

Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde Vom kollektiven Publikum zum individuellen Zuschauer

Thomas Elsässer: Wie der frühe Film zum Erzählkino wurde. Vom kollektiven Publikum zum individuellen Zuschauer. In: Irmbert Schenk (Hg.): Erlebnisort Kino. Marburg: Schüren 2000, S.34 - 54

Einer der Gründerväter des Neuen Deutschen Films, Edgar Reitz, hat sich in den neunziger Jahren des öfteren über die Zukunft des Kinos ausgelassen. Gefragt, ob wir wohl noch Kinos brauchen, wenn 'man Filme genauso gut im Theater, in der Kirche oder im Wohnzimmer zeigen kann', antwortete er: "[wenn die] Projektion in jeder beliebigen Richtung lenkbar [ist, wird] auch das Publikum mobiler. Die Ausrichtung des Publikums, das ja immer noch wie im Theater vor einer Bühne mit Vorhang sitzt, erweist sich als Relikt aus einer alten Welt. Diese immense Freiheit macht uns zunächst natürlich hilflos, weil die Räume für dieses Kino der Zukunft noch gar nicht erfunden sind. In der Frühzeit des Films öffnete sich der Vorhang, und der Blick wurde über die Leinwand hinaus bis nach Hollywood gelenkt oder zumindestens in die Reichshauptstadt. Heute ist die Erfahrung, daß Bilder in jedem Augenblick von überall her zu uns kommen können, keine Sensation mehr. [...] Die Bildschirme für ein Simultankino sind längst vorhanden: auf Messen und Veranstaltungen, in Hotelhallen, Bahnhöfen und Flughäfen. Überall laufen Bilder. Was wäre das für eine Sensation, wenn plötzlich eine Geschichte auf allen Bildschirmen lief!"¹

Reitz erwähnt das frühe Kino, von dem wir uns, nach ihm, definitiv verabschiedet haben. Das lädt zu Reflexionen über die Kinogeschichte ein, bei denen, genau betrachtet, Gesichtspunkte auftauchen, die auch die Zukunft unter einem anderen Licht erscheinen lassen könnten. Wie so oft bei Prognosen über die Medien, stützen sich Reitz' Voraussagen hauptsächlich auf technische Veränderungen, wie die Digitalisierung der Bilder oder die Verbreitung des Internet. Sie scheinen zu bestätigen, daß wir uns mitten in einem Wandel des Öffentlichen Raums befinden, bei dem das Kino als traditioneller Erlebnisort einen besonderen, wenn auch besonders ambivalenten Stellenwert hat.

Etwas banal formuliert, geht es um den erstaunlichen Zuwachs an Besuchern bei den Erstaufführungskinos, seit Hollywood mit den blockbusters oder event movies wieder den internationalen Markt beherrscht: sie haben das Kino allgemein bei den jüngeren Zuschauern wieder populär gemacht. Dieses revival wird meist den neuen Technologien, u.a. dem Kino der special effects vom Schlege "Jurassic Park", "Independance Day" oder "Titanic" zugeschrieben, denen es gelungen ist, eine neuartige Erfahrung des audiovisuellen Apparats in eine vom Massenpublikum leicht erkennbare Produktform zu gießen. Damit sind aber auch schon die ebenso oft negativ apostrophierten Veränderungen genannt. Erstens, der immer größer in Szene gesetzte Rummel um das *merchandizing* der Filme in den Spielwarenläden und Kaufhäusern ("The Phantom Menace"), das Vermarkten von klassischer Literatur (Jane Austen, Henry James, Victor Hugo, mit Filmszenen oder Stars auf den paper-back-Einbänden) und von Geschichte. So wurden die Briefe von Titanic-Überlebenden in England zu Rekordpreisen versteigert. Wobei das Auktionshaus unverblümt zugab: mit dem Film sei das Interesse um ein zig-faches gestiegen, jetzt sei der Moment, die Familienstücke auf den Markt zu bringen.²

Zweitens, man geht zwar ins Kino, aber nicht nur wegen des Films. Das mag übertrieben sein, jedoch sind die zwei Stunden Dunkelheit nur Teil eines auf andere Erlebnisse hin ausgerichteten Abendprogramms, wobei der Film und seine Stars die Anmache sind. Wie Edgar Reitz es an anderer Stelle formuliert hat: "Der Film ist eine Art Übereinkunft, wohin man geht. Er gibt dem Ausgehbedürfnis einen Namen und eine Adresse."³ Dementsprechend verhalten sich Kino-Besucher immer ungezwungener: sie reden während des Films, gehen auch mal raus, machen sich es im Kinosessel so richtig gemütlich, wie sie es als *couch-potato* vor dem häuslichen Fernseher oder in der Kneipe gewöhnt sind. Der italienische Regisseur Gianni Amelio hat seinem Kummer darüber einmal so Luft gemacht: "Die jungen Leute heute wollen ein Produkt, was man nicht individualistisch, sondern kollektiv konsumiert. Sie gehen in Gruppen von 20-25 und brauchen ein Kino, das sich zum Komplizen ihres Verhaltens macht, d.h. ein Kino mit regelmäßigen Gags, bei denen Du Deinem Nachbar auf die Schulter schlagen kannst. Diese Art von Kino funktioniert ein bißchen wie eine Diskothek: man geht zusammen ins Kino, aber nicht in erster Linie, um einen Film zu sehen, sondern um das Zusammensein auf Kosten des Films zu genießen."⁴

Ein drittes, ebenfalls von der Kritik oft negativ besetztes Kennzeichen des Wandels ist, daß Hollywood das Erzählen verlernt hat und nun Filme macht, die virtuelle Achterbahnen sind (roller coaster rides; Beispiel: "Speed"), reinen Nervenkitzel liefern (Beispiel: die *slasher* movies), wie Pornos Vorlust und Frust anheizen (Beispiel: "Basic Instinct") oder einen Flight-Simulator simulieren (Beispiele: "Top Gun" oder "Air Force One"). Ohne auf diese Behauptungen im einzelnen einzugehen oder sie hier zu nuancieren, könnte als gemeinsamer Nenner solcher Veränderungen tendenziell ein neuer visueller, aber auch kognitiver Bezugsrahmen für das Kinoerlebnis ausgemacht werden: die Simulation eines entgrenzten Raums (IMAX Screens und 3-D Filmen), die Dichte (und Dissonanz) der Sinneseindrücke und die Fülle der sich oft widersprechenden audiovisuellen Informationen verführen zu anderen Sehgewohnheiten und selektiven Wahrnehmungsmustern. Kino wird nicht länger erfahren als ein Fenster zur Welt, durch das man Neues kennen lernen oder an fremdem Leben teilhaben kann, sondern es alterniert zwischen virtuellem Umfeld, in das man eintaucht, und einer Benutzeroberfläche, über die man Informationen abrufen kann. Daneben ist der Bildschirm auch Schaufenster, in dem alles zu haben, alles zum Zerschlagen bzw. alles zum Greifen nahe ist.

Allegorien des körperlichen Sehens

Betrachtet man nun aber diese Prozesse gegen die Folie der Filmgeschichte, muß einem auffallen, daß – im Gegensatz zu Reitz' Meinung – das frühe Kino eigentlich dem zukünftigen in vieler Hinsicht ähnlicher ist als dem 'klassischen' Erzählkino, das nun auch angeblich der Vergangenheit anheimfällt. Der Zustand der uns geläufigen Rezeption – in Andacht, Stille und Konzentration – ist aus historischer Sicht ein recht widersprüchliches Verhalten, das erstens nicht natürlich, sondern in gewisser Weise anerzogen oder angelernt ist und, zweitens eng verbunden mit der Filmsprache oder Filmform, die wir die Hollywood-Norm zu nennen gewohnt sind, die wiederum ohne die industrielle Organisation, die wir die Filmwirtschaft nennen, kaum entstanden wäre. Wir können schwer einem Rezeptionsmodus nachtrauern, dessen historische Bedingungen so eng mit der für diese Nostalgie so zwiespältigen Hollywood-Ästhetik zusammenhängen. Weshalb in filmwissenschaftlichen Kreisen der Ruf nach 'weniger Filmgeschichte und mehr Kinogeschichte' laut geworden ist, während Reitz (allerdings noch zur Zeit des Kinosterbens) programmatisch davon spricht, daß Filmgeschichte nicht an

Lichtspieltheater gebunden ist.⁵ Ein Zeitsprung zurück zum frühen Kino, d.h. dem der 10er Jahre und noch davor, scheint angebracht. War das, worüber wir uns heute Gedanken machen oder uns entrüsten, nicht alles schon einmal dagewesen? Das Greifen nach den Bildern zum Beispiel?

