

Michael Wedel

Zur Archäologie des Kinos - Vorgeschichte, Frühgeschichte, Parallelgeschichte

2002

<https://doi.org/10.25969/mediarep/20884>

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Wedel, Michael: Zur Archäologie des Kinos - Vorgeschichte, Frühgeschichte, Parallelgeschichte. In: *Filmblatt*. Filmblatt 19/20, Jg. 7 (2002), Nr. 19/20, S. 93–99. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/20884>.

Nutzungsbedingungen:

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

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

Terms of use:

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

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

Zur Archäologie des Kinos – Vorgeschichte, Frühgeschichte, Parallelgeschichte

Review Essay von Michael Wedel

Die Frage, wo, wann und wie sich aus der ‚Vorgeschichte‘ des Films seine Frühgeschichte herausbildet, hat in jüngster Zeit zur Renaissance eines Forschungsfeldes geführt, in dem es – neben der Vermehrung faktografischen Wissens – immer auch um eine Definition der maßgeblichen Funktionen geht, die dem Medium im historischen Prozess zugeschrieben werden können.

War die Kinematographie vor allem eine technische Innovation im fortschreitenden Ringen um die immer perfektere Reproduktion äußerer Wirklichkeit und wurde ihre Entwicklung vorangetrieben vom Wettlauf einzelner Pioniere und Erfindergenies, wie er die Darstellungen älteren Datums von Friedrich v. Zglinicki, C. W. Ceram oder Heinrich Fraenkel geprägt hat? War der Film – wie in den Geschichtsbüchern von Georges Sadoul und anderen – zum Erzählmedium prädestiniert, dessen technische Entwicklung mit der einer medienspezifischen ‚Filmsprache‘ einher ging, die erst im abendfüllenden Spielfilm zu sich selbst fand? Oder wäre im Kino primär ein Ort zu sehen, an dem sich die unterschiedlichsten Einzelmedien zu einem kollektiv, mit allen Sinnen rezipierbaren Ereignis zusammenfügen, als das es sich gegenwärtig im Dschungel des Medienangebots kommerziell zu behaupten sucht?

Bei der seit etwa Mitte der neunziger Jahre anhaltenden Revision derartiger Bestimmungen hat sich die neuere Forschung von essentialistischen Positionen weitgehend zurückgezogen. Sie ist vielmehr bemüht, bei der Bearbeitung des Kernproblems, ob die Entstehung des Kinos vor dem Hintergrund eines kontinuierlichen Transformationsprozesses oder als historischer Bruch zu verstehen sei, zwischen verschiedenen, gleichzeitig wirksamen Paradigmen sorgfältig zu differenzieren.

Auf der Ebene der Technik-Geschichtsschreibung stehen dabei traditionell Modelle eines diskontinuierlichen Fortgangs im Mittelpunkt, während aus kultur- und mentalitätshistorischer Perspektive überwiegend von einer gewissen Stabilität der Wahrnehmungs- und Repräsentationsformen des Kinos im Rückgriff auf andere Medien ausgegangen wird.

Die Selbstsicherheit einer lange von Pionier- und Erfindemythen geprägten Rede vom vermeintlichen Ursprung der Filmgeschichte ist dabei längst einer im Detail ebenso intensiven wie in ihrem Quellenmaterial umfassenden Beschreibung kultureller Ausgangskonstellationen und technischer Anknüpfungspunkte, Adaptions- und Transformationsprozesse gewichen: das Kino präsentiert sich heutigen Filmhistorikern als „Erfindung ohne Ursprung“ (Thomas Elsaesser: „Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels.“ München 2002), gerade weil es (zu) „viele Ursprünge“ hat (Deac Rossell: „Living Pictures. The Origins of the Movies.“ New York 1998).

