

Leonardo Quaresima

## Sherlock Holmes und das marokkanische Wadi

2003

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16005>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Quaresima, Leonardo: Sherlock Holmes und das marokkanische Wadi. In: Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger (Hg.): *Theorien zum frühen Kino*. Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 2003 (KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 12), S. 165–170. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16005>.

### 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/>

## Sherlock Holmes und das marokkanische Wadi

Die außergewöhnliche Entwicklung der Erforschung des frühen Kinos durch die *new film history* in den letzten 15 bis 20 Jahren hat die engen Beziehungen, die diese mit den Perspektiven des heutigen Kinos verbinden, keineswegs in den Hintergrund treten lassen. Die Untersuchungen der Repräsentationsmodi und Kommunikationsformen des frühen Kinos, die sich radikal vom klassischen Erzählkino unterscheiden und andererseits dem postmodernen Kino so verwandt erscheinen, legten nicht nur die Verabschiedung von teleologischen Modellen der Filmgeschichtsschreibung nahe, sondern auch die Erprobung neuer Methoden zum Verständnis des aktuellen Kinos. Das neueste Buch von Thomas Elsaesser über *Filmgeschichte und frühes Kino*<sup>1</sup> ist direkt an dieser Perspektive und ihren Implikationen zu messen: Sein Studienobjekt ist – über die charakteristischen Besonderheiten des frühen Kinos hinaus – dessen Beziehungssystem zur Filmgeschichte insgesamt und zum Horizont der aktuellen Medienentwicklung. Von Foucault entlehnt Elsaesser das Geschichtsmodell der »Genealogie« (das im Gegensatz zu den linearen und teleologischen Setzungen der traditionellen Geschichtsschreibung steht) und treibt es, vor allem angesichts der Entwicklung im digitalen Bereich, über sich selbst hinaus, indem er die Grundlagen für eine *Archäologie der Medien* skizziert (wobei Foucault nach wie vor Bezugspunkt bleibt). Die Perspektive der *Archäologie* lässt die Auseinandersetzungen auf dem Feld der teleologischen Modelle hinter sich (und erlaubt eine Interpretation der historischen Daten als Äußerungen in einem *Diskurs*). Die *Medienperspektive* steht für die notwendige Überwindung isolierter Sichtweisen, die das Kino wie eine Monade behandeln.

In diesen Rahmen fügt Elsaesser die signifikanten Erträge der *new film history* ein: die inzwischen »klassischen« Arbeiten von Noël Burch, Tom Gunning, André Gaudreault, Charles Musser, Rick Altman, Ben Brewster und, was das deutsche Kino angeht (das einmal mehr die besondere Aufmerksamkeit des Autors findet), vor allem die Arbeiten von Heide Schlüppmann und Corinna Müller. Er rekonstruiert breit und akzentuiert die Forschungskonzepte zum frühen Kino: von den Antipoden primitiver Repräsentationsmodus *versus* institutioneller Repräsentationsmodus bis hin zum Begriff des »Kinos der Attraktionen«: So lässt sich sein Buch auch als Synthese und Bilanz von zwei Dekaden Forschung zum frühen Kino lesen (und sollte an Universitäten in diesem Sinne benutzt werden). Die Arbeit der einzelnen For-

