

Michael Wedel

William Paul: When Movies Were Theater: Architecture, Exhibition, and the Evolution of American Film

2017

<https://doi.org/10.17192/ep2017.4.7653>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wedel, Michael: William Paul: When Movies Were Theater: Architecture, Exhibition, and the Evolution of American Film. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 34 (2017), Nr. 4. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2017.4.7653>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

William Paul: When Movies Were Theater: Architecture, Exhibition, and the Evolution of American Film

New York: Columbia UP 2016 (Film and Culture, Bd.69), 422 S., ISBN 9780231176576, USD 40,-

William Pauls Geschichte der Kinoarchitektur und Filmaufführungskultur in den USA von ihren Anfängen bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs unterscheidet sich grundlegend von allen bisherigen Darstellungen. Sie deutet die Entwicklungen auf diesem Gebiet nicht nur als Zeugnisse eines sich verändernden Aufführungskontexts, sondern erachtet die Form, die der Rezeptionssituation kulturell und architektonisch zu verschiedenen Zeiten verliehen wurde, als ausschlaggebend für die Herausbildung des klassischen Filmstils Hollywoods. Es mag

selbstverständlich erscheinen, dass jede gegebene Rezeptionssituation die Parameter der in ihr möglichen ästhetischen Wahrnehmung präfiguriert. Wie konzise Paul diese Prämisse jedoch unter dem Banner einer Reziprozität von Text und Kontext, Produktion und Aufführungspraxis, architektonischer und filmischer Form theoretisch fundiert und historisch expliziert, ist so verblüffend, dass man sich fragt, wie das intrikate Geflecht dieses Zusammenhangs so lange unterschätzt werden konnte.

Das erste Kapitel befasst sich mit dem Aufkommen von Filmvor-

führungen in zu anderen Zwecken geschaffenen theatralen Räumen. Es beschreibt die Alternativen der Platzierung des projizierten Filmbildes im Bühnenraum des (Vaudeville-)Theaters und die spezifischen Varianten seiner dekorativen Einfassung. Vor allem aber reflektiert es die Auswirkungen, die diese Formen seiner Implementierung auf ein Verständnis des Films als dramatischer Kunst und Teil einer performativer Praxis zeitigten (vgl. S.60f.). Im zweiten Kapitel unterzieht Paul die Nickelodeon-Ära von 1905-1910 einer grundsätzlichen Revision. Er unterstreicht einmal mehr den radikalen Bruch mit den Aufführungsbedingungen im Vaudeville, welche die Schaffung eines vollkommen neuartigen theatralen Raumes bedeutete, der radikal auf das in standardisierten Abmessungen projizierte Filmbild ausgerichtet war und dessen Platzanordnung soziale Hierarchien beseitigte (vgl. S.94). Blieben die Ladenkinos mit ihrer Kurzfilm-Programmstruktur der älteren Vaudeville-Kultur verhaftet, weisen sie in vielen Aspekten der architektonischen Anordnung und Aufführungspraxis schon auf die Filmpaläste der 1910er Jahre voraus (vgl. S.64f.). Als paradigmatisches Beispiel für den Filmpalast dient Paul im folgenden Kapitel das 1914 in New York erbaute Strand, dessen Programmstruktur, die die Laufzeit der *features* begrenzte, es zugleich als Erbe des Vaudeville ausweist (vgl. S.107ff.). Neben den Filmpalästen etablierten sich jedoch auch existierende, für Filmvorführungen konvertierte oder konvertierbare

Theater als weiterer Zweig der Film- auswertung.

Das vierte Kapitel verfolgt diese zweigleisige Entwicklung der Filmpaläste und der „legitimate theaters“ (S.126) bis in die frühen 1930er Jahre. Dabei entsprach dieser Zweiteilung des Aufführungssektors eine Gabelung der Produktion in sogenannte *programmers* beliebiger Genres, die als Zugpferde für ein Programm dienten, und sogenannte *specials* zumeist dramatischer Natur und von längerer Laufzeit, die über höhere Produktions- und Schauwerte verfügten und in exklusiven Vorführungen gegen höhere Eintrittspreise gezeitigt wurden (vgl. S.134f.). Nicht selten handelte es sich bei den *specials* um Adaptionen von Theaterstücken, die sich auch in dieser Hinsicht nahtlos in den elitären Kontext des ‚legitimen Theaters‘ einfügten. Auch macht Paul bei den *specials* eine Tendenz zur Stilisierung aus, die dem Hollywood-Gebot der unaufdringlichen Narration tendenziell widerspricht, und führt als Beispiele *Sunrise* (1928) sowie *Trouble in Paradise* (1932) an.

Eine untergeordnete Art der Distinktion betrachtet das nächste Kapitel, indem es sich dekorativen Rahmungen und szenografischen Einfassungen der Leinwand widmet, die teils generisch mit dem übergreifenden Gestaltungskonzept des jeweiligen Kino- oder Theaterbaus korrespondierten, in besonderen Fällen (etwa *The Fall of Babylon* [1919] oder *The Lost World* [1925]) aber auch spezifisch auf einzelne Qualitätsfilme abgestimmt waren und eine ‚organische Einheit‘ (vgl. S.212) von filmischer Welt und

dem umgebenden Wahrnehmungsraum suggerierten. Die entscheidende Statusveränderung der Leinwand von einem unter vielen Elementen theatraler Unterhaltung hin zum zentralen architektonischen Objekt, auf das der gesamte Kinobau und die Aufführungspraxis strategisch ausgerichtet werden, wird in Kapitel 6 abschließend noch einmal übergreifend nachgezeichnet. In einer letzten Wendung seiner Generalthese zur Reziprozität von Filmstil und Architektur argumentiert Paul, dass die klassische Hollywood-Decoupage mit ihrer Tendenz zu mittleren Einstellungsgrößen und Nahaufnahmen ohne diese Transformationen der Rezeptionsbedingungen ebenso wenig denkbar gewesen wäre wie beispielsweise die komplexen Hell-dunkelkompositionen des *Film Noir* ohne verbesserte Techniken der Leinwandilluminierung. Pauls Plädoyer für eine enge Verflechtung von Produktions- und Aufführungssektor kulminiert in einem detaillierten Vergleich der 35- und 70mm-Fassungen von Raoul Walshs *The Big Trail* (1930),

deren Unterschiede in der Montage und *Mise-en-Scène* auf unterschiedliche Rezeptionsbedingungen bei der Wahrnehmung von Größenverhältnissen und narrativ relevanten Zusammenhängen hin gedeutet werden (vgl. S.255-269).

Das Inhaltsreferat kann kaum einen Eindruck von der Bandbreite der Aspekte geben, die Paul für seine integrale Betrachtung der Geschichte Hollywoods ins Feld führt, geschweige denn dem ausgebreiteten Reichtum an Quellen und Fallbeispielen gerecht werden. So bleibt schlicht festzuhalten, dass er mit *When Movies Were Theater* eine Darstellung vorgelegt hat, die in der empirischen Beschreibung ihres Gegenstandes einen neuen Standard setzt und methodisch weitreichende Folgen für die Filmgeschichtsschreibung haben dürfte. Dem angekündigten Fortsetzungsband, der die Zeitspanne vom Ende des Zweiten Weltkriegs bis in die Gegenwart behandelt, darf man mit Spannung und Vorfreude entgegensehen.

Michael Wedel (Potsdam/Berlin)