, den Präsidenten der Standard Capital Company, verkaufen.²⁶ Seinem Sohn Carl Laemmle Jr. wurde eine Stelle in der neuen Universal zugesagt, die er antrat, um seinen Film SHOW BOAT (1936, Regie: James Whale) zu beenden, der ein letzter großer Erfolg der Laemmles wurde. Aber schon im April 1936 trat er von dieser Stelle wieder zurück. Von der alten Universal-Führung blieb nur Robert Cochrane als Präsident bis 1938.²⁷

Carl Laemmle und Deutschland

Sobald Laemmle es sich finanziell erlauben konnte, reiste er regelmäßig nach Deutschland, um Verwandte und Freunde vor allem in seiner Heimatstadt Laupheim zu besuchen. Die emotionale Bindung zu der Gemeinde seiner Kindheit ließ nie nach, obwohl er sich durch und durch als Amerikaner fühlte. So produzierte er nach Eintritt der USA in den Ersten Weltkrieg 1917 antideutsche Kriegsfilme, die die Kampfbereitschaft junger Amerikaner stärken sollten.²⁸ Andererseits schickte er Hilfslieferungen nach Laupheim und war einer der ersten, die nach dem Ersten Weltkrieg wieder Kontakt zu Deutschland aufnahmen. Hierfür verliehen ihm die Laupheimer die Ehrenbürgerwürde.

In den schwierigen Jahren der Weimarer Republik unterstützte er seine Heimatstadt immer wieder mit Geld und Hilfsgütern. 1920 richtete er eine

Armenstiftung ein; wenige Jahre später finanzierte er das öffentliche Bad, das sogenannte Carl Laemmle-Bad, spendete großzügig für eine neue Turnhalle und unterstützte die Opfer der Hochwasserkatastrophe von 1926. In jener Zeit kam er mit Freunden und Familienmitgliedern nahezu jedes Jahr nach Laupheim. 1927 benannten die Laupheimer zum Dank für seine großzügige Hilfe eine Straße nach ihm.²⁹

Das Ende der Weimarer Republik bedeutete auch das Ende der herzlichen Beziehung zwischen Laemmle und seiner Heimatstadt. Bereits im Juni 1933 wurde die Laupheimer Carl Laemmle-Straße von einem nun gleichgeschalteten Stadtrat in Schlageter-Straße umbenannt. Carl Laemmle, der nun von der deutschen Presse als »antideutscher jüdischer Hetzfilmfabrikant« verhöhnt wurde, durfte nicht mehr nach Deutschland einreisen, hielt aber bis zu seinem Tod im September 1939 die Verbindung zu seinen jüdischen Freunden aufrecht. Die schlechten Nachrichten aus Deutschland verfolgte er aufmerksam in Presse und Rundfunk, wie aus im Laupheimer Museum aufbewahrten Briefen an seinen Freund Ed Loeb zu erfahren ist.

Ab etwa 1936 widmete sich Carl Laemmle praktisch ausschließlich der Rettung deutsch-jüdischer Flüchtlinge. Er selbst stellte mehr als 200 Affidavits aus, Bürgschaften, die jüdische Flüchtlinge benötigten, um überhaupt ein Einreisevisum für die USA erhalten zu können. Um diese Affidavits zu vergeben, scheute er auch nicht die Auseinandersetzung mit dem amerikanischen Außenministerium, dem State Department, das die Zahl der einwandernden Flüchtlinge begrenzen wollte. Laemmles Korrespondenz mit den Behörden, die in den National Archives in Washington liegt, spricht Bände. So schreibt er am 12. April 1938 an Staatssekretär Hull:

[...] it is the solemn duty of every Jew in America who can afford it, to go to the very limit for these poor unfortunates in Germany. My heart goes out to them and I have never in all my life been so sympathetic to any cause as I am to these poor innocent people who are suffering untold agony without having done any wrong whatsoever. It seems to me, Secretary Hull, that my efforts should be appreciated even by your Consul General because, after all, he is a human being just as you and I and he is so close to the situation on the other side that he must know what is going on and he should co-operate in every possible way and give a man like myself the benefit of the doubt if it is compatible with his position.³⁰

Den Geretteten half Laemmle auch in den Staaten weiter, bis sie sich selbst versorgen konnten. Auch Familienmitglieder, wie sein Schwiegersohn Stanley Bergerman, übernahmen Bürgschaften. Als er selbst keine Affidavits mehr ausstellen durfte, versuchte er, andere dazu anzuhalten, wie im Fall der Familie Einstein aus Ulm. Entfernte Verwandte der Familie, die in den USA lebten, forderte er auf, den Einsteins zu helfen: »I have helped many, many people who were not related to me, nor were they even friends. The majority of them I never met at all. Have a heart, please.«³¹

Im Sommer 1938 kam der herzkrankte Carl Laemmle zum letzten Mal nach Europa. Von Zürich aus versuchte er mit seinen Laupheimer Freunden Kontakt aufzunehmen. Seine letzten Postkarten mit Fotos von ihm selbst und seiner Enkelin Carol sind im Museum zu sehen, ebenso ein Brief an eine in die USA emigrierte Freundin aus seiner Heimatstadt, der er noch drei Wochen vor seinem Tod seine Hilfe anbot. Carl Laemmle starb kurz nach Beginn des Zweiten Weltkriegs, am 24. September 1939, in seiner Villa in Beverley Hills.

Mit Laemmles Tod endet auch der Rundgang durch die Ausstellung. Man gelangt nun in einen von der Augsburgerin Margarete Kolb gestalteten, in blauem Samt ausgeschlagenen Kinoraum. Hier kann der Besucher sich entweder eine Dokumentation über die Geschichte der Universal anschauen oder einen Stummfilm, den Laemmle bei einem Besuch in Laupheim 1925 drehen ließ und der ihn selbst und seinen Sohn an verschiedenen Plätzen mit seinen Laupheimer Freunden zeigt.

Das Museum zur Geschichte von Christen und Juden, Schloß Großlaupheim, wurde im Frühjahr 2003 neu eröffnet. Der Carl Laemmle-Bereich kann jetzt besichtigt werden.

Informationen

Museum zur Geschichte von Christen und
Juden, Schloß Großlaupheim
Kirchberg 11
88471 Laupheim
Tel.: 07392/968000, Fax: 07392/9680018

Haus der Geschichte Baden-Württemberg
Urbansplatz 2
70182 Stuttgart
Tel.: 0711/212-3950
Fax: 0711/212-3959

Anmerkungen

1 DER TRAUMFABRIKANT, Regie: Hans Beller, eine Produktion des Südwestfunks 1982.

2 Konzeption der Ausstellung: Anna-Ruth Löwenbrück, Haus der Geschichte Baden-Württemberg; Gestaltung: Michael Hoffer, München.

3 Bernard F. Dick, *City of Dreams. The making and remaking of Universal Pictures*, University Press of Kentucky, Lexington 1997, S. 11, berichtet, Julius L. sei auch Hausierer gewesen. John Drinkwater, *The Life and Adventures of Carl Laemmle*, William Heinemann, London 1931, S. 8, beschreibt ihn als kleinen Grundstücks-

makler mit bescheidenem Einkommen.

4 Welche Waren Judas Baruch verkaufte, ist nicht belegt. Vgl. Felix L. Senff, »Laupheim Days«, in: *The Film Daily*, 28. 2. 1926, S. 17.

5 Drinkwater (Anm. 3), S. 8.

6 Nach dem im Museum vorhandenen, von John Bergmann erstellten Stammbaum der Lämmle-Familie starben Fanny im Alter von 7, Hannchen mit 5 und Benno Baruch mit 3 Jahren 1863 an Scharlach. Jette starb 1857 mit 3 Jahren, vier Kinder erreichten nicht einmal ihren ersten Geburtstag.

7 Vgl. Drinkwater (Anm. 3), S. 14-15.

8 Udo Bayer, »Carl Laemmle und unser

Gymnasium«, in: *Von der Lateinschule zum Carl-Laemmle-Gymnasium. Festschrift zum 125jährigen Jubiläum der höheren Schule in Laupheim*, Laupheim 1994, S. 17-27.

9 Vgl. Moritz Schmid (Hg.), *Juden auf dem Lande. Beispiel Ichenhausen*, Haus der Bayerischen Geschichte, München 1991, S. 83 u. 150. Angeblich existiert das Haus der Familie Heller noch.

10 Vgl. Drinkwater (Anm. 3), S. 13. Am 26. April 1880 kam Laemmle nach Ichenhausen. Carls Bruder Louis heiratete später Frieda Heller, und der älteste Sohn von Carls Bruder Joseph Laemmle, Edward, der später auch für Carl Laemmle arbeitete, ehelichte Friedas Schwester Peppi. Beide Frauen waren Töchter Aaron Hellers.

11 Vgl. Stefan Rohrbacher, »From Württemberg to America: a nineteenth-century german-jewish village on its way to the New World«, in: *American Jewish Archives*, Nr. 41, 1989.

12 Drinkwater (Anm. 3), S. 23-29.

13 Ebenda, S. 44ff.; vgl. auch Ernst Schäll, »Carl Laemmle – Ein Lebensweg von Laupheim nach Hollywood«, *BC – Heimatkundliche Blätter des Kreises Biberach*, 12. Jg. (1989), Heft 2, S. 32-39.

14 Carl Laemmle, *This Business of Motion Picture. Autobiographischer Text von C. Laemmle*, unveröffentlichtes Typoskript, o.J., o.O., S. 1-2 (zitiert nach einer Kopie in der Bibliothek des Laupheimer Museums).

15 Drinkwater (Anm. 3), S. 52ff.

16 Laemmle (Anm. 13), S. 7ff.

17 Ebenda, S. 50-129.

18 Ebenda, S. 143-187. Pickfords erster Film mit Laemmle war *THEIR FIRST MISUNDERSTANDING*, der zweite *MELODY*, der dritte *THE DREAM*.

19 Dick (Anm. 3), S. 33.

20 Ebenda, S. 36f.

21 Ebenda, S. 39.

22 Ebenda, S. 62ff. F. Scott Fitzgerald setzte ihm in seiner Novelle *THE LAST TYCOON* (1941) ein Denkmal.

23 Clive Hirschhorn, *The Universal Story. The Complete History of the Studio and Its 2641 Films*, Crown, New York 1983.

24 Drinkwater (Anm. 3), S. 227-228.

25 Karl Wolffsohn (Hg.), *Jahrbuch der Filmindustrie 1930*, Verlag der Lichtbildbühne, Berlin 1930, S. 109.

26 Dick (Anm. 3), S. 100-105, S. 102: »Standard Capital Company, a Wall Street firm that specialized in loans to financially troubled companies.«

27 Zur Geschichte der Universal vgl. auch I. G. Edmonds, *BIG U. Universal in the Silent Days*, A. S. Barnes and Co., Inc., South Brunswick, New York 1977, sowie Hirschhorn (Anm. 23) und Neal Gabler, *An Empire of Their Own*, Crown, New York 1988.

28 Vgl. Hans Beller, »Die Deutschen als Hunnen. Feindbildproduktionen in Hollywood (1914-1930)«, in: Karl Friedrich Reimers et al. (Hg.), *Unser Jahrhundert in Film und Fernsehen*, Ölschläger, München 1995.

29 Vgl. Udo Bayer, »Carl Laemmle und Deutschland«, in: *BC – Heimatkundliche Blätter des Kreises Biberach*, 20. Jg. (1997), Heft 2, S. 41-50.

30 National Archives, Washington, Nr. 150.069, zitiert nach Udo Bayer, »I am doing what my heart dictates me to do ... Carl Laemmles Bürgschaftserklärungen«, *BC – Heimatkundliche Blätter des Kreises Biberach*, 19. Jg. (1996), Heft 1, S. 48-56. Vgl. auch ders., »Lammle's List. Carl Laemmle's Affidavits for Jewish Refugees«, *Film History*, vol. 10, no. 4, S. 501-521.

31 Zit. nach einem Brief von Fred Einstein an Udo Bayer, undatiert. Privatbesitz Dr. Udo Bayer, Laupheim.

Wiedergefunden im Saarland: EXCEEDING HIS DUTY

Die Entdeckung des Films EXCEEDING HIS DUTY begann im Oktober 1998 mit dem Anruf eines älteren Herrn aus Saarlouis im Saarländischen Filmarchiv.¹ Er berichtete, als Kind habe er kurz nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs in einem Dorf des nördlichen Saarlands in den Ruinen des zerbombten Hauses eines Photographen gespielt. Dabei habe er eine Filmrolle gefunden und sie seither als Erinnerung aufbewahrt. Er wisse zwar nicht, um was für einen Film es sich handle, aber die ersten Bilder sähen aus, als sei es ein Spielfilm. An den Namen des Photographen oder die Adresse des Hauses konnte er sich nicht erinnern. Er gab an, die Filmrolle immer kühl und trocken gelagert zu haben.

Bei meinem Besuch einen Monat später legte mir der Anrufer eine abgenutzte Filmspule aus Metall vor, die aus den Jahren vor dem Ersten Weltkrieg stammen mochte. Auf ihr war ein stummes 35mm-Schwarzweiß-Nitratpositiv ohne Anfangstitel aufgerollt. Das Filmmaterial trug am Rand weder einen Firmennamen noch eine andere Randbeschriftung, und auch auf der von runden Löchern durchbrochenen Filmspule mit Holzkern gab es keinerlei Beschriftung. Der aufgerollte Filmstreifen hatte schätzungsweise eine Länge von 300 Metern. Das lose Ende ließ einen vergleichsweise guten Materialzustand erkennen. Abgesehen von Schrumpfung und Sprödigkeit, geringfügiger Verwindung und einigen Perforationsrissen schienen Trägermaterial und die offenbar vollständig erhaltene Emulsion nur durch Laufstreifen und Kratzer beschädigt.

Der Filmstreifen setzte inmitten einer Spielszene ein, doch gaben weder die Schauspieler noch die Ausstattung der Szene einen weiteren Anhaltspunkt für die Identifizierung des Films. Die ersten Bildkader ließen keine genauere Datierung zu – lediglich die vage Annahme, daß der Film in jedem Fall vor 1918 und wahrscheinlich vor 1914 gedreht worden war. Nichts deutete darauf hin, daß es sich um einen bekannten oder filmhistorisch bedeutenden Film handeln könnte. Da es für den Besitzer keinerlei Aussichten auf eine ökonomische Nutzung gab, entschied er sich ohne Zögern, den Film an das Saarländische Filmarchiv abzugeben.

Die vollständige Sichtung des Filmstreifens ergab eine durchgehende Handlung, unterbrochen von einigen wenigen, knapp gefaßten deutschen Zwischentiteln – und dann eine veritable Überraschung: Auf das deutlich erkennbare Ende der Filmhandlung etwa in der Mitte der Rolle folgte ein wei-

terer Kurzspielfilm. Titel und Anfänge der Handlung waren bei beiden Filmen nicht vorhanden. Zwei etwa gleich lange Filmfragmente waren auf der Spule gekoppelt worden.

Der zweite Film erwies sich als teilweise schablonenkolorierter Kurzspielfilm, in etwa aus der gleichen Produktionszeit wie der erste, ebenfalls mit deutschen Zwischentiteln. Er konnte mit Hilfe eines Pathé-Stempels von 1911 am Rand des Filmmaterials präzise datiert und identifiziert werden.² Es handelt sich um *LA LÉGENDE DU VIEUX SONNEUR* (Pathé frères 1911). Eine Restaurierung dieses Fragments ist nur dann sinnvoll, falls der geplante Abgleich mit zwei weiteren Fragmenten (Cinémathèque Royale de Belgique und New Zealand Film Archive, restauriert im Rahmen des Proyecto Lumière) ergeben sollte, daß dasjenige des SFA hinreichende Unterschiede aufweist: andere oder mehr Bildkader, andere Schnittfolge o.ä.

Der erste Film blieb vorerst unidentifiziert. Zugegeben, die Freude über den Fund ging an dieser Stelle gegen Null: Die Identifizierung schien hoffnungslos für ein winziges Filmarchiv – schließlich lagern auch in großen Archiven viele Filme in den Magazinen, die oft jahrzehntelang nicht identifiziert werden. Die knappen Zwischentitel halfen nicht weiter – sie enthielten keinerlei Informationen über Produzent, Regisseur oder Schauspieler und wiesen weder ein Logo noch irgendeine graphische Ausschmückung auf. Immerhin erlaubten sie einen Rückschluß auf die ursprüngliche Gesamtlänge des Films: In der Mitte des oberen Bildrands war eine Abfolge von Punkten bzw. Punkten und Strichen zu erkennen, die offenbar als Zählsystem der Zwischentitel fungierte. Daraus war zu schließen, daß vor dem ersten Zwischentitel des Fragments zumindest zwei Zwischentitel (oder der Haupttitel und ein Zwischentitel) fehlten.

Der Inhalt des Films mochte weiterführende Anhaltspunkte geben. Zurück zu den Bildern, hieß also die Devise: Vielleicht ergab sich aus der Handlung, der Kameraführung, den Kostümen, Kulissen oder Drehorten irgendein Hinweis auf Produktionszeit und Produktionsland.

Die Handlung des 132 Meter langen Filmfragments läuft folgendermaßen ab: Im Wohnzimmer eines armseligen Hauses streiten eine Frau und ein Mann mit einem verängstigten Mädchen. Sie bedrohen das Kind. Der Mann gerät über zerbrochenes Geschirr so in Rage, daß er das Mädchen erbarmungslos verprügelt. Die Hilfeschreie des Kindes hört ein am Haus vorbeigehender Polizist. Er schaut durchs Fenster, kommt herein, versucht zu schlichten, legt dann aber seine Uniformjacke ab, boxt mit dem Mann und verprügelt ihn, während das Mädchen hilfeschreiend wegläuft. Der Polizeiinspektor des Reviers geht durch dieselbe Straße, wird durch den Lärm aufmerksam und suspendiert den untergebenen Polizisten wegen Überschreitung seiner Befugnisse vom Dienst. Auf der Polizeistation schwärzt der Mann den Polizisten an, während dieser das weinende Mädchen auf einer Parkbank sitzen sieht. Er bringt es zur Polizeiwache. Die Aussage des geschlagenen Kindes entlastet

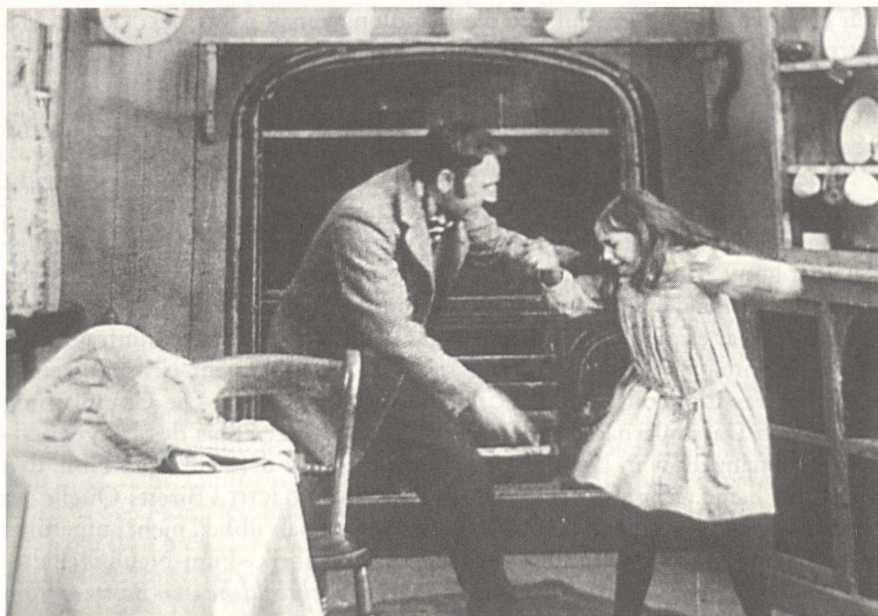
ihn: Er darf den Dienst wieder aufnehmen. Der Mann wird von einem zweiten Polizisten mit Beschimpfungen und einem Faustschlag aus der Polizeiwache getrieben. Das Mädchen wird von dem ersten Polizisten adoptiert. Es ist glücklich darüber und übernimmt gern hausfrauliche Pflichten. Dafür wird es mit väterlicher Zuneigung und einer Puppe belohnt.