Erinnern wir uns an die vielen Filme aus den Jahren um die Jahrhundertwende, zuerst in den USA, aber dann auch in anderen Ländern, die uns einen tolpatschigen Zuschauer – einen sogenannten 'Rube' oder Einfaltspinsel – vorführten, der im Kino auf die Leinwand kletterte und entweder das Bild greifen, hinter das Bild schauen oder sich zur schönen Dame ins Schlafzimmer gesellen wollte. Diese 'Uncle Josh'-Filme, wie sie auch hießen, sind ein überaus aufschlußreiches Phänomen des frühen Kinos, denn es stellt sich die Frage: gab es überhaupt eine solche Verwechslung der Gegenstände und Personen mit ihren Darstellungen – ähnlich wie die Berichte vom einfahrenden Zug, vor dem sich die Zuschauer zum Ausgang flüchteten?⁶ Oder haben wir es hier nicht vielmehr schon mit einer doppelten Bezugsebene zu tun, die selbst eine 'Legende' inszeniert?⁷ Ein sich selbst für sophisticated halten wollendes Stadtpublikum kann erst einmal über die (so distanzierten und auch diffamierten) Dummen vom Dorf lachen. Dabei ist eine weitere Dimension denkbar, die in erster Linie das Selbstverständnis des Kinos betrifft, als Erfahrungs- und Erlebnisort ganz allgemein. Denn die Situation des ‚nach den Bildern Greifens‘ im frühen Film liegt noch etwas komplizierter, als es den Anschein hat.⁸

Man könnte sich z.B. die Geschichte der Stereoskopie als weitverbreitete Unterhaltung der populären visuellen Kultur des 19. Jahrhunderts in Erinnerung rufen, um einen Hinweis zu bekommen, wie stark das aufkommende Kino fest etablierte Traditionen der Bildhaftigkeit mehr oder weniger bewußt unterdrückt und in Vergessenheit gebracht hat. Allerdings ist auch dies ein gradueller Vorgang. So gehört bei den Gebrüdern Lumière die Überlagerung von Photographie, Stereoskopie und lebenden Bildern noch zum Grundgestus ihrer Filme.⁹ Jonathan Crary hat in seinem Buch "Techniques of the Observer" die Raum- und Körpererfahrungen, die das 19. Jahrhundert mit den Apparaten des Sehens assoziierte, eingehend beschrieben, wobei er nachweisen konnte, wie stark der Körper als perzeptuelles und motorisches Moment mit in den Sehvorgang einbezogen war.¹⁰ Auch Walter Benjamin hat in einer bekannten Stelle im Kunstwerk-Aufsatz auf die Körperlichkeit im Umgang mit den Bildern verwiesen: "Die Dinge räumlich und menschlich näher zu bringen, ist ein genauso leidenschaftliches Anliegen der gegenwärtigen Massen, wie es ihre Tendenz einer Überwindung des Einmaligen jeder Gegebenheit durch die [photographische] Aufnahme von deren Reproduktion ist. Tagtäglich macht sich unabweisbarer das Bedürfnis geltend, des Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild in der Reproduktion, habhaft zu werden."¹¹

Nehmen wir Benjamins Gedanke, das Anliegen der Massen sei, der Dinge habhaft zu werden, und zwar in der Form des Abbilds, als zentralen Punkt, so scheint, daß hier sowohl ein Problem als auch seine Lösung angesprochen werden, zumindest eine 'Lösung' im Sinne der Institution 'Kino' und der Film-Industrie, die die Dinge 'näher bringt'. Darüberhinaus aber deutet Benjamin auch den historischen Grund des Problems an, der eine solche technische Lösung, wie sie das Kino ermöglicht, nötig macht, nämlich die Fetisch-Form der Ware, welche Nähe und Ungreifbarkeit prototypisch inszeniert.

Eine kleine Szene aus dem ersten Teil von Fritz Langs "Die Nibelungen" (1924) verdeutlicht den Vorgang in exemplarisch-allegorischer Weise. Nachdem Siegfried den Hüter des Nibelungenschatzes, Alberich, bezwungen hat, zeigt dieser ihm den Schatz,

der auf einem Felsen wie auf einer Leinwand plötzlich als bewegtes Bild erscheint. Überwältigt von der Pracht, will Siegfried nach dem Schatz greifen, worauf dieser wie eine Fata Morgana verschwindet. Hier wird noch einmal die Filmtradition des 'Rube' anzitiert, d.h. Siegfried, der 'Thumbe Thor' beweist sich als kinematographischer Einfaltspinsel. Allerdings spielt in die Szene schon die Vorstellung des Schaufensters und damit ein ironischer Verweis auf eine moderne Konsumkultur, zu deren fester Verankerung im Leben des Mittelstands und der arbeitenden Bevölkerung der Film so viel beigetragen hat. In diesen eher kommerziellen als mythologischen Zusammenhang gehört dabei das klischeehaft eingesetzte Motiv des Alberich als jüdischer Händler und Kaufhausbesitzer, in dem sich der Schaubudenbesitzer Caligari mit dem Mephisto aus Murnaus "Faust" verbindet, um aus diesem Vorgaukeln des 'Schatzes' auch eine Verbildlichung oder Allegorie des Kinos an sich zu machen, als einer Maschine, die ein nie zu stillendes Verlangen nach 'Habhaftwerden' in seine Zuschauer einpflanzte und damit das Kino zur obsessionellen Wunschmaschine werden ließ.

Als das Publikum das Greifen verlernte

Man könnte daran ein bedenkenswertes Paradox festmachen, nach dem die Entwicklung des Kinos weniger damit zu tun hätte, daß 'die Bilder laufen lernten' (wie es so oft heißt), sondern uns eher fragen läßt, wie es dazu kam, daß die Zuschauer das Greifen nach den Bildern verlernt haben, warum es ihnen ausgetrieben wurde, nicht zuletzt indem man solche Impulse in den 'Uncle Josh'-Filmen der Lächerlichkeit preis gab.

Wie muß man sich den historischen Verlauf dieses Vorgangs und dessen Bedingungen vorstellen? Das frühe Kino ist seit rund 25 Jahren ein bevorzugtes Objekt der Filmgeschichte: ohne ein ebenso komplexes wie widersprüchliches Forschungsgebiet ungebührlich vereinfachen zu wollen, kann man dennoch Konstanten ausmachen, wenn man die Konturen und Brüche zwischen dem frühen –

auch 'primitiv' genannten – Kino und den 'klassischen' Filmen ab 1917/1919 besser verstehen und nachzeichnen will. Vorab könnte man sagen, daß das frühe Kino in seiner Grundform 'theatral', 'szenisch-gestisch', performativ ist, im Gegensatz zum klassischen Kino als 'narrativ', transparent-illusionistisch, der aristotelischen Poetik im Handlungsaufbau und der Personenkonstruktion folgend. Filmhistoriker sprechen deshalb auch beim frühen Film von einem Kino des 'Zeigens' (*showing*) und beim klassischen von einem Kino des 'Erzählens' (*telling*). Noel Burch sprach von einer 'präsentierenden' und einer 'repräsentierenden' Modalität, aber eingebürgert hat sich inzwischen die Terminologie von Tom Gunning, der in einem Fall von einem 'Kino der Attraktionen' und im anderen vom 'Kino der narrativen Integration' spricht: "Diese Begriffe [Kino der Attraktionen/Kino der narrativen Integration] stellen einen Versuch dar, zwei frühere Ansätze zu überwinden, mit denen zuvor versucht worden war, die Geschichte der Filmformen vor der Einführung des langen Spielfilms zu verstehen. Der erste (und heute am meisten diskreditierte) Ansatz war, eine sich linear fortschreibende Entwicklung anzunehmen, die ,wesentlich auf den Eureka-Momenten und Erfindungen genialer Einzelpersonen beruhend, von den primitiven Formen des Filmemachens zum späteren narrativen Stil führte. Der zweite Ansatz (etwas eleganter, aber dennoch irreführend, wie ich meine) hat diesen Wandel als das sich Wegbewegen von theatralischen Formen zu einem mehr filmischen Umgang mit dem Erzählstoff verstanden."¹²

Gunnings so zentraler Artikel wird inzwischen als einer der einflußreichsten aber auch umstrittensten Versuche angesehen, die Eigenheit des frühen Kinos neu zu bestimmen.¹³

So wurde er von feministischen Kritikerinnen aufgenommen, um die verschiedenen Formen des exhibitionistischen Bildes als geschlechterspezifisches Merkmal zu deuten.¹⁴ Aber auch Theoretiker des postklassischen Hollywoodkinos, denen – wie schon erwähnt – das geänderte Verhältnis von Geschichten-Erzählen zu den *special effects* in den Superspektakeln der neunziger Jahre aufgefallen ist, glauben im frühen 'Kino der Attraktionen' eine historische Parallele entdeckt zu haben.¹⁵ So liefert die 'neue Filmgeschichte' (*new film history*) eine Reihe – vielleicht schon wieder zu viele – hauptsächlich formal bestimmter Gegensatzpaare, die sich jedoch ebenso vom Zuschauer her, d.h. vom Kino als Erfahrungsort aus, konkretisieren lassen, wobei der Hintergrund dieser Unterschiede auch für die heutige Situation zu neuen Einsichten führen könnte.

Man hat es nämlich im Kino letztlich mit zwei ihrem Wesen nach entgegengesetzt konstituierten Räumen zu tun, dem Bild- und Projektionsraum (*screen-space*) und dem Zuschauer-Raum (*auditorium-space*). Während beim Theater das Auditorium architektonisch und physisch mit der Bühne eine Einheit bildet, die erst durch szenische Mittel (Vorhang, Rampe, Schnürboden, Orchester-Graben usw.) vom Zuschauer getrennt wird, sind die beiden Räume im Kino grundsätzlich voneinander getrennt – und gerade deshalb wiederum eng auf einander bezogen, mit der Tendenz, sie immer wieder illusionistisch oder durch andere Formen der Sinnstimulierung, Wahrnehmungslenkung oder kognitiven Manipulation im Kopf oder Körper des Zuschauers verschmelzen zu lassen. Zu denken wäre hier beim heutigen Kino weniger an die Erweiterung des Blickfelds durch Breitwand, sondern an die Art, wie sich das Raumgefühl seit Einführung des Dolby-Stereo und des Multi-Kanal-Soundtracks verändert hat: man soll die Illusion haben, 'im Bild drin' oder vom Bild selbst umgeben zu sein.