scher wird dabei durchgehend an der von Elsaesser postulierten Perspektive gemessen und vom Standpunkt einer *counterfactual history*, einer »Filmgeschichte des Möglichen« aus betrachtet. Elsaesser schlägt eine erneute Lektüre des frühen Kinos vor, die bei potentiellen, aber nicht realisierten Entwicklungen ansetzt, bei »nicht eingeschlagenen Wegen« (S. 23), kurz gesagt bei den »Verlierern« – denn: »[...] deren Praktiken [...] deuten auch Fragmente eines Mediendiskurses an, den Historiker fortlaufend neu interpretieren und im Hinblick auf die aktuellen Multimedien anders bewerten.« (S. 308) Elsaessers Einladung und Herausforderung an die Filmgeschichtsschreibung besteht darin, Umstände in Betracht zu ziehen (auch im Hinblick auf Beziehungen des Kinos zu anderen Schaustellungs- und Kommunikationssystemen), die evident und klar auf der Hand liegen, aber genau deshalb nicht beachtet werden (dabei bezieht sich Elsaesser überzeugend auf einen Fall von Sherlock Holmes, dessen Lösung in einem Indiz liegt, das wegen seiner Evidenz außer acht gelassen wird). So legt Elsaesser den Akzent auf in diesem Sinne schon erreichte wichtige Forschungsergebnisse wie die Prägung der Nummernstruktur der frühen Filmprogramme aus dem Variété-Theater und *Vaudeville* (von wo auch das Modell des »Kinos der Attraktionen« hergeleitet werden muß: Müller *et al.*), die Rolle des Filmerkäufers (Gaudreault *et al.*), die Bedeutung des Tons im frühen Kino (Altman *et al.*).

Elsaesser selbst bearbeitet eine Reihe von Aspekten, die nicht weniger relevant sind: etwa die zentrale Rolle des aktiven Zuschauers (auf kognitiver wie emotionaler Ebene) für die narrative Konstruktion bei David Wark Griffith und den zugleich »zweispältigen« Charakter der Griffith-Filme, die einerseits den Erfordernissen der Institution Kino angepaßt sind (der punktgenaue Einsatz einiger Grundfiguren der narrativen *continuity*, die Erfahrung des Langfilms), andererseits mit dieser in einem Dauerkonflikt stehen, was Lösungen gemäß der Nummernstruktur angeht, die sich heterogen verhalten gegenüber einer narrativen Vereinheitlichung, die um eine zentrale Heldenfigur herum realisiert wird; oder die Merkmale des Übergangs vom Kollektivzuschauer des frühen Kinos zum Zuschauerindividuum des klassischen Erzählkinos, dem der Übergang des Kinos vom Regime der Reproduktion und Aufführungserfahrung im Kinosaal zum Regime der Repräsentation und der Konstruktion eines imaginären Raums auf der Leinwand entspricht. Es geht um die Verwandlung des Kinoerlebnisses in Ware – ein Prozeß, der mit dem Übergang der »Kontrolle« der Filmaufführung von den Kinematographenbetreibern in die Hände der Filmproduzenten verbunden ist (wobei Elsaesser hier auf die Studien von Charles Musser Bezug nimmt).

Zu den gerade erwähnten Kategorien gehört auch der Film als »halbfertige Ware«, bezogen auf die Periode, in der – neben dem (reproduktiven) Film selbst – zusätzliche, nichtreproduktive Aufführungselemente und Attraktionsformen die kinematographische Aufführung kennzeichneten. Es handelt sich hierbei um die oben genannte Phase, in welcher der Betreiber des einzel-