Die Kamera arbeitet grundsätzlich statisch und ist frontal zum Geschehen aufgestellt – mit zwei Ausnahmen: Bei der Einstellung im Park steht die Kamera seitlich und folgt dem Polizisten und dem Mädchen beim Weggehen mit einem kurzen Schwenk. Und am Ende der letzten Einstellung fährt die Kamera auf den Polizisten zu, der das Mädchen mit der Puppe auf seinem Schoß sitzen hat. Beide lächeln in die Kamera – die tableauhafte Inszenierung und die kurze Kamerafahrt markieren klar das Ende der Handlung.

Handlung, visueller Stil und technischer Standard erlaubten eine Eingrenzung auf die Jahre 1908 bis 1912 als wahrscheinlichen Produktionszeitraum. Da vorneweg nur zwei Titel fehlten, handelte es sich mit Sicherheit um einen *one-reeler*. Inhalt, Produktionszeit und Länge waren jedoch nicht ausreichend, um den Rechercheaufwand auf die Nachschlagewerke einiger weniger Produktionsländer zu beschränken.

Wo war der Film gedreht worden? Die Straße mit eindeutig englischen Arbeiterhäusern bot einen realen Anhaltspunkt: Sie verwies klar und deutlich auf einen Drehort in Großbritannien. Die Durchsicht der Inhaltsangaben im *British Film Catalogue* von Denis Gifford ergab für die Jahre 1908 bis 1912 nur einen einzigen Film, auf den die Handlung genau paßte: *EXCEEDING HIS DUTY*, eine Produktion der Hepworth Manufacturing Company, gedreht im März 1911 in den firmeneigenen Studios in Walton (London) sowie an zwei in der Nähe gelegenen *locations*, wurde vom Hersteller mit einer Länge von 500 Fuß herausgebracht.³

Endgültige Sicherheit über die Identität des Filmfragments konnte jetzt der visuelle Vergleich der von Gifford genannten beiden Darsteller mit eindeutig identifizierten Filmen bringen, in denen sie auftreten. Gifford zufolge spielt Johnny Butt den Bettler und Harry Royston den Polizisten.⁴ Durch eine vergleichende Sichtung anderer Filme der Hepworth Manufacturing Company war es möglich, in den beiden Hauptdarstellern des Filmfragments die Genannten zu erkennen. Damit war das Filmfragment einwandfrei als deutsche Fassung von *EXCEEDING HIS DUTY* identifiziert. Die Überprüfung der beiden Darstellernamen in Herbert Biretts Verzeichnis des zeitgenössischen Filmangebots in Deutschland führte rasch zu dem einzigen Film, den Birett für beide auflistet: *ER TUT MEHR ALS SEINE PFLICHT*.⁵ Biretts Quelle (in der die Namen der beiden Hauptdarsteller wie damals üblich nicht aufgeführt sind) ist eine Inhaltsangabe des Films, die in der Rubrik »Film-Neuheiten dieser Woche« der Branchenzeitschrift *Deutscher Lichtbildtheater-Besitzer* vom 18. Mai 1911 erschienen ist:



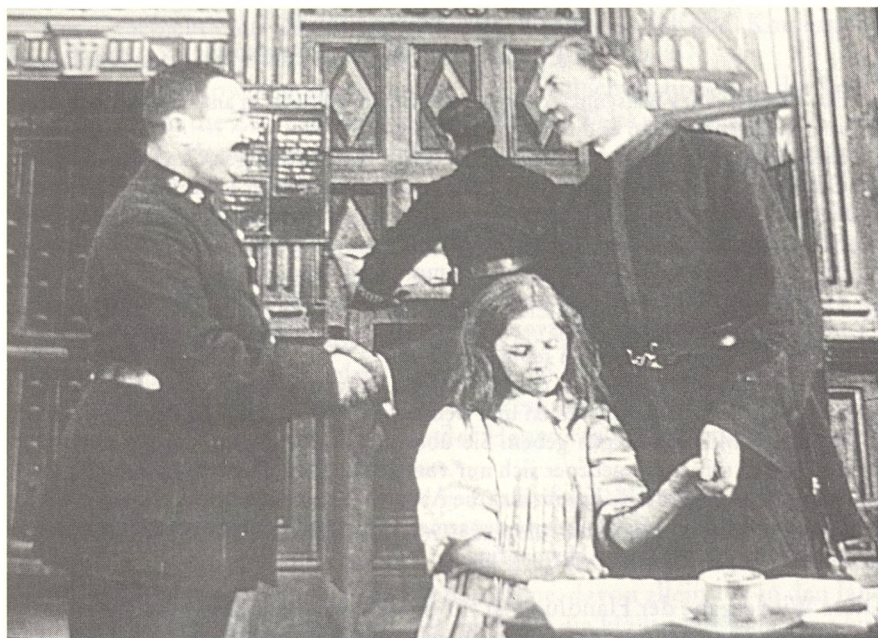
Hilferufe des mißhandelten Kindes



»Sie haben Ihre Instruktionen überschritten!«



Das Mädchen beweist, daß es mißhandelt wurde



Er tut mehr, wie seine Pflicht
(The Hepworth Manufacturing Company.)

Ein armes kleines Waisenmädchen wird von seiner Pflegerin an einen rohen Patron verschachert, bei dem es die Hölle auf Erden hat.

Eines Tages aber dringt das Geschrei der durch Mißhandlungen Gepeinigten zu den Ohren eines eben vorbeigehenden Polizisten. Er forscht der Ursache nach und voll Empörung boxt er den Bedränger im regelrechten Kampfe nieder. Doch diese einer edlen Aufwallung entsprungene Tat soll ihn teuer zu stehen kommen.

Ein vorübergehender Vorgesetzter vernimmt den Lärm des Kampfes, dringt ein und zeigt auf die Klage des Betroffenen hin den Schutzmann wegen Überschreitung seiner Befugnisse an. Der Amtsvorsteher ist über den Vorfall sehr erzürnt und gibt ohne Weiteres dem Beamten seine Entlassung.

Da erscheint zur rechten Zeit das Waisenkind, bittet um Schutz vor seinem Peiniger und zeigt die blutigen Striemen und Beulen, die nur zu deutlich Zeugnis von den erlittenen Mißhandlungen geben. Sie überzeugen denn auch den allzu strengen Mann, daß sein Untergebener sich nur von einem edlen, menschlich gerechtfertigten Zorn hinreißen ließ. Er gibt ihm die Abzeichen seines Amtes zurück, und dankbar nimmt sich der Rehabilitierte des armen vater- und mutterlosen Mädchens an – sie soll bei ihm eine neue Heimat finden.⁶

Diese Wiedergabe der Handlung ist für die deutsche Fassung insofern richtig, als man in ihrer ersten (nur teilweise erhaltenen) Szene sieht, wie Geld den Besitzer wechselt, aber falsch, weil der Polizist das Mädchen überredet, mit zur Wache zu kommen. Das britische Branchenblatt *The Kinematograph Weekly* beschreibt die Handlung mit einer entscheidenden Nuance:

A little girl is adopted by professional beggars. The man knocks her about so much that a passing policeman, hearing the noise, enters the cottage and gives the man a sound thrashing. The insector comes round, and hearing the row, enters and reprimands the constable for exceeding his duty. The policeman is suspended and walks out. He sees the child crying and asks her to return to the station with him. Arriving there he finds the beggar telling a tale, but the child shows the bruises on her arms and the man is thrown out. The policeman is restored to duty, and adopts the girl as his own child.⁷

Als offizielles Vertriebsdatum der englischen Fassung ist den englischen Branchenblättern der 6. April 1911 zu entnehmen. Die Exportversion ER TUT MEHR, WIE SEINE PFLICHT wird als Neuheit für die Woche des 18. Mai 1911 vorgestellt, erscheint also rund sechs Wochen später auf dem deutschen Markt. Die Wiedergabe der Handlung ist vor allem in Hinblick auf den nicht überlieferten Filmanfang unterschiedlich: In der deutschen Wiedergabe wird ein Waisenmädchen von seiner Pflegemutter verschachert, in der englischen Wiedergabe wird ein kleines Mädchen von einem Paar berufsmäßiger Bettler adoptiert und von seinem Pflegevater geschlagen. Da der Mann, der das Mädchen schlägt, zuvor einer Frau eindeutig Geld in die Hand drückt, scheint die deutsche Wiedergabe eher zuzutreffen. Im Ergebnis laufen die beiden Anfän-

ge der Geschichte auf das Gleiche hinaus: Kinderhandel und Kindesmißbrauch in einem kriminellen Milieu von *underdogs*.

Für Rachael Low, die den Klassiker der Geschichtsschreibung des britischen Films für die Zeit bis zum Ende des Ersten Weltkriegs verfaßt hat, war die Hepworth Manufacturing Company seinerzeit – neben der Barker Motion Photography – eine der beiden herausragenden Herstellerfirmen. Der Produzent Cecil B. Hepworth (1874-1953) war ihr zufolge vor allem um gleichbleibende technische Qualität bemüht.⁸ Im Jahr 1900 baute er im Garten seines Londoner Hauses ein eigenes Studio, in dem an die hundert Filme pro Jahr gedreht wurden. Das Studio war seinerzeit eines der besten. Es war z. B. mit Milchglasscheiben ausgestattet, um ein diffuses, gleichmäßiges Licht ohne Schlagschatten zu erzielen. 1905 entstand mit *RESCUED BY ROVER* der wohl berühmteste Film der Firma. Die Jahresproduktion stieg stetig an – in den Jahren 1910 bis 1912 wurden von der Hepworth Manufacturing Company 137, 140 bzw. 154 Filme produziert.⁹

Die Regie von *EXCEEDING HIS DUTY* führte vermutlich Lewin Fitzhamon (1869-1961). Über ihn ist bisher kaum geforscht worden, trotz seiner immensen und innovativen Arbeit als Regisseur und Drehbuchautor. Fitzhamon drehte zwischen 1904 und 1912 an die 600 Filme, davon allein 175 in den Jahren 1910 bis 1912, von denen ihm aber nur rund die Hälfte mit Sicherheit zugeordnet werden kann.¹⁰

Rachael Low zufolge bildeten die Schauspielerinnen und Schauspieler, die regelmäßig für Hepworth arbeiteten, um 1910 bereits ein festes Ensemble.¹¹ Über die Arbeit dieser Darsteller ist wenig bekannt, da Hepworth wie die meisten Hersteller zu dieser Zeit den Starkult bekämpfte, um zu verhindern, daß die Gagen stiegen oder Schauspieler zu anderen Firmen abwanderten. Johnny Butt und Harry Royston in den Rollen von Polizist und Bettler waren offenbar in den Jahren 1910 bis 1912 nur wenig für Hepworth tätig. Harry Royston (mit bürgerlichem Namen Henry Royston, 1863-1941)¹² war seinerzeit sowohl als Filmschauspieler wie auch als Unterhalter in Music Halls tätig. Royston war um 1911 offenbar auf Kriminalfilme und verwandte Genres wie Drama und Abenteuer festgelegt. Er spielt in fast allen seinen Filmen dieser Jahre Einbrecher, Sträflinge, Alkoholiker oder Bettler.¹³ Die Rolle als ehrenwerter Polizist in *EXCEEDING HIS DUTY* war eine Ausnahme. Seine damals größte Filmrolle war die Figur des Mörders Billy Sykes in Hepworth' Literaturverfilmung *OLIVER TWIST*, einer von vielen Dickens-Adaptionen des frühen Kinos, die mit einer Länge von 3700 Fuß als »first British four-reeler« in die Filmgeschichte einging.¹⁴ Johnny Butt (mit bürgerlichem Namen John William Herbert Butt, 1870-1930)¹⁵ wirkte zwischen 1910 und 1912 laut Gifford nur in sieben Filmen mit, davon in fünf Hepworth-Produktionen. Den Polizeiinspektor spielt Warwick Buckland, der im folgenden Jahr für Hepworth in einer Reihe von Filmen als Regisseur tätig war. Die unter dem Künstlernamen Ruby Hamilton Belasco auftretende Sarah Isabella Sharpe

(1867-1936)¹⁶ ist die Darstellerin der Bettlerin. Sie stieß Ende 1910 oder Anfang 1911 zum Hepworth-Ensemble, um ihr Glück im Film zu versuchen. Ihre Mitwirkung in *EXCEEDING HIS DUTY* dürfte eine ihrer ersten Filmrollen sein. Sie blieb bis 1916 bei Hepworth und spielte vor allem Ehefrauen und Mütter. Die etwa acht Jahre alte Darstellerin des Waisenmädchens könnte Marie Royston sein, eine Tochter von Harry Royston, mit der Fitzhamon 1912 fünf Filme drehte - vielleicht aber auch Barbara Hepworth (1904-1997), für die sich allerdings mit *PAMELA'S PARTY* (1912) bisher nur ein Hepworth-Film nachweisen läßt.

Die Bestandskataloge der einschlägigen Filmarchive ergaben für *EXCEEDING HIS DUTY* keinerlei Einträge. Die im Saarland aufgefundene Nitratkopie der deutschen Fassung ist also die bislang einzige bekannte Überlieferung von *EXCEEDING HIS DUTY*. Das Saarländische Filmarchiv entschied sich deshalb für die Sicherung des Films durch Herstellung eines 35mm-Finegrain-Negativs und eines 35mm-Positivs. Die Laborarbeiten führte Tony Scott (Film & Photo Ltd., South Acton/London) im März 2002 durch. Als angemessene Vorführgeschwindigkeit wurden 18 B/sec ermittelt.

Die erste öffentliche Vorführung der 35mm-Safety-Filmkopie erfolgte am 8. April 2002 im Rahmen des 5th British Silent Film Weekend im Medienzentrum Broadway in Nottingham. Wegen der konzisen Struktur und des flüssigen Schnitts löste *EXCEEDING HIS DUTY* bei den versammelten Stummfilmexperten aus vier verschiedenen Ländern begeisterte Reaktionen aus. Die Kamerafahrt zum Abschluß des Films wurde als frühes Beispiel für Hepworth-Produktionen und das britische Kino besonders hervorgehoben. Die Schlägerei wurde als ausgesprochen realistisch im Vergleich mit anderen frühen britischen Filmen eingeschätzt. Die zweite öffentliche Vorführung fand am 17. Oktober 2002 in der Raritäten-Programmschiene »Fuori Quadro – Out Of Frame« des Stummfilmfestivals Le Giornate del Cinema Muto in Salsile statt. Beide Male begleitete der Pianist Neil Brand die Vorführung des Films.

Anmerkungen

1 Das Saarländische Filmarchiv wurde am 7.9.1998 als eingetragener Verein mit Sitz in Saarbrücken gegründet. Für die Unterstützung bei der Bearbeitung des Fundes geht der herzliche Dank des Saarländischen Filmarchivs an: David Berry (National Screen & Sound Archive Wales), John Reed (National Screen & Sound Archive Wales), Helmut Regel (Bundesarchiv-Filmarchiv), Graham Melville (ehemals BFI), Henri Bousquet (Pathé-Experte), Tony Scott (Film & Photo Ltd., London), Tony Flet-

cher (Cinema Museum, London), Fred Lake (privater Hepworth-Forscher), Elaine Burrows (BFI), Neil Brand (Pianist und Komponist), Janice Healey (BFI), Gwen MacDougall (private Familienforscherin).

2 Die Datierung des Pathé-Stempels erfolgte mit Hilfe von Helmut Regel, die Identifikation des Films mit Hilfe von Henri Bousquet während der Giornate del Cinema Muto 1999.

3 Denis Gifford, *The British Film Catalogue*, Volume 1, 3rd edition: *Fiction Film*,

1895-1994, Fitzroy Dearborn Publishers, London, Chicago 2000, S. 99: Produktionsmonat März 1911, Filmeintrag Nr. 02826.

4 Ebenda.

5 Herbert Birett, *Das Filmangebot in Deutschland 1895-1911*, Filmbuchverlag Winterberg, München 1991, S. 165, Eintrag Nr. 3492: ER TUT MEHR ALS SEINE PFLICHT.

6 *Deutscher Lichtbildtheater-Besitzer*, 3. Jg., Nr. 20, 18. 5. 1911. Durch einen bezeichnenden Grammatikfehler weicht die Titelversion dieser Quelle von Biretts Eintrag (Anm. 5) ab. Dies ist möglicherweise, aber nicht zwingend ein Hinweis, daß die deutschen Titel in England angefertigt wurden.

7 *The Kinematograph and Lantern Weekly*, 6. 4. 1911, S. 1523. *The Bioscope* vom 30. 3. 1911, S. 47, gibt den Inhalt des Films nur in zwei Sätzen an. Für den Hinweis auf diese Branchennotizen danke ich David Berry.

8 Rachael Low, *The History of the British Film, 1906-1914*, George Allen & Unwin, London 1949, S. 107.

9 Vgl. Denis Gifford, *The British Film Catalogue 1895-1985*, London 1986, 2nd edition: Produktionsjahre 1910 bis 1912.

10 Für ausführlichere Angaben zu Regi und Darstellerin vgl. Gerhild Ursul Krebs, »Naming an Orphan: Exceeding His Duty (1911): Rediscovery of a Los Hepworth Film in Germany«, in: Alai Burton, Laraine Porter (Hg.), *Scene Stealing. Sources for British Cinema Before 1930*, Flicks Books, Wiltshire 2003, S. 71 75.

11 Low (Anm. 8), S. 108.

12 Biographische Information von Janic Healey.

13 Vgl. Gifford (Anm. 9): Produktionsjahr 1911.

14 Vgl. Graham Petrie, »Silent Film Adaptation of Dickens, 3 parts, Part 1: From the Beginnings to 1911, 2: 1912-1919, 3: 1920 1927«, *The Dickensian*, Nr. 453-455, 2001

15 Biographische Information von Janic Healey.

16 Janice Healey, die anhand der britischen Standesamtsunterlagen arbeitet, gibt Halifax als Belascos Geburtsort und 1867 1936 als Lebensjahre an, die Familienforscherin Gwen MacDougall nennt ohne Quellenangabe Halifax oder Sheffield und die Jahre 1868-1936. Vgl. Brief von Gwen MacDougall, 26.6.2002, an die Autorin.

Kriegs-Ausstellung

Wien 1917

hält die Hallen u. Pavillons täglich bis 9 Uhr abends geöffnet.

**Marineschauspiel, Bundestheater,
das Rundgemälde, „Schlacht am
Berg Isel“, Kriegskino u. Riesenrad**

schliessen um 10 Uhr abends.

