



KLAUS KREIMEIER

PREKÄRE MODERNE



**ESSAYS ZUR
KINO- UND FILMGESCHICHTE**

SCHÜREN

Porträts

Prekäre Moderne
Essays zur Kino- und Filmgeschichte

Der Autor:

Klaus Kreimeier, 1997-2004 Professor der Medienwissenschaften an der Universität Siegen. Buchveröffentlichungen u.a.: *Die Ufa-Story*, München/Wien 1992 (übersetzt ins Englische, Französische und Japanische; Preis der französischen Filmkritik für das beste ausländische Filmbuch); *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland*, Bd. 2: Weimarer Republik, hrsg. mit Antje Ehmann und Jeanpaul Goergen, Stuttgart 2005. Projektleiter im DFG-geförderten Forschungskolleg „Medienumbrüche“, Universität Siegen.

Klaus Kreimeier

Prekäre Moderne

Essays zur Kino- und Filmgeschichte

SCHÜREN

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen
Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über
<http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Die Abbildungen sind Videostills oder stammen aus de Privatarchiv des Autors

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2008

Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Nadine Schrey

Umschlag: Wolfgang Diemer unter Verwendung eines Screenshots
aus AUSSEER ATEM (A BOUT DE SOUFFLE, Jean-Luc Godard, 1960)

Druck: Majuskel Medienproduktion Wetzlar

Printed in Germany

ISBN 978-3-89472-626-3

Inhalt

Vorwort	7
KINO	
Poulou geht ins Kino	13
Verzauberungen. Ästhetische und dramaturgische Aspekte des Staunens im Kino	18
Die doppelte Verdopplung der Kaiser-Ikone. Wien, anno 1910	34
Gellende Schreie. Zur Spezifik des Lachens im Kino	42
Tobende Ordnung. Bemerkungen zu einer Szene der Marx Brothers	48
PORTRÄTS	
Die Kuh auf dem Gleis: Marlene Dietrich. SHANGHAI EXPRESS, 1932	55
Zurechtgeschminkter Skinhead. Über Erich von Stroheim	63
Notorisch anders: Conrad Veidt. Zur schauspielerischen Repräsentation der Devianz	71
Der Großstadtgauner: Reinhold Schünzel	81
Das Drama und die Formen: Friedrich Wilhelm Murnau. Versuch über einen Melancholiker	88
Der Schlafwandler. Fritz Lang und seine deutschen Filme	97
Homo faber und Visionär: Karl Hartl	118
DISKURSE	
Aufklärung, Kommerzialisierung und Demokratie: Richard Oswald	135
Fritz Langs NIBELUNGEN und der Kampf um die Deutungshoheit in der Weimarer Republik	144
Prekäre Moderne. Der Ufa-Film WEGE ZU KRAFT UND SCHÖNHEIT	159
ÜBERGÄNGE	
Raumauflösung und Ich-Verlust. Georg Wilhelm Pabsts L'ATLANTIDE	170
Kritische Vivisektion. Luis Buñuels Film DER WÜRGEENGEL (EL ANGEL EXTERMINADOR)	179
Extension bis zum Nullpunkt. Die stillgestellte Zeit im Bewegungsbild	192
Theatralität und Filmsprache in Godards A BOUT DE SOUFFLE	202
Papier, Schere, Stein. Harun Farockis frühe Filme	210

Im Geflecht der Blicke. Die Kamera in Romuald Karmakars Film DER TOTMACHER	223
SCHNITTSTELLEN	
Das Schicksal der Kino-Ikonografie im Fernsehen	230
Film und Computer: Alte Bilder – „neue Bilder“	243
Wall Street. Zur Phänomenologie des postmortalen Bildes und zu einer Fotografie von Paul Strand	249
Publikationsnachweise	260

Vorwort

Muster ihrer Gattung

Zu Klaus Kreimeiers filmgeschichtlichen Essays

Der vorliegende Band versammelt filmgeschichtliche Essays von Klaus Kreimeier, die in den letzten zwei Jahrzehnten entstanden ist. Sie repräsentieren im Werk dieses überaus produktiven Autors eine Textform, die zwischen dem tagesaktuell bezogenen Schreiben des Filmkritikers und den umfassenden Buchpublikationen des Filmhistorikers und des Medientheoretikers anzusiedeln ist. Klaus Kreimeier ist seit den 1980er Jahren mit eindrucksvollen Buchpublikationen hervorgetreten. 1992 erschien im Hanser Verlag seine auch international stark beachtete, mit Preisen ausgezeichnete und in mehrere Sprachen übersetzte „Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns“. Auf einer breiten Quellenbasis wird die gewichtigste und folgenreichste Periode der deutschen Filmgeschichte facettenreich aufgerollt, wird die machtvollste Formation dieser Ära, die Ufa, in ein gänzlich neues Licht gerückt. „Lob des Fernsehens“, 1995 ebenfalls bei Hanser erschienen, lotet die bewegte Szenerie des „neuen Fernsehens“ mit seinen Formatexperimenten und mobilisierten Oberflächen jenseits kulturkritischer Ressentiments detailreich aus. 2005 kam der von Klaus Kreimeier betreute Band 2 „Weimarer Republik“ der „Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland“ im Reclam-Verlag heraus, zu dem er zugleich auch zentrale Aufsätze beige-steuert hat. Trotz der aufreibenden Arbeit an den großen Büchern bleibt Klaus Kreimeier aber auch als Publizist ungemein aktiv. Er veröffentlicht auch weiterhin Filmkritiken in so wichtigen Zeitungen wie der Frankfurter Rundschau und ist über viele Jahre hinweg in einer eigenen Kolumne als kritischer Chronist des Fernsehens für epd film tätig. Besonders bemerkenswert ist die Tatsache, dass Klaus Kreimeier seine aufwändigen Recherchen zu seiner Ufa-Studie völlig außerhalb der universitären Forschungsförderungen und ohne einen Apparat von Assistenten und Hilfskräften betrieben hat. Als „freier Autor“ war er ganz auf sich allein gestellt. Es ist daher ein Glücksfall für die akademische Filmwissenschaft, dass Klaus Kreimeier von 1997 bis 2004 eine Professur an der Universität Gesamthochschule Siegen wahrgenommen hat. Von seiner reichen Erfahrung als

Autor, von seinem weiten Horizont und seinem sicheren Urteil profitierten sowohl die Studierenden wie auch die Medienforschung.