Aus dieser Perspektive erscheint das frühe Kino zwar nicht als Vorwegnahme solcher Sehgewohnheiten, dennoch klingt in der Vorführpraxis der ersten Dezennien die später bei Kracauer und Benjamin geführte Diskussion über den 'Kult der Zerstreung' schon an. Man könnte fast sagen, ehe das Kino dem Zuschauer das Greifen nach den Bildern hat abgewöhnen können, hat es seinem Publikum erst beibringen müssen, auf Stühlen sitzen zu bleiben und den Blick auf die Leinwand zu konzentrieren. Die ersten Ladenkinos waren Ausschank-Kinos und hatten oft gar keine Stuhlreihen, sondern Tische und Stühle, so daß die uns heute geläufige Kinobestuhlung nicht nur im Zeichen der Imitation des Theaters durch seinen anrühigeren Neffen, den Kintopp, stand, sondern auch auf eine Art Reglementierung des Publikums hinwies, das mit den festen Sitzreihen zu einer gewissen Ordnung gezwungen wurde. Es gibt hierzu ein recht aufschlußreiches Dokument zum frühen Kino als polymorphem Erlebnis-Ort, den 1907 veröffentlichten Bericht der Kommission für 'Lebende Photographien', in Auftrag gegeben von der Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens zu Hamburg. In ihren Bemühungen, die Öffentlichkeit von der Schädlichkeit des Kinos für die Jugend zu überzeugen, hat die Kommission einen sehr ins Anschauliche und Detail gehenden Bericht über die konkreten Zustände überliefert. So wurde z.B. in den Kinos geraucht, Bier getrunken, in Schmöker-Heften gelesen, Süßigkeiten verzehrt: "In allerletzter Zeit sah ich, wie 6 höhere Schüler aus einem Theater der lebenden Photographien durch den Kellner hinausgewiesen wurden, weil sie die Vorstellung durch allerlei Ulk störten. Auch [macht sich] der Verkauf von Näschiereien, sowie das Zigarettenrauchen der Knaben und ihr Lesen der bekannten bunten Schundbücher in den Pausen [unangenehm bemerkbar]."¹⁶

Offensichtlich gab es ein 'Leben in der Bude', gegen das sich die Filme behaupten mußten. Dabei scheint das *marketing* und der *hard sell* schon in vollem Gange gewesen zu sein:

"Bald ist der Raum voll Qualm, die Luft ist verbraucht. Die Kellner haben Arbeit oder bieten sich aufdringlich an. Erwachsene lassen die sie begleitenden Kinder einmal nippen von ihrem Glase, diese aber ziehen es gewöhnlich vor, den erbettelten Groschen in den Automat zu stecken. Einmal kam ich gegen halb elf Uhr und setzte mich neben zwei Jungen, welche vor einem Glase Bier saßen und rauchten. Sie kannten schon fast alle Bilder und wollten hauptsächlich die neu-erschiedenen sehen. Die beiden waren Austräger und gegen 10 Uhr von ihren letzten Gängen zurückgekommen."¹⁷

Natürlich waren den Kinoreformern die im Schutze der Dunkelheit (aber auch ohne sie) offen getriebene Unmoral ein besonderer Dorn im Auge: "Peinlich war es zu sehen, wie einige höhere Schüler die Theater der lebenden Photographien ausnutzten. Ich fand regelmässig solche junge Herren, die sich mit ihren Flammen aus besseren Kreisen in eine Saalecke zurückgezogen hatten, um sich während der Vorstellung besonders lebhaft und unbeobachtet [dachten sie wenigsten – möchte man da hinzufügen] zu unterhalten. Früher waren die Pärchen auf die Strasse angewiesen, z.B. auf der Eimbütteler Chaussee. Volksschülerinnen sah man selten unter ihnen, denn es gilt in ihren Kreisen für anstößig, mit einem 'Poussierstengel' auf dem Bürgersteig auf und abzugehen."¹⁸

So gesehen, könnte die Geschichte des Kinos tatsächlich als eine Art Ethnographie der Geschlechterwerbung in der westlichen Welt geschrieben werden, wie man sie schon als Fußnote zur Geschichte der Chicagoer Schlachthäuser zitiert hat, denn dort wurden die ersten Klima-Anlagen entwickelt, die ziemlich bald von den Kinopalästen der Großstädte übernommen wurden, wo auch in den kalten Wintern das Kino oft die billigste Heizung darstellte."¹⁹

Das vielleicht herausragendste Merkmal des frühen Kino-Erlebnisses war die Musik bzw. der Ton, die Geräusche und der Kommentar. Auch dies ist ein historischer Vorgang voller Paradoxe. Lange Zeit glaubte man zu wissen, daß der frühe Film stumm war. Danach stellte sich heraus, daß fast überall – und dies seit den Anfängen des bewegten Bilds – begleitende Musik, oft sogar ein gesprochener Kommentar des Kino-Erklärers oder ausgefeilte Geräusch-Effekte das Kino-Erlebnis mitbestimmten. Nun ist in den letzten Jahren auch diese Erkenntnis einer Revision unterzogen worden: 'stumme Filme' gab es anscheinend doch, die sich – für die Zuschauer wohltuend – absetzten von einer Unzahl störender oder zumindest unpassender Geräusche. Hält man sich an den Bericht der Hamburger Kommission, herrschte eine kakophon-babylonische Konfusion von Ton, Musik und Sprache vor, die oft zu handfester Kritik geführt hat: "Auch sei hingewiesen auf die lärmende Musik, meistens durch Orchestrions vorgetragen – eines dieser Instrumente spielte während der Vorführung eines amerikanischen Pferde-Diebstahls u.a. 'Wir treten zum Beten'."

Oder: "Die Räume waren mit Ausnahme eines in St Pauli schlecht gelüftet [...] und mit Tabaksdünsten erfüllt. Die die Darstellungen begleitende Musik war mechanisch, ohrenbetäubend und dem Charakter des Vorgeführten selten entsprechend. Nur in einem Theater wurden die Darbietungen von einem Klavierspieler passend begleitet."²⁰

Selbst die Anwesenheit einer Pianistin bot keine Gewähr für passende Musik, wie zwei bei Rick Altman zitierte satirische Zeichnungen aus dem amerikanischen Fachblatt *Moving Picture World* vom Januar 1911 belegen, wobei anzumerken wäre, daß die Karikaturen selbst im 'zeigenden' Modus des frühen Films gezeichnet sind!²¹

Der Zuschauerraum als Kollektiv

Eingehend hat der britische Historiker Nicholas Hiley über die Maßnahmen der Londoner Behörden recherchiert, dieses die Volksmoral zersetzende Durcheinander der Körper und Sinne, Bedürfnisse und Begierden, des Essens und Schauens, des Grabschens und Glotzens durch Hygiene-Vorschriften, Ausschank-Lizenzen, Ozon-Spender und feuerpolizeiliche Maßnahmen unter Kontrolle zu bekommen. So mußte zum Beispiel in den Westend-Kinos alle zwei Stunden ein besonders dafür angestellter Bediensteter mit einer Flittspritze den Saal desinfizieren bzw. parfümieren – gegen den oft lauthals geäußerten Protest der anwesenden Besucher.²²

Hiley ist einer der Historiker, die die Tendenz hin zur Kinogeschichte und weg von der Filmgeschichte bis auf die Spitze treiben. Für ihn sind die Filme als Filme letztlich kein Gegenstand historischer Forschung. Gelegentlich beruft er sich dabei auch auf einen in den sechziger Jahren, als man noch vom allgemeinen Kinosterben sprach, angeblich gemachten Ausspruch eines Kinobesitzers: "Wenn ich 400 Leute zwei Stunden lang in einen Aufzug sperren und ihnen coke und popcorn verkaufen könnte, entspräche das meinem Beruf besser, als Filme zu zeigen."²³

Die Entscheidung, das Kino-Erlebnis fast vollkommen von den Filmen selbst abzukoppeln – so sehr sie als ein wichtiger Schritt der Neuen Filmgeschichte berechtigt war – ist hier fast schon wieder zu einer Marotte geworden. Denn wie oben angedeutet, kann es nicht darum gehen, den Zuschauerraum als autonom zu definieren, sondern festzustellen, wie nun diese Verbindung des konkreten Auditoriums mit dem imaginären Bild- und Projektionsraum tatsächlich funktioniert und wieweit dieses Verhältnis historischen Veränderungen unterliegt? So ist evident, daß Spuren einer Haltung, die ein ablenkbares Publikum im Zustand der kollektiven Rezeption ansprechen, in den frühen Filmen selbst zu finden sind. Unter den vielen Kennzeichen sei u.a. die Funktion der Großaufnahmen genannt: Frühe Beispiele der Großaufnahme, wie in "The Little Doctor" (G.A. Smith, 1900), "The Gay Shoe Clerk" (E.S. Porter, 1903) oder "Mary Jane's Mishap" (G.A. Smith, 1903) dürfen z.B. nicht mit (klassischen) *point of view*-Einstellungen verwechselt werden. Wie Noel Burch bemerkt, gehören sie zum Gestus des Zeigens, denn sie "dienen ausschließlich dem Zweck, signifikante Details hervorzuheben."²⁴ Die Insert-Großaufnahme hat damit wenig mit filmischem Voyeurismus zu tun, was auf eine individualisierende, subjektive Rezeptionsweise deutet, sondern gehört eher zu einer Logik der Demonstration, des Kommentars und des Vorzeigens: so z.B. in "Grandma's Reading Glasses" (G.A. Smith, 1900).