**Das Restaurant am Hauptplatz ist bis
11 Uhr, das Café bis 12 Uhr nachts
offen. Konzert auf allen Podien bis
1/2 11 Uhr abends.**

**Die Strassenbahn mit Anschluss nach allen Richtungen
ab Ausstellung bis 3/4 11 Uhr abends, die Bahnhofzüge
der Strassenbahn ab Haltestelle Praterstern bis 1 Uhr nachts.**

Werbeanzeige für eine der Wiener Kriegs-Ausstellungen aus der Kronen-Zeitung vom
15. Juli 1917 (Filmarchiv Austria)

Kriegs-Bilder und Bilder-Kriege

Die kinematographische Kriegsberichterstattung Österreich-Ungarns während des Ersten Weltkrieges

Im Rahmen eines bereits angelaufenen Forschungsprojekts des Filmarchiv Austria (FAA) wird die Medien- und Wirkungsgeschichte der k. u. k. Kriegswochenschaun und der europäischen Kriegsberichterstattung des Ersten Weltkriegs untersucht. Für diese umfassende wissenschaftliche Analyse werden sämtliche erhaltenen Bild- und Wortmaterialien, sowie alle relevanten Sekundärtexte herangezogen und ausgewertet. Das Filmmaterial ist aus historischen Gründen zum Großteil verloren, Listen der Zwischentitel hingegen blieben vollständig erhalten. Diese erlauben vor allem, ein vollständiges Bild der propagandamäßigen Lenkung zu erarbeiten. Darüber hinaus dienen diese Listen auch als wertvolles Instrument zur einwandfreien Identifizierung von Kriegswochenschau-Fragmenten, die bisher nicht zuzuordnen waren. Die Ergebnisse dieses Projekts werden 2004 vorliegen. Geplant ist eine zweibändige Buchedition (eine Sammlung der Primärquellen und eine Sammlung wissenschaftlicher Aufsätze) und ein Bildträgermedium mit restaurierten Filmbeispielen.

Der Krieg der Bilder

Der Krieg der Bilder, wenn man ihn so bezeichnen möchte, hat eine lange Tradition: Graphiken waren ein bevorzugtes Medium der Vermittlung und stellvertretenden Austragung militärischer und politischer Konflikte. Auf Plakaten und in Flugschriften fand sich diese Form der Berichterstattung oft auch in Verbindung mit langen erläuternden Passagen. Von Bedeutung sind bis ins 18. Jahrhundert zudem allegorische Darstellungen, welche die zeitgenössischen Betrachter, der Intention der Autoren und Künstler folgend, dekorieren und somit vollständig – im Sinne der zu vermittelnden Botschaft – verstehen konnten. Zeitungen und Printmedien bedienten sich in ihrer bildspezifischen Berichterstattung ebenfalls der Graphiken, die aber – abgesehen von Ausnahmen – in den Redaktionsbüros erstellt wurden.

Dies änderte sich in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, wohl auch bedingt durch die verstärkte Verwendung von Photographien. In der Folge wurden sogenannte *specials* beschäftigt, die die jeweiligen militärischen Geschehnisse nun direkt vor Ort erfassen sollten. Der hinter dieser Neuerung

stehende Wunsch nach Authentizität in der Kriegsberichterstattung sollte noch häufiger auftauchen, so auch in der österreichischen filmischen Kriegsberichterstattung des letzten Kriegsjahrs, als man weniger die Etappe als vielmehr das eigentliche Schlachtfeld zeigen wollte – ein Plan, der nur in Details umgesetzt werden konnte. Vielfach wurde, etwa im Rahmen von Kriegsausstellungen, auch auf klassische Darstellungsformen zurückgegriffen. Die offiziell tätigen Frontkünstler wie Albin Egger-Lienz und in manchen Fällen auch Oskar Laske trugen dabei mit ihren Arbeiten das Diktum der Entindividualisierung des Einzelnen in der kämpfenden Masse mit. Das wahre Gesicht des Grauens hingegen erscheint nur in den privaten Aufzeichnungen und Skizzen der Künstler, wie etwa in den entsprechenden Arbeiten von Otto Dix.

Doch die angebliche Annäherung an die Realität des Krieges war und bleibt zu großen Teilen eine Täuschung: Kriegsberichterstattung ist im Falle der parteilichen Beteiligung an einem militärischen Konflikt nie frei von Instrumentalisierung. Vielmehr wird ganz im Gegenteil mit der angeblichen Annäherung an die Wirklichkeit die Kluft zum angenommenen Tatsächlichen noch vergrößert. Die Tendenz der Virtualisierung, von der noch später zu sprechen sein wird, ist immer auch am jeweiligen Stand medialer Sozialisierung ausgerichtet. Aus einer rückwärtsgewandten Perspektive kann die Kriegsberichterstattung und -propaganda des Ersten Weltkriegs somit auch als technischer Probelauf und Testfall für das heutige Erfahren einer militärisch überformten, erlebnisorientierten Massenkultur gelten.

Filmische Kriegsberichterstattung orientiert sich mit der Instrumentalisierung des Blicks nicht zufällig an der Schaulust des Publikums. Dabei kommt den Gestalten von Berichten und Propaganda eine sich ab der Frühzeit des Kinos abzeichnende Virtualisierungstendenz zugute: Das real Vorgeführte wird durch ein virtuelles Substitut ersetzt und erlaubt eine problemlosere Verzerrung in Darstellung und Schilderung. Die direkte Adressierung an das Publikum kam, bezogen auf die österreichische filmische Kriegsberichterstattung im Ersten Weltkrieg, zwei sehr unterschiedlichen Wünschen nach: einerseits dem durch die Euphorie der ersten Kriegsjahre geweckten Bedürfnis nach eigener Kriegserfahrung und andererseits eben dem ikonophagen Wunsch nach der Auseinandersetzung mit dem Thema, ohne sich selbst dabei in Gefahr zu begeben oder vor Ort anwesend sein zu müssen. So konnten etwaige Zweifel an der Schlagkraft der eigenen Truppen relativ problemlos – wenn mitunter auch ohne Realitätsbezug – ausgeräumt und die Aufmerksamkeit des Publikums auf das fokussierte Element konzentriert werden. Der Rand und die jenseits des Fokus liegende, angenommene »Tatsächlichkeit« wurden dabei aber stillschweigend übergangen.

Die kriegführenden Parteien bedienten sich bei der Vermittlung des Ersten Weltkriegs als Massenkrieg in einem bis dahin unbekannten Ausmaß der neuen Massenmedien. Die Propaganda wurde nicht über ein einziges Leitmedi-

um transportiert, vielmehr kam es zu einer intensiven Nutzung des bestehenden bzw. eines noch zu installierenden Medienverbundes: »Die Kinematographie ist für strategische Zwecke ein so wichtiger Behelf, daß wir ihrer zur Kriegsführung dringend benötigen.«¹ Auch das österreichische Kriegspressequartier, das umfangreiche Aufgaben in einem großen geographischen Gebiet zu bewältigen hatte, arbeitete mit den bereits bestehenden Verflechtungen der unterschiedlichen Medien und etablierte somit eine frühe Form intermedialer, informationsbezogener Kriegsführung.

Andererseits sollte Kriegspropaganda auch durch die militärisch geprägte Überformung der Unterhaltungskultur gewährleistet werden. So wurden im Prater während der Kriegsausstellungen nicht nur Bilder, Filme und quasi-anthropologische Gipsbüsten, die die stereotypen Feinde darstellen sollten, ausgestellt. Der Besucher konnte sein Glück auch bei Schießbuden versuchen, wo er auf Attrappen und Projektionen feindlicher Soldaten zielte oder primitive Flugsimulatoren austestete. Begonnen hatte man damit bereits in Friedenszeiten. Schon vor Kriegsbeginn berichteten österreichische Magazine über eine Berliner »Kino-Schießbude«, eine Volksbelustigung, bei der zahlende Besucher auf Tiere (darunter Elefanten, Gazellen, Löwen, Tiger) schießen konnten, die über eine Filmleinwand liefen:

Genügt dem Manne aber nicht das Wild und alles jagbare Getier, dann kann er gestrost auf Automobile schießen in voller Fahrt, auf hinsausende Motorboote und durch die Luft segelnde Flugzeuge, und ist er besonders blutgierig gesinnt, dann richtet er den Lauf seiner Büchse gegen Skifahrer und Rennradler, oder gar gegen stürmende Soldaten und gegen attackierende Kavallerie. Und dann kann der Schütze im Kino nicht nur von den Sensationen einer Märchenjagd, sondern sogar von den Schrecken eines Krieges träumen...²

Die Mobilisierung der Filmwelt

Mit Ausbruch des Ersten Weltkriegs kam es zu einer Verlagerung und Verschärfung der Zensur- und Kontrollmaßnahmen. Bis Kriegsbeginn waren regionale Unterschiede in der Beurteilung an der Tagesordnung. Diese Nivellierung von Unterschieden brachte eine weniger an der Kontrolle von Sittlichkeit als vielmehr politisch motivierte Filmzensur mit sich:

Die Filmzensur aber war zu allen Zeiten eine scharfe, besonders strenge, und die Kriegszeit hat eigentlich nur in dem Sinn noch eine Verschärfung gebracht, daß gewisse Filme mit militärischen oder politischen Sujets jetzt auch zum großen Teil verboten werden.³

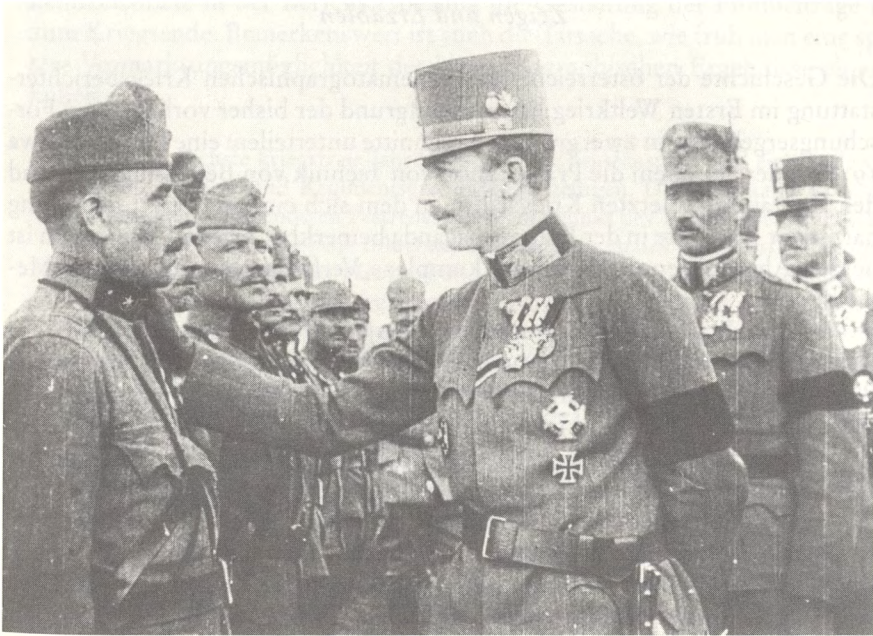
Auf dem Gebiet der k. u. k. Monarchie wie auch im Deutschen Reich kam es zu einem Einfuhrverbot von Filmen aus feindlichen Staaten. Das schuf zunächst einen Vorteil für heimische Produktionen, da französische und italie-

nische Konkurrenzprodukte nicht mehr importiert oder vorgeführt werden durften. Die Filmwirtschaft argumentierte dagegen, daß durch diese Vorgehensweise die heimischen Betriebe auf Dauer geschädigt würden, da eine erhebliche Anzahl an Filmen nun nicht mehr einsatzbereit war. Aufgrund dieses Einspruchs wurden vor Kriegsausbruch importierte Filme wieder zugelassen – wenn auch mit der Auflage, daß Firmenzeichen und etwaige Hinweise auf das Produktionsland gelöscht werden mußten.

Die österreichischen Produktionen waren ab 1914 für die Programmierung der heimischen Kinos – auch aus Gründen der Propaganda – von besonderer Bedeutung. Eine Sonderstellung kam dabei den »Kriegswochenschauen« zu, die im Auftrag der Filmstelle produziert wurden. Diese Abteilung konnte, etwa im Gegensatz zur Lichtbildstelle, die sich mit anderen Bildmaterialien beschäftigte, relativ eigenständig arbeiten. Sie wurde erst 1917 dem Kriegspressequartier untergeordnet. Dieses wiederum war als Unterabteilung des Armeeoberkommandos eingerichtet worden und hatte die Aufgabe, Heeresberichte publikumswirksam zu gestalten und zu kommentieren. Im Rahmen der filmischen Berichterstattung sollten deshalb im In- und Ausland durch Erstellung und Vorführung entsprechenden Materials die Interessen der k. u. k. Armee vertreten werden. Gleichzeitig hatte diese Stelle auch den reibungslosen Ablauf der Filmdistribution und -aufführung zu gewährleisten. 1915 wurde überdies ein Zensuramt innerhalb des k. u. k. Kriegsarchivs etabliert, das auf Weisung des Kriegspressequartiers arbeitete. Vorerst zensierte diese Stelle nur die im Kriegspressequartier erstellten Filme, dann alle als militärisch-relevant eingestuften Filme. Jeder Operateur brauchte eine besondere Bewilligung, um in die Kriegsgebiete reisen zu dürfen, und konnte dort nur unter Aufsicht der Militärs drehen:

Mit der Erlaubnis selbst ist aber die Aufnahme noch lange nicht gemacht. Denn diese dürfen [sic] nur in Gegenwart von Militärpersonen erfolgen. Er muß also die Zeit abwarten, bis sich eine solche militärische Begleitperson zu seiner Verfügung stellt, was unter Umständen auch längere Zeit beanspruchen kann, so daß der Kriegsoperateur trotz aller zur Aufnahme notwendigen Erledigungen immer noch keine Aufnahme hat.⁴

Der Erste Weltkrieg wurde für die österreichische Sascha-Film Industrie AG zum Wendepunkt. Ein Blick auf eine Tabelle der Film-Verleiher vor 1914 zeigt die 1910 von Alexander Kolowrat-Krakowsky gegründete Sascha-Film als unbedeutende Firma. Kolowrat erzielte zwar mit seinem Unternehmen schon vor 1914 einige beachtliche Erfolge, konnte jedoch vor allem den Krieg für sein Unternehmen profitabel nutzen, da er 1915 im Kriegspressequartier in Wien die Leitung der Filmexpositur erhielt. Bereits 1914 hatte er sich als fahrender Ordonanzoffizier des freiwilligen Automobilkorps gemeldet und um Erlaubnis nachgesucht, Filmaufnahmen von den Kriegsschauplätzen zu machen. Er produzierte daraufhin den ÖSTERREICHISCHEN KINO-WOCHEN-



UNSER KAISER (1917): Kaiser Karl I. beim Besuch der Truppen an der Front (Filmarchiv Austria)

BERICHT VOM NÖRDLICHEN UND SÜDLICHEN KRIEGSSCHAUPLATZ. Diese Arbeit für das Kriegsarchiv sicherte den Fortbestand von Kolowrats Firma: Neben der Dokumentar- und Spielfilmproduktion dokumentierte er sein Monopol auch nominell im SASCHA-KRIEGSWOCHENBERICHT. Dies war der Beginn medialer Kriegsberichterstattung in Österreich. 1916 handelte Kolowrat eine erfolgreiche Verbindung mit Oskar Messter aus, die in der Folge als Sascha-Messter-Film Ges.m.b.H. zwei Jahre lang den Markt dominierte. Erst die Gründung des Berliner Bild- und Filmamts (Bufa) am 14. Februar 1918 bedeutete das Ende der erfolgreichen Kooperation. Messter war – im Unterschied zu Kolowrat – in verschiedenen Medien, darunter der Berliner *Lichtbildbühne*, wegen seines Monopols kritisiert worden:

Die bitter wenigen glücklichen Firmen, die eine in der Bewegung so stark beschränkte Erlaubnis besitzen, haben ein zweifelhaftes Monopol in Händen, das der einseitigen Berichterstattung in des Wortes bildlichster Bedeutung Vorschub leistet. [...] Mit besonderer Peinlichkeit wird aber auch empfunden, daß der naturgemäß am meisten begehrte Westen von der Firma Messter mit Beschlag belegt wurde, der Firma, deren Inhaber in militärischer Eigenschaft dem Großen Generalstab als entscheidende Instanz zugeteilt ist. Hat der Offizier Messter seine Fabrikanteneigenschaft vollständig beiseite legen können? Ist das überhaupt möglich?

Die Geschichte der österreichischen kinematographischen Kriegsberichterstattung im Ersten Weltkrieg läßt sich aufgrund der bisher vorliegenden Forschungsergebnisse in zwei größere Abschnitte unterteilen: eine Phase bis etwa 1916, in der vor allem die Präsentation von Technik von Bedeutung war, und den Zeitraum der letzten Kriegsjahre, in dem sich eine stärkere Einbindung narrativer Elemente in der Filmpropaganda bemerkbar macht. Gemeinsam ist beiden Abschnitten die erwähnte komplexe Verflechtung mit anderen Medienformen.

Vor dem Ersten Weltkrieg erreichten die österreichischen Filmfirmen ihr Publikum vor allem mit dokumentarischen Streifen. Schon in diesen frühen Produktionen loteten die kreativen Köpfe der Firmen die technischen Möglichkeiten mit großer Experimentierfreudigkeit aus. Die Kriegswochenschauen der ersten Kriegsjahre waren noch nach den Richtlinien und Ansätzen der zivilen dokumentarischen Berichterstattung konzipiert. Folglich findet sich in den Produktionen dieses Zeitraums die eindringliche Darstellung der Kriegsmaschinerie, die als Folge eines ebenso notwendigen wie positiven Fortschritts vermittelt werden sollte. Das detaillierte Zeigen von Abläufen und Gegenständen erfüllte einen zweifachen Zweck: die Begeisterung mit dem gezeigten Ablauf und die Faszination des Publikums mit dem Gegenstand an sich. Man nutzte die vorhandene Euphorie der ersten Kriegsjahre und kam dem Wunsch der Zuschauer nach eigener Erfahrung mit dem Krieg nach:

Der Antimilitarismus wird angesichts der trefflichen Illustration zur Notwendigkeit eines gut bewehrten Vaterlandes kaum mehr merklich an Boden gewinnen. Hat doch jeder einzelne Daheimgebliebene Gelegenheit, den Krieg mit seinen Aufregungen, Anforderungen und Wirkungen im belebten Bilde fast mitzerleben. Und wer die kinematographischen Kriegsjournale nacheinander gesehen und halbwegs im Gedächtnis behalten hat, kann von den Kriegseignissen oft mehr erzählen als mancher Kriegsteilnehmer, dessen Gesichtskreis auf das zugewiesene Operationsfeld beschränkt bleiben muß.⁶

Ab Mitte des Ersten Weltkrieges tritt die Reflexion der Technik zugunsten einer narrativen Gestaltung der Kriegswochenschaubeiträge zurück. Gründe dafür waren u. a. die tatsächliche Kriegserfahrung heimgekehrter Frontsoldaten und die Erkenntnis, daß die Technik offensichtlich nicht den erhofften schnellen Sieg gebracht hatte. Um das ohnehin nun schon von den Kriegswochenschauen auch gelangweilte Publikum nicht mit einem Vorfürhrzwang zu verärgern, entschlossen sich die zuständigen Stellen zu einer strukturellen Umgestaltung der Beiträge. Die dokumentarischen Passagen traten zurück zugunsten erzählten Kriegsgeschehens, das mit unterschiedlicher Gewichtung von Bild- und Textanteilen umgesetzt werden sollte. Diese narrative Wende

kennzeichnete in der Berichterstattung die Gestaltung der Filmbeiträge bis zum Kriegsende. Bemerkenswert ist auch die Tatsache, wie früh man eine spätere Vermarktungsmöglichkeit der kinematographischen Ergebnisse einkalkulierte:

Schon das nächste kriegsfreie Jahr bzw. das erste Friedensjahr wird eine Fülle von Reichs-, Landes- und Regimentsgedenkfeiern zeitigen. Und was kann trotz der schönsten und glühendsten Festreden den Höhepunkt des Tages besser charakterisieren als die Wiedergabe der Bilder aus den Kriegstagen des Jahres 1914? Die Festarrängeure werden mit der Neubelebung der vergangenen Ereignisse in filmplastischer Vollendung nicht nur begeisterten Dank ernten, sie werden solche Gedenkfeiern zu Stätten stürmischer Begeisterung umwandeln und Teilnehmer des Krieges wie ihren Nachwuchs und ihre Angehörigen in für schwere Tage so überaus nötiger nationaler Einheit und Eintracht erhalten. [...] Und vom rein geschäftlichen Standpunkt betrachtet, die Konservierung und Aufbewahrung aller Kriegsbilder-Negative wird den Sammlern eine höchst wertvolle Kapitalsanlage sein, die sehr reiche Dividenden abwerfen kann. Die Verwertungsmöglichkeit der Films an den zahlreichen künftigen Sondergedenktagen wird eine fast unbeschränkte sein.⁷

Anmerkungen

1 *Österreichischer Komet*, Nr. 222, 15. 8. 1914, S. 1.

