

Michael Wedel

Frühes Kino und modernes Leben

1996

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16115>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wedel, Michael: Frühes Kino und modernes Leben. In: Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger (Hg.): *Aufführungsgeschichten*. Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1996 (KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 5), S. 191–197. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16115>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Frühes Kino und modernes Leben

Von allen Kunstfertigkeiten unserer Zeit ist der Kintopp die stärkste, denn er ist die zeitgenössischste. Raum und Zeitlichkeit dienen ihm zur Hypnose von Zuschauern: wo ist eine Vitalität, wo eine Dimension auf der Erde, die seine unendliche Fähigkeit nicht erreichte? Er ist gleichsam die äußerste Konsequenz, und die Ungeheuerlichkeit des Daseins vermag nur in ihm, wie in einer letzten Form von Spiegelung wieder zu erscheinen. Da wir das Chaos distanzieren, indem wir es, scheinbar, reproduziert haben, begeben wir uns seiner Realität. [...] Der Kintopp bleibt etwas Amerikanisches, Geniales, Kitschiges. Das ist seine Volkstümlichkeit; so ist er gut [...] denn seine Modernität äußert sich darin, daß er Idioten und Geister in gleichem Maße, doch auf andere Art zu befriedigen vermag, jeden nach seiner seelischen Struktur.¹

Walter Hasenclevers leidenschaftlich apologetische Sätze zur Modernität des Kinos aus dem Jahre 1913 haben, so will es scheinen, wieder an Aktualität für eine Filmgeschichtsschreibung gewonnen, deren Aufmerksamkeit sich auf der Suche nach den sozialen und kulturellen Wurzeln unseres Jahrhunderts verstärkt den Anfängen des Mediums verschrieben hat. Über diesen generellen Trend hinaus läßt sich in dem umfangreichen Sammelband *Cinema and the Invention of Modern Life*² ein Bruch in der Sichtweise auf das frühe Kino erkennen, dessen Radikalität bereits im titelgebenden Begriffspaar »Kino und Moderne« deutlich wird. Seit jeher fester Bestandteil filmhistorischer wie filmtheoretischer Begrifflichkeit, lassen sich gerade an der spezifischen Verwendung dieses Begriffspaares innerhalb der Filmwissenschaft prägende Interessenverlagerungen festmachen.

Vielen Filmhistorikern, die sich bei der Beschreibung des Films als der modernen Kunstform unseres Jahrhunderts an gängigen Modellen literar- oder kunsthistorischer Herkunft orientierten und entlang einer Abfolge von Stilen und Bewegungen (z.B. Expressionismus, Neue Sachlichkeit, Surrealismus, Impressionismus, Neorealismus, Nouvelle Vague) die Binnenlogik einer fortschreitenden filmsprachlichen Entwicklung konstruierten, erschien das frühe Kino lediglich als »primitiv« oder gar »archaisch«: Wo innerhalb eines historisch-linearen Modells »Modernität« sich in bewußter Opposition zur klassisch-realistischen Erzählökonomie des dominanten Hollywoodkinos erweist, muß das frühe Kino folgerichtig als »vor-modern«, weil chronologisch »vor-klassisch« gelten.³

Gegenüber dieser noch immer gängigen Sicht auf das frühe Kino hat sich jedoch mittlerweile eine revisionistische Geschichtsschreibung etabliert: Sie hat den Blick geöffnet für vertikale Beschreibungsmodelle des frühen Kinos – innerhalb einer sich um 1900 weltweit neu formierenden Unterhaltungsindustrie und den sich rapide verändernden sozialen, ökonomischen und ästhetischen Bedingungen kultureller Produktion. Im Zuge dieses grundlegenden Perspektivenwechsels ist auch das Verständnis der Wechselwirkungen zwischen frühem Kino und Moderne neu definiert worden: Was das Kino tatsächlich seinem Publikum bedeutete, auf welche Wahrnehmungs- und Erkenntnisformen es sich stützte und welche es simulierte, welche anderen Medien und kulturellen Ausdrucksformen an der Entstehung des Kinos beteiligt waren, welche sozialen Orte und öffentlichen Räume das Kino hervorbrachte und an welchen imaginären oder materiellen Umformungen von Raum und Zeit das Kino teilhatte, das sind nicht nur zentrale Fragestellungen gegenwärtiger filmhistorischer Forschung; sie dienen zunehmend auch zur Positionierung und Funktionsbestimmung des frühen Kinos innerhalb der historischen Dynamik kultureller Modernisierungsprozesse.⁴