nen Vorführsaals das Kontrollregime innehatte. Es erscheint mir allerdings trügerisch, die Variabilität dieser Periode aus der Perspektive von Improvisation und Zufälligkeiten im jeweiligen Kinounternehmen zu betrachten. Eine regelrechte Institutionalisierung von zusätzlichen ›Beigaben‹ zum Filmprogramm wurde schon sehr früh praktiziert: angefangen bei den Kompositionskriterien der Nummernprogramme bis zu den Vorgehensweisen der Filmexplorer und den Parametern von *live* präsentierten Attraktionsnummern. Auch wenn die Situation für uns heutzutage chaotisch und improvisiert erscheinen mag: *Editorial control* (um den Terminus von Musser aufzunehmen) oblag nicht der Willkür der einzelnen Kinematographenbetreiber, sondern tendierte zur Ausbildung von Regeln (die z. B. von der Branchenpresse empfohlen wurden). So ließe sich sehr wohl eine Geschichte (und nicht eine Phänomenologie) der ›nichtreproduktiven‹ Elemente im frühen Kino entwerfen. Ein signifikanter Wandel, den der deutsche *Autorenfilm* bewirkt hat, fand z. B. genau in diesem Zusammenhang statt, nämlich im Bestreben, die ›Inszenierung‹ der Projektionsbilder zu normieren (und dies als Notwendigkeit zu theoretisieren). Ein Editorial der Branchenzeitschrift *Der Kinematograph* macht sich zum Fürsprecher einer Tendenz, die Ausstattung des gesamten Kinosaals auf die Erzeugung von »Stimmung« auszurichten: »Der moderne Theaterraum muss die Wirkung der künstlerischen Darbietungen unterstützen und unterstreichen, indem er als würdiger Rahmen dem Werke die erforderliche Weihe gibt.«<sup>2</sup> Die Beilage »Kino-Varieté« der *Lichtbild-Bühne* schreibt unter der Überschrift »Dekorative Films«: »Wir müssen, speziell im großen Lichtspiel-Palast, die theatertechnischen Effektmöglichkeiten zu ergründen suchen, ihn mit einem natürlichen, plastischen Motivrahmen umgeben, der Musikkapelle neue Wirkungsmöglichkeiten aufzwingen, die Scheinwerfer spielen lassen, das Diapositiv in den Bereich der Projektionskunst rücken, lebende Menschen, wenn auch eventuell nur als Staffage, mitwirken lassen, die entsprechende notwendige Stimmung im Theaterparkett selbst erzeugen und dem flachen Kinobild eine Dioramawirkung künstlich aufzwingen.«<sup>3</sup> Hermann Häfker zielt, allerdings im Rahmen bestimmter Ziele der Kinoreformbewegung, in dieselbe Richtung: »Der ›Gegenstand‹ aller Kinokunst [ist] das ›Kinoschauspiel‹ im Sinne der fertigen wirklichen Gesamtauführung im Theaterraum und dies Kinoschauspiel [kann] niemals aus einer *kinematographischen* Vorführung allein genießbar bestehen, sondern stets nur aus einem Zusammenwirken *verschiedener*, verwandter, ›ergänzender‹ Künste und Techniken, als da sind: je nachdem Lichtbild, Illusionsgeräusche, Musik, Vortrag, Raumkunst u. a.«<sup>4</sup>

Der Text-Begriff (den Elsaesser unter das methodische Instrumentarium der 1960er und 1970er Jahre einreicht und »weder theoretisch haltbar noch der eigentlichen Kinoerfahrung angemessen« ansieht, S. 151) erscheint mir zur Interpretation solcher Phänomene nach wie vor durchaus produktiv zu sein. Und ich glaube nicht, daß das allein von meinem neo-strukturalistischen

(oder vetero-strukturalistischen?) Ansatz abhängig ist. Der Text-Begriff muß einfach nur um die ›nichtreproduktiven‹ Aspekte der kinematographischen Aufführung erweitert und auf einen ›Gegenstand‹ angewandt werden, in dem sich ikonisch-repräsentative und performative Anteile überlagern. Bei einer starken Kodifizierung letzterer und angesichts der Offenheit und des Reichtums des Text-Begriffs (den Roland Barthes einmal assoziierte mit der Summe der visuellen, akustischen, haptischen Eindrücke, auch der schreienden Dissonanzen, die er im Tal eines marokkanischen Wadi hatte: als eine »Stereo-phonie« von Bildern, Stimmen und Tönen) muß dieser in keiner Weise der Fixierung der strukturalistischen Scholastik entsprechen. Eine solche Auffassung des Text-Begriffs erlaubt es, die »kinematographische Aufführung« gerade des frühen Kinos in ihrer Ganzheit zu konstruieren – während die *new film history* riskiert, sie in ihre Bestandteile aufzulösen (das ›Halbfabrikat‹ des Films auf der einen und die performativen Praktiken auf der anderen Seite). Wenn es wahr ist, daß ein Film aus der Frühzeit des Kinos nur in Verbindung mit diesem System von Praktiken zu verstehen ist, und wenn es wahr ist, daß der eigentliche ›Gegenstand‹ des frühen Kinos im Aufführungseignis besteht und nicht einfach in den auf die Leinwand projizierten Bildern, dann bedarf es wahrhaftig eines Interpretationsmodells, das in der Lage ist, beide Dimensionen zusammenzubringen und diesem ›Gegenstand‹ die konzise Form eines Ganzen zu geben.