2 *Österreichischer Komet*, Nr. 220, 1. 8. 1914, S. 4.

3 *Der Filmbote*, Nr. 8, 28. 9. 1918, S. 2-3.

4 *Österreichischer Komet*, Nr. 229, 3. 10. 1914, S. 1.

5 *Die Lichtbildbühne*, zitiert in: *Österreichischer Komet*, Nr. 234, 7. 11. 1914, S. 1ff.

6 *Österreichischer Komet*, Nr. 234, 7. 11. 1914, S. 4.

7 Ebenda, S. 4ff.



Eingang des Cinema Parisien, Rotterdam (1913)



Der Maciste-Darsteller Bartolomeo Pagano als Filmtheater-Manager in UNA TRAGEDIA AL CINEMATOGRAFO (Cines 1913)

Eine Reise um die Welt vor 90 Jahren, or: The Travelling Showman Revisited

Film programming and presentation is a fascinating issue, not only as a historical research subject, but also as a contemporary experience. This Spring I have travelled around Europe, with a film programme consisting of films from the Desmet Collection, introduced by myself. This tour was occasioned by the release of my book *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade* (Amsterdam University Press, Amsterdam 2003), but also by the release of *KINtop* 11. With the help of the KINtop organisation, in particular Martin Loiperdinger, and with financial aid from the Dutch embassies in Germany, Austria, Luxemburg and Belgium, the show was given in Düsseldorf (11 March), Berlin (18 March), Munich (20 March), Vienna (20 May), Frankfurt (27 May), Luxemburg (3 June) and Brussels (6 June). In-between, a programme of British Desmet films was shown and introduced by me at the British Silent Cinema Weekend at the Broadway Cinema in Nottingham (3 April), and I gave a show with almost the same programme as in Germany at the Art House Images in the Dutch city of Groningen (4 May). It was curious to see how the different locations affected the show, how audiences responded quite differently, how slight changes could modify the overall impression – and also how publicity works.

Prologue: Pordenone / Sacile

It all started at the Giornate del Cinema Muto in Pordenone. In Autumn 1986, the Italian diva film *FIOR DI MALE* (Cines 1915) was presented there, not only surprising film historians and archivists because of the re-discovery of this treasure and its colour restoration, but also when it was pointed out that there were some other 900 films to be found in the Netherlands, as part of the collection of the Dutch distributor and cinema owner Jean Desmet. When I attended the Giornate in 2001, now located in Sacile, I thought that my book would be published in 2002, that is the reworked English version of my dissertation from 2000 on Jean Desmet in relation to not only the Dutch but also the European film trade and cinema exhibition. I therefore contacted the organisation of the Giornate to propose a special promotion show. By October 2002 the book was not yet ready, but nevertheless the organisers permitted me to show a programme of films from the collection. These included a Pathé

newsreel, a Danish non-fiction film showing a Music Hall act by an Icelandic wrestler, a British comedy – also related to Music Hall – on tramps running a Nickelodeon, a touching Gaumont drama with the lovely Suzanne Grandais containing beautiful backlit scenes and nice combinations of tinting & toning, a self-referential American society comedy showing the Vitagraph studio and film production, and finally the feature: not a drama as usual, but a feature-length Danish comedy with the Nordisk stars Clara Wieth and Valdemar Psilander. Or, to be precise: PATHÉ JOURNAL 172a (Pathe 1912), GLIMA TRUPPE (Regia 1911), PICTURE PALACE PIECANS (Vaudefilms 1914), L'OBSESSION DU SOUVENIR (Gaumont 1913), A VITAGRAPH ROMANCE (Vitagraph 1912), and VOR TIDS DAME (Nordisk 1912). The audience excused my failing to bring the book and enjoyed the programme, in particular L'OBSESSION DU SOUVENIR, which, given all its subtleties, could have been a film by the recently rediscovered Léonce Perret.

KINtop zeigt

In 2001 in Sacile, I also talked to various archivists and academics about the possibilities of a Desmet show abroad. The editors of *KINtop* were most willing to help launching such presentations in Germany, especially as my book deals in particular with the German-Dutch ties and often refers to Hamburg University based scholar Corinna Müller and her book *Frühe deutsche Kine-matographie* (Metzler, Stuttgart/Weimar 1994). I also had published on German-Dutch ties before, in *KINtop* 3, dealing with the film trade relations between Desmet and Oskar Messter. Martin Loiperdinger suggested a tour visiting a limited number of German cities, where FIAF affiliated archives could show the programme in order to keep the organisation feasible and financially reasonable. He contacted the archives of Düsseldorf, Berlin, Munich and Frankfurt. He also got in touch with Luxemburg and, later on, Vienna to become part of the tour. I contacted the Brussels Royal Film Archive myself, which willingly joined in. The show would be launched as ›*KINtop zeigt*‹, would be promoted on the *KINtop* website and via the *KINtop Newsletter* and special brochures. Also *KINtop* no. 11, dedicated to early cinema programming, would fit excellently as I would pre-publish in German one chapter of my then forthcoming book in this issue. The article would attract German readers to the book and wherever I'd tour, I would do publicity for both the book and the yearbook. The article dealt with Desmet's renting activities in the Netherlands before the First World War, linked to developments in programming strategies such as the introduction of a hierarchy in the programme with the introduction of the feature. I would explicitly speak about this in my introduction. The deal was settled, but as my book's release date was postponed several times – it finally was officially presented in Holland on 19 Feb-

ruary 2003, in the interior of Desmet's own Cinema Parisien, which nowadays is in one of the auditoria of the Filmmuseum – the dates were settled rather late, in order to prevent the confusion at Sacile.

Selection

My goals were multifold: I wanted to bring a historical programme from the early 1910s to audiences of today, a sort of programme audiences from the 1910s might have seen. Therefore I compiled a programme which had the structure of ›crystallized‹ and balanced cinema programmes from the 1910s, that is a newsreel, a non-fiction film, several short dramas and comedies, a feature film and a final short. I selected the following titles: PATHÉ JOURNAL 266a (Pathe 1912), BLOEMENVELDEN HAARLEM (Alberts Frères 1908), ONÉSIME ET SON COLLÈGUE (Gaumont 1914), UNA TRAGEDIA AL CINEMATOGRAFO (Cines 1913), then (originally) THE COWBOY AND THE SCHOOL-MARM (Bison 1910), LITTLE MORIZ DEMANDE ROSALIE EN MARIAGE, Pathé 1911), DE FIRE DJAEVLE (Kinografen 1911) and (originally) AUSFLUG IN DEN TEUTOBURGER WALD (Deulig 1918). As I had just published an article in the volume *Il film e I suoi multipli* (Udine 2003) on the difference between slapstick comedies or farces and the more bourgeois comedies, often involving love triangles, misunderstandings and eroticism, I wanted to include both kinds of comedy. In the introduction to my show, one of my major points was cinema programming before the First World War and the major shift that occurred when feature films came along.

However, I also had modern audiences in mind. Therefore I set out to select films with nicely tinted and toned or stencil-coloured scenes. The Netherlands Filmmuseum distinguished itself from the mid-1980s on with colour restorations, and they started doing this with films from the Desmet Collection. Reasons enough, both contemporary and historical, to show a wide range of colour films.

I also wanted to show as many films as possible that were not or at least very little shown abroad, thus also trying to surprise even the biggest diehards among early cinema *aficionados*. A major part of the Eclair films, many early German ones, some Vitagraphs and films from 1913, all from the Desmet Collection, had already been shown in Pordenone. Many Italian productions had been presented in Bologna in 1991, some in Pordenone and Turin, too. Many early westerns had been exhibited at an international Early Western conference in Utrecht, while both colour and non-fiction films had been the object of international workshops at the Filmmuseum. The German films had been shown in Germany, too, on many occasions (Messter-retrospective, retrospective ›Rot für Gefahr, Feuer und Liebe‹, retrospectives of filmmakers such as Franz Hofer), so I didn't want a lot of them in my tour programme.

Thirdly, I wanted to compile a programme of films which had something to do with my book. Films which played an important part in Desmet's distribution, such as the then popular Danish feature *DE FIRE DJÆVLE*, or which referred to certain elements of my story such as Desmet's travelling cinema years (*BLOEMENVELDEN HAARLEM*) or early exhibition (*UNA TRAGEDIA AL CINEMATOGRAFO*), even if the latter film had been screened in some German cities before, and a fragment from it is inserted in the widely shown *LYRICAL NITRATE* by Peter Delpout. I opted deliberately for *DE FIRE DJÆVLE* as it is a famous title (much more famous than the Danish feature comedy shown in *Sacile*, even if that one does have its charms), but one that is not often shown and almost unknown in its tinted version. The climactic circus scene at the end is quite astonishing. Provided you have a good pianist, it still can take modern audiences by their throats.

I also wanted to have variety, both for historical and for contemporary reasons: thus different nationalities and various genres were represented. The newsreel, though a French Pathé one, was already a pan-European cross-section of images from France, Denmark and Germany, in itself already a trip around the world. As the Desmet collection contained a preserved newsreel with an item on the king of Bavaria, I selected this newsreel for my European tour instead of the one shown in *Sacile*. For that reason Düsseldorf even renamed the Desmet show ›Königliche Schlagzeilen aus dem Jahre 1910‹ instead of ›Reise um die Welt vor 90 Jahren‹, the title used in other places. For the Groningen audience I substituted this newsreel for one about the First World War with an item on British soldiers kept prisoner of war in a Groningen camp in late 1914. The subsequent films in the programme were produced in the Netherlands, France, Italy, the United States, France again, Denmark and (originally) Germany. The last film was substituted halfway through the tour by an Italian short.

Availability was also an important factor for my selection. Not all of the films were preserved in positive safety prints, in particular the newsreels. Halfway through the tour I had to substitute the American western *THE COWBOY AND THE SCHOOL-MARM* (Bison 1910). I liked the film as it was coloured, which is rare in early American films. The film itself featured histrionic acting, though the rather positive view on the Indians was interesting. From April on, however, the film was claimed by the Filmmuseum, for their western programme in May and June. I therefore selected another American western, this time a tinted Vitagraph film, *BROTHER BILL* (Vitagraph 1913). A fine choice, since it is not really an action film, but rather a love triangle, with lots of deep staging, framings at knee-level (at a time when this was not so common yet) and restrained acting. It isn't hard to see why Europeans favoured the Vitagraph films so much then and why the film seems so modern to us today. Also, the main character, the elder brother, appears like a prototype for the cool, tough cowboy, like the ones played later by William S. Hart or John Wayne.



UNA TRAGEDIA AL CINEMATOGRAFO (Cines 1913)

Double bills

I also had to deal with special requests from the exhibitors, just like Desmet in his own days. Munich wanted more than one programme, a double bill so to say. It consisted of a diversified selection of nationalities, genres, colour systems, including such exotic films as the quasi-Japanese *LA MOUSMÉE ET LE BRIGAND* (Japanese Film 1911), performed by real Japanese theatre actors, the Russian Pathé film *POEDINOK* [The Duel, 1910], a mix of Pushkin and Tolstoj, and the African-American boxing champion Jack Johnson practicing. It also included a film shown in Sacile, *L'OBSESSION DU SOUVENIR*, which both the Munich organiser Klaus Volkmer and I liked very much. Originally, a programme of only shorts was to follow the programme with the feature, but because of some miscommunication, the programme shown previously in Berlin arrived only at the last moment and was therefore projected *after* the shorts. Being experienced organisers, we pretended that this was all part of the plan, thereby first showing an ›old style‹ programme consisting of shorts only, followed by a ›more modern style programme‹ with the feature. The audience was given the possibility to compare the two experiences, though not everybody stayed in the theatre to see both programmes. Brussels also wanted a

double bill and showed, after the normal programme with the Danish feature, the Italian diva film *SANGUE BLEU* with Francesca Bertini. This was not their own black and white restoration from the Dutch nitrate print, which they had loaned in the 1980s, but the restoration of the tinted version the Nederlands Filmmuseum did in 1991 from which the Brussels archive obtained a copy afterwards.

Cheating

Since I considered all the reasons mentioned above more important than the exact reconstruction of a Desmet programme from, let's say, the first week of June 1912, I was rather flexible with regard to the concept of the programme. I never set out to try and find the exact titles for such an authentic programme, even if it could have been reconstructed from some of Desmet's rental books, which can be traced in his vast business archive, an archive nowadays at the Filmmuseum and the major source for my book. Instead I cheated on different levels.

Instead of closing the programme with a farce, which was quite customary then, or simply closing with the feature, which also happened, I opted for a different solution. As two farces and a bourgeois comedy had been screened before the feature (*ONÉSIME ET SON COLLÈGUE*, Gaumont 1914, *UNA TRAGEDIA AL CINEMATOGRAFO*, Cines 1913 and *LITTLE MORIZ DEMANDE ROSALIE EN MARIAGE*, Pathé 1911), I didn't want another farce to close the show. Just to be sure, I checked the German comedies in the Desmet Collection, but most of them had already been shown in Germany, or they were simply not funny. Therefore I picked a rather neutral German non-fiction film, *TEUTOBURGERWALD*, which would calm down the wild emotions of the climax of the Danish feature, which ends in a spectacular circus act, followed by murder, suicide and grief. The German film had not been presented in Germany in recent years and was up to then even unidentified, but film historian Herbert Birett managed to identify the film with my help as *AUSFLUG IN DEN TEUTOBURGER WALD* (Deulig 1918), a rather late film in Desmet's distribution. The film is in black and white and oddly starts with intertitles indicating what is following, but halfway through the film the titles follow what is shown. The images are surely not entirely neutral, and the pianist Aljoscha Zimmermann (Munich) hated the nationalist undercurrent in the film so much that he deliberately played false notes to express his disgust, and a threatening tune to predict what effect these images would have historically. In Düsseldorf, the neutral images were a relief after the emotions triggered by the Danish climax. In Berlin, it was impossible to say, since the audience was in general quite reserved. In Munich the film was the penultimate one, followed by a sweet Italian closing film *BUONA SERA, FIORI!*, in which a lady throws flowers on the wall, which form the letters »Gute Nacht«. This we also kept for the screening in

Vienna. In Groningen, Frankfurt, Luxemburg and Brussel, however, we only showed »Gute Nacht« at the end, which was a trifle strange in Groningen since it was a matinee. Everywhere this film was shown, it delighted audiences and filmmuseum programmers. Very few knew, however, that this was not a film from the Desmet Collection.

Moreover, even the copy of the feature in the programme, *DE FIRE DJÆVLE*, was not from the Desmet Collection. Here, though, I could use this fact in my introduction to talk about how this copy could well have been Desmet's copy, even if it entered the holdings of the Filmmuseum at a much later point than the donation of the collection. In the early 1910s, when the new system of monopoly or exclusive rights films was introduced, it was not adopted instantly by all nations and all companies. Danish companies stuck for quite a while to selling as many copies as possible instead of selling exclusive rights and just one print to one foreign distributor. So our »cheating« offered a good opportunity to talk about the introduction of new distribution strategies and the twilight zone between the old and the new. Soon, however, I discovered that audiences preferred to hear more about the individual films and what peculiarities they could observe when watching them. Therefore I did not explain the background of *DE FIRE DJÆVLE* on every occasion. An *Evening of Entertainment* was more important.

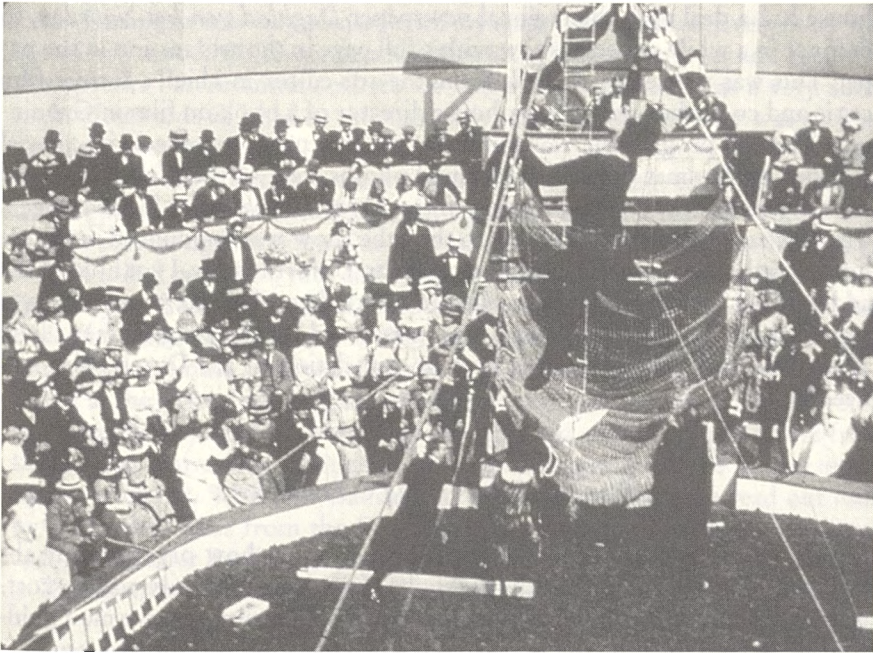
An Evening of Entertainment: Düsseldorf, Berlin and Munich

The locations were of major importance for a successful show. Düsseldorf, Berlin and Munich all attracted about 30 to 40 viewers. As the auditorium of the Filmmuseum in Düsseldorf (Blackbox) is quite small, this enhanced a feeling of intimacy. I kept my microphone in my hand and maintained a good contact with the audience. The size of the room also helped the audience to respond to the films: many laughs at the anarchic farces with Onésime and Little Moritz. Sabine Lenk, director of the Filmmuseum Düsseldorf, introduced me and read the German translations of the titles while Georg Corman played the piano, sometimes jazzy and very good at the climax of *DE FIRE DJÆVLE*. The responsible for film at the Dutch General Consulate, Willem Meulenberg, also introduced and enjoyed the programme. Afterwards I received from several viewers the first of a long line of compliments on the programme. The audience consisted partly of the regulars of the Filmmuseum, joined by the Freundeskreis. Next to leaflets at the museum's front desk and an announcement on the website, short announcements had been placed in local papers and the programme had been advertised in the local film bulletin *Playtime* (many thanks to Katharina Oesterreicher, Filmmuseum Düsseldorf, for her precious support).