Begriffe wie ›Moderne‹ oder ›Modernität‹, deren Prinzipien in der bisherigen wissenschaftlichen Diskussion sehr uneinheitlich bestimmt wurden, erleichtern die Erkenntnis spezifischer historischer oder ästhetischer Phänomene allerdings nur, sofern der Zugriff differenziert genug geschieht und sich gegenüber konkurrierenden Konzepten motivieren läßt. Eine notwendige Abgrenzung signalisiert hier bereits der Titel des Bandes: In der Rede von der ›Erfindung des modernen Lebens‹ wird die ›Moderne‹ an historisch lokalisierbare soziale Verhaltensweisen und an lebensweltliche Praxis rückgebunden; sie wird also nicht substantivisch im Sinne traditioneller Filmhistoriker als künstlerische Autonomiebewegung verstanden, sondern adjektivisch als einem sozio-kulturellen Prozeß zugeordnet begriffen. In den vier Sektionen des Buches (›Bodies and Sensation‹, ›Circulation and Consumer Desire‹, ›Ephemerality and the Moment‹, ›Spectacles and Spectators‹) geht es weniger darum, historische Phänomene der Technologisierung und Urbanisierung oder der Entstehung einer modernen Massen- und Konsumgesellschaft kultursoziologisch argumentierend auf der Folie des frühen Kinos abzubilden, sondern darum, bei der Lektüre des ›kulturellen Textes‹, aus dem das Kino als historisch bedingte diskursive Praxis hervorging, theoretische Konzepte der Moderne zu reflektieren.

Wie die Herausgeber betonen, kommt dem frühen Kino in der Entfaltung dieses ›kulturellen Textes‹ neben und vor dem Hintergrund anderer bahnbrechender Innovationen – wie Eisenbahn und Automobil, Telefon und Telegrafie, Fotografie und Phonographie – ein besonderer Stellenwert zu. So war das Kino nicht nur ein Produkt dieser und anderer Umgestaltungen des modernen Lebens; in seiner integrativen Kapazität, die veränderten Bedingungen modernen Lebens darzustellen und zu reflektieren, entstand mit dem Kino zugleich ein

wichtiger Kristallisationspunkt, in dem sich die verschiedenartigsten Transformationsprozesse sammeln und im Kino als Medium und Institution brechen konnten. Die wohl prägnanteste Beschreibung dieser reflexiven Dimension des Kinos findet sich in dem Beitrag Miriam Bratu Hansens:

[...] the cinema was not just one among a number of perceptual technologies, nor even the culmination of a particular logic of the gaze; it was above all [...] the single most expansive discursive horizon in which the effects of modernity were reflected, rejected or denied, transmuted or negotiated. It was both part and prominent symptom of the crisis as which modernity was perceived, and at the same time it evolved into a social discourse in which a wide variety of groups sought to come to terms with the traumatic impact of modernization. (S. 366f.)

Der methodologische Umkehrschluß, die vielfältigen Erscheinungsformen der Moderne somit als »inhärent kinematographisch« (S. 2) zu betrachten, bildet den gemeinsamen Ausgangspunkt aller dreizehn Autoren des Buches. Der durch diese metaphorische Projektion gewonnene Spielraum führt in vielen Beiträgen dazu, daß das Kino als historischer Bezugspunkt aus dem Blick gerät und als solcher nur am Rande oder überhaupt nicht erwähnt wird. Auf diese Weise deuten diese Aufsätze auf eine breite kulturelle Disposition zum Kino und liefern eine Fülle von Anhaltspunkten zum (hier einmal nicht technologisch determinierten) Verständnis des kulturellen Nährbodens, in dem sich das frühe Kino einnisten und auf dem es gedeihen konnte, ohne auf den Nachweis historisch faßbarer Schnittpunkte angewiesen zu sein.