Obwohl Laurent Mannonis 1995 erstmals in französischer Sprache vorgelegtes, mittlerweile unter dem Titel „The Great Art of Light and Shadow“ auch auf Englisch erhältliches Buch dem technikhistorischen Paradigma zuzuordnen und – ganz im Zeichen der Erfindungsgeschichte – radikal personenzentriert strukturiert ist, lässt sich der so oft und nicht zu Unrecht gegen diese Tradition der Geschichtsschreibung vorgebrachte Vorwurf, teleologisch und retrospektiv argumentierend vorzugehen, hier nur bedingt in

Anschlag bringen. Bei seinem Durchgang durch drei Jahrhunderte wissenschaftlicher Experimente und technischer Unterhaltungspraxis geht es Mannoni stets um den individuellen Entstehungs- und Wirkungshorizont der Artefakte, die gleichberechtigt in bis dato noch nicht dagewesener Ausführlichkeit dokumentiert und beschrieben werden.

Noch im letzten Kapitel des Buches, das unter der Überschrift „Die Arbeiter der elften Stunde“ mikroskopisch den Auseinandersetzungen und divergierenden Zielsetzungen eines Demeny, Jenkins, Armat, Joly oder Skladanowsky nachspürt und jenen der Brüder Lumière oder Pathé an die Seite stellt, dominiert das Bild einer ungerichteten Vielfalt gegenüber der Fluchtperspektive dessen, was ab 1896 international zum kommerziellen Standard der Kinematographie avancierte.

So generiert Mannonis monumentales Geschichtswerk durchgängig den Eindruck einer in die Zukunft offenen Gleichzeitigkeit von konkurrierenden Techniken und Technikentwürfen, deren industrielle Durchsetzung nicht selten von Mechanismen abhängig war, die nur noch wenig und äußerst mittelbar mit der Qualität bzw. technischen Überlegenheit der einzelnen Erfindung zu tun hatten.

Mannoni, lange Zeit Kurator der Gerätesammlung der Cinémathèque Française, verfügt über eine stupende Materialkenntnis der Originalquellen und Apparaturen, die reichhaltig in seine Darstellung eingegangen ist: an keiner anderen Stelle war bislang derart detailliert Auskunft über die Erfinder und Schausteller, über den patentierten Aufbau und die praktische Funktionsweise der unterschiedlichen Spielarten von Camera obscura und Fantasmagorie, Diorama und Panorama, Thaumatrope, Anorthoskop oder Choreutoskop zu erhalten. Neben der außerordentlich guten Lesbarkeit der Darstellung sind es diese Vorzüge, die Mannonis Buch, inzwischen vom Autor durch mehrere, kaum weniger gewichtige Monografien über Demeny (1997) und Marey (1999) ergänzt, auf Sicht als Standardwerk etablieren. Es ist daher nur zu begrüßen, dass diese bahnbrechende Publikation durch die englische Ausgabe eine breite Leserschaft findet.

Eine in Umfang und im Zugriff auf ihren Gegenstand kaum minder ambitionierte, jedoch gänzlich anders gelagerte Gesamtdarstellung von der Renaissance ins zwanzigste Jahrhundert liegt seit einiger Zeit auch in deutscher Sprache vor.

In ihrer Absicht, die historischen Veränderungen in der „diskursiven Organisation“ von „Wahrnehmung und Sinnestechnologie“ (S. 7) nachzuzeichnen, kann sich Ulrike Hicks Habilitationsschrift auf die Vorarbeiten Mannonis und anderer stützen, um die Geschichte der optischen Medien aus der Perspektive des ihr eingeschriebenen rezipierenden Subjekts neu aufzufächern. Sie macht dabei zwei grundlegende Umwälzungen zu Beginn des siebzehnten und im Übergang zum neunzehnten Jahrhundert aus: „Während das klassische, an Perspektive und Rahmenschau orientierte Wahrnehmungsmodell des 17. und 18. Jahrhunderts einen fixierten Blick auf ein begrenztes, gerahmtes Tableau favorisiert, wird das Sehen mit dem Wechsel zum 19. Jahrhundert dynamisiert; der Blick gerät nunmehr in Bewegung, wird panoramatisch, und ihm schreibt sich die Zeit ein. Mit dieser Zäsur vollzieht sich eine fundamentale Verschiebung im Bezugssystem von Raum und Zeit; die Zeit gewinnt in Wahrnehmung wie in Repräsentation zunehmend Dominanz. Zugleich unterliegt damit die diskursive Modellierung des Betrachters einem grundlegenden Wandel.“ (S. 11)