Berlin had placed the show in the biggest auditorium of the Arsenal Kino

in the new Filmmuseum at the Potsdamer Platz. Here we had a very formal set-up. Introduced by Michael Wedel, a specialist for early German cinema and a former colleague of mine, I had to read from behind a desk with a fixed microphone, and with the few visitors widely dispersed throughout the vast space, my lecture turned into a very serious matter, almost academic I'd say. Only two Dutch visitors in the back dared to laugh at the farces, the rest did not laugh, at least not audibly. However, Ulrich and Erika Gregor provided drinks afterwards in the basement hall, where I had a nice conversation with one of the *éminences grises* of the Dutch film world, Mr. Paul Kijzer. In spite of financial aid given by the Embassy, no Embassy official showed up, at least I did not meet any. It was also a pity that there was nobody from the Arsenal's ›neighbours‹ at the Filmmuseum, where I had done extensive research for my book, when they were still called the Stiftung Deutsche Kinemathek. I also missed several others (film historians, film journalists), who had been so helpful when I researched Desmet's world in Berlin in 1996. And, of course, I missed students and their teachers. Maybe they haven't found the way to the Potsdamer Platz or the Arsenal Kino yet; apparently there is no Freundeskreis as in Düsseldorf. Maybe the announcement in newspapers of ›Films from the Dutch Film Archive‹ wasn't such a tactical choice either. Besides an announcement in the Arsenal bulletin and on their website, there was a small announcement in *Ticket*. The piano play was good, a bit sober maybe, though again excellent at the climax of *DE FIRE DJÆVLE*. The pianist was Eunice Martins, whom I would meet again in Frankfurt. Programmer Stefanie Schulte-Strathaus read the translations of the intertitles.

After the somewhat cold Berlin experience, Munich was quite a warm treat. The generosity of a double bill programme at the Filmmuseum im Stadtmuseum was equalled by the romantic and swelling piano play by Aljoscha Zimmermann. His version of the Danish climax was the one that seduced me the most. The programme was announced as ›Farbige Stummfilme der Desmet-Sammlung‹. The show was promoted as one of the Open Scene shows of the Filmmuseum, which had its regular crowd, interested in novelty. I was introduced by Martin Loiperdinger. Again, I stood at a desk with a fixed microphone, but I shortened my contextual speech in favour of the introductions to the films. After the break, spent in a nice bar within the building, I introduced the second series. Programmer Klaus Volkmer read the translations of the titles throughout the double bill. Learning about the absence in Berlin of several friends and colleagues, Volkmer swiftly made some phone calls in the afternoon before the show, so that the film historian and archivist Enno Patalas and Fritz Göttler from the famous *Süddeutsche Zeitung*, who had written on the programme, both showed up. Publicity in Munich was good, as also the *Abendblatt* had a short article, adorned by a colour photograph. The show was announced in the film calendar of several newspapers and the programme magazine *In*.



DE FIRE DJÆVLE (Nordisk 1911). Vorbereitungen zum Trapezakt ohne Netz

Intermezzo: Nottingham & Groningen

After these three German cities, two ›excursions‹ were made to Nottingham and Groningen. The British Desmet films were non-fiction films, comic and dramatic shorts preceding a British feature coming from the Netherlands Filmmuseum, *A COUPLE OF DOWN AND OUTS* (Walter Summers 1923), a touching drama on an ex-World War One artillerist and his horse. The Desmet shorts were *MANXLAND AND ITS BEAUTIES* (Tyler 1910), *BROKEN FAITH* (British & Colonial 1912), *DIDUMS AND THE BATHING MACHINE* (Clarendon 1911) and *TILLY IN A BOARDING HOUSE* (Hepworth 1912). My introduction was rather casual, but apparently very effective. The films fitted in with the general theme of the Nottingham conference: ›Location! Location! Location! Landscape, place and travel in pre 1930 British cinema‹. Piano accompaniment was provided by Neil Brand, while I translated the titles myself, unprepared. The audience present was the audience for the conference, both local and coming from all over Britain; archivists, academics and students. All in all about 100 people.

The matinee show in Groningen drew around 30 people, including children, in spite of the attractive warm weather. The clever manager of the art

house had a deal with the regional newspaper *Dagblad van het Noorden*, to do once in a while a special show with a full page in the arts section in the paper. This was written by Rob de Kam, the arts editor-in-chief, a former film critic and co-author with the art house director of a book on film in Groningen. The full programme was published on that page, together with special sections on Desmet himself, with three photos, two of them in colour, and with a general text on movie going in the 1910s, in particular in Groningen. That's what I call publicity! Next to that, the show was announced in the art house's bulletin and in the local film calendar. Unfortunately, I got hold of the addresses of local professors too late to invite them. Decent piano play was provided by Remko Wind and I was introduced by the programmer Henk Klein Wassink. Of course, this time no translation of the Dutch titles was needed.

Rise and Fall: Vienna & Frankfurt

My next show was in Vienna at the Metro Kino, a show organized by the Filmarchiv Austria. This was the highlight of my tour. Not only was I escorted by Christian Dewald, who picked me up from the airport, gave me a guided tour around the Filmarchiv Austria – when the wind is right, you can hear the Wiener Sängerknaben practising nearby – and introduced me to the young and enthusiastic staff. He also loaded me with books and showed me a colour leaflet and the bulletin, which contained six full pages with lots of colour images, all on my show. I was very flattered. Equally lavish was the website with the announcement of the show and a short article with a photo in the *Wiener Zeitung*, written by Anton Silhan. Dewald introduced me at the Metro Kino, after which I did my presentation. Dewald's boss Ernst Kieninger had asked me not to give the whole speech before the films. As there were small breaks necessary after each film, there was time for me to climb onto the stage and to introduce each film separately. I got more and more into the mood every time I got on the stage and turned into a real performer, cracking jokes, on which the generous audience had a good laugh. Since I introduced every individual film, a translation of the intertitles was not necessary anymore. People managed to guess what those strange Dutch words could possibly mean, and most of the films were quite self-explanatory anyway, so that the audience didn't mind missing the exact meaning of the intertitles. The beautiful century-old auditorium was packed with over 200 visitors. I was thrilled, but sober enough to understand that there were several reasons for this: free admittance, drinks afterwards, and, next to the piano player (Gerhard Gruber), who played excellently with the feature film, the electronic duo Chrono Popp, who really worked the crowd when accompanying the shorts. The lady from the Embassy in charge of cultural affairs congratulated us afterwards and

Ernst Kieninger was very pleased with my stage performance. Everybody was in a merry mood, which continued afterwards, first in the foyer and finally in the upstairs bar/restaurant where we had a late supper. It was a very short night afterwards as I had to catch an early morning flight, but it was such an excellent evening.

In Frankfurt the attendance was rather disappointing, especially after the huge crowd in Vienna. The damp, hot weather may have played a role in this, people preferring sitting outside to a cinema auditorium. However, in Groningen it had been hot, too, and there the attendance was better. The Dutch Embassy in Germany had indicated the show explicitly in their cultural calendar, but the Filmmuseum had not made any extra publicity, apart from their normal programme advertisements such as in the magazine *Strandgut*, plus a leaflet at the front desk. In that period there were no courses at the University, so hardly any students turned up. Neither did any of the professors from the Goethe University, while three of their colleagues from the University of Mainz attended. While the translations of the intertitles were read out loud by Natascha Gikas from the Filmmuseum, the pianist was Eunice Martins again, who, after Berlin, was good again, though not as emotionally involving as Zimmermann, nor such a crowd catcher as Chrono Popp in Vienna.

Luxemburg & Brussels: Climax and Anti-Climax

The last two shows were in Luxemburg and Brussels. While attendance was good at the Cinémathèque municipale de Luxembourg, there was only a handful of spectators in Brussels. On both occasions, it was extremely hot, so the weather could not have been the main reason. In Luxemburg, a nice piece with full-colour photo illustrations had appeared in a free local magazine on summer activities in Luxemburg, ›Summer in the City/Rendez-vous Lëtzebuerg‹. Furthermore, Martin Loiperdinger had brought over the international participants of a workshop on local film production, held partly in Trier, partly at the Luxemburg film archive. He also had incited several students from Trier University to come over. There was also a small announcement in the *Trierischer Volksfreund*. Together with the Luxemburgians, there were more than 80 spectators, therefore the manager Marc Scheffen was very pleased. Because of the heat and following the good example given by Scheffen, I spoke with a handheld microphone, using my paper as little as possible and gesticulating when necessary to enliven my performance a bit. Because of the spectators from Sweden, Britain and Holland and because of the language mix in Luxemburg, I spoke in English. The crowd was generous and spontaneously applauded when I held up my book. The pianist, however, seemed inexperienced and played several jazz tunes without ever looking at the screen and without taking up any of the emotional moments of the films. The inter-

titles were not translated on the spot, but I introduced them individually beforehand: all of the short films after my general speech, and the feature during a short interval, which was necessary to change reels. Afterwards, I received several compliments about the programme, but spectators also expressed their dislike of the musician. The lady from the Embassy was absent, even though she had promised to come; only much later I learned that she was held up elsewhere.

My last show was an anticlimax. The renowned Cinémathèque Royale in Brussels had only made the regular publicity in their bulletin and on their own website, and a leaflet was distributed at the front desk, even though the programmer in charge, Peter Rotsaert, had contacted personally the Flemish trade press on my behalf. Some of the specialists were absent because of the start of the Pentecost holidays; the show took place on the Friday night before the holiday weekend. About 20 persons attended. The evening was quite a mess. The films were projected in the wrong order, so that my story about balanced programmes did not hold up. The TEUTOBURGERWALD film was not supposed to be shown, but the projectionist screened it as the first film. Afterwards came the western, and thus three comedies were shown in a row, which was absurd. Some reels were projected with a sound frame, so that parts of the intertitles were invisible. Beforehand, I had asked whether I should opt for the Viennese style of speech – introducing the films individually – but they preferred otherwise; in the end the films *were* shown with short intermissions, so separate introductions would have been helpful after all. The pianist had a nasty cough. He played much too loud and quite uninterestedly (though not without emotion) and the pedal of the piano gave strange shrieks. While the programmer had asked me to speak in Dutch and this had been announced on the French-speaking website of the Cinémathèque, it appeared there had been non-Dutch speaking people in the audience, who clearly were annoyed. Nor were the Dutch intertitles translated. David Bordwell, just arrived from the United States, was very eager to see the programme but his jet lag prevented him from staying awake during all of the show. Afterwards, I had the feeling that it was actually because of the fact that Brussels offers two silent screenings per night, the audience is so spoiled that to them an evening with early silents is nothing special anymore. And the same may be the case for the Cinémathèque Royale as well: the rather clumsy night maybe indicates that it is time for a renewal in presentation and promotion there.

Conclusion

The experience of this tour taught me a lot, both about the importance of publicity beforehand and about the show itself. A programme of early films,

containing no canonised titles, no stars that are still known today, but linked to two new scholarly publications on early cinema and the matter of early film programming, is indeed a delicate venture. It needs to be presented with much more attention than other ones. One option is a flashy title, hinting, for instance, at H. G. Wells's time machine. Another one could be to accentuate the splendour of the colours, especially when it is possible to show some of these colours beforehand in the press. Merely indicating that the films come from a foreign archive doesn't help.

Just as in Desmet's own times, publicity matters, and this means more than just a note in a local film archive bulletin. An extra text in the bulletin or on the archive's website already helps. But clearly, even that is often insufficient. Publicity to larger audiences must be made through other channels, that is in newspapers, possibly even on the radio and, why not, on local television. If, as an archive, you don't have these contacts yet, do work on them; they are vital. Also: it pays to advertise. The local papers are a good start, but just the five lines from the press release is poor. Try to set up deals with local papers to place longer texts with large photos, in colour if possible (Groningen). Get articles in regional papers read nationwide (Munich). Or make a lavish programme brochure that through colour style and size attracts the attention (Vienna). Build up a permanent and loyal group of visitors (Düsseldorf) or insert your programme in a exclusive section for film archiving or cinephilia (Vienna, Groningen, Munich). Draw people's attention through the communication channels of their group: students or young people in general need to be approached in different ways than middle-aged film buffs. Don't overestimate your website or your bulletin. Don't expect your regulars to show up anyway, because maybe they won't. Rather make some telephone calls the day before or the very day, since especially in a big city there is so much entertainment on offer and people forget quickly. Check when the students and their teachers are out of town. And invest in a special musical presentation (Vienna again).

Pay attention to such a show of historical film programming. Check closely with the projectionist. Build up a delicate balance of laughter and tears, of distraction and information, and don't ruin that by changing the order. Don't introduce all the films beforehand if you know you need to change the reels, because waiting in the dark and in silence is awkward. If you can, adapt your speech to the local setting: a talk on a foreign film distributor from 90 years ago can be far from your backyard, but if you know that his films were also seen by your (great-)grandparents, that can mean something. People appreciate to hear about details on the specific films you will show, but don't dwell too long on every film if you introduce them all beforehand; your audience may have forgotten everything about the first film by the time you introduce the fourth or fifth one. Ask yourself whether translation of the intertitles is really necessary. It sometimes clashes with the musical accompaniment and

may prevent the musician to build up dramatic tension. Select a space that is not too big for your audience; if you expect 20 visitors, don't select a large-sized auditorium, even if the screen is bigger there. Your audience feels lost, loses all feeling for a collective experience and dares not too laugh when it should. A good piano player, however, prevents the modern spectator from laughing when he or she should *not*, when watching dramatic acting in early films. Your musical accompaniment can be classic, jazzy or ultramodern, but a musician that doesn't move the audience and express the emotional moments in a film could be replaced by any amplified cd player. Finally, even if you are called ›film archive‹, never let that be a reason for your show to be ›dusty‹; every show, but in particular an early cinema show, should be an *Evening's Entertainment*.

The tour on my site: <http://home.wanadoo.nl/il.blom/htmlsite.htm> [click ›Jean Desmet‹]

The programme on the website of KINtop:

<http://www.uni-trier.de/kintop/dt2ao1.htm#zeigt> [German version]

<http://www.uni-trier.de/kintop/edt2ao1.htm#presents> [English version]

Website of the Desmet/Kintop show:

Sacile: http://cinetecadelfriuli.org/gcm/previous_editions/edizione2002/Desmet.html

Sherlock Holmes und das marokkanische Wadi

Die außergewöhnliche Entwicklung der Erforschung des frühen Kinos durch die *new film history* in den letzten 15 bis 20 Jahren hat die engen Beziehungen, die diese mit den Perspektiven des heutigen Kinos verbinden, keineswegs in den Hintergrund treten lassen. Die Untersuchungen der Repräsentationsmodi und Kommunikationsformen des frühen Kinos, die sich radikal vom klassischen Erzählfilm unterscheiden und andererseits dem postmodernen Kino so verwandt erscheinen, legten nicht nur die Verabschiedung von teleologischen Modellen der Filmgeschichtsschreibung nahe, sondern auch die Erprobung neuer Methoden zum Verständnis des aktuellen Kinos. Das neueste Buch von Thomas Elsaesser über *Filmgeschichte und frühes Kino*¹ ist direkt an dieser Perspektive und ihren Implikationen zu messen: Sein Studienobjekt ist – über die charakteristischen Besonderheiten des frühen Kinos hinaus – dessen Beziehungssystem zur Filmgeschichte insgesamt und zum Horizont der aktuellen Medienentwicklung. Von Foucault entlehnt Elsaesser das Geschichtsmodell der »Genealogie« (das im Gegensatz zu den linearen und teleologischen Setzungen der traditionellen Geschichtsschreibung steht) und treibt es, vor allem angesichts der Entwicklung im digitalen Bereich, über sich selbst hinaus, indem er die Grundlagen für eine *Archäologie der Medien* skizziert (wobei Foucault nach wie vor Bezugspunkt bleibt). Die Perspektive der *Archäologie* lässt die Auseinandersetzungen auf dem Feld der teleologischen Modelle hinter sich (und erlaubt eine Interpretation der historischen Daten als Äußerungen in einem *Diskurs*). Die *Medienperspektive* steht für die notwendige Überwindung isolierter Sichtweisen, die das Kino wie eine Monade behandeln.

In diesen Rahmen fügt Elsaesser die signifikanten Erträge der *new film history* ein: die inzwischen »klassischen« Arbeiten von Noël Burch, Tom Gunning, André Gaudreault, Charles Musser, Rick Altman, Ben Brewster und, was das deutsche Kino angeht (das einmal mehr die besondere Aufmerksamkeit des Autors findet), vor allem die Arbeiten von Heide Schlüppmann und Corinna Müller. Er rekonstruiert breit und akzentuiert die Forschungskonzepte zum frühen Kino: von den Antipoden primitiver Repräsentationsmodus *versus* institutioneller Repräsentationsmodus bis hin zum Begriff des »Kinos der Attraktionen«: So lässt sich sein Buch auch als Synthese und Bilanz von zwei Dekaden Forschung zum frühen Kino lesen (und sollte an Universitäten in diesem Sinne benutzt werden). Die Arbeit der einzelnen For-

scher wird dabei durchgehend an der von Elsaesser postulierten Perspektive gemessen und vom Standpunkt einer *counterfactual history*, einer »Filmgeschichte des Möglichen« aus betrachtet. Elsaesser schlägt eine erneute Lektüre des frühen Kinos vor, die bei potentiellen, aber nicht realisierten Entwicklungen ansetzt, bei »nicht eingeschlagenen Wegen« (S. 23), kurz gesagt bei den »Verlierern« – denn: »[...] deren Praktiken [...] deuten auch Fragmente eines Mediendiskurses an, den Historiker fortlaufend neu interpretieren und im Hinblick auf die aktuellen Multimedien anders bewerten.« (S. 308) Elsaessers Einladung und Herausforderung an die Filmgeschichtsschreibung besteht darin, Umstände in Betracht zu ziehen (auch im Hinblick auf Beziehungen des Kinos zu anderen Schaustellungs- und Kommunikationssystemen), die evident und klar auf der Hand liegen, aber genau deshalb nicht beachtet werden (dabei bezieht sich Elsaesser überzeugend auf einen Fall von Sherlock Holmes, dessen Lösung in einem Indiz liegt, das wegen seiner Evidenz außer acht gelassen wird). So legt Elsaesser den Akzent auf in diesem Sinne schon erreichte wichtige Forschungsergebnisse wie die Prägung der Nummernstruktur der frühen Filmprogramme aus dem Variété-Theater und *Vaudeville* (von wo auch das Modell des »Kinos der Attraktionen« hergeleitet werden muß: Müller *et al.*), die Rolle des Filmerklärers (Gaudreault *et al.*), die Bedeutung des Tons im frühen Kino (Altman *et al.*).