In einigen Beiträgen werden die historischen Zusammenhänge jedoch explizit behandelt und zur Erläuterung des theoretischen Rahmens herangezogen: Die Aufsätze von Tom Gunning und Jonathan Crary in der ersten Sektion tragen zunächst den veränderten Funktionen des menschlichen Körpers Rechnung, die den Diskursen der technischen Medien eingeschrieben sind und die mit der Auflösung des schriftkulturellen Kommunikationsmonopols zentrale Bedeutung gewinnen.

In der kriminalistischen Nutzung fotografischer Medien zur Identifizierung und Kategorisierung einzelner Individuen anhand ihrer körperlichen Merkmale erkennt Tom Gunning ein prägendes Moment moderner Identitätsbestimmung, das nicht nur als gesellschaftliche Praxis der Machtausübung in semi-dokumentarischen Filmen wie *A SUBJECT FOR ROGUE'S GALLERY* (1904) oder *GETTING EVIDENCE* (1906) reflektiert wird, sondern – in der Nachfolge literarischer Vorbilder – zum festen Topos des frühen Detektiv- und Kriminalfilms avanciert. Vermessen und katalogisiert, resultiert die fotografische Abbildbarkeit in einer neuen, von technischen Apparaten gesteuerten Lesbarkeit des menschlichen Körpers, die im gesellschaftlichen Bezugssystem von Schuld und Moral ultimativen Beweisstatus erringt. In Filmen wie *FALSELY ACCUSED*

(1908), *LE PICKPOCKET MYSTIFIÉ* (1911) oder *ZIGOMAR VS. NICK CARTER* (1912) dienen fotografische Beweisstücke als vermeintlich objektive Konstruktion von ›Wahrheit‹ zur Lösung des Konflikts, der Gunning zufolge diesem Genre zugrundeliegt: Sie beheben den Verlust unmittelbarer Zeichen individueller Identität und moralischer Sicherheit, der in der modernen Massengesellschaft allgemein empfunden wird, durch ihre unzweifelhafte Wiederherstellung im konkreten Fall. Doch kann diese Lösung gesellschaftlicher Konflikte im Film nur vordergründig gelingen, wie Gunning an der Verwendung von Standbildern für die fotografische Beweisführung in Louis Feuillades *UNE ERREUR TRAGIQUE* (1913) zeigt:

Just as cinema itself developed from technology designed to analyze the flow of bodily motion into calculable segments and observable poses in the early motion studies of Muybridge and Marey, *UNE ERREUR TRAGIQUE* shows that the motion picture's succession of images can also be stilled, fixing an image of guilt. The image of the body in motion can become that of the body arrested and analyzed, available for comparison and identification. But if cinema is truth twenty-four (or sixteen) frames per second, it is also just a bunch of images. Still and motion photography's most frequent use as evidence lies less in establishing veracity than in regulating the flow of recognition and the assignment of blame, so that it moves in the pre-determined circuits of power [...] (S. 41)

Diese Bemerkungen zum epistemologischen Status kinematographischer Repräsentationsformen zwischen medialer Verunsicherung und ideologischer Gewähr geben Jonathan Crary das Stichwort für seine Rekonzeptualisierung der Bedingungen visueller Wahrnehmung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts. Ausgangspunkt seiner exemplarischen Analyse eines Gemäldes von Manet ist eine Verlagerung vom äußeren Stimulus zum physiologischen Wahrnehmungsapparat des Betrachters, die aus der Sicht Crarys für den Übergang zur Kultur der Moderne generell kennzeichnend ist. Crary verweist auf zeitgenössische Modelle zur Funktionsweise und Struktur moderner Wahrnehmung von experimentellen Psychologen wie Bradford Titchner, Pierre Janet oder Wilhelm Wundt, in denen das Problem der ›Aufmerksamkeit‹ eine zentrale Rolle einnimmt, um den Dualismus von ›Konzentration‹ und ›Zerstreuung‹, der spätere Diskussionen prägt, zu durchbrechen und in ein genaueres Verständnis eines physiologisch begründeten Aufmerksamkeitsbegriffes zu integrieren:

Attention and distraction were not two essentially different states but existed on a single continuum, and attention was thus [...] a dynamic process, intensifying and diminishing, rising and falling, ebbing and flowing according to an indeterminate set of variables. [...] Attention seemed to be about perceptual fixity and the apprehension of presence, but it was instead about duration and flux, within which

objects and sensation had a mutating, provisional existence, and it was ultimately that which obliterated its objects. (S. 50f.)