Hicks Buch ist eine sinnvolle Ergänzung zu Mannonis technikorientierter Geschichte, da hier noch stärker die Sujets des Gezeigten und die Bedingungen der Aufführung historisch beschrieben und eingehend theoretisch reflektiert werden. In dieser Hinsicht mag überraschen, dass die Autorin eine paradigmatische Zäsur in den Wahrnehmungs-

dispositiven der optischen Medien bereits mit dem Auftreten des Panoramas im Übergang zum neunzehnten Jahrhundert ansetzt, somit die von Jonathan Crary („Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert.“ Dresden und Basel 1996) so nachhaltig vertretene Ansicht, erst die (historische Nutzung der) Stereoskopie hätte um 1850 in der Auflösung des Distanzverhältnisses zwischen Betrachter und Apparatur diesen fundamentalen Bruch ausgemacht, nicht teilt.

Hicks Darstellung ist, auch das mag überraschen, bewusst auf die Kinematographie (genauer: Tom Gunnings ‚Kino der Attraktionen‘) als Endpunkt der von ihr beschriebenen Transformationen des „aktiven Zuschauers“ der Moderne hin konzipiert. Obwohl Hick die Kategorisierung ihrer Untersuchungsgegenstände als Materialien einer ‚Vorgeschichte‘ des Films unterlässt und den Eindruck einer linearen Entwicklungsgeschichte vermeiden will, wird ihre Darstellung doch regelmäßig vom Geist der Teleologie heimgesucht, wenn die einzelnen Bildmedien wiederholt auf diesen Fluchtpunkt hin ausgelegt und am Ende gar als dessen „historische Präfigurationen“ (S. 341) bezeichnet werden. Der von der Autorin ebenso in Betracht gezogene Umkehrschluss, die Kinematographie, der sie insgesamt nur knapp ein Dutzend Seiten widmet, habe sich bei der Herausbildung ihrer Funktions-, Repräsentations- und Wahrnehmungsweisen der Simulation bestehender Darstellungstechniken bedient, gerät demgegenüber etwas in den Hintergrund.

Die zukünftige Forschung stellen die beiden ‚Großen Erzählungen‘ Mannonis und Hicks auf eine neue, solide Grundlage für ein Verständnis jener kulturellen „long durée“, aus der die Kinematographie – wenn auch nicht zwangsläufig – hervorging. Es ist zu vermuten, dass sie bis auf weiteres die Ausnahme unter den neueren Forschungsvorhaben auf diesem Gebiet bleiben werden, die sich verstärkt der Mikrohistorie einzelner Apparaturen und Protagonisten verschrieben haben (und so ihrerseits die Basis für jeden übergreifenden Darstellungsversuch, sofern er nochmals unternommen wird, schaffen).

An die Seite etwa der erwähnten Einzelstudien Mannonis oder Marta Brauns „Picturing Time: The Work of Étienne-Jules Marey“ (1992) tritt nun Deac Rossells Monografie über Ottomar Anschütz, die als Begleitpublikation zur Düsseldorfer Ausstellung in der Reihe „KINtop Schriften“ erschienen ist (und alle entsprechenden Vorzüge in Illustration und Satzgestaltung genießt).