Elsaesser selbst bearbeitet eine Reihe von Aspekten, die nicht weniger relevant sind: etwa die zentrale Rolle des aktiven Zuschauers (auf kognitiver wie emotionaler Ebene) für die narrative Konstruktion bei David Wark Griffith und den zugleich »zwiespältigen« Charakter der Griffith-Filme, die einerseits den Erfordernissen der Institution Kino angepaßt sind (der punktgenaue Einsatz einiger Grundfiguren der narrativen *continuity*, die Erfahrung des Langfilms), andererseits mit dieser in einem Dauerkonflikt stehen, was Lösungen gemäß der Nummernstruktur angeht, die sich heterogen verhalten gegenüber einer narrativen Vereinheitlichung, die um eine zentrale Heldenfigur herum realisiert wird; oder die Merkmale des Übergangs vom Kollektivzuschauer des frühen Kinos zum Zuschauerindividuum des klassischen Erzählkinos, dem der Übergang des Kinos vom Regime der Reproduktion und Aufführungserfahrung im Kinosaal zum Regime der Repräsentation und der Konstruktion eines imaginären Raums auf der Leinwand entspricht. Es geht um die Verwandlung des Kinoerlebnisses in Ware – ein Prozeß, der mit dem Übergang der »Kontrolle« der Filmaufführung von den Kinematographenbetreibern in die Hände der Filmproduzenten verbunden ist (wobei Elsaesser hier auf die Studien von Charles Musser Bezug nimmt).

Zu den gerade erwähnten Kategorien gehört auch der Film als »halbfertige Ware«, bezogen auf die Periode, in der – neben dem (reproduktiven) Film selbst – zusätzliche, nichtreproduktive Aufführungselemente und Attraktionsformen die kinematographische Aufführung kennzeichneten. Es handelt sich hierbei um die oben genannte Phase, in welcher der Betreiber des einzel-

nen Vorführsaals das Kontrollregime innehatte. Es erscheint mir allerdings trügerisch, die Variabilität dieser Periode aus der Perspektive von Improvisation und Zufälligkeiten im jeweiligen Kinounternehmen zu betrachten. Eine regelrechte Institutionalisierung von zusätzlichen ›Beigaben‹ zum Filmprogramm wurde schon sehr früh praktiziert: angefangen bei den Kompositionskriterien der Nummernprogramme bis zu den Vorgehensweisen der Film-erklärer und den Parametern von *live* präsentierten Attraktionsnummern. Auch wenn die Situation für uns heutzutage chaotisch und improvisiert erscheinen mag: *Editorial control* (um den Terminus von Musser aufzunehmen) oblag nicht der Willkür der einzelnen Kinematographenbetreiber, sondern tendierte zur Ausbildung von Regeln (die z. B. von der Branchenpresse empfohlen wurden). So ließe sich sehr wohl eine Geschichte (und nicht eine Phänomenologie) der ›nichtreproduktiven‹ Elemente im frühen Kino entwerfen. Ein signifikanter Wandel, den der deutsche *Autorenfilm* bewirkt hat, fand z. B. genau in diesem Zusammenhang statt, nämlich im Bestreben, die ›Inszenierung‹ der Projektionsbilder zu normieren (und dies als Notwendigkeit zu theoretisieren). Ein Editorial der Branchenzeitschrift *Der Kinematograph* macht sich zum Fürsprecher einer Tendenz, die Ausstattung des gesamten Kinosaals auf die Erzeugung von »Stimmung« auszurichten: »Der moderne Theaterraum muss die Wirkung der künstlerischen Darbietungen unterstützen und unterstreichen, indem er als würdiger Rahmen dem Werke die erforderliche Weihe gibt.«² Die Beilage »Kino-Varieté« der *Lichtbild-Bühne* schreibt unter der Überschrift »Dekorative Films«: »Wir müssen, speziell im großen Lichtspiel-Palast, die theatertechnischen Effektmöglichkeiten zu ergründen suchen, ihn mit einem natürlichen, plastischen Motivrahmen umgeben, der Musikkapelle neue Wirkungsmöglichkeiten aufzwingen, die Scheinwerfer spielen lassen, das Diapositiv in den Bereich der Projektionskunst rücken, lebende Menschen, wenn auch eventuell nur als Staffage, mitwirken lassen, die entsprechende notwendige Stimmung im Theaterparkett selbst erzeugen und dem flachen Kinobild eine Dioramawirkung künstlich aufzwingen.«³ Hermann Häfker zielt, allerdings im Rahmen bestimmter Ziele der Kinoreformbewegung, in dieselbe Richtung: »Der ›Gegenstand‹ aller Kinokunst [ist] das ›Kinoschauspiel‹ im Sinne der fertigen wirklichen Gesamtauführung im Theaterraum und dies Kinoschauspiel [kann] niemals aus einer *kinematographischen* Vorführung allein genießbar bestehen, sondern stets nur aus einem Zusammenwirken *verschiedener*, verwandter, ›ergänzender‹ Künste und Techniken, als da sind: je nachdem Lichtbild, Illusionsgeräusche, Musik, Vortrag, Raumkunst u. a.«⁴

Der Text-Begriff (den Elsaesser unter das methodische Instrumentarium der 1960er und 1970er Jahre einreicht und »weder theoretisch haltbar noch der eigentlichen Kinoerfahrung angemessen« ansieht, S. 151) erscheint mir zur Interpretation solcher Phänomene nach wie vor durchaus produktiv zu sein. Und ich glaube nicht, daß das allein von meinem neo-strukturalistischen

(oder vetero-strukturalistischen?) Ansatz abhängig ist. Der Text-Begriff muß einfach nur um die ›nichtreproduktiven‹ Aspekte der kinematographischen Aufführung erweitert und auf einen ›Gegenstand‹ angewandt werden, in dem sich ikonisch-repräsentative und performative Anteile überlagern. Bei einer starken Kodifizierung letzterer und angesichts der Offenheit und des Reichtums des Text-Begriffs (den Roland Barthes einmal assoziierte mit der Summe der visuellen, akustischen, haptischen Eindrücke, auch der schreienden Dissonanzen, die er im Tal eines marokkanischen Wadi hatte: als eine »Stereo-phonie« von Bildern, Stimmen und Tönen) muß dieser in keiner Weise der Fixierung der strukturalistischen Scholastik entsprechen. Eine solche Auffassung des Text-Begriffs erlaubt es, die »kinematographische Aufführung« gerade des frühen Kinos in ihrer Ganzheit zu konstruieren – während die *new film history* riskiert, sie in ihre Bestandteile aufzulösen (das ›Halbfabrikat‹ des Films auf der einen und die performativen Praktiken auf der anderen Seite). Wenn es wahr ist, daß ein Film aus der Frühzeit des Kinos nur in Verbindung mit diesem System von Praktiken zu verstehen ist, und wenn es wahr ist, daß der eigentliche ›Gegenstand‹ des frühen Kinos im Aufführungsereignis besteht und nicht einfach in den auf die Leinwand projizierten Bildern, dann bedarf es wahrhaftig eines Interpretationsmodells, das in der Lage ist, beide Dimensionen zusammenzubringen und diesem ›Gegenstand‹ die konzise Form eines Ganzen zu geben.

Ein ›erweiterter‹ Text-Begriff kann diesem Zweck dienen und etwa auch dabei behilflich sein, die Funktionen der Zwischentitel im frühen Kino (und im Stummfilmkino allgemein) zu erfassen. Sie werden von der Forschung nach wie vor vernachlässigt, als handelte es sich um zufällige, inkongruente Zutaten. Die Zwischentitel sind integrale Bestandteile des enunziativen (und figurativen) Systems des Films und fungieren z. B. als Agenten der narrativen *continuity* (wie in dem von Elsaesser diskutierten Fall, S. 217-218). Mehr noch: Entlang der etablierten kommunikativen Achse mit dem Zuschauer vermitteln sie die Beziehung zwischen dem Film und dem Vorwissen des Publikums (was in dem von Elsaesser herangezogenen Beispiel zentral ist), und sie vermögen ihre Funktionen und ihren Status derart auszuweiten, daß sie zu einer Regulierungskomponente des kinematographischen Aufführungsereignisses insgesamt werden: als Quelle von Instruktionen für die Kadrierung, als Kontrollinstanz für das Vorwissen des Publikums und – eingeblendet zwischen die einzelnen Akte bzw. Filme – auch als Ermahnung zu ordentlichem Benehmen im Vorführsaal (worauf Paolo Cherchi Usai kürzlich hingewiesen hat).

»Film als Kunst« ist ein weiteres Konzept, das Elsaesser aus der *new film history* ausschließt. Doch: Wenn das Konzept einer *Archäologie der Medien* das Arbeitsinstrument sein soll, mit dem die herkömmlichen Entgegensetzungen (wie Attraktion/Narration oder Stummfilm/Tonfilm) zu überwinden sind und mit dem sich Funktionen und Beziehungen neu bestimmen lassen,

dann ist auch für die Dimension der Kunst (und damit, ich vereinfache, auch für die Rolle der Intellektuellen) eine neue Perspektive ohne ideologische Matrix zu gewinnen. Die Marginalisierung der Kunstdimension in der *new film history*, die sich von der Meßlatte der Kunst- und Literaturgeschichte befreite und damit auch von der Scholastik der linearen Entwicklung, läßt sich zwar gut nachvollziehen. Dennoch ist »Film als Kunst« im System des frühen Kinos zweifellos ein auffälliges Indiz, dessen Interpretation Elsaesser selbst vorantreibt. So fungiert die Einführung künstlerischer Praktiken im deutschen Kino gewissermaßen als Aufpfropfung für eine entscheidende Entwicklungsphase (nämlich den *Autorenfilm*), die den definitiven Abschied von den handwerklichen Aufführungsformen des Varietés markiert sowie den Übergang zu einer wirklich industriellen Produktionsweise – für eine Phase, die schließlich die originären Charakterzüge des »deutschen Modells« in das System einschreibt. Ich beziehe mich dabei nicht so sehr auf Sujets und Techniken, sondern auf die Beziehung zwischen populärer Massenunterhaltung und den kommunikativen Projekten der Avantgarde, auf die Neukonfiguration der Genres, auf die Unabhängigkeit der Stile von den »Autoren«, auf die Perfektionierung des multimedialen Apparats (was von Joseph Roth und Siegfried Kracauer so vortrefflich beschrieben worden ist).

Ein von Elsaesser im Sinne einer »kontrafaktischen Geschichte« vorgeschlagenes Untersuchungsfeld sind die »Sackgassen«, welche die Entwicklung des Kinos zu verzeichnen hat (S. 23, 308). Die Koinzidenz mit den Forschungslinien, die in der neuesten Ausgabe der Zeitschrift *Cinema & Cie* (Nr. 2, Frühling 2003) vorgestellt werden und die Ben Brewster, Ruggero Eugeni, Michael Barchet und andere verfolgt haben, ist eine glückliche Überraschung. »Dead Ends« ist der Titel des Hefts, das sich demselben Erkenntnisinteresse verdankt: die steckengebliebenen Diskurse, Projekte und Praktiken ans Licht zu bringen, welche die Kinogeschichte und besonders die Geschichte des frühen Kinos mitgeprägt haben. Im allgemeinen bezieht sich diese Art der Filmgeschichtsschreibung auf Experimente von Künstlerautoren und auf avantgardistische Utopien, während sich die Beiträge dieses Hefts auf experimentelle Veränderungen in der Institution Kino beziehen wie z. B. die Pantomime oder wissenschaftliche Filme im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts. »Looking at the cinema as an *open* system, and looking at its history as a *history of possibilities*, can help us formulate models for understanding today's cinema and the paths it is following even now«, heißt es am Ende des Editorials.

So finden sich in den oben genannten Beiträgen tatsächlich bemerkenswerte Konvergenzen mit Elsaessers Konzept einer *Archäologie der Medien*, gerade im Hinblick auf die aktuelle Situation des Kinos. Nur an einer Stelle bin ich anderer Auffassung: Die Avantgarde benutzt das frühe Kino als Antithese zum klassischen Erzählkino, schreibt Elsaesser (ich vereinfache natürlich), während doch das aktuelle Kino nunmehr selbst eine Modulation über das

frühe Kino sei. Trotzdem: Trifft es denn nicht auch zu, daß die Avantgarde heute dazu tendiert, sich als Fortsetzung des klassischen Kinos zu präsentieren? Ich denke etwa an einige Installationen von Bill Viola und Janet Cardiff, mit ihrer Wiederaufnahme des Kinosaals als Erfahrungsraum, entgegengesetzt zur Neutralisierung – sowohl der Erfahrung wie des Raums – in den Multiplex-Sälen, die den Zuschauer vollkommen in den Strudel der Leinwand hineinziehen. Tendenzen des postmodernen Kinos zur Assimilierung an Muster des frühen Films sind sicherlich auf der Ebene der Repräsentationsformen sichtbar. Aber die Multiplex-Kinos haben anscheinend die Entwicklung radikalisiert, die vom Kollektivzuschauer des frühen Kinos zum Zuschauerindividuum des klassischen Erzählkinos geführt hat (das wohlweislich immer noch *Subjekt von Erfahrungen im Kinosaal* ist). Heute löst sich der Raum des Saals tendenziell auf, und der Zuschauer bekommt eine Rolle innerhalb der Repräsentation zugewiesen. So haben wir in der Entwicklungsgeschichte der kinematographischen Institution wirklich ein neues Stadium erreicht.

Aus dem Italienischen von Martin Loiperdinger

Anmerkungen

- 1 Thomas Elsaesser, *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*, edition text + kritik, München 2002
- 2 R. Genencher, »Stimmung«, *Der Kinetograph*, Nr. 450, 11. 8. 1915.

- 3 Beilage »Kino-Variété« der *Lichtbild-Bühne*, Nr. 40, 4. 7. 1914.
- 4 Hermann Häfker, »Der Weg zur Kinedramatik«, *Bild und Film*, 3. Jg., 1913/14, Nr. 1

Buchbesprechungen

François Albera, Marta Braun, André Gaudreault (Hg.), *Arrêt sur image, fragmentation du temps / Stop Motion, Fragmentation of time*, Editions Payot, Lausanne 2002, 351 S., ill.

In seinem Beitrag für die vorliegende Ausgabe von *KINtop* plädiert André Gaudreault für einen historisierenden Blick auf die Anfänge der Kinematographie, um den Fallstricken einer teleologischen Geschichtsbetrachtung zu entgehen. Dieser Perspektivwechsel war auch der methodische Ausgangspunkt des Kongresses über das ›Einfrieren‹ und Fragmentieren der Zeit in den Bildmedien des späten 19. Jahrhunderts, der 2000 in Montréal stattfand und dessen Akten nun als Buch vorliegen. Wie die Herausgeber in ihrem Vorwort schreiben, ging es darum, die Kinematographie im Zusammenhang des zeitgenössischen theoretischen und wissenschaftlichen Denkens zu betrachten.

Der Band ist in drei Abteilungen (mit einer Art Postscriptum) gegliedert, die jeweils um einen thematischen Schwerpunkt organisiert sind. Im ersten Teil steht der breitere Kontext der damals »neuen visuellen Kultur« im Mittelpunkt. Tom Gunning behandelt in seinem Beitrag das Phänomen des durch die Momentaufnahme eingefangenen Körpers in Bewegung und die verschiedenen Zusammenhänge, innerhalb deren es diskutiert wird: Photographie und darstellende Kunst einerseits, Medizin, Gymnastik und Philosophie andererseits. Der aus dem Fluß der Zeit herauspräparierte Augenblick erscheint hier in einem komplexen diskursiven Spannungsfeld, sowohl als Realisierung des Wunsches, die Wirklichkeit festzuhalten, um sie zum Gegenstand der wissenschaftlichen wie der ästhetischen Erfahrung zu machen, aber auch als Problem, nämlich als künstliche Reduktion und Verdinglichung des Lebens.

Drei weitere Texte in diesem Abschnitt untersuchen verwandte Aspekte, die einige der wichtigsten Koordinaten des hier umrissenen Problemfelds darstellen: Marc-Emmanuel Melon greift das bereits des öfteren im Zusammenhang des frühen Films untersuchte Phänomen der Eisenbahnreise und der mit ihr verbundenen Veränderung der Wahrnehmung des durchfahrenen Raums auf, analysiert dabei jedoch nicht filmische Darstellungsformen wie die berühmten *phantom rides*, sondern lithographische und photographische Bilderbögen und Alben, welche die kontinuierliche Erfahrung der Fahrt auflösen in eine Serie von Einzelansichten. William Uricchio beschäftigt sich gewissermaßen mit der ›Kehrseite‹ der Zergliederung der Zeit, indem er, ausgehend vom Dispositiv der Camera Obscura, das Problem der simultanen Bild- bzw Tonübertragung betrachtet, unter anderem anhand von Zukunftsprojektionen des späten 19. Jahrhunderts mit Apparaten wie dem fiktiven »Telephonoscope«. Uricchio stellt so die Kinematographie in den Kontext der Geschichte des Fernsehens. Charles Musser schließlich beschreibt in seinem

Beitrag, wie sich die Auffassungen hinsichtlich der von photographischen, chronophotographischen und kinematographischen Bildern wiedergegebenen Wahrheit in den Jahren zwischen 1887 und 1900 verändern.

Bleiben noch zwei andere Artikel in dieser ersten Abteilung, die sich beide, wenn auch in unterschiedlicher Perspektive, mit dem Werk Etienne-Jules Mareys beschäftigen. François Albera betrachtet den »Marey-Moment« im Zusammenhang eines Projekts, das versucht, den Begriff der Montage im Licht der Forschungen zum frühen Film und zur sogenannten Präkinematographie neu zu definieren. Er interessiert sich dabei vor allem für Mareys Auffassung von der Bewegung als einem Phänomen, das in eine Reihe sukzessiver Phasen gegliedert werden kann. Michel Frizot dagegen versucht gerade, Marey aus dem Zusammenhang der Filmgeschichte herauszulösen und dessen wissenschaftliche Arbeit mit der Chronophotographie als ein kohärentes, von einer inneren Logik getragenes wissenschaftliches System zu beschreiben.

Die zweite Abteilung des Bandes ist hauptsächlich der Chronophotographie gewidmet (es wird nicht ganz deutlich, warum die Texte von Albera und Frizot nicht ebenfalls in diesen Zusammenhang gestellt wurden). Deac Rossell diskutiert hier die chronophotographischen Apparate und Bilderserien von Ottomar Anschütz als eine Produktions-, Präsentations- und Distributionsstrategie, die ihrer eigenen Logik gehorcht und die in Konkurrenz steht zu anderen Akteuren auf dem Feld der »lebenden Photographien« (vgl. auch Rossells Buch *Faszination der Bewegung. Ottomar Anschütz zwischen Photographie und Kino*, KINtop Schriften 6, 2001).

Zwei weitere Beiträge sind Eadweard Muybridge gewidmet: John Hillier beschreibt ausführlich die Sammlung von Muybridges Serienphotographien, Glasplatten und Apparaten im Smithsonian Institute in Washington und erläutert, welche Art Schlußfolgerungen sich auf der Grundlage dieses Quellenmaterials ziehen lassen. Marta Braun vergleicht in ihrer Studie die im Smithsonian Institute bewahrten Bilderserien mit den in Muybridges Werk *Animal Locomotion* veröffentlichten Versionen. Dabei kommt sie zu dem Schluß, daß für die Publikation die ursprünglichen Aufnahmen manipuliert wurden. Die Eingriffe betreffen sowohl das Format als auch die Zusammenstellung der Serien. Die als wissenschaftliche Arbeit präsentierten Bildsequenzen sind gleichzeitig auch ästhetischen Kriterien unterworfen. Muybridge erweist sich so auch als *showman*, der die Effekte, die er erzielen wollte, durchaus bewußt gestaltete.