Ebenfalls dazuzurechnen ist der konspirative Blick in die Kamera, oft zu finden bei leicht gewagten Sujets, z.B. Filmen, in denen männliche Darsteller der Kamera noch einen Seitenblick zuwerfen, ehe sie sich auf der Strasse, im Café oder im Boudoir einer Dame nähern. Man findet diesen Blick jedoch merkwürdigerweise auch in ganz anderen Filmen, so z.B. in "Mary Jane's Mishap", einem Film, in dem sich ein Küchenmädchen beim Anzünden des Herds mittels Paraffin selbst zur Explosion bringt. Die Paraffinflasche greifend dreht sie sich mit dem Gesicht zur Kamera, lacht selbstzufrieden über ihre

eigene Findigkeit, ehe sie im nächsten Bild in einer Rauchwolke durch den Kamin himmelwärts schießt.

Schließlich ist die galante Verbeugung in die Kamera Zeichen eines besonderen Verhältnis zu den imaginierten Zuschauern. Oft zu finden bei Méliès; selbst wenn es sich nicht ausdrücklich um Zaubertricks und magische Verwandlungen handelt, imitiert sie die Theaterbühne. In Anlehnung daran, aber fast noch makabrer als "Mary Jane's Mishap", taucht sie in einem Messter-Film ohne Titel aus dem Jahre 1901 auf: wir sehen ein Lazarett oder Krankenhausbett. Umringt von Personal führt der Chefarzt fachgerecht mit der chirurgischen Säge eine Beinamputation aus. Der Patient wird von zwei Helfern niedergehalten. Wir sehen das unterhalb des Knies abgetrennte Bein, der Chirurg legt den blutstillenden Verband an und bindet eine Schleife, worauf er sich der Kamera zuwendet, zufrieden lächelt, während sein Oberkörper sich leicht nach vorn beugt, als ob es sich tatsächlich um ein besonders gelungenes Kunststück im Zirkus handelte oder als ob er den imaginierten Beifall seiner Studenten gnädigst in Empfang nähme.²⁵

Die Fremdheit solcher Momente im frühen Film hat Archivare und Filmwissenschaftler manchmal in Verlegenheit gebracht. Auf der Suche nach den 'Vätern' des richtigen Erzählkinos wurden abweichende Beispiele entweder als 'primitiv' in die Vorgeschichte verlegt oder im Sinne einer zielgerichteten Entwicklung zurechtgebogen. Einer der bekanntesten Fälle solcher bestimmt unbeabsichtigten und deshalb besonders aufschlußreichen Geschichtskorrektur ist Edwin S. Porters "The Life of an American Fireman" (1903), der in der Filmgeschichte lange als besonders 'modernes' Beispiel der Parallel-Montage und des Schnitts (d.h. des klassischen *continuity editing*) galt, bis sich in den siebziger Jahren eine ganz andere Fassung des Films fand und man feststellte, daß der damalige Curator des Museum of Modern Art in New York, Lewis Jacobs, den Film in den späten dreißiger Jahren ummontiert und einige Einstellungen, die ihm für das Verständnis der Handlung überflüssig erschienen – weil sie die gleiche Handlung zweimal zeigen, einmal von innen und dann noch einmal von außen – 'herausgeschnitten' hatte.²⁶ Aber damit hat er weder dem Regisseur noch der Nachwelt einen Dienst erwiesen. Gerade die ursprüngliche Fassung stellte sich als äußerst aufschlußreich heraus, allerdings für ein Auge, das seine Sehgewohnheiten an einem ganz anderen Medium geschult hatte.

Paradoxerweise war es nämlich das Fernsehens, insbesondere die Sportschau, die uns den Sinn und die Eigenheit der Porterschen Sehweise wieder verständlich gemacht haben. Denn er hat sein 'Leben des Feuerwehrmanns' nach dem Prinzip des *action-replay*, also der kommentierten Wiederholung der Höhepunkte z.B. eines Fußballspiels (der Torchancen oder Treffer) inszeniert: Porter konnte davon ausgehen, daß sein Film unter Vorführbedingungen gezeigt würde, die die Anwesenheit eines Kino-Erklärers einbegriff: dessen Kommentar zu der erfolgreichen Rettungsaktion einer Frau und ihrem Kind aus einem brennenden Haus lieferte Porters Film die Bilder!

Aus vielen ähnlichen Beispielen kann geschlossen werden, daß die frühen Filme Geschehnisse und Handlungen erst einmal 'darstellen'. Das 'Erzählen' überließen sie zumindest teilweise den externen Faktoren der Vorführung, wie dem Erklärer oder der Programmierung durch den Kinobetreiber. Ein besonders bekanntes Beispiel findet sich wiederum bei Porter. Dessen "The Great Train Robbery" (1903), bei dem das Bild des direkt in die Kamera feuern den Banditen am Anfang, in der Mitte und am Ende des Films gezeigt werden konnte, hat auch in dieser Hinsicht Berühmtheit erlangt.²⁷

Eine weitere Folgerung wäre, daß diese Filme – fast so direkt wie die, deren Protagonisten der Kamera den Blick zuwenden – sich ihr Publikum ebenfalls als physisch im Saal präsenten Kollektiv vorstellen. Indem sie es direkt ansprechen wollen, um damit die Trennung der Raumkonstellation aufzuheben, verfallen sie auf Stil- und Darstellungsmittel des Performativen (unter denen der direkte Blickkontakt nur das evidenteste ist), die heute wiederum die anscheinende 'Naivität' solcher Versuche umso drastischer vor Augen führen. Andererseits markiert unsere vermeintliche Überlegenheit wiederum die Distanz, die uns vom Publikum der ersten Kinos noch mehr trennt als von deren Filmen. Um André Gaudreault zu zitieren: "Frühe Filmemacher behandelten mehr oder weniger bewußt jede Einstellung als eigenständige Einheit; das Objekt der Einstellung sollte nicht ein kleines zeitliches Segment sein, sondern vielmehr eine ganzheitliche Handlung, die sich in einem homogenen Raum entfaltete. Zwischen der Einheit des gewählten räumlichen *point of view* und der Einheit der zeitlichen Kontinuität hat erstere den Vorrang. Bevor sich die Kamera einem zweiten Aufnahmeort zuwendet, wird alles, was am ersten Ort geschah, bis zur Entleerung des Bildraums gezeigt. Die räumliche Beharrung siegt über die Logik der Zeit."²⁸

Geht man also von der Annahme aus, daß die Handlungseinheit des frühen Films das Tableau oder die Szene ist, in der das Geschehen immer als Ganzes vorgeführt wird (und nicht wie im klassischen Stil, durch Montage auf seine logisch, zeitlich oder räumlich notwendigen Teilaspekte verkürzt), so fügen sich viele dieser visuellen Versuche, den Handlungsverlauf voranzutreiben, zu einem durchaus kohärenten Modell des Erzählens durch Zeigen und der Einbindung des Zuschauers durch den Gestus des konspirativen Einverständnisses und der Teilnahme. Daneben arbeitete das frühe Kino mit einer 'Ästhetik der Überraschung' und nicht mit *suspense*.²⁹

Solche Gegenüberstellungen heben auch hervor, daß eine der Attraktionen des frühen Kinos im Apparat selbst begründet lag, unabhängig vom Gezeigten, wobei die Faszination des letzteren für das Publikum bei den Bewegungen und Blickfängen lag, die das Kino zeigen konnte, ohne daß diese eingebettet sein mußten in eine bestimmte Erzählform: bei den Lumière-Filmen zum Beispiel wurde immer wieder das Rascheln der Blätter oder das sich Kräuseln des Rauchs als besondere *thrills* beschrieben.³⁰ Diese Performativität der Natur unterstreicht, wie sehr im 'Kino der Attraktionen' die Interaktion zwischen Personen auf der Leinwand und dem Publikum oft auf dem bewußten, lustbetonten Exhibitionismus der Schauspieler beruhte und nicht – wie im 'klassischen' Kino – auf dem uneingestandenem Voyeurismus der Zuschauer. Solche Beobachtungen kontextualisieren und historisieren die oft negativ intendierte Bemerkung, daß im heutigen Kino und Fernsehen nur noch 'Show' vorherrsche. Der frühe Film aber zeigt, wie wichtig es ist, das Performative von der Narrativisierung zu unterscheiden, und wie schwierig es ist, diese beiden Modi der affektiven Kommunikation strikt voneinander zu trennen oder gegeneinander auszuspielen.