Gegenüber ihrem englischsprachigen Vorgänger „Ottomar Anschütz and his Electrical Wonder“ (1996) kann Rossell hier nicht nur auf eine nochmals verbreiterte Materialgrundlage zurückgreifen, auch Anschütz‘ neuralgische Position im Spannungsfeld zwischen „Photographie und Kino“ vermag er deutlicher zu konturieren: „Anschütz besaß ein tief verwurzeltes Bedürfnis, Bewegung einzufangen und wiederzugeben, das ihn dazu führte, in seiner Karriere eine Richtung einzuschlagen, die ihn erst zur Chronophotographie führte, ihn dann zu bemerkenswerten Leistungen auf dem Gebiet der laufenden Bilder inspirierte und die schließlich mit der Gefahr eines Fast-Bankrotts und dem definitiven Zusammenbruch seiner visionären Forschung endete.“ (S. 36)

Was Rossell zufolge Anschütz‘ chronophotographisches Werk von dem seiner Vorläufer Muybridge und Marey, aber auch von zeitgenössischen Chronophotographien Demenÿs und anderer unterschied, war sein „narratives Interesse“ und ein primär ästhetischer Zugriff auf seine Motive, mit dem er „die Chronophotographie von den analytischen wissenschaftlichen Zielen wegführte hin zur Reproduktion der Bewegung als einer vernünftigen Unterhaltung.“ (S. 60)

Aus diesem Ansatz heraus erklärt sich für Rossell auch Anschütz' Arbeit an einem Apparat zur Vorführung photographischer Serienbilder, auf die er sich zwischen 1886 und 1893 konzentrierte. In der Darstellung der Geschichte des Anschützschen Schnellsehers trennt Rossell wohlweislich die (gelungene) technische Entwicklung vom Prozess der (gescheiterten) Industrialisierung und Vermarktung, um zu dem Schluss zu kommen: „Der Schnellseher-Automat galt als hervorragend konstruiert, solide und gemäß höchsten technischen Standards gefertigt. Aber er war im Einsatz zu teuer, für die Wartungen zu kompliziert gebaut und zu wenig robust für die tägliche Benutzung durch Laien, die Münzen einwarfen. (...) Doch das zentrale Problem bestand im Verhältnis der beiden Hauptgeschäftspartner: Ottomar Anschütz war seiner Grundhaltung nach ein *kompromißloser Künstler*, der sich mit einem Industrieunternehmer zusammengetan hatte.“ (S. 109, 111)

Allzu lange, so die Erkenntnis aus der Lektüre des von Rossell gewohnt akribisch recherchierten Buches, hat der nach Anfangserfolgen sich schließlich abzeichnende wirtschaftliche Misserfolg des Schnellsehers vom technischen und kulturellen Beitrag Anschütz' zur Kinematographie abgelenkt.

Auch Anschütz gehörte somit zu jenen „Arbeitern der elften Stunde“, die schon vor 1895 Lösungen zur Schaustellung bewegter Bilder vorschlugen, welche sich im Endeffekt nicht durchgesetzt haben. Aber noch bis weit in die Frühzeit des Kinos wirkten wirtschaftliche, technische und kulturelle Ausdifferenzierungsprozesse zwischen verschiedenen Medien in Konzeption und Praxis der Kinematographie hinein.

Implizit legen die Bücher Mannonis, Hicks und Rossells jedes auf seine Weise nahe, dass die Geschichte des frühen Films nicht zuletzt als Parallelgeschichte zu denen anderer technischer Unterhaltungsmedien neu zu schreiben wäre – eine Einsicht, die sich zunehmend gegenüber der traditionellen Binnenperspektive durchzusetzen beginnt.

Zur Erforschung der vielfältigen Querverbindungen, Konkurrenz- und Referenzverhältnisse unter den Projektionskünsten bis 1914 dient neuerdings eine Zeitschrift, die diesen Impuls auf bislang einzigartige Weise zum Programm gemacht hat: „Living Pictures“ versteht sich als Forum zum Austausch von Argumenten und Informationen über ein noch kaum überschaubares Forschungsgebiet, in das – mit Blick auf die erste Nummer der Zeitschrift – sowohl Lebensläufe von Multi-Media-Schaustellern und -Künstlern wie Albert Smith oder Edward Linley Sambourne fallen als auch vergleichende lokale Untersuchungen zum Besucherverhalten in New York oder die Präsentation ethnografischer Filme auf der Weltausstellung in St. Louis 1904.