Der diese Sektion abschließende Artikel von Paul C. Spehr untersucht die Beziehung zwischen einerseits Thomas Alva Edison und seinen Mitarbeitern, in erster Linie William Kennedy Laurie Dickson, und andererseits den Chronophotographen, vor allem Etienne-Jules Marey. Spehr geht es vor allem darum, die These zu widerlegen, Edisons Besuch bei Marey im Sommer 1889 habe den amerikanischen Erfinder nachhaltig beeinflusst, und die Konzeption

seines Kinetoskops sei letztlich eine Weiterentwicklung der Mareyschen Ideen. In einer detailreichen Analyse der verfügbaren Quellen kommt er dagegen zu dem Schluß, daß Edison sich zwar durchaus für Mareys Verfahren interessierte, daß er und seine Mitarbeiter aber bereits vor seiner Abreise nach Europa die entscheidenden Entwicklungen in die Wege geleitet hatten.

Die dritte Abteilung befaßt sich mit der Kinematographie. Gleich drei der hier präsentierten Beiträge entstanden im Kontext eines von André Gaudreault geleiteten Forschungsprojekts. Karine Martinez, unterstützt von Jean-Pierre Sirois-Trahan, analysiert die Berichte, die zwischen 1896 und 1908 in der Montréal-er Tageszeitung *La Presse* über kinematographische Vorführungen erschienen sind. Ist es vor 1900 der Apparat selbst, der im Mittelpunkt steht, so beschreiben die Journalisten dann vor allem das Programm als eine Serie von lebenden Bildern. Nach 1904 befaßte man sich mehr und mehr mit einzelnen Filmen. Ein weiteres Teilprojekt beschäftigt sich mit der akribischen Analyse des überlieferten Filmmaterials. In Zusammenarbeit mit Jean-Marc Lamotte vom Institut Lumière in Lyon untersucht André Gaudreault den Korpus der Lumière-Filme auf willkürliche Unterbrechungen bei der Aufnahme. Im Gegensatz zu der allgemein verbreiteten Auffassung, die Kameralleute der Lyoner Firma hätten vom einmal gewählten Standpunkt aus einfach gefilmt bis das Magazin leer war, zeigt sich bei Betrachtung der erhaltenen Negative, daß in den Jahren zwischen 1897 und 1899 bei immerhin 8,5 % der *vues* der Aufnahmeprozess mindestens einmal unterbrochen wurde. Gaudreault und Lamotte beschreiben die verschiedenen Formen dieses Phänomens, bis hin zur Montage zweier in verschiedenen Kameras belichteter Filmstreifen. In dem von Stéphanie Côté und Eglantine Monsaingeon analysierten Korpus der Edison-Produktionen liegt der Prozentsatz derartiger Aufnahmeunterbrechungen noch höher: 34 %, also mehr als ein Drittel, für die Jahre 1897-1899. Ein wichtiges Motiv hierfür, bei Lumière wie bei Edison, ist der Wunsch der Kameralleute, handlungsarme Abschnitte im Verlauf eines Ereignisses zu überbrücken. Diese Art der bewußten Gestaltung bei der Aufnahme läßt sich also bereits viel früher und in größerem Umfang nachweisen als bislang angenommen.

Zwei weitere Beiträge zu dieser Sektion beschäftigen sich mit verwandten Themen. Livio Belloï untersucht ähnliche Unterbrechungen innerhalb einzelner Einstellungen von James Williamsons *STOP THIEF!*, während Thierry Lecoq minutiös darstellt, wie die Firma Lumière einige ihrer Aufnahmen von Stierkämpfen mit mehreren Kameras drehte. Den Abschluß dieser Abteilung bildet ein Text von Richard Bégin, der die Beziehung der frühen Zuschauer zur kinematographisch registrierten Welt in einer phänomenologischen Perspektive beschreibt.

In einer Art Postscriptum zu diesem Band betrachtet Eric S. Faden die digitalen *Special Effects* in Filmen wie *THE MATRIX* im Licht der Chronophotographie und kommt dabei zu dem Schluß, das digitale »Neue« sei eigentlich

das präkinematographische »Alte«. Die These ist ebenso interessant wie amüsant, sie zeugt gleichzeitig aber von eben der teleologischen Sichtweise, welche die Herausgeber in ihrer Einleitung so vehement kritisieren. Eine kleine Provokation am Ende, die zeigt, wie schwer es ist, die Teleologie hinter sich zu lassen.

Insgesamt bietet dieser Sammelband ein breites Spektrum an faszinierenden Einzeluntersuchungen, die aber auch untereinander vielfältige Verbindungslinien knüpfen. Der Verzicht auf eine Betrachtungsweise, die all diese Phänomene unter der Bezeichnung »Vorgeschichte des Films« subsumiert, zählt sich aus: Kinematographie, Chronophotographie, Photographie und andere Bildformen erscheinen hier als Facetten eines reichen medialen Gefüges mit jeweils eigenen Funktionen, Darstellungsweisen und Technologien, die einander befruchten, miteinander konkurrieren, sich aufeinander beziehen. Als Gegenpol zu modischen Tendenzen, diese Vielfalt im formlosen Strom einer allgemeinen »Mediengeschichte« aufzulösen, lehren uns die hier versammelten Beiträge vor allem eines: zu differenzieren.

Frank Kessler

Philip Rosen, *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2001.

Even a partial listing of Philip Rosen's theoretical aims in *Change Mummified: Cinema, Historicity, Theory*, will indicate the intellectual range and audacity of his book. Rosen here attempts no less than the following: to reconsider the »realist« film theory of André Bazin, particularly from the standpoint of Bazin's attention to cinema's complex articulation of time; to reappraise the »apparatus« film theory of the 1970s, doing so by thinking it alongside the Bazinian theory it expressly repudiated; to question the precepts of modern historiography, using its own epistemological framework to read it against itself; to challenge the claims of much postmodern theory that in the media-saturated contemporary lifeworld – the society of simulation and spectacle – history has been occluded, attenuated, or even jettisoned entirely; to problematize the utopian discourses characteristic both of academic theorists and corporate promoters of the digital technologies of the »new media«.

Moreover, this wide theoretical scope has as its correlative an equally wide field of concrete applications. In *Change Mummified*, Rosen directs patient and nuanced attention not just to the theories suggested in the list above (and to some the list may not have suggested, by authors such as Adorno, Benjamin, Kracauer, Barthes), but to such subjects as – and again the itinerary is

incomplete – infrastructural shifts in early cinema's exhibition practices, the textual operations of preclassical film, the function of studio research departments in Hollywood's classical period, the aesthetic assumptions shaping the documentary film tradition growing out of John Grierson, the truth claims of television news broadcasts, and the formal strategies – and their implications for historico-political representation – deployed by the Senegalese director Ousmane Sembene in his film *Ceddo*.

But how to speak synoptically about such an ambitious, Hydra-headed project, especially when it positions itself neither as a series of discrete critical interventions possessing at best some vague family resemblance to one other (i.e., the now-familiar collection of a scholar's loosely related essays, often presented under a postmodern rubric of discontinuity or fragmentariness), nor as a ›unified field‹ theory, a totalizing integration of a set of complex and seemingly incommensurable theoretical issues? What is it, this is to ask, that gives Rosen's dauntingly multiform investigations a conjoining coherence, a sense of focus and shared concern?

Of overarching importance for Rosen in this book is cinema's indexicality, its ontological entanglement with that which it reproduces, so that, in Stanley Cavell's words, »objects participate [...] in their re-creation of themselves on film« (*The World Viewed*, Harvard University Press, Cambridge 1979, p. xvi). This is an aspect of cinematic representation that has largely been dropped from film studies, first by the '70s theorists who tended to dismiss such concerns as philosophically naïve and ideologically suspect, and then by the generation of ›revisionist‹ historians, whose focus shifted to such areas as economico-industrial structures, audience demographics, and particularities of consumption (Cavell, who curiously goes unmentioned in Rosen's book, is one of the few major theorists still to pursue such representational considerations). It is on the topic of indexicality that Rosen finds Bazin so important and useful. Rosen notes that Bazin sees »cinema as a medium with an unprecedented vocation for the real«, identifying in it two »fundamental ›ontological‹ themes: the specific appeal of the indexical trace as possessing special referential force with respect to pastness, and the postulate of a subject radically anxious about the threat posed by the passage of time« (p. 351). This, of course, is what is indicated by the famous Bazinian metaphor from which Rosen takes the title of his book, the »mummy complex« through which photographic film at once registers the dynamic force of time embedded in the particularity of a recorded moment, and arrests that force through its preserving of that very moment, so that time is acknowledged even as it is contained, mobilized in the service of its own petrification.

Rosen hardly views this formulation as a final or unproblematic one, and consequently goes to great lengths to read – to refine and complexify – Bazin by way of the other theorists I've mentioned, seeing them as both complementary and importantly corrective. But the temporal (and thus *historical*)

paradox that Bazin locates in cinema's indexicality supplies Rosen with a conceptual gateway through which to approach the other areas with which *Change Mummified* is concerned. For example, in his chapter on historiography, a bravura discussion which encompasses such key figures as Leopold von Ranke, Frederick Jackson Turner, Fernand Braudel, and Hayden White, Rosen describes the indexical function of documentary source materials, which provide »more rigorous standards of accuracy«, but at the same time »disavow [...] a basic uncertainty implicit in modern historicity«, producing what he calls »the logical inevitability of an inferential gap between indexical fragments serving as evidence, and the form of a unified sequence that serves as a result« (p. 127).

Of particular interest to *KINtop*'s readership will be Rosen's focus on indexicality in his examination of cinema's shift from its preclassical mode to its classical one, and, more precisely, the eclipsing of early cinema's actuality genre by teleologically organized fictional narratives. Here Rosen takes as his starting point the well-known debate between Robert Allen and Charles Musser on the reasons for (and timing of) this shift, Allen locating it within the nickelodeon boom of 1905-1908 and seeing as its primary cause the desire of film producers to consolidate their industry power through the rationalization of production practices (and thus the standardization of the product itself), Musser placing it slightly earlier and attributing it to widespread audience satiation with the actuality form and concomitant desire for the novelty of film narrative. Rosen wants to problematize both of these positions, noting the way that the indexical force and documentary appeal associated with the actuality genre – its ability »to make visible what had heretofore been unseeable by the many« (p. 166) – persist within the new diegetic schema installed by the industry. The transition into fictional narrative is thus for Rosen a somewhat untidy one, suggesting less industrial (and cultural) stability than many historical accounts would have it, and indicating that, alongside the audience desire for narrative posited by Musser, was the continuing »desire to see actuality through the moving indexical image, [...] a mass desire for sights of the real« (p. 166). Accordingly, Rosen traces in the transition from preclassical to classical modes a complex process of negotiation, especially at the level of films' textual strategies, as the industry's emerging fictional protocols work to appropriate and reshape the actuality's documentary indexicality. As Rosen writes in a fascinating close reading of Pathé's 1906 *TOUR DU MONDE D'UN POLICIER* (which he calls »a remarkable example of certain textual pressures on preclassical cinema just a couple of years before its definitive transition to classicism«): »The document takes on some stylistic characteristics of the fictional diegesis; the diegetic borrows characteristics of the document; the document is integrated ›into‹ the fiction to serve the latter« (p. 202).

Although Rosen seems to me to sometimes extend the concept of indexicality untenably far in *Change Mummified*, as when he claims that interactive

manipulation of a digital image »makes the image an indexical representation of the action of its spectator« (p. 343) – here I think the concept would be almost unrecognizable to Bazin or, for that matter, Charles Sanders Peirce – his book stands as a significant contribution to contemporary film and cultural studies. I can think of no recent work that so rigorously and provocatively interrogates such a wide range of important theoretical issues.

James S. Hurley

Ivo Blom, *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade*, Amsterdam University Press, Amsterdam 2003, 472 S., mit zahlreichen, teils farbigen Abb., Hardcover: 50 €, Paperback: 35 €.

Die Sammlung Desmet im Nederlands Filmmuseum, Amsterdam, ist allen *aficionados* des frühen Kinos wohl bekannt durch ihre farbenprächtigen Kopien, die einen Querschnitt des internationalen Filmangebots zwischen 1909 und 1916 repräsentieren. Diese einzigartige Sammlung von originalen Theaterkopien geht zurück auf den Amsterdamer Kinobesitzer und Filmverleiher Jean Desmet und wurde nach dessen Tod vom Filmmuseum 1957 erworben. In einem zehnjährigen Restaurierungsprojekt wurden die rund 900 Theaterkopien, die durch ihre Auswertung zum Teil recht ramponiert waren, in bestechender Qualität wiederhergestellt und dem heutigen Publikum zugänglich gemacht. Viele der Filme waren in ihren Herkunftsländern verschollen oder nur in teilweise schlechten Schwarzweiß-Kopien erhalten. Die Fachleute auf den einschlägigen Stummfilmfestivals staunten nicht schlecht, und die Wiederaufführung der seinerzeit von Desmet verliehenen Filme hat die internationale Filmforschung in den vergangenen 15 Jahren in vielfältiger Weise angeregt.

Weniger bekannt ist die Tatsache, daß der Nachlaß von Jean Desmet neben den Filmkopien auch das für die Zeit des frühen Kinos umfangreichste Firmenarchiv eines Filmunternehmens in Europa birgt – mit Tausenden von Filmplakaten, Aushangphotos, gedruckten Filmprogrammen, Handzetteln sowie der Geschäftskorrespondenz Desmets mit Filmherstellern und seinem eigenen Kundenkreis: Kinobesitzern, Wanderkinobetreibern und anderen Filmverleihern in den Niederlanden. Diese einzigartige Überlieferung erlaubt eine Erschließungstiefe der Geschäftspraktiken und Geschäftsverbindungen auf dem Feld der Filmdistribution, wie sie bisher für ein einzelnes Unternehmen in der Frühzeit des Kinos in Europa nicht möglich war. Die bisher vorliegenden Einzelstudien zur frühen Filmdistribution arbeiten vornehmlich auf Grundlage der Branchenpresse (für Deutschland: Corinna Müller, *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwick-*

lungen 1907-1912, Metzler Verlag, Stuttgart 1994; für die Firma Pathé frères in den USA: Richard Abel, *The Red Rooster Scare. Making Cinema American 1900-1910*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles 1999; vgl. auch Abels Aufsatz »Pathé kommt in die Stadt«. Französische Filme schaffen einen Markt für das Nickelodeon«, *KINtop* 10, 2001, S. 11-38). Mit diesem Hintergrund hat Ivo Blom, der bereits an der Restaurierung der Desmet-Filme maßgeblich beteiligt war, nun die umfangreiche Geschäftskorrespondenz des Desmet-Nachlasses aufgearbeitet. Seine Amsterdamer Dissertation zum frühen Filmhandel in den Niederlanden liegt jetzt in englischer Übersetzung vor.

Der Leser von Bloms umfangreicher Studie erhält faszinierende und aufschlußreiche Einblicke in die Praktiken des frühen Filmgeschäfts aus der Perspektive eines Filmhändlers, der sich nach zwei Jahren Wanderkinobetrieb ab 1909 als Besitzer eleganter Kinematographentheater in Rotterdam und Amsterdam etablierte und sechs Jahre lang bis zur Mitte des Ersten Weltkriegs einer der vier führenden Filmverleiher der Niederlande war. Zu dieser Zeit war der niederländische Filmmarkt ähnlich wie in England und Deutschland ein weitgehend offener Markt. Jedermann konnte Filme importieren, kaufen und verkaufen, verleihen und mieten. Mit dem Aufkommen des Langfilms nach 1910 wurde der Verleih langer Spielfilme über mehrere Jahre neben dem Verleih von Kurzfilmprogrammen betrieben. Jean Desmet beteiligte sich am Monopolverleih langer Filme und setzte zugleich den Ankauf von Filmen auf dem offenen Markt fort. Als Konkurrent des niederländischen Pathé-Verleihs versuchte er, den Markt mit einer Mischung aus Filmen zu versorgen, die Pathé frères nicht bieten konnte: Langfilme aus Deutschland und Dänemark sowie *one-reeler* vor allem der Firmen Gaumont, Eclair und der amerikanischen Vitagraph. *KINtop*-Lesern bereits bekannt sind die speziellen Geschäftsbeziehungen, die Desmet nach Deutschland unterhielt – vor allem zu Filmbörsen in Westdeutschland und zur Messter-Film in Berlin (vgl. Ivo Blom, »Filmvertrieb in Europa 1910-1915. Jean Desmet und die Messter-Film GmbH«, *KINtop* 3, 1994, S. 73-91; ders., »Weiße Sklavinnen und ›deutsche Kultur‹. Filmverleih und Programmstrategien von Jean Desmet in den Niederlanden 1910-1914«, *KINtop* 11, 2002, S. 49-80, Vorveröffentlichung aus dem besprochenen Band).

Jean Desmet hatte bei der Zusammenstellung seiner Verleihprogramme keinen Gestaltungsspielraum, solange er fertige Programme auf dem Zweitverwertungsmarkt in Krefeld und Köln einkaufte. Mit dem Ankauf von Filmkopien ab 1912 direkt bei den Herstellern oder ihren Agenten in Berlin, Brüssel und Paris nahm Desmet seine eigene Filmauswahl vor, wobei ihn das Aufkommen des Blockbuchens in Bedrängnis brachte. Doch verstand sich der Familienunternehmer wohl zu sehr als unabhängiger Filmverleiher, um als verlängerter Arm eines Herstellers zu fungieren, wie es amerikanische Firmen im Ersten Weltkrieg zunehmend verlangten. So zog sich Desmet aus dem

Filmverleihgeschäft zurück – nicht zuletzt auch deshalb, weil er als Kino-besitzer gesehen hatte, daß sich im Immobilienhandel mit weniger Aufwand und mehr Sicherheit größere Summen verdienen ließen.

Trotz der unerschöpflichen Materialfülle verliert sich Ivo Bloms akribische Darstellung nicht in den Details und Einzelheiten, sondern präsentiert diese stets im Kontext des kaufmännischen Beziehungsgeflechts von Ausschluß und Beteiligung, in dem sich Desmet bewegt – zwischen Herstellerangeboten, eigenen Kaufentscheidungen und solcher seiner Konkurrenten, Interessenabwägungen der Kinobesitzer, Präferenzen des Publikums und staatlicher Regulierung. Im Unterschied zur Branchenpresse, die den Mißerfolg von Filmen beim Publikum meist unterschlägt, kommen Diskrepanzen zwischen der *Publicity*, die für einen Film gemacht wird, und dem tatsächlichen Kassenerfolg in der Geschäftskorrespondenz des Verleihers klar zum Ausdruck. So war der Messter-Film RICHARD WAGNER, den Desmet mit einer unglaublich aufwendigen Werbekampagne bedachte, alles andere als ein Kassenshit, und die 1915 und 1916 gespielten Henny-Porten-Filme waren ebenso wenig erfolgreich wie die italienischen Diven-Filme. Deutlich wird auch der Unterschied zwischen der ästhetischen Wertschätzung für Reisefilme und spritzige Slapsticks heute, die damals die Dutzendware und keineswegs die Highlights der Nummernprogramme bildeten.

