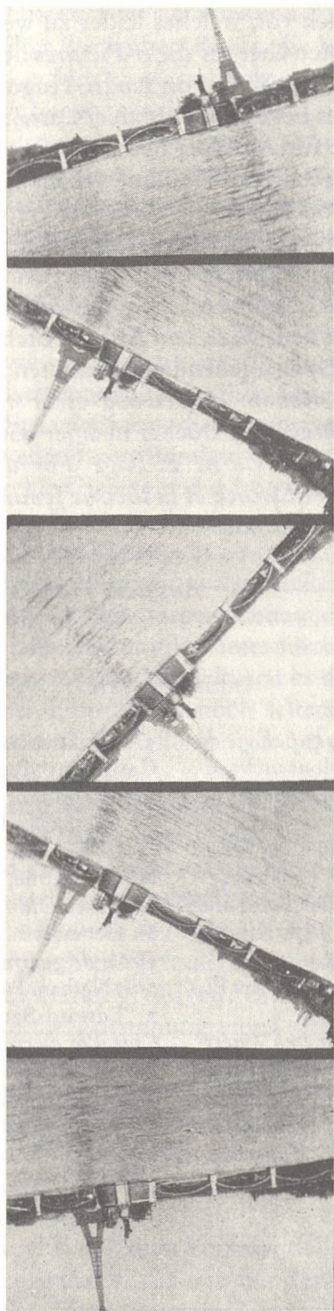




Henri Chomette, JEUX DE REFLETS ET DE LA VITESSE (1925)

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 Avantgardenkünstler 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 vortrukturierten 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.

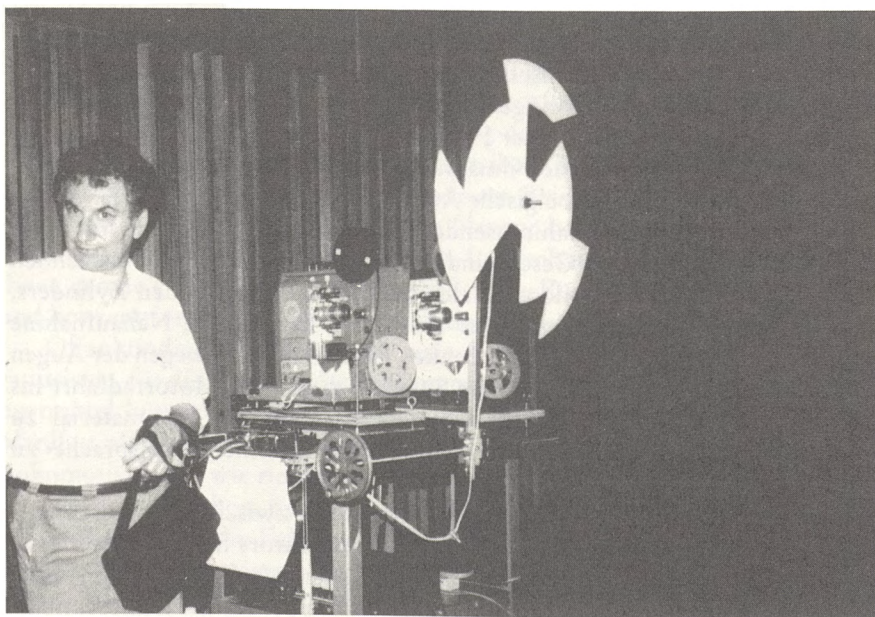
Die Maschinenfaszination der Futuristen bezieht auch den Vorführapparat im Kino mit ein bzw. eine Filmsprache, welche die Darstellung von Geschwindigkeit erlaubt. Der belgische Außenseiter Charles Dekeukeleire zeigt in *IMPATIENCE* (1928) eine dahinrasende Motorradfahrerin – einzig mit Hilfe filmischer 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

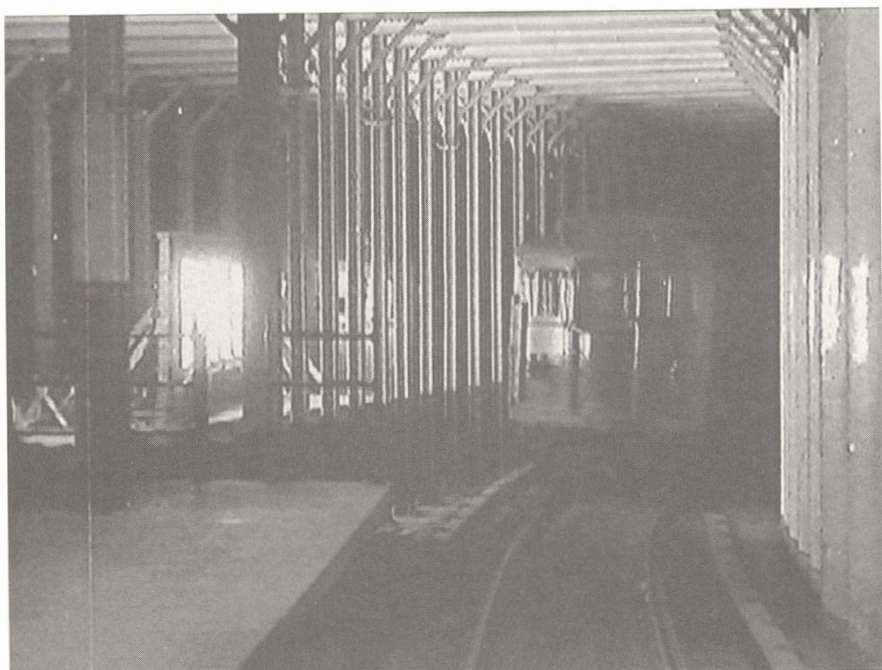


Ken Jacobs und sein »Nervous-System Cinema«-Doppelprojektor



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 Amüsement 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« Pferdegewagen 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 Werkbundaussstellung«, *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.