Tom Gunning eröffnet in seinem von den Herausgebern als „inaugural essay“ bezeichneten Beitrag dem Projekt einen weiter gesteckten Horizont, indem er den Begriff der Animation als integrale Metapher für eine Reihe technischer Erfindungen, künstlerischer Tendenzen und Gesellschaftskonzepten der Moderne zur Diskussion stellt.

Wo bei Ulrike Hick Magie, wissenschaftliches Interesse und kommerzielle Verwertung als die drei Grundinteressen der optischen Medien in der Moderne gekennzeichnet werden, schießt bei Gunning unter dem Aspekt der Animation die Magie in Form des Freudschen Unheimlichen als Triebfeder der Faszination hervor: „Here lies the dialectical moment in 19th century fables of animation: the technological simulacrum of life, whether by a machine (as in mechanical automata), or by the perfection of the means of lifelike representation (as in the wax museum), or by both (as in the cinema), ultimately produces animated corpses, rather than a living human being. (...) The image of modernity becomes less the dream of endowing the inanimate with a new life and

vitality than the nightmare of the living being sucked dry, turned into the living dead, by the phantom of capital. The figure that stands behind the cinema's animating ambition may less be Frankenstein than Dracula, as the spectre of animation haunts the early technology of cinema." (S. 14, 16)

Gunnings thesenhaft skizzierte Gegenrede zu Noël Burchs Entwurf des Kinos als Verwirklichung des Traums vom totalen Simulakrum des Lebens findet sein historisches Echo an unverhoffter Stelle: in ihrer „History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kinetograph-Phonograph“ hatten Edisons wichtigster Mitarbeiter W.K.L. Dickson und seine Schwester Antonia die zwischen 1887 und 1895 vollzogene technische Entwicklung und die in diesem Zeitraum von der Edison Manufacturing Company hergestellten Sujets als „crown and flower of nineteenth-century magic, the crystallization of Eons of groping enchantments“ (S. 52) beschrieben. Für die Dicksons war die erste Epoche der Kinematographie 1895 bereits abgeschlossen, ihre Zukunft in eben jener Verbindung von Geschäftsinteressen, wissenschaftlichem Fortschritt und der Erschließung ungeahnter Welten (ebd.) abgemacht. Nachzulesen ist dies in der kürzlich vom Museum of Modern Art als Reprint wieder zugänglich gemachten Broschüre der Dicksons, deren Quellenwert mit Blick auf die Entwicklung und Nutzung der Edisonschen Aufzeichnungs- und Vorführungsapparate sowie der verfilmten Stoffe und Sujets unschätzbar ist. (Der Text ist wegen der zwangsläufig betriebenen Edison-Hagiografie dabei durchaus mit Vorsicht zu genießen, uneingeschränkt wertvoll sind aber die zahlreichen Originalillustrationen).

Bei den Dicksons findet sich auch der Hinweis, dass sich kinetographische Bilder nicht nur einem individuellen Betrachter am Kinetoscope – „in form of the well-known nickel-in-the-slot“ – vorführen ließen, sondern ebenso – „Projected against a screen on the kinetographic principle of stopping and starting“ – zur äußersten Zufriedenheit eines kollektiven Publikums. (S. 15)

Inwiefern die Projektion „lebender Photographien“ auf Zelluloid vor den Skladanowskys und Lumières tatsächlich schon bei Edison praktiziert wurde, bleibt zu erforschen. Irritierende Quellenaussagen wie diese bestätigen jedoch einmal mehr die Stichhaltigkeit eines Vorgehens, das die Prozesse der Aufzeichnung, Vervielfältigung und Vorführung, der Produktion, Distribution und Rezeption zunächst einmal analytisch voneinander trennt, um anschließend zu beurteilen, welche Parameter für die Herausbildung der Kinematographie in ihren verschiedenen Anwendungen entscheidend gewesen sein können.