Ivo Bloms Desmet-Monographie ist ein Meilenstein der Filmgeschichtsschreibung des frühen Kinos in Europa: Dieses veritable Studienbuch erlaubt die Einbettung der inzwischen besser bekannten Filme der Sammlung Desmet in den zeitgenössischen Kontext von Distribution und Rezeption und gibt damit der dringend nötigen Hinwendung der Forschung zu Vertrieb, Programmierung, Aufführung und Publikum früher Filme wichtige Impulse.

Martin Loiperdinger

Alison Griffiths, *Wondrous Difference. Cinema, Anthropology & Turn-Of-The-Century Visual Culture*, Columbia University Press, New York 2002.

Der »wunderbare Unterschied«, der die amerikanische Filmhistorikerin Alison Griffiths zu ihrem Haupttitel inspirierte, verweist auf die Beziehung zwischen dem forschenden »weißen Menschen« und dem Angehörigen sogenannter »primitiver« Völker, dem Forschungsgegenstand. Studien über die Darstellung des »Anderen« – sprich des Fremden, des Exoten – im Film gab es in den letzten zehn Jahren vermehrt, so u. a. durch Tagungen und Filmreihen des Amsterdamer Filmmuseums (»De blik op de ander«, 1998; »Van de Kolonie niets dan goeds – Nederlands Indië in beeld 1912-1942«, 2003), des von mehreren westeuropäischen Archiven getragenen DVD-Projekts »Exotic Eu-

rope. Reisen ins frühe Kino« (2000) mit europäischen Reisefilmen vor 1925 oder der Ausstellung »Grüße aus Viktoria. Mit dem Lehnstuhl durch die weite Welt« (Filmmuseum Düsseldorf, 2002, vgl. *Grüße aus Viktoria. Film-Ansichten aus der Ferne, KINtop Schriften* 7, Stroemfeld Verlag, Frankfurt am Main, Basel 2002). Alle Projekte bezogen ihre Erkenntnisse aus der Untersuchung historischen Filmmaterials, das zumeist während der Stummfilmzeit von Europäern gedreht worden war.

Alison Griffiths konzentriert sich in ihrem 1999 mit dem Dissertationspreis der Society for Cinema Studies ausgezeichneten Buch hingegen vor allem auf Filme, die zwischen 1894 und 1930 in den USA liefen. Diese stammen zumeist von Nordamerikanern, die sie teils im Rahmen ihrer anthropologischen und/oder ethnographischen Recherchen, teils aber auch zur belehrenden Unterhaltung aufnahmen. Alison Griffiths interessiert sich für die Frage, warum die Anthropologie seit gut hundert Jahren weitestgehend auf den Einsatz von Film als Forschungsinstrument verzichtet und eher dem Wort als dem bewegten Bild vertraut. Ihre Recherche führt sie zurück in die Periode, in der der »Andere« für den Durchschnittsbürger nur anlässlich von Völkerschauen und Weltausstellungen, auf Photographien oder als hyperrealistische Wachfigur in Schaukästen naturkundlicher Museen zu besichtigen war. Die »wahrhaftige« Darstellung des Menschen in seiner »natürlichen« Umgebung wurde durch gezielte Täuschungen (u. a. Inszenierung der Shows, Menschenhaar für die lebensecht modellierten Wachsgestalten, ästhetisch gefällige stereotype Präsentation des Lebenskontexts), die den Klischeevorstellungen der Zeitgenossen entsprachen, erreicht. Gerade im Museum galt es ja, die Aufmerksamkeit des Besuchers zu erregen, denn ein desinteressierter Betrachter ist nicht zu instruieren.

In dieser Zeit bemüht sich die junge Disziplin der Anthropologie um allgemeine Anerkennung als ernstzunehmende Wissenschaft. Die aufkommende Kinematographie wird zwar von Forschern wie Alfred Cort Haddon und Walter Baldwin Spencer um 1900 als Chance erkannt, das Leben der Eingeborenen auf der Insel Torres Strait bzw. in Alice Springs und Charlotte Waters (Australien) festzuhalten, doch kämpfen beide zu sehr mit technischen und methodischen Problemen, um nach anfänglicher Begeisterung für das neue Medium dieses als Untersuchungsinstrument weiter einzusetzen.

Während die anthropologischen Feldforscher ihre wissenschaftlichen Resultate auf selbstaufgenommenen Photos, Filmen und Phonographenzylindern einem begrenzten Interessentenkreis vorführen, machen ihnen die kommerziellen Filmproduktionsgesellschaften Konkurrenz. Unter dem Motto »Schau sie Dir jetzt an, oder nie« zeigen sie Rituale und Gebräuche, die vom Verschwinden bedroht bzw. bereits aufgegeben waren und nur für die Kamera nochmals inszeniert wurden. (Griffiths bezieht sich hier hauptsächlich auf die Sitten der Ureinwohner Nordamerikas.) Vom in Edisons Black Maria reproduzierten SIOUX GHOST DANCE (1894) über die Filme der auf ethnogra-

phische Themen spezialisierten reisenden ›Vortragskünstler‹ (hier: Burton Holmes, Lyman H. Howe und Frederick Monson) bis hin zu den Kolonialaufnahmen großer Filmfirmen wie Pathé dienen die Bilder dazu, das Publikum mit Kenntnissen zu versehen, doch vor allem, es zu unterhalten.

Durch das Vorführen ethnographischer und anthropologischer Inhalte, so Alison Griffiths, habe die Kinoindustrie eine Steigerung ihres Ansehens erreichen wollen, da sie auf das wachsende Interesse der Bevölkerung an dieser jungen wissenschaftlichen Disziplin setzte. Gerade dies aber, argumentiert die Autorin, habe dazu beigetragen, daß die Anthropologen sich der Kamera kaum bedient hätten: Der ›Stallgeruch‹ der ›minderwertigen Unterhaltung‹, d. h. die Nähe des Films zum Schaustellergewerbe habe ihnen die Kinematographie suspekt gemacht. Dabei sind Vertreter dieses Fachs selbst an der Einrichtung der Eingeborenendörfer auf den Weltausstellungen beteiligt: Sie wissen um deren Showcharakter und setzen bewußt auf die Attraktivität der Nubier- und Igoroten-Stämme, um die Besucher anzulocken und sie mit ihrer Disziplin, dem »Studium des Menschen«, vertraut zu machen. Sie arbeiten lieber mit der Photographie, wenngleich sie auch ihr – nach anfänglich breiter Nutzung – im Zuge der dann einsetzenden Reflexion über den verfälschenden Einfluß der Kamera auf den ›Untersuchungsgegenstand Mensch‹ mehr und mehr mißtrauen.

Es dauert länger, bis der Film nach Spencer und Haddon wieder Beachtung findet. Doch auch in den 1910er bis 1930er Jahren bleiben die theoretischen Überlegungen und praktischen Arbeiten anthropologischer Filmemacher – Griffiths präsentiert hier Frederick Starr, Pliny Earl Goddard, M. W. Hilton-Simpson, J. A. Haeseler und Franz Boas – ohne Einfluß auf ihre Kollegen. Narrativisierte Dokumentaraufnahmen von Regisseuren wie Robert Flaherty (*NANOOK OF THE NORTH*, *MOANA*) und Merian C. Cooper / Ernest B. Schoedsack (*GRASS*, *CHANG*) erhalten ebensowenig Aufmerksamkeit. Vorbehalte gegen den Einsatz der Kamera herrschen laut Griffiths auch heute noch, obwohl das Equipment mittlerweile leicht geworden und einfach zu bedienen ist. Die »tiefsitzende professionelle Angst«, eine zu große Nähe zum Unterhaltungsmedium Film könne dem Ansehen der Anthropologie schaden – Griffiths nennt sie »*popularphobia*« –, konnte seit den Anfängen der Kinematographie offensichtlich nicht überwunden werden.

Alison Griffiths beschreibt mit ihrem 487 Seiten starken Buch (davon 62 Seiten Anmerkungen) wissenschaftlich präzise und ausführlich das Verhältnis einer jungen wissenschaftlichen Disziplin zu einem neuen Medium, das eigentlich wie für sie gemacht scheint. Bei ihren Recherchen fand sie viele ausgezeichnete schriftliche Quellen, die wohl noch nie ein Filmhistoriker zu Gesicht bekam. Die vergleichsweise wenigen Filmanalysen sind vermutlich auf die schlechte Kopienlage zurückzuführen sowie auf den Umstand, daß Filmarchive heute auf die Belange der gefilmten Völker Rücksicht nehmen: Filme über die Ureinwohner Australiens sind z. B. nur noch mit deren Zustimmung

anzusehen. Ihre fast ausschließliche Beschränkung auf den US-amerikanischen Kontext ist zwar für europäische Leser bedauerlich, doch bei der Weite des Untersuchungsfeldes nur zu verständlich.

Die mit vielen Abbildungen versehenen historisch-theoretischen Betrachtungen dieses Buches ergänzen die Forschung über den frühen dokumentarischen Film. Alison Griffiths zeigt dank ihres Untersuchungsschwerpunkts eine weitere, bisher kaum beachtete Verbindung zwischen populären Unterhaltungsformen und -orten vor 1895 und der Kinematographie auf. Während sie in bezug auf die Wahrnehmung des ›Anderen‹ die Resultate der eingangs erwähnten europäischen Untersuchungen für die USA eher bestätigt, ist ihr Hinweis auf die Funktion der *travelogues* auf dem nordamerikanischen Kontinent originell: Da sie die Länder zeigten, aus denen die fremden Einwanderer stammten, wirkten sie für den *melting pot* identitätsbildend.

Alison Griffiths Studie hilft möglicherweise, das offensichtlich tiefsitzende Mißtrauen der Anthropologie gegenüber audiovisuellen Arbeitsmethoden auf eine rationale Basis zu stellen und Doku-Spielfilmen wie Friedrich Wilhelm Murnaus TABU und W. S. van Dykes WHITE SHADOWS IN THE SOUTH SEAS – vielleicht gerade wegen der Inszenierung der Eingeborenen durch weiße Regisseure für ein eurozentristisches Publikum – zu größerer Beachtung in dieser Disziplin zu verhelfen.

Sabine Lenk

Die Redaktion hat erhalten

Dan Nissen, Lisbeth Richter Larsen, Thomas C. Christensen, Jesper Stub Johnsen (Hg.), *Preserve Then Show*, Danish Film Institute, Kopenhagen 2002, 209 S., reich ill.

Hervorragend ausgestatteter und gestalteter Band zur Restaurierung und Präsentation historischer Filme. Mit einem Beitrag von Esbehn Kron über die Gründung des staatlichen dänischen Filmarchivs im April 1913 und seine Bestände an frühen Filmen.

Martin Loiperdinger (Hg.), *Celluloid Goes Digital. Historical-Critical Editions of Films on DVD and the Internet* (Proceedings of the First International Trier Conference on Film and New Media, October 2002), Wissenschaftlicher Verlag Trier, Trier 2003, 151 S. plus CD-ROM, ill., 21 €.

Konferenzband mit Beiträgen von Barry M. Schneider und Karl Sierek zur digitalen Präsentation früher Filme.

Hudson John Powell, *Poole's Myriorama! A story of travelling panorama showmen*, ELSP, Bradford on Avon 2002, 224 S., reich ill.

Hervorragend recherchierte Aufführungsgeschichte der Panoramen- und Dioramen-Schauen von Moses Gompertz und der Schaustellerfamilie Poole von 1837 bis 1928 in England.

Christa Blümlinger, Karl Sierek (Hg.), *Das Gesicht im Zeitalter des bewegten Bildes*, Sonderzahl, Wien 2002, 286 S., ill.

Sammlung von historisch-theoretischen Aufsätzen zur Darstellung des Gesichts in den (audio-)visuellen Medien. Mit Beiträgen zum frühen Film von Hanns Zischler, Tom Gunning, Frank Kessler und Karl Sierek.

Tim Bergfelder, Erica Carter, Deniz Göktürk (Hg.), *The German Cinema Book*, BFI, London 2002, 291 S., ill., 48,00 £ (Hardcover), 15,99 £ (Paperback).

Der Band mit Aufsätzen zur Geschichte des Kinos in Deutschland gliedert sich in fünf Sektionen: populäres Kino, Stars, Institutionen und kulturelle Kontexte, Kulturpolitik sowie transnationale Beziehungen. Die Frühzeit wird behandelt in den Aufsätzen von Jan-Christopher Horak, Joseph Garncarz, Frank Kessler und Eva Warth sowie Martin Loiperdinger.

Albert Kümmel, Petra Löffler (Hg.), *Medientheorie 1888-1933. Texte und Kommentare*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 2002, 568 S., 17 €.

Historische Textsammlung mit sieben Beiträgen aus der Zeit der frühen Kinematographie (1907 bis 1920).

Jürg Frischknecht, Thomas Kramer, Werner Swiss Schweizer (Hg.), *Filmland-schaft. Engadin Bergell Puschlav Münstertal*, Verlag Bündner Monatsblatt, Chur 2003, 394 S., reich ill., Hardcover.

Herrliche Bergfilm-Enzyklopädie der vier Schweizer Täler mit Beiträgen zu den von James Williamson vertriebenen ersten Engadin-Filmen der Elizabeth Maine bzw. Elizabeth Le Blonde sowie frühen ›Naturbildern‹ internationaler Firmen aus dem Engadin.

Elisabeth Büttner, Christian Dewald, *Das tägliche Brennen. Eine Geschichte des österreichischen Films von den Anfängen bis 1945*, Residenz Verlag, Salzburg, Wien 2002, 516 S., reich ill., Hardcover.

Großartiges Lese- und Arbeitsbuch der Kooperative »das kino co-op«, welches vielfältige Verschränkungen und reichlich Materialien zu frühem Film und Kino bietet, vor allem zu Kinematographen auf dem Wiener Prater und zu Zirkusfilmen, zu Aktualitäten und zur Filmpropaganda im Ersten Weltkrieg.

Paolo Cherchi Usai (Hg.), *The Griffith Project. Vol. 6: Films Produced in 1912*, BFI, London 2002, 321 S., 40 £.

Sechster Band der kommentierten Filmographie der von David Wark Griffith für die American Biograph gedrehten Filme, die parallel zu der von den Giornate del Cinema Muto veranstalteten Retrospektive veröffentlicht wird. Mit ausführlichen filmographischen Angaben, der Beschreibung des jeweiligen Films im *Biograph Bulletin*, Inhaltsangabe und einer Analyse. Autoren sind u. a. Eileen Bowser, Ben Brewster, André Gaudreault, Tom Gunning, Russell Merritt, Kristin Thompson, Yuri Tsivian.

Alan Burton, Laraine Porter (Hg.), *Scene-Stealing. Sources for British Cinema Before 1930*, Flicks Books, Wiltshire 2003, 129 S., ill., 15,95 £.

Akten des 5th British Silent Cinema Weekend in Nottingham mit Beiträgen zu frühen Literaturverfilmungen und anderen Filmadaptationen von Christine Gledhill, Ian Christie, Graham Petrie, David Mayer, David R. Williams; außerdem Tony Fletcher zur Entwicklung des *Story*-Films bis 1909, Oliver Gaycken zu Urbans populärwissenschaftlichen Filmen, Jane Bryan zu frühen Fanzeitschriften sowie Gerhild Ursula Krebs zur Wiederauffindung eines Hepworth-Films im Saarland (vgl. dazu auch die vorliegende *KINtop*-Ausgabe).

Brigitte Schulze, *Humanist and Emotional Beginnings of a Nationalist Indian Cinema in Bombay. With Kracauer in the Footsteps of Phalke*, Avinus Verlag, Berlin 2003, ill., 420 S., 32 €.

Bahnbrechende Studie für eine neu konzipierte Kinosoziologie, die den unverstellten Blick auf die Mediengeschichte zurückgewinnt, durchgeführt am Kinopublikum Bombays um 1900 und der Analyse von Ästhetik, Aussagen und Rezeptionen der ›mythologischen‹ Filme des indischen Humanisten D. G. Phalke im historisch-politischen Kontext des *nation-building* in Britisch-Indien.

Bernard Bastide, Jean A. Gili (Hg.), *Léonce Perret*, AFRHC / Cineteca di Bologna, Paris 2003, 368 S., ill., 30 €.

Sammelband mit Aufsätzen zu Léonce Perret und seinen Filmen von u. a. François de la Bretèque, Eric de Kuyper, Francis Lacassin, Michel Marie, Vittorio Martinelli, Dominique Païni, Laurent Véray. Dazu eine Auswahl von Texten Perrets, eine Filmographie sowie eine Bibliographie und ein Verzeichnis verschiedener Archivbestände.

Die Autorinnen und Autoren

Thomas Ballhausen veröffentlicht zur Medienwissenschaft sowie zur Buch- und Literaturwissenschaft. Er lebt in Wien. Zuletzt erschien von ihm *Der letzte Sommer vor der Eiszeit. Essays und Aufsätze* (2002).

Ivo Blom ist Dozent für Filmwissenschaft an der Vrije Universiteit Amsterdam und Autor von *Jean Desmet and the Early Dutch Film Trade* (2003).

Noël Burch ist Filmregisseur und Autor zahlreicher filmtheoretischer und -historischer Bücher. Er lehrt Filmgeschichte an der Universität Lille-III.

Thomas Elsaesser lehrt Filmwissenschaft an der Universität van Amsterdam. Zuletzt erschien von ihm *Filmgeschichte und frühes Kino* (2002).

André Gaudreault ist Leiter eines Forschungsprojekts zu den Anfängen der Kinematographie an der Universität von Montréal und hat dort eine Professur für Filmwissenschaft inne.

Tom Gunning ist Professor für Filmwissenschaft an der University of Chicago. Zuletzt erschien von ihm *The Films of Fritz Lang* (2000).

Jan-Christopher Horak ist Kurator des Hollywood Entertainment Museum und Gründungsredakteur der Zeitschrift *The Moving Image*. Er unterrichtet an der UCLA.

James S. Hurley ist Dozent für Film- und Fernsehtheorie an der Universität Utrecht.

Frank Kessler ist Professor für Film- und Fernsehgeschichte an der Universität Utrecht.

Gerhild Krebs ist Gründerin und Vorsitzende des Saarländischen Filmarchivs e. V. und arbeitet als Historikerin und Filmwissenschaftlerin u. a. für Filmfestivals in Saarbrücken und Cardiff.

Günter Krenn, Theater- und Filmwissenschaftler, ist Mitarbeiter des Filmarchiv Austria, Wien. Zusammen mit Paolo Caneppele veröffentlichte er *Film ist Comics. Wahlverwandtschaft zweier Medien* (1999).

Sabine Lenk ist Leiterin des Filmmuseums der Landeshauptstadt Düsseldorf.

Anna-Ruth Löwenbrück ist Historikerin und konzipierte für das Haus der Geschichte Baden-Württemberg die Dauerausstellung des Museums zur Geschichte von Christen und Juden, Schloß Großlaupheim.

Martin Loiperdinger lehrt Medienwissenschaft an der Universität Trier.

Michel Marie ist Professor für Filmwissenschaft an der Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris.

Charles Musser lehrt Filmwissenschaft an der Yale University, New Haven, und ist Autor zahlreicher Studien zum frühen amerikanischen Kino.

Leonardo Quaresima ist Professor für Filmgeschichte an der Universität Udine und Mitherausgeber der internationalen Zeitschrift *Cinema & Cie*. Seit 1994 leitet er die »Udine International Film Studies Conference«.