Ein ›erweiterter‹ Text-Begriff kann diesem Zweck dienen und etwa auch dabei behilflich sein, die Funktionen der Zwischentitel im frühen Kino (und im Stummfilmkino allgemein) zu erfassen. Sie werden von der Forschung nach wie vor vernachlässigt, als handelte es sich um zufällige, inkongruente Zutaten. Die Zwischentitel sind integrale Bestandteile des enunziativen (und figurativen) Systems des Films und fungieren z. B. als Agenten der narrativen *continuity* (wie in dem von Elsaesser diskutierten Fall, S. 217-218). Mehr noch: Entlang der etablierten kommunikativen Achse mit dem Zuschauer vermitteln sie die Beziehung zwischen dem Film und dem Vorwissen des Publikums (was in dem von Elsaesser herangezogenen Beispiel zentral ist), und sie vermögen ihre Funktionen und ihren Status derart auszuweiten, daß sie zu einer Regulierungskomponente des kinematographischen Aufführungseignisses insgesamt werden: als Quelle von Instruktionen für die Kadrierung, als Kontrollinstanz für das Vorwissen des Publikums und – eingeblendet zwischen die einzelnen Akte bzw. Filme – auch als Ermahnung zu ordentlichem Benehmen im Vorführsaal (worauf Paolo Cherchi Usai kürzlich hingewiesen hat).

»Film als Kunst« ist ein weiteres Konzept, das Elsaesser aus der *new film history* ausschließt. Doch: Wenn das Konzept einer *Archäologie der Medien* das Arbeitsinstrument sein soll, mit dem die herkömmlichen Entgegensetzungen (wie Attraktion/Narration oder Stummfilm/Tonfilm) zu überwinden sind und mit dem sich Funktionen und Beziehungen neu bestimmen lassen,

dann ist auch für die Dimension der Kunst (und damit, ich vereinfache, auch für die Rolle der Intellektuellen) eine neue Perspektive ohne ideologische Matrix zu gewinnen. Die Marginalisierung der Kunstdimension in der *new film history*, die sich von der Meßlatte der Kunst- und Literaturgeschichte befreite und damit auch von der Scholastik der linearen Entwicklung, läßt sich zwar gut nachvollziehen. Dennoch ist »Film als Kunst« im System des frühen Kinos zweifellos ein auffälliges Indiz, dessen Interpretation Elsaesser selbst vorantreibt. So fungiert die Einführung künstlerischer Praktiken im deutschen Kino gewissermaßen als Aufpfropfung für eine entscheidende Entwicklungsphase (nämlich den *Autorenfilm*), die den definitiven Abschied von den handwerklichen Aufführungsformen des Varietés markiert sowie den Übergang zu einer wirklich industriellen Produktionsweise – für eine Phase, die schließlich die originären Charakterzüge des ›deutschen Modells‹ in das System einschreibt. Ich beziehe mich dabei nicht so sehr auf Sujets und Techniken, sondern auf die Beziehung zwischen populärer Massenunterhaltung und den kommunikativen Projekten der Avantgarde, auf die Neukonfiguration der Genres, auf die Unabhängigkeit der Stile von den »Autoren«, auf die Perfektionierung des multimedialen Apparats (was von Joseph Roth und Siegfried Kracauer so vortrefflich beschrieben worden ist).