Auch scheint eine solche Differenzierung notwendig, um die Dynamik der Dissoziation des Films von anderen Medien und der Institution Kino von anderen Abspielorten (Zirkus, Jahrmarkt, Variété, Vaudeville) genauer ins Auge zu fassen.

Russel Merritt hat derartige Prozesse schon 1976 in einer grundlegenden Fallstudie für die Phase der US-amerikanischen Nickelodeons (1905-1914) am Beispiel der Filmkultur Bostons dokumentiert und beschrieben. Liest man heute die Textauszüge aus Merritts Aufsatz, die sich in dem von Ina Rae Hark herausgegebenen und kommentierten Reader zur Aufführungspraxis abgedruckt finden, erneut, so stellt sich der vom Autor als Verbürgerlichung beschriebene Aufbau eines (reinen) Kinopublikums auch als komplexes Ausschlussverfahren filmfremder Darbietungen dar. 1906 etwa spielte sich der von Merritt als typisch gekennzeichnete Programmablauf im Nickelodeon noch wie folgt ab: „The show customarily began with a song, usually one of the popular ballads of the day – ‚Sunbonnet Sue‘, ‚Bicycle Built for Two‘, ‚The Way of the Cross‘, or perhaps

„Down in Jungle Town’ – or else a patriotic anthem. Hand-colored magic lantern slides illustrated scenes from the song and a final slide projecting the lyrics encouraged the audience to join in the chorus. The manager might then present his first movie, or bring on a live comedian, a dog act, or perhaps a ventriloquist; or else he might go straight to his most prestigious act: the illustrated lecture.“ (S. 22) Auch zehn Jahre nach den ersten (?) Vorführungen projizierter Filmbilder für ein zahlendes Publikum also herrschte der Film im Kino noch nicht uneingeschränkt, ja – er scheint sogar verzichtbar gewesen zu sein. Dies sukzessive zu korrigieren, war ein wichtiger Faktor in der Schaffung eines klar definierten Publikums, und dessen langfristige Bindung in Form regelmäßigen Kinobesuchs eine wirtschaftliche Notwendigkeit zur Etablierung der amerikanischen Filmindustrie.

Die anhaltende, wenn auch oft nur konzeptionelle Präsenz von Referenzmedien wie dem Panorama, der Laterna Magica oder dem Stereoskop schlägt sich schließlich auf vielfältige Weise auch in den frühesten theoretischen Auseinandersetzungen mit Film und Kino nieder. Im Unterschied zum überwiegenden Teil der Theorieentwürfe der zwanziger Jahre, denen primär an einer Formulierung der medialen Spezifik der ‚siebenten Kunst‘ gelegen war, werden hier nicht nur die Aspirationen, sondern auch die Begrenzungen des Films unter Verweis auf koexistierende optische Unterhaltungsmedien benannt.

In dieser Hinsicht von besonderem Gewicht erscheinen solche Querverweise, wenn sie sich in einer Schrift finden, die wohl als erster umfassender Definitionsversuch filmischer Spezifik gelten kann: in „The Photoplay – A Psychological Study“ aus dem Jahre 1916 zieht Hugo Münsterberg ausführlich die dreidimensionale Raumwirkung des Stereoskops heran, um seinen Lesern die störende Flächigkeit des Filmbildes eindringlicher vor Augen führen zu können. Weder stand er dabei mit seiner Forderung nach einem ‚stereoskopischen Film‘ allein, noch sahen er und andere Theoretiker des frühen Kinos in ihr einen Widerspruch zum ‚Wesen‘ des neuen Mediums: „It may be said off-hand that even the complete appearance of depth such as the stereoscope offers would be in no way contradictory to the idea of moving pictures. Then the photoplay would give the same plastic impression which the real stage offers. All that would be needed is this. When the actors play the scenes, not a single but a double camera would have to take the pictures. Such a double camera focuses the scene from two different points of view, corresponding to the position of the two eyes. Both films are then to be projected on the screen at the same time by a double projection apparatus which secures complete correspondence of the two pictures, so that in every instance the left and the right view are overlapping on the screen. This would give, of course, a chaotic, blurring image. But if the apparatus which projects the left side view has a green glass in front of the lens and the one which projects the right side view a red glass, and every person in the audience has a pair of spectacles with the left glass green and the right glass red (...)“ (S. 67) Unschwer zu erkennen: Was der Psychophysiker und Wahrnehmungspsychologe hier beschwört, gehört einem archäologischen Feld an, dessen Schichtungen über die 3-D-Versuche der fünfziger Jahre bis zu den IMAX-Tempeln unserer Tage in einer der vielen möglichen Parallelgeschichten des Kinos abzutragen wären.