Daß auch die Kinobetreiber ihr Publikum als kollektives verstanden haben, ergibt sich aus verschiedenen Indizien, die Filmhistoriker immer häufiger der damaligen Fachpresse entnehmen. So hat z.B. Ben Brewster mehrere Umfragen in Branchenblättern der zehner Jahre analysiert, bei der Kinobesitzer wissen wollten, was nun die 'korrekte' Größe der Leinwand sein müßte für eine optimale Projektion. 1908 hieß die Antwort:

"Leinwand und Projektor sollten so angeordnet sein, daß die Personen in Lebensgröße projiziert erscheinen; [aber schon im] Jahre 1915 wird [den Kinobetreibern] geraten, die Größe der Leinwand im Verhältnis zur Größe des Saales zu variieren. Die frühere Position hat also ein literarisches, theatralisches Konzept des dargestellten Raumes, in dem die Leinwand ein Fenster ist, hinter dem die Protagonisten in einem meßbaren Abstand zu den Zuschauern stehen. Im späteren Ratschlag von 1915 wird das Filmbild nicht absolut sondern in Relation gesetzt, so daß die (relative) Entfernung zwischen Zuschauern und Protagonisten die eigentliche Variabel ist, auf die es ankommt."³¹

Das bedeutet, daß vor 1915 die Relation des Zuschauers zum projizierten Bild die des Theaters, des Varietés und der Kleinkunst zu imitieren suchte, während sich danach, also im Übergang zum 'klassischen' Erzählkino, das Kino ein ganz ihm eigenes Raumgefühl herstellen wollte, wobei das wichtigste Moment die Konstruktion einer einzigen Perspektive für alle Zuschauer war, unabhängig von ihrer Plazierung im Saal. Das heißt aber auch, daß damit der Zuschauer als einzelner, individualisierter und isolierter gesehen und in dieser Form auch angesprochen wird: jeder Zuschauer hat von nun an 'den besten Sitzplatz im Haus', und dies ist bis heute das Konstruktionsprinzip nicht nur der Kinosäle sondern auch der Komposition des bewegten Filmbildes geblieben.

Zentrierung des Blicks auf dem Weg zur Erzählung

Demgegenüber kann allerdings nicht nachdrücklich genug darauf verwiesen werden, daß solche Unterscheidungen nicht strikt chronologisch gesehen werden können. Die Einübung der Sammlung und Zentrierung der Aufmerksamkeit sind schon von Anfang an in den Filmen zu finden, ganz besonders bei denen der Gebrüder Lumière und den sogenannten britischen Pionieren Williamson, Hepworth und Smith. So findet sich z.B. in der amerikanischen Fachpresse eine Rezension der ersten Lumièrevorstellungen in New York aus dem Jahre 1896, wo es heißt: "Ein neuer Film ist gezeigt worden, der die Mittagsstunde in der Fabrik der Gebrüder Lumière in Lyon in Frankreich zeigt. Als die Sirene piff, wurden die Fabrikstore geöffnet und Männer, Frauen und Kinder kamen herausgeströmt. Einige Arbeiter hatten Fahrräder, die sie außerhalb der Fabrik bestiegen und damit wegfuhrten. Ein Pferdewagen, den die Lumières dazu benutzen, um weit entfernt lebende Arbeiter zu transportieren, kam in der natürlichsten Weise, die man sich vorstellen kann, heraus. Ein Erklärer war dafür angestellt worden, die Bilder während der Vorführung zu erläutern, aber er wäre gar nicht nötig gewesen, denn die Bilder [...] sprechen für sich."³²

Nicht nur haben die Lumières dieses Gefühl der 'Sammlung' und der Fokussierung des Blicks in ihre Filme gelegt, indem sie immer wieder Arbeitsprozesse und Fertigungsweisen darstellten,³³ sondern sie haben diesen Grad der 'Verinnerlichung' auch durch eine Art 'mise-en-abyme'-Effekt erreicht, in dem die dargestellte Handlung in mannigfaltiger Weise den Prozess des Darstellens selbst reflektiert. Ein gutes Beispiel dafür wäre der Film *Demolition d'un mur* ("Der Abbruch einer Mauer")³⁴

Bei den Regisseuren der sogenannten 'Brighton School' ist es eine andere Vorgehensweise, die uns noch vertrauter ankommt, denn sie hat schon um die Jahrhundertwende die Zeit und den Raum so analytisch behandelt, wie es im klassischen Stil zur Norm wird. Denn in dieser Hinsicht ist die Entwicklungsgeschichte des Kinos bestimmt vom Vermögen der Filmmacher, Raum und Zeit – jene beiden Dimensionen, die im Film gleichzeitig präsent sind – in einer für den Zuschauer verstehbaren Form zu

konstruieren. Eine solche Logik, vielleicht nicht so sehr des Sichtbaren, sondern des am eigenen Körper Mit-Erfahrbaren, hängt vom Schaffen einer im Grunde gar nicht so simplen Illusion ab, nämlich sowohl der von Kontinuität wie der von Kontiguität. In anderen Worten, Raum und Zeit müssen erst einmal als variable Größen getrennt erfahrbar gemacht werden, ehe sie im neuen Verbund (z.B. durch Montage oder Änderung der Einstellungsgröße) dem Zuschauer den Eindruck kausaler Zusammenhänge vermitteln und somit eine Handlung als kohärent und zwingend erscheinen lassen können. In Charles Hepworths 1905 gedrehtem "Rescued By Rover" wird z.B. die einfache Fort-Bewegung des Schäferhundes Rover in die Tiefe des Bildes dazu genutzt, um räumliche Diskontinuitäten zu überbrücken und neben der Illusion einer kontinuierlich fortschreitenden Zeit auch die sukzessive Abfolge der Handlungsorte (Vorstadt-Straße, Flußufer, Gasse in den Slums) als eines sozialen Auf- und Abstieg zu verdeutlichen. Ein solcher Eindruck der 'Selbst'-Verständlichkeit einer Handlung hängt also nicht so sehr davon ab, wie real das Gefilmte tatsächlich ist (d.h. vom dokumentarischen Wert dessen, was einmal vor der Kamera stand oder sich bewegte, obwohl gerade die heute dokumentarisch anmutenden Ansichten der Arbeiterviertel in "Rescued By Rover" natürlich sehr wohl ihren eigenen Charme haben), sondern ob das System, das die Repräsentation bestimmt, den Zuschauern verständlich ist. Ein anderer, oft zitierter Fall ist G. A. Smiths und James A. Williamsons "Henley Regatta" aus dem Jahre 1899, worin Einstellungen von Booten, die vom Flußufer aus aufgenommen worden sind, mit Einstellungen von winkenden Menschenmengen abwechseln, die offenkundig von der Flußmitte aus gedreht wurden. Die Entscheidung, diese Einstellungen alternieren zu lassen, schafft einen kausalen Zusammenhang, einen rein filmischen Raum (in dem die Menge den Booten zujubelt, die in den vorherigen und nachfolgenden Einstellungen sichtbar sind). Ich nenne es einen rein filmischen Raum, weil die Frage, ob diese Zuschauer jemals den Ruderbooten zugejubelt haben (und nicht z.B. der Kamera) und, wenn ja, ob es gerade diese Boote waren, nie beantwortet werden kann. Dieses historische *Ereignis* (wir können es in einem guten Zeitungsarchiv nachlesen) ist nun ein filmisches *Erlebnis*, welches ganz und gar unabhängig von der historischen Realität der Veranstaltung vom Mai 1899 existiert.

Solche Beispiele werfen jenseits des Realitätsgehalts der Bilder oder der Stimmigkeit des inszenierten Raums noch andere Fragen auf. Smith und Williamson haben nicht einfach einzelne Einstellungen aneinander montiert, sondern sie haben sie nach einer kausalen Logik zusammengefügt, die ein ganz bestimmtes zeitliches und räumliches Denken voraussetzt. Bedeutet das, daß sie nicht nur bereits eine Vorstellung von dem hatten, was wir heute 'Filmschnitt' nennen, sondern auch von dessen besonderer Form, dem *continuity editing*? Daß die Filmemacher ihre kausale Logik just auf den Dreitakt 'Sehen/Gesehen-Werden/Sehen' aufbauen, deutet eigentlich darauf hin; weshalb das Beispiel auch so frappant ist, denn es zeigt recht deutlich, wie hier der Zuschauer in die Darstellung ('Handlung' wäre ein zu anspruchsvolles Wort) 'eingebunden' wird. Ganz systematisch trennten diese frühen Filmemacher Zeit und Raum, um sie dann wieder nach kognitiv nachvollziehbaren Prinzipien zusammenzusetzen. Ihre Filme, neben "Rescued By Rover" denkt man an "Daring Daylight Robbery" oder "Fire!" nehmen einen so herausragenden Platz in der Diskussion um das frühe Kino ein, weil sie neben dem Prinzip 'Sehen/Gesehen-Werden/Sehen' auch die für das klassische Erzählkino so zentrale Logik von Frage und Antwort meisterlich handhaben (ein Bild läßt den Zuschauer fragen 'wo?' oder 'wie?', worauf das nächste ihm antwortet: 'da' oder 'so', und, ohne daß wir dessen gewahr werden, sind wir 'drin' in der Erzählung, haben uns 'eingebracht' über die sogenannten 'erotischen' Leerstellen in den Bildern: ganz genau

so verfährt ein Alfred Hitchcock, wenn er eine *suspense*-Szene montiert, und nicht anders ein Steven Spielberg beim sogenannten 'Kino der special effects', beispielsweise in der inzwischen schon kanonisch gewordenen *suspense*-Szene am Sicherheitszaun in "Jurassic Park".