Ein von Elsaesser im Sinne einer »kontrafaktischen Geschichte« vorgeschlagenes Untersuchungsfeld sind die »Sackgassen«, welche die Entwicklung des Kinos zu verzeichnen hat (S. 23, 308). Die Koinzidenz mit den Forschungslinien, die in der neuesten Ausgabe der Zeitschrift *Cinema & Cie* (Nr. 2, Frühling 2003) vorgestellt werden und die Ben Brewster, Ruggero Eugeni, Michael Barchet und andere verfolgt haben, ist eine glückliche Überraschung. »Dead Ends« ist der Titel des Hefts, das sich demselben Erkenntnisinteresse verdankt: die steckengebliebenen Diskurse, Projekte und Praktiken ans Licht zu bringen, welche die Kinogeschichte und besonders die Geschichte des frühen Kinos mitgeprägt haben. Im allgemeinen bezieht sich diese Art der Filmgeschichtsschreibung auf Experimente von Künstlerautoren und auf avantgardistische Utopien, während sich die Beiträge dieses Hefts auf experimentelle Veränderungen in der Institution Kino beziehen wie z. B. die Pantomime oder wissenschaftliche Filme im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts. »Looking at the cinema as an *open* system, and looking at its history as a *history of possibilities*, can help us formulate models for understanding today's cinema and the paths it is following even now«, heißt es am Ende des Editorials.

So finden sich in den oben genannten Beiträgen tatsächlich bemerkenswerte Konvergenzen mit Elsaessers Konzept einer *Archäologie der Medien*, gerade im Hinblick auf die aktuelle Situation des Kinos. Nur an einer Stelle bin ich anderer Auffassung: Die Avantgarde benutzt das frühe Kino als Antithese zum klassischen Erzählkino, schreibt Elsaesser (ich vereinfache natürlich), während doch das aktuelle Kino nunmehr selbst eine Modulation über das

frühe Kino sei. Trotzdem: Trifft es denn nicht auch zu, daß die Avantgarde heute dazu tendiert, sich als Fortsetzung des klassischen Kinos zu präsentieren? Ich denke etwa an einige Installationen von Bill Viola und Janet Cardiff, mit ihrer Wiederaufnahme des Kinosaals als Erfahrungsraum, entgegengesetzt zur Neutralisierung – sowohl der Erfahrung wie des Raums – in den Multiplex-Sälen, die den Zuschauer vollkommen in den Strudel der Leinwand hineinziehen. Tendenzen des postmodernen Kinos zur Assimilierung an Muster des frühen Films sind sicherlich auf der Ebene der Repräsentationsformen sichtbar. Aber die Multiplex-Kinos haben anscheinend die Entwicklung radikalisiert, die vom Kollektivzuschauer des frühen Kinos zum Zuschauerindividuum des klassischen Erzählkinos geführt hat (das wohlweislich immer noch *Subjekt von Erfahrungen im Kinosaal* ist). Heute löst sich der Raum des Saals tendenziell auf, und der Zuschauer bekommt eine Rolle innerhalb der Repräsentation zugewiesen. So haben wir in der Entwicklungsgeschichte der kinematographischen Institution wirklich ein neues Stadium erreicht.

*Aus dem Italienischen von Martin Loiperdinger*

#### *Anmerkungen*

- 1 Thomas Elsaesser, *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*, edition text + kritik, München 2002  
2 R. Genencher, »Stimmung«, *Der Kinematograph*, Nr. 450, 11. 8. 1915.

- 3 Beilage »Kino-Variété« der *Lichtbild-Bühne*, Nr. 40, 4. 7. 1914.  
4 Hermann Häfker, »Der Weg zur Kinodramatik«, *Bild und Film*, 3. Jg., 1913/14, Nr. 1