In den Kategorien der ›Dauer‹ und des ›Flusses‹ identifiziert Crary zwei konkurrierende Tendenzen einer neuen Logik der Wahrnehmung, die eine Krise der Repräsentation in der visuellen Textur moderner Kunst sichtbar werden lassen. Crarys Beitrag könnte zumindest in zweierlei Hinsicht für die Erforschung des frühen Kinos neue Impulse geben: Zum einen weist er auf den reichhaltigen Informationswert zeitgenössischer Theorien der Wahrnehmung hin, die – abgesehen von den Schriften des ›Psychotechnikers‹ und Filmtheoretikers Hugo Münsterberg – von der Filmwissenschaft bisher kaum zur Beschreibung der Funktionsweise früher Filme herangezogen worden sind.⁵ Das daraus gewonnene Verständnis für die Flexibilität visueller Wahrnehmungs- und Erkenntnisprozesse problematisiert außerdem eine Vorgehensweise, die die formale Vielfalt des frühen Kinos im Rahmen des Gegensatzpaares »Kino der Attraktionen« versus »Kino der narrativen Integration« auflöst und als Übergang vom Spektakel des Schocks und der Überraschungen zur erzählerischen Konzentration historisch zu klassifizieren sucht. Crarys Argumentation scheint dagegen eine Auffassung zu stützen, die in jedem einzelnen Film ein visuelles System erkennt, das seit Lumière die Spannung zwischen Präsentation und Repräsentation, Darstellung und ›Zur-Schau-Stellung‹, informationsgerichteter Konzentration und uneingeschränkter Schaulust in variablen Konfigurationen in sich trägt und zur Steuerung der Rezeption individuell reguliert.

Um die industrielle Modernisierung des Kinos vor dem Hintergrund ideologischer und nationalistischer Relikte des 19. Jahrhunderts zu beschreiben, findet Richard Abel ein schlagendes Beispiel in den Machtkämpfen, die zur Zurückdrängung der französischen Firma Pathé frères auf dem amerikanischen Markt führten. In der Dialektik von struktureller Regulierung der Warenzirkulation und ideologischer Konsumsteuerung erblickt Abel die ökonomische Modernität der ›Amerikanisierung‹ des US-Filmmarktes, deren historische Dynamik den ›roten Hahn‹ von Pathé frères als Emblem filmindustrieller Hegemonie durch das genuin amerikanische Hollywood ersetzte.

Diese Dynamik wurde nicht zuletzt in Gang gesetzt von der durch das Kino ermöglichten Dissoziation von Bild und Wirklichkeit und von der massenweisen Produktion und Verbreitung kultureller Stereotypen. Wie Miriam B. Hansen in ihrem Beitrag ausführt, signalisierte die Reproduzierbarkeit der modernen Welt für Theoretiker wie Benjamin und Kracauer eine raumzeitliche Mobilität des Kinos, die eine in »Denkbildern« (S. 367) operierende Kritik eines neuen Medien-Imperialismus erforderlich macht, weil sie qua technologischer Rationalität die Koordinaten der Welt an der Oberfläche der Wahrnehmung austauschbar und für eine Massenöffentlichkeit konsumierbar macht. Die virtuelle Aushöhlung historischer Gegenwart haben auch andere

Theoretiker als Charakteristik des Kinos erkannt und als Symptom moderner Kurzlebigkeit gedeutet. Bereits 1913 schrieb Georg Lukács:

»Kino« ist ein Leben ohne Hintergrund und Perspektive, ohne Unterschied der Gewichte und der Qualitäten. Denn nur die Gegenwärtigkeit gibt den Dingen Schicksal und Schwere, Licht und Leichtigkeit: es ist ein Leben ohne Maß und Ordnung, ohne Wesen und Wert; ein Leben ohne Seele, aus reiner Oberfläche. [...] »*Alles ist möglich*«: das ist die Weltanschauung des »Kino«, und weil seine Technik in jedem einzelnen Moment die absolute (wenn auch nur empirische) Wirklichkeit dieses Moments ausdrückt, wird das Gelten der »Möglichkeit« als eine der »Wirklichkeit« entgegengesetzten Kategorie aufgehoben; die beiden Kategorien werden einander gleichgesetzt, sie werden zu einer Identität.⁶