Choreographie der Blicke im frühen deutschen Film

Ein bemerkenswertes, wenn auch gewiß nicht einmaliges Beispiel im frühen deutschen Film für diesen Prozeß der Verinnerlichung, Subjektivierung und Psychologisierung der Zuschauerperspektive stellt der Henny Porten-Film "Des Pfarrers Töchterlein" aus dem Jahre 1912 dar, bei dem die Heldin zusehen muß, wie ihr Vater den untreuen Verlobten mit einer anderen Frau vor seinem Altar in die Ehe treten läßt.

Vielleicht hat Adolf Gärtner den Film nach einem Bild von John Everett Millais aus dem Jahre 1853 gedreht, obwohl das Thema der 'Geldhochzeit' oder des Treuebruchs wohl in der Gebrauchsliteratur des 19. Jahrhunderts gang und gäbe war. Dazu eine Passage von Wolfgang Kemp, die auf Millais' Bild Bezug nimmt:

„Eine in Schwarz gekleidete Frau wohnt auf der Galerie einer Kirche einer Trauung bei. Die Zeremonie ist vollzogen, die Brautleute haben sich umgedreht und wenden sich ihren Trauzeugen bzw. Familien zu. Diesen Moment nutzt die Frau und erhebt sich, um einen besseren Blick auf das Paar zu haben. Ihr eigentliches Interesse gilt wohl dem Bräutigam, der einer anderen Frau und vielleicht auch einer anderen gesellschaftlichen Stellung den Vorzug gegeben hat. Wir ergänzen die Komposition in dieser Hinsicht nicht nur, weil so viele viktorianische Romane und spätere Filme (ich erinnere an die Schlußszene von "The Graduate") uns dies nahelegen. Es gibt durchaus bildimmanente Indizien für diese Nacherzählung. [...] Die schwarze Frau wirkt wie ein negativer Scheinwerfer, auf das Geschehen ausgerichtet, aber dunkel in sich selbst und Schatten und Düsternis verbreitend. Daß wir uns so bereitwillig in die Beobachterin und ihre Sicht auf das Geschehen 'hineinversetzen', hat mit der Heimlichkeit ihrer/unserer Position zu tun, mit der unüberwindlichen Trennung in eine Zone des Geschehens und in eine Zone des Sehens, die als Ursprungsort das Übergewicht hat, denn das ganze Bild ist auf diesen Moment und diese Richtung des Sehens hin angelegt, das nicht erwidert wird, nicht erwidert werden darf. Das macht uns psychologisch zum Komplizen, narratologisch zum Mit- und Besserwisser.³⁵

Kemp, der den Henny Porten-Film wahrscheinlich nicht kennt, beschreibt hier eine Situation, die "Des Pfarrers Töchterlein" auf anschauliche Weise in einem anderen Medium reproduziert. Im Gegensatz zum gemalten Bild als Tableau sieht man im Film, wie hier eine veritable Dramaturgie, wenn nicht sogar Choreographie der Blicke entwickelt wird, erst zwischen den Hauptfiguren des Dramas, unterbrochen vom verzweifelnden Blickwechsel zwischen Vater und Tochter, dann beim Verlassen der Kirche die übrigen Anwesenden miteinbeziehend, bis dann, ganz am Ende, die Kamera sich der Barmherzigkeit anheimgibt, indem sie vom Blickpunkt des Allmächtigen aus, die nun tot zusammengebrochenen Protagonistin zu sich nimmt. Diese Choreographie und Alternation, von Henny Porten bis hin zu Gott, staffelt sich rhythmisch gegliedert, verschieden kadriert und montiert nach dem klassischen Schuß-Gegenschuß-Verfahren, das wir hier quasi in *statu nascendi* erleben können, allerdings in einer fast schon wieder dekadent-barocken Form.

Denn was der anrührenden Szene erst zur vollen melodramatischen Wucht verhilft, ist die Rolle, die dabei die Orgel spielt. Mit ihrer überwältigenden Präsenz leistet sie für das Bild, was an ungehörten Orgeltönen im Herzen der verschmähten Frau braust und tost. Der Film, so vermutet man, kann diese Orgel gerade zu dem Zeitpunkt dramatisch einsetzen, als in den Großkinos um 1912 die ersten Orgeln installiert wurden und die Musik, sei es in großer Besetzung oder als kleineres Ensemble, im Orchestergraben verschwand, womit der Tonraum nicht mehr die unpassende Kakophonie aufwies, die noch 1907 und 1911 die Kinoreformer und Karikaturisten auf die Barrikaden rief.

Ich fasse noch einmal zusammen: Meine These wäre, daß die Entwicklung des klassischen 'Erzählkinos' somit nicht als unausweichliches Schicksal des Films begriffen werden kann, in seinem Drang zur Transparenz und zum immer größeren Abbildungsrealismus, sondern als die im doppelten Sinne 'ökonomisch' und deswegen historisch bedingte Lösung für eine Reihe widerstreitender Gegebenheiten gesehen werden muß, die mit der Repräsentation von Raum und Zeit, aber auch mit der Repräsentation des Zuschauers in dieser Raum-Zeit-Beziehung eng zusammenhängen. Der Kompromiß, um den sich das Kino einpendeln und somit auf breiter Basis zur Industrie entwickeln konnte, kristallisierte sich um eine 'Logik der funktionalen Äquivalenz', die wiederum davon abhing, daß das Kino-Bild auf zwei Formen der Bindung mit dem Repräsentierten verzichtete: auf die nachprüfbar zwischen dem Gefilmten und dem, was vor der Kamera stattfand (Abbildfunktion), sowie auf die physische Verbindung zwischen Zuschauer und Leinwand (Erlebnismodus). Zunächst waren Filme reine Abbildungen, die einem Live-Publikum hautsächlich Situationen vorführten, die anderswo bereits existierten, als abgeschlossene Handlungen, als malerische Landschaften, als Vaudeville-Attraktionen, als Sketche oder Gags. Eine historische Dynamik allerdings zwang das Kino dazu, eine eigene Autonomie zu entwickeln, indem es einen Weg fand, diese doppelte 'Realität' (die des vor der Kamera sich abspielenden Ereignisses und die der Zuschauer-Leinwand-Beziehung) in eine einzige, homogene 'Welt' zu überführen, in der beide Realitäten irgendwie enthalten sind, wenn auch in subtil veränderter Form. Der Zuschauer mußte weder an die Leinwand (als einem performativen Raum) noch an das Ereignis oder die Person gebunden sein, sondern an deren Repräsentationen: das verlangte nach einer Änderung sowohl der Logik des darzustellenden Ereignisses als auch des Standpunktes des Zuschauers gegenüber der Handlung. Auf der einen Seite steht also das 'frühe' Kino als gemeinschaftliches Erlebnis, das sich an ein kollektives Publikum richtet, welches seine eigene Situation des Zuschauens als extern und getrennt von den dargestellten Ansichten auffaßt. Auf der anderen Seite – und eigentlich schon seit Lumiere angelegt – die Entstehung eines individualisierten Betrachter-Subjekts, in dem wir im wesentlichen das des klassischen Kinos erkennen. Als mit den *multi-shot*-Filmen und den Anfängen des analytischen Schnitts komplexere Handlungen auf die Leinwand gebracht wurden, änderte sich die Haltung des Zuschauers und die Art, wie Ereignisse und Personen erlebt werden: oben angedeutet bei den Beispielen der Großaufnahmen als *insert-shots* oder *point of view*-Einstellungen. Edwin Porters Handlungsüberlappungen und D.W. Griffiths Parallelmontagen sind die augenfälligsten Belege für diesen Übergang von der Abbildung zur Repräsentation, vom Zeigen zum Erzählen, vom performativen zum imaginären Filmbild.³⁶

Die Hinwendung des Kinos zum Narrativen erscheint also als die Konsequenz und nicht als kausaler Grund einer Umwandlung des Publikums in individualisierte Zuschauer, die durch eine andere Körper-Selbsterfahrung (nur unzureichend mit dem Begriff des

Erzählkinos umrissen) in das Dargestellte eingebunden werden und somit in ein Raum-Zeit-Gefüge eintreten, welches die Filmtheorie als 'das Imaginäre' bezeichnet hat, das aber heute immer öfter als *virtual reality* gehandelt wird. Allerdings schließt das Imaginäre im Kino, so könnte man argumentieren, *virtual reality* zwar mit ein, wird damit aber noch nicht erschöpft: im Gegenteil, manchen *virtual reality displays* fehlt genau ein Element der Faszination des Kinos, nämlich die Subjektivierung, die das Indiz des Imaginären ist. Dazu hat sich Lev Manovich skeptisch geäußert, als er gezeigt hat, daß *virtual reality* bislang eigentlich nichts anderes ist als eine Sukzession von Standbildern, die einem sehr antiquiert anmutendem Montage-Konzept verpflichtet sind.³⁷ Weshalb man vielleicht auch zweifeln darf, ob die Zukunft des Kinos tatsächlich (wie Edgar Reitz vorausszusehen scheint) durch das sogenannte interaktive Erzählen bestimmt wird. Die Groß-Monitore in den Bahnhofshallen sind auch nach den Renovierungen noch nicht "Jurassic Park" oder "Titanic", geschweige denn Edgar Reitz' "Heimat".

