

Sebastian Hesse: Kamera-Auge und Spürnase. Der Detektiv im frühen deutschen Kino

Basel, Frankfurt/Main: Stroemfeld Verlag 2003 (Kintop-Schriften, Band 5), 312 S., ISBN 3-87877-765-5, € 24,-

Die Bedeutung des Detektivgenres für den Film der 1910er Jahre kann kaum überschätzt werden: Nicht allein, dass Detektivfilme in großer Zahl produziert und rezipiert wurden – sie wurden auch in der Programmierung der Kinos häufig besonders hervorgehoben, waren offenbar das einzige Genre, für das die (Münchener) Polizeizensur jemals eine spezifische Entscheidung vorgesehen hat (zugelassen „unter der Bedingung, dass für die Lichtspielbilder keinerlei Reklame als ‚Detektivfilm‘ gemacht wird“). sie standen neben den erotischen Filmen im Fokus der Kinoreformer und prägten so das Bild der Lichtspielhäuser für Kinogänger und -nichtgänger gleichermaßen. Eine umfassende Arbeit zu diesem Kapitel der frühen Kinogeschichte war daher längst überfällig – und tatsächlich in der verdienstvollen Kintop-Schriftenreihe bereits seit einigen Jahren angekündigt. Jetzt ist die Studie von Sebastian Hesse endlich erschienen, doch das Desiderat bleibt bestehen.

Ohne sich mit theoretischen Fragen nach einer Definition des Genres oder mit den in der Literatur immer wieder durcheinander geworfenen Konzepten des ‚klas-

sischen' Detektivromans aufzuhalten, begibt sich Hesse auf die Spur des Detektivfilms und schlägt dabei gleich zwei Wege ein: einen inhaltlich-interpretatorischen Weg, der über die verhältnismäßig wenigen überlieferten Detektivfilme zu „Deutungen der Faszination des Genres Detektivfilm“ (S.12) führen soll, und einen formalen Weg, der vorbei an den literarischen Vorlagen beim Groschenheft als wichtigstem Partner des Films in einem Medienverbund endet. Beide Wege allerdings kreuzen sich nur selten und vereinigen sich nicht.

Der formale Ansatz, das Genre medienübergreifend zu beobachten, erscheint besonders vielversprechend. Während Hesse den klassischen Detektivverählungen von Poe und Conan Doyle allenfalls eine Nebenrolle als „Fundus für Themen, Typen und Topoi“ zubilligt (S.27), sieht er insbesondere im „filmischen Erzählen“ des Groschenhefts (S.40) den stärksten Nachweis für den bereits 1978 von Hickethier und Lützen vermuteten Medienverbund. Dabei übersieht er, dass es ein Medium gab, das wie kein anderes als ‚Missing Link‘ zwischen Detektivliteratur und frühem Detektivfilm gelten muss: das Unterhaltungstheater, welches nahezu zeitgleich mit dem Aufkommen der ersten Groschenhefte für einige Spielzeiten enorme Erfolge mit Detektivkomödien feierte. Genau hier finden wir den Steinbruch, an dem sich zunächst die dänischen und wenig später auch die deutschen Detektivfilmmacher munter bedient haben – sowohl bei Themen, Typen und Topoi, als auch bei Erzählstrukturen, Schlüsselszenen und Handlungskonstruktionen, allen voran die direkte Konfrontation von Meisterdetektiv und Meisterverbrecher. Selbst die von Hesse in seiner Einleitung (wohl wegen ihres ‚filmischen‘ Charakters) zitierte Szene, in der Stuart Webbs in einer brenzligen Situation das Licht löscht und nur noch seine Zigarre scheinbar seine Position verrät (S.7), wurde eins zu eins aus einem Bühnenstück (William Gillette's *Sherlock Holmes*, Erstauff. 1899, dt. Bearb. 1906) entnommen.

Hesses an Kracauer und Schlüpmann orientierte, ästhetisch ausgerichtete, gelegentlich wertende Einzelinterpretationen liefern eine Reihe diskussionswürdiger Erkenntnisse, gerade im Rahmen einer Lektüre der inter- und intramedialen Bezüge. Daneben konstruiert Hesse eine Entwicklungslinie des Genrefilms, der seinen künstlerischen Höhepunkt in den Reformdetektivfilmen der Kriegsjahre (Stuart Webbs, Joe Deeb) erlebt habe. Diese Aussage ist allerdings mit Vorsicht zu genießen, denn hier leidet Hesses Argumentation an jener „Nachlässigkeit bei der Recherche“, die er Toeplitz und Patalas vorwirft (vgl. S.8). So nimmt er seinen Kronzeugen Kracauer beim Wort, dass die auf *Wo ist Coletti?* (1913) basierende Webbs-Episode *Der Amateurdetektiv* (richtig: *Der Amateur*) ein Nachkriegsfilm sei, und will damit die These von der „rückwärts gewandten Ausrichtung [...] nach dem Krieg“ (S.162) stützen, obgleich seine eigene Filmografie den Film zutreffend als aus dem Jahre 1916 stammend ausweist – also aus just jener Zeit, in der Hesse zufolge ein „stilistischer Bruch“ (S.148) mit dem Vorkriegskino die Webbs-Filme prägte. Auch die Behauptung, das Webbs-„Remake“ *Das Panzergewölbe* (1926)

halte sich „in weiten Teilen an das Original“ von 1914 (S.165), lässt sich anhand der überlieferten Inhaltsangaben zum älteren Film leicht widerlegen.

Aus filmhistorischer und medienkomparatistischer Perspektive kann Hesses Arbeit nicht überzeugen: zu eng der Blick, zu eingeschränkt die (filmübergreifende) Genrekenntnis, zu zahlreich die daraus resultierenden faktischen Fehler und methodischen Unstimmigkeiten. So können letztlich auch die (aus der Kintop-Reihe bekannte) hochwertige Ausstattung und die interessanten Abbildungen den ungünstigen Gesamteindruck nicht wettmachen.

Michael Ross (Köln)