Ähnlich stellt sich in Leo Charneys vergleichender Lektüre von Texten Benjamins, Walter Paters, Martin Heideggers und Jean Epsteins die diskontinuierliche Momenthaftigkeit und Kurzlebigkeit der kinematographischen Repräsentation als ein Grundprinzip entfremdeter Zeiterfahrung heraus, in der die Erkenntnis des Augenblicks die Präsenz seiner Erfahrung immer nur nachholen kann. Die immer schon verlorene, »sinnliche« Gegenwart des Kinos ist für die Autoren von *Cinema and the Invention of Modern Life* das auffälligste Merkmal seiner Wirkungsweise geblieben. Wenn sich die Modernität des frühen Kinos aus den spezifischen ökonomischen, ästhetischen und ideologischen Diskursen verstehen lässt, die diese verlorene Gegenwart des filmischen Erlebnisses umkreisen und für sich nutzbar zu machen versuchen, so lässt sich die jeweilige »Modernität« des filmwissenschaftlichen Umgangs mit der »verlorenen Gegenwart« des frühen Kinos vielleicht in ähnlicher Weise bestimmen. Zur Modernisierung der eigenen Sichtweise auf das frühe Kino liefert *Cinema and the Invention of Modern Life* jedenfalls einen unverzichtbaren Beitrag.

Anmerkungen

1 Walter Hasenclever, »Der Kintopp als Erzieher. Eine Apologie«, *Revolution*, Jg. 1, Heft 4, 1. 12. 1913, zit. nach Fritz Güttinger (Hg.), *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*, Deutsches Filmmuseum, Frankfurt am Main 1984, S. 282f.

2 Leo Charney, Vanessa R. Schwartz (Hg.), *Cinema and the Invention of Modern Life*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1995, 409 Seiten, ill.

3 Bis zum heutigen Tag prägt dieses gängige Modell der Filmgeschichtsschreibung das Bild

des frühen Kinos in fast allen internationalen Gesamtdarstellungen. Zur Problematisierung dieses Argumentationsschemas vgl. Noël Burch, »Un mode de représentation primitif?«, *IRIS*, Vol. 2, Nr. 1, 1984, S. 112-123, und Tom Gunning, »»Primitive« Cinema: A Frame-Up? Or, The Trick's on Us«, *Cinema Journal*, Nr. 28, Winter 1988/89, S. 3-12.

4 Diesen Trend belegt auch Ian Christies Begleitbuch zur gleichnamigen BBC-Fernsehserie *The Last Machine: Early Cinema and the Birth of the Modern World*, BFI, London 1994,

sowie der Sammelband von Christopher Williams (Hg.), *Cinema: The Beginnings and the Future*, University of Westminster Press, London 1996. Verschiedentlich wird das frühe Kino jetzt in Verbindung mit postmodernen Repräsentations- und Wahrnehmungsformen gebracht, so von Anne Friedberg, *Window Shopping: Cinema and the Postmodern*, University of California Press, Berkeley, Los Angeles, London 1993, und von Miriam Hansen, »Early Cinema, Late Cinema: Permutations of the Public Sphere«, *Screen*, Vol. 34, Nr. 3, Autumn 1993, S. 197-210. Zur Charakterisierung der als »New Film History« zusammengefaßten revisionistischen Geschichtsschreibung anglo-amerikanischer Herkunft vgl. Thomas Elsaesser, »The New Film History«, *Sight & Sound*, Vol. 35, Nr 4, S. 246-252, sowie Paul Kusters,

»New Film History: Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft«, *montage/av*, 5. Jg., Nr. 1 (1996), S. 39-60.

5 Jörg Schweinitz weist auf experimentelle und gestaltpsychologische Theorien hin, ohne ihr filmwissenschaftliches Potential in seiner Einleitung zu Münsterbergs Schriften näher erörtern zu können. Vgl. Hugo Münsterberg, *Das Lichtspiel: Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*, herausgegeben von Jörg Schweinitz, Synema, Wien 1996, S. 18.

6 Georg Lukács, »Gedanken zu einer Ästhetik des Kinos«, zit. nach Anton Kaes (Hg.), *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, dtv/Niemeyer, München, Tübingen 1978, S. 114, Hervorhebungen im Original.