Die Ware Aufmerksamkeit

Warum aber diese Entwicklung (wenn es tatsächlich eine Entwicklung ist) vom frühen zum klassischen Kino, vom kollektiven zum individuellen Zuschauer und seiner Rezeptionshaltung? Und welche Schlüsse läßt sie zu über die heutige Situation, in der es scheint, als ob wir – oft zum Leidwesen der Filmemacher (ich erinnere an das Zitat von Gianni Amelio) – Kino wieder eher kollektiv als individuell erleben wollen? Waren früher Andächtigkeit und Konzentration die Norm, gegen die das junge Publikum rebellisch verstieß, so gehört es heute schon fast zum guten Ton, daß man auch mal mitmachen darf – ich erinnere an die Kultfilme der 1980er Jahre wie "Rocky Horror Picture Show" oder "Blues Brothers".

Erst einmal könnte man festhalten, daß die harten Gegenüberstellungen wie Zeigen/Erzählen, Stummfilm/Tonfilm, performativ/narrativ, inbegriffen 'Kino der Attraktion'/'Kino der narrativen Integration' doch vielleicht zu formalistisch sind und die nötige geschichtliche Dimension eher aussparen: es sei denn, es handele sich tatsächlich um eine ewige Wiederkehr, eine Art Pendelschlag zwischen 'Erzählung (*narrative*)' und 'Show (*spectacle*)', der sich über die Epochen hinwegzieht. In beiden Fällen erweist sich dabei die organische Metapher der Entwicklung, die schon Noel Burch und Tom Gunning kritisiert haben, als unbrauchbares Erklärungsmuster. Das Kino ist nicht 'erwachsen' geworden, indem es das psychologisierende Erzählen gelernt hat. Hierfür steht auch Benjamins Satz vom legitimen Wunsch der Massen, sich der Dinge durch ihr Abbild zu bemächtigen, d.h. es spielt im Übergang zum klassischen Film unzweifelhaft ein ideologisches Moment mit, was rechtfertigen könnte, von einer Unterdrückung der Schaulust' zu reden, wie es z.B. die feministische Filmkritik getan hat. Schließlich scheint mir die von Reitz und anderen gegebene technologische Erklärung nicht ganz stichhaltig: wie wir sahen, hat das, was sich heute verändert, im Grunde nur teilweise mit der Digitalisierung an sich zu schaffen. Andernfalls könnten sich nicht die Parallelen zum frühen Film auf tun, denn in den damals entscheidenden Jahren zwischen 1909 und 1919 hat sich in der Filmtechnologie eigentlich wenig nennenswert Neues ergeben.

Was sehr wohl dazwischen lag, ist ein Krieg – allerdings nicht, wie oft unhinterfragt vorausgesetzt wird, der erste Weltkrieg, denn die Entwicklung, um die es hier geht, fand besonders rasant in den USA statt, die in den maßgeblichen Jahren nicht zu den kriegführenden Nationen gehörte. Auch in Deutschland waren übrigens die wichtigsten Momente für eine solche Veränderung schon vor 1914 gegeben.³⁸ Der Krieg, von dem

ich spreche, ist einer, der sich sozusagen an einer für die Zuschauer eher unsichtbaren Front abspielte, nämlich derjenige, bei dem die Produzenten den Kinobetreibern gegenüberstanden, als es darum ging, die Kontrolle über das Produkt 'Film' dem Vorführer, Kinobesitzer oder Schaubudenbetreiber zu entreißen, um den Film der Verfügungsmacht ebenso wie den Normen der Produzenten und dem Vertrieb zu unterstellen. Denn die Forschungen zum sozialen und ökonomischen Umfeld des frühen Films haben klar gezeigt, wie wesentlich das Aufkommen des Erzählkinos (und damit auch des langen Spielfilms) als dominantes Modell abhängig war von dem spezifischen Kräfteverhältnis zwischen den Kinobetreibern einerseits und der Produktion bzw. Distribution andererseits.³⁹ Das geht vom Übergang vom Kopienverkauf zum Tausch- und Leihwesen, vom Blockbuchen und der Einführung des Monopolfilms, von der Erfindung der Uraufführungskinos bis hin zu der zum Film mitgelieferten Orchesterpartitur.⁴⁰ Alles lief darauf hinaus, dem Kinobesitzer die Macht darüber zu entreißen, wie er sein Filmprogramm gestalten kann, wobei es auch darum ging, eine Neutralisierung des einst so bewegten, abwechslungsreichen Zuschauerraums, des Kinos als physischem Ort der Erfahrung und des Erlebnisses durchzusetzen. Insofern hat es Hollywood den Kinoreformern nur recht gemacht, denn eine grundlegende Bedingung des klassischen Kinos bestand darin, daß die Kontrolle auf der textuellen Ebene mehr und mehr in die Hände der Produzenten bzw. Regisseure gelangen konnte. Denn was bewerkstelligt das 'klassische Erzählkino' schließlich, wenn nicht die textuelle Form des Konsums, d.h. die Möglichkeiten des Verstehens eines Films zu steuern und damit zu kontrollieren? Auf anderen Ebenen – der Heranführung und 'Handhabung' des Publikums – ist die Kontrolle lange Zeit in den Händen der Verleiher und Kinobesitzer geblieben. Das post-klassische Kino zeigt aber einmal mehr, daß diese textuelle Kontrollinstanz auch historisch bedingt sein kann: heute entwickelt sie sich weg vom Monopol der Interpretation (wer liest noch Filmkritiken!?) und hin zum Marketing und Merchandising, zu den *tie-ins* und *spin-offs*, die allerdings, obwohl sie quasi 'außerhalb' des Texts liegen, besonders gezielt, d.h. ökonomisch vom Produzenten bzw. der Distribution definiert, ausgewertet und damit wiederum kontrolliert werden – besonders effektiv über Lizenzen und Copyright, was Markennamen, Werbung und graphisches Design angeht.

Aus dieser Perspektive stellt sich somit das Erzählkino noch einmal als ein Kompromiß dar zwischen verschiedenen Faktoren, die in der Praxis verzahnt sind, in ihren Wirkungen jedoch durchaus widersprüchlich bleiben. Erst durch die Standardisierung der Länge und der Anpassung von Form und Inhalt an diesen Standard wurde die Grundlage für eine massenproduzierende Filmindustrie geschaffen. Aber dazu mußten Filme in einem regulierten Verleih- und Tausch-Kreislauf zirkulieren können, wofür es wiederum der Existenz von Verleihern und Kinobesitzern bedurfte, die feste Abspielstätten, verlässliche Spielpläne und einen konstanten Umsatz des Produktes garantieren konnten.

Das Kino handelt mit der Ware 'Ver-gnügen' in einer weit offenkundigeren Weise, als z.B. die Automobilindustrie es tut (das Marken-Auto hat neben seinem Status-Renommé immerhin noch einen – kleinen – Gebrauchswert). Aber insofern die Warenproduktion allgemein sich vom Gebrauchswert weg und hin zum Schau- und Statuswert bewegt hat, mag das Kinoprodukt immer weniger unterscheidbar sein von all den anderen Konsumgütern, für die mit Mitteln idealer Selbstbilder, Lifestyles und der damit verbundenen Wunschträume und Werte bei den Konsumenten geworben wird. Allerdings hat das Kino genau auf diesem Terrain seine kulturelle Vormachtstellung: es ist die *research and development*-Abteilung speziell dieser 'Darstellungsmodi', die wir heute mit dem Begriff 'Konsumgesellschaft' verbinden, deren Avantgarde das Kino immer noch ist.

Somit stellt sich die Frage, ob das Kino überhaupt Produkte anbietet oder nur Pakete von Dienstleistungen. Denn der Kinobesitzer bestreitet immer noch sein Einkommen aus Popcorn, dem Eis-am-Stil oder der Cola, nur muß es ihm jetzt gleichgültig sein, was für ein Film es ist, bei dem Leben in die Bude kommt, d.h. die Schlange an den Kassen des Cineplex steht. Die Mode, die Musikindustrie und die Werbung brauchen dagegen den Film. Das wiederum ist wichtig für sein Publikum, welches darauf bauen möchte, daß das Kino – sei es nun das Kunstkino um die Ecke oder der große Multiplex in der Innenstadt – die notwendige Qualitätskontrolle ausübt, denn man will ja im voraus wissen, daß man es mit Spitzenware zu tun hat. Es ist also nicht das Erzählkino an sich, das Hollywood so erfolgreich und quasi unschlagbar gemacht hat, sondern die Normierung und Standardisierung der Ware 'Film-Erlebnis', auf die sich der Konsument verlassen kann, denn Hollywood liefert ihm das (technische) Gütesiegel 'state of the art' und die Qualitätskontrolle, sei es nun im Genre *suspense*, *romance* oder *special effects*. Daneben hat es das New Hollywood seit den achtziger Jahren geschafft, die vertikale Integration wieder herzustellen, die es nach dem Krieg im sogenannten Paramount-Prozeß von 1947 anscheinend verloren hatte. Heute kontrollieren die Filmfirmen – wie auch die Großfirmen in der Wirtschaft – bis ins letzte, wer ihre *branded goods* (Markenartikel) auf den Markt bringen darf und wie: alles wird mitgeliefert, inklusive die Rezensionen für die Tageszeitungen (was übrigens schon seit den zwanziger Jahren auch bei der UFA üblich war). Kein Au-torenfilmer hätte sich je eine solche Kontrolle über sein Produkt träumen lassen, wie es Warner Brothers oder Disney heute über dessen Auswertung haben.