Anzumerken bleibt, dass die englische Neuauflage des „Photoplay“-Essays von Hugo Münsterberg weitere, verstreut publizierte Äußerungen zum Kino enthält: Gegenüber der von Jörg Schweinitz besorgten deutschen Ausgabe von 1996 finden sich in Allan Langdales Sammlung zusätzlich eine kurze Rede anlässlich eines Empfangs der Paramount im Mai 1916 sowie ein Auszug aus der Biografie von Margeret Münsterberg über

ihren Vater, der eine vollständige briefliche Mitteilung zum Film mit einschließt. Bezeichnenderweise sieht sich Münsterberg in diesem Brief vom 5. April 1916 dazu angehalten, den Mangel an „discrimination und differentiation“ (S. 169) des amerikanischen Filmwesens gegenüber konkurrierenden populären Unterhaltungsformen zu beklagen, da es dadurch versäume, von seinen ihm eigenen künstlerischen Potenzialen vollständig Gebrauch zu machen. Womit allerdings in diesem Fall nichts anderes gemeint gewesen sein dürfte, als dass die Filmindustrie sich auf renommiertere Vorbilder besinnen möge: „Only the future can tell us whether it will become a great art, whether a Leonardo, a Shakespeare, a Mozart will ever be born for it.“ (S. 159)

■ W.K.L. Dickson und Antonia Dickson: **History of the Kinetograph, Kinetoscope and Kinetophone** [1895]. Faksimile-Ausgabe, New York: Museum of Modern Art 2000, 55 Seiten, Ill.

ISBN 0-87070-038-3, Preis nicht mitgeteilt

■ Ulrike Hick: **Geschichte der optischen Medien**. München: Wilhelm Fink Verlag 1999, 365 Seiten, Ill.

ISBN 3-7705-3360-7, EUR 49,00

■ Allan Langdale (Hg.): **Hugo Münsterberg on Film. The Photoplay: A Psychological Study and Other Writings**. New York und London: Routledge 2002, 210 Seiten, Ill.

ISBN 0-415-93707-8, £ 15,99 (pb), £ 60,00 (hc)

■ **Living Pictures. The Journal of the Popular and Projected Image before 1914**, Vol 1, No. 1 (2001), 107 Seiten, Ill.

ISSN 1467-0577, UK £ 20,00 (Rest Europas £ 24,00)

■ Laurent Mannoni: **The Great Art of Light and Shadow. Archeology of the Cinema**. Exeter: University of Exeter Press 2000, 546 Seiten, Ill.

ISBN 0-85989-665-X, £ 25,00 (pb), £ 50,00 (hc)

■ Ina Rae Hark (Hg.): **Exhibition, the Film Reader**. London, New York: Routledge 2002 (= In Focus – Routledge Film Readers; 1), 192 Seiten, Ill.

ISBN 0-415-23518-9, £ 13,99 (pb), £ 45,00 (hc)

■ Deac Rossell: **Faszination der Bewegung. Ottomar Anschütz zwischen Photographie und Kino**. Frankfurt am Main, Basel: Stroemfeld/Roter Stern 2001 (= KINtop Schriften; 6), 198 Seiten, Ill.

ISBN 3-87877-774-4, EUR 19,00