Bei der Geschichte des frühen Kinos geht es also um letztlich etwas sehr Grundsätzliches, nämlich wie das Kino-Erlebnis konkret zur Ware wird. Charles Musser hat es auf den Punkt gebracht, als er beweisen konnte, daß es die Auswertungsformen waren, die die Entwicklung hin zur Film-Rolle als Standardware forcierten, während der Produktionsmodus (der Herstellungsprozeß) und der Repräsentationsmodus (also die Film-Form) erst einmal hinterherhinkten: "Das Filmemachen blieb eine Manufaktur, während sich die Auswertung zu einer Form der Massenproduktion entwickelte."⁴¹ Wie man weiß, ist Konsum tendenziell eine individualisierende Form der Erfahrung. Der individuelle Zuschauer taucht also somit genau an dem Punkt auf, als die Produktion den Modernisierungsstand der Auswertung erreicht hatte, d.h. die Ausformung des Erlebnisses zur Ware, womit das Erzählkino so etwas wäre wie das Resultat der Synchronisierung dieser beiden Teile des Filmgeschäfts bzw. des letztendlichen Sieges der Produktion/Distribution über die Auswertung. Das Konzept des Blockbuster-Movie mit seinen koordinierten Uraufführungsdaten und intensiven Auswertungsperioden ist deshalb eine logische Konsequenz dieses seit den 70er Jahren in eine neue, heiße Phase getretenen Kriegs, in dem man wahrscheinlich nicht mit dem 'anderen Film', sondern nur mit veränderten Strukturen und einem anderen Kräfteverhältnis zwischen Produktion und Abspielbasis antreten kann. Deshalb wäre tatsächlich das sich heute im Kino als Kollektiv formierende Publikum als Zeichen einer neuen Zeit zu sehen und könnte fast schon wieder zum Optimismus verleiten: 'Zuschauer aller Länder, vereinigt euch - ihr habt nichts zu verlieren außer eurer Sammlung und Aufmerksamkeit!'

-
- ¹ 'Interview mit Edgar Reitz', Die Zeit, 15. Juli 1997.
- ² *The Guardian*, 14. November 1998.
- ³ Edgar Reitz, 'Das Kino der Zukunft', in *Telepolis 2* ('Hollywood goes Digital'), 71.
- ⁴ Jörg Herrmann, 'Ein Gespräch mit Gianni Amelio', in Kraft Wetzels (Hg.), *Neue Medien contra Filmkultur?* (Berlin: Volker Spiess, 1987), 33.
- ⁵ Edgar Reitz, 'Filmgeschichte ist nicht an Lichtspieltheater gebunden', in Kraft Wetzels (Hg.), *Neue Medien contra Filmkultur?* 138-141.
- ⁶ Zu den 'Rube'-Filmen vgl. Miriam Hansen, *Babel and Babylon: Spectatorship in American Silent Film* (Cambridge: Harvard University Press, 1991), 25-30.
- ⁷ "The Countryman and the Cinematograph" (R.W. Paul, 1901; remake von E.Porter 1902) wird im Edison Katalog von 1902 wie folgt beschrieben: "an amusing little story about the unsophisticated film viewer" und zeigt einen Bauer vom Land im Kino, der vor einem einfahrenden Zug aus dem Saal flüchtet. Ich verdanke diesen Hinweis Martin Emele.
- ⁸ Wie bekannt, definiert Norbert Elias den Zivilisationsprozeß u.a. als das Verlernen des Greifens und Anfassens. Das sich immer mehr auf das Auge Verlassen bezeichnet er als einen 'Zivilisationsschub'. Inzwischen hat man in dieser Hinsicht Zweifel angemeldet. Aber auch Pierre Bourdieu begreift den Ursprung von 'Distinction' als eine gesellschaftliche Kontrolle der Körpersprache. Frederic Jameson kommentiert diese Umwandlungen in seinem Essay zu Alexander Kluge, 'On Negt and Kluge', *October* 44 (I 989), 172.
- ⁹ Thomas Elsaesser, 'Louis Lumière, the Cinema's First Virtualist?', in T. Elsaesser and K. Hoffmann (Hg.) *Cinema Futures: Cain, Abel or Cable?* (Amsterdam: University of Amsterdam Press, 1998), 58-60.
- ¹⁰ Jonathan Crary, *Techniques of the Observer* (Cambridge, Mass: MIT Press, 1992).
- ¹¹ Walter Benjamin, 'Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit', *Illuminationen* (Frankfurt: Suhrkamp, 1961), 154.
- ¹² Tom Gunning, 'The Cinema of Attractions', in T.Elsaesser (Hg.), *Space Frame Narrative* (London: British Film Institute, 1990), 56-62 (58).
- ¹³ Für eine Kritik des Begriffs und Konzepts von Gunning im deutschsprachigen Raum siehe Corinna Müller, 'Variationen des Kinoprogramms. Filmform und Filmgeschichte', in Corinna Müller, Harro Segeberg (Hg.), *Die Modellierung des Kinofilms* (München: Wilhelm Fink, 1998), 49ff.
- ¹⁴ Heide Schlüppmann, *Unheimlichkeit des Blicks* (Frankfurt: Stroemfeld, 1990), 14.
- ¹⁵ Scott Bukatman, *Terminal Identity* (Durham: Duke University Press, 1993), 13.
- ¹⁶ Bericht der Kommission für „Lebende Photographien“, bearbeitet von H.C. Dannmeyer, Hamburg, Mai 1907 [Faksimile, hsgn. von Hans Michael Bock, Hamburg Januar 1980], 24.
- ¹⁷ *Bericht der Kommission*, 31.
- ¹⁸ Bericht der Kommission, 24.
- ¹⁹ Douglas Gomery, 'Movie Audiences, Urban Geography and the History of American Film', *The Velvet Light Trap*, 19 (1982), 23-29.
- ²⁰ *Bericht der Kommission*, 33.
- ²¹ Rick Altmann, 'The Silence of the Silents', *Musical Quarterly*, 80/4 (1997), 648-718 (680, 684).

- ²² Nicholas Hiley, 'At the Picture Palace: The British Cinema Audience, 1895-1920', in John Fullerton (Hg.) *Celebrating 1895* (London: John Libbey, 1998), 96-106.
- ²³ Im Gespräch mit dem Autor, Bradford, 17. Juni 1995.
- ²⁴ Noel Burch, 'Porter or Ambivalence', *Screen* 19/4 (Winter 1978/79), 97.
- ²⁵ Der Film ist aufgenommen in die von Martin Loiperdinger und Harald Pulch zusammengestellten Fernsehdokumentation OSKAR MESSTER (1994).
- ²⁶ André Gaudreault, 'Detours in Film Narrative: The Development of Cross-Cutting', *Cinema Journal* 19/1 (Fall 1979).
- ²⁷ André Gaudreault, loc. cit. und Charles Musser, 'The Travel Genre: Moving Towards Fictional Narrative', in Elsaesser (1990), 123-132.
- ²⁸ André Gaudreault, 'Temporality and Narrativity in Early Cinema: 1895-1908', in John L. Fell (Hg.), *Film Before Griffith* (Berkeley: University of California Press, 1983), 210.
- ²⁹ Tom Gunning, 'An Aesthetics of Astonishment', *Art and Text* 34, (Spring 1989), 31-45.
- ³⁰ Dai Vaughan, 'Let there be Lumière', in Elsaesser (1990), 63-67.
- ³¹ Zitiert in Thomas Elsaesser, 'Early Film Form', in Elsaesser (1990), 28.
- ³² *New York Dramatic Mirror*, 22 June 1896.
- ³³ Womit sie ein wichtiges Moment der Malerei des vorigen Jahrhunderts aufgriffen, das der Kunsthistoriker Michael Fried als *absorption* bezeichnet und der sogenannten *theatricality* der Historienmalerei gegenüberstellt; vgl. Michael Fried, *Absorption and Theatricality* (Berkeley: University of California Press, 1980).
- ³⁴ Eine genauere Analyse des Films findet sich in Marshall Deutelbaum, 'Structural Patterning in the Lumière films', *Wide Angle* 3/1 (1979) 28-37.
- ³⁵ Wolfgang Kemp, 'Die Analytik des Endlichen: Kunst und Literatur vor dem Film', in W. Faulstich/H. Körte (Hg.), *Fischer Filmgeschichte Bd 1: 1895-1924* (Frankfurt: S. Fischer, 1994) 76.
- ³⁶ Thomas Elsaesser and Adam Barker, 'The Continuity System: Griffith and Beyond', in Elsaesser (1990), 293-316.
- ³⁷ Lev Manovich, 'Was ist ein digitaler Film?', in *Telepolis* 2 (Juni 1997), 42-57.
- ³⁸ Thomas Elsaesser, 'A Second Life?', in T. Elsaesser (Hg.), *A Second Life: German Cinema's First Decade (1895-1917)* (Amsterdam: Amsterdam University Press, 1996) 9-37.
- ³⁹ Charles Musser, 'The Nickelodeon Era Begins: Establishing the Framework for Hollywood's Mode of Production', in Elsaesser (1990), 256-273.
- ⁴⁰ Fritz Lang war begeistert von der Orchestermusik, die er bei seinem New York-Besuch in amerikanischen Erstaufführungskinos erleben konnte. Fred Gehler, Ulrich Kasten (Hg.) *Fritz Lang. Die Stimme von Metropolis* (Berlin: Henschel, 1990), 209.
- ⁴¹ Charles Musser, 'The Nickelodeon Era Begins', in Elsaesser (1990), 271-272.