Klaus Kreimeier erweist sich auch in jener „Zwischenform“ des Essays als ein Meister seines Fachs. Dieser Band belegt eindrucksvoll seinen Rang als einen der wichtigsten Filmpublizisten seiner Generation, zu der so herausragende Schreiber wie Wolf Donner, Peter Buchka, Wolfram Schütte Hans Günther Pflaum und Wilfried Wiegand zu zählen sind.

Die thematische Spannweite der hier ausgewählten Texte ist groß. Sie reicht vom frühen Film bis zum Gegenwartskino, von den Wochenschauen der Kaiserzeit bis zu den computergenerierten Bildern aktueller Produktionen. Damit ist der weite Horizont umrissen, in dem sich der Autor souverän bewegt. Seine Texte entziehen sich den gängigen Klassifikationen. Die Grenze zwischen Journalismus und wissenschaftlichem Diskurs, die ansonsten von so vielen Sprechern ostentativ hervorgekehrt wird und die Kommunikation über die Gegenstände behindert, oft sogar ausschließt, ignorieren sie völlig. In ihrer universellen Ausrichtung sind die Texte von Klaus Kreimeier mustergültig. Mit Leichtigkeit werden sie sowohl den Ansprüchen einer literarischen Publizistik wie auch den gestrengen Anforderungen der „Zunft“, der wissenschaftlichen Öffentlichkeit gerecht. Die Texte Kreimeiers zeigen eine heute selten gewordene essayistische Brillanz, eine Eleganz des Ausdrucks, eine Wortmächtigkeit, sind zugleich aber auch begrifflich und argumentativ streng durchgearbeitet. Sie vereinigen die Tugenden eines genau belegten, sorgfältig durchdachten wissenschaftlichen Schreibens mit der glanzvollen, ja suggestiven Ausdrucksform, die Klaus Kreimeier sich in einer langen journalistischen Karriere erarbeitet hat. Nach beiden Richtungen hin vermeidet dieser Autor aber auch die Posen und die Attitüden, die Eitelkeiten der jeweiligen Milieus. Nie verfällt er in den wissenschaftlichen Jargon, um sich modischen Paradigmen anzupreisen und gleichzeitig ist seine Brillanz nie selbstgefällig und auf Effekte hin getrimmt. Die Lust am Formulieren ist immer getragen vom Interesse an der Sache, von der Lust des Entdeckens und des Zeigens.

Die heute vielbeschworene Formel der Intermedialität gilt für das Schreiben von Klaus Kreimeier ganz selbstverständlich von Anfang an. Er ist in vielen Künsten zu Hause. In vielen Rundfunksendungen für den Deutschlandfunk hat er sich seit den 1970er Jahren als Kenner der Literatur des afrikanischen Kontinents profiliert. Ein klares Urteil über fremde Kulturen ist aber nur möglich vor dem Hintergrund einer intimen Kenntnis der eigenen poetischen und philosophischen Traditionen. Die vielen überraschenden Querverbindungen, die in vielen Texten dieses Bandes hergestellt werden, machen diesen außergewöhnlichen Bildungsfundus deutlich. Die frühen, in der autobiographischen Erinnerung beschworenen Kinoerfahrungen Jean-Paul Sartres konfrontiert der Autor in seinem Eingangstext („Poulou geht ins Kino“) mit

dem Medienumbruch der 1910er Jahren, mit der Materialität des Mediums und leitet aus dieser Konstellation die bereits aufscheinende ganz spezifische Identität des Autors Sartre ab. Das Staunen und die Magie, mit denen das Kino seine Zuschauer beschenkt, werden durch Reflexionen des Philosophen Ernst Bloch erschlossen („Verzauberungen“). Die „Spezifik des Lachens im Kino“ wird durch einen Aphorismus Baudelaires sinnfällig gemacht und an einem Kurzfilm *THE DENTIST* (1932) von W.C. Fields beispielhaft erläutert. Aber auch Texte aus filmfernen wissenschaftlichen Zusammenhängen werden für die Erkenntnis des Kinomediums produktiv gemacht. So illustriert ein Zitat des deutsch-amerikanischen Historikers George W.F. Hallgarten auf geradezu schlagende Weise den Versuch Fritz Langs, das Epos der Nibelungen als nationalen Mythos für ein Massenpublikum zu aktualisieren. („Fritz Langs Nibelungen und der Kampf um die Deutungshoheit in der Weimarer Republik“). Solch überraschende Perspektiven und erhellende Synthesen regen den Leser an zu eigenen Denkabenteuern, zu ähnlichen Diskursmontagen und Querverbindungen.

Der Autor Klaus Kreimeier verfügt über ein großes Repertoire von Darstellungsformen. Da gibt es die eindringlichen Porträts herausragender und anerkannter Regisseure wie Erich von Stroheim, Fritz Lang, Friedrich Wilhelm Murnau, Joris Ivens, G.W. Pabst., repräsentativer Akteure wie Conrad Veidt und Marlene Dietrich. Da gibt es aber auch die Würdigung der Vergessenen und der Verkannten, deren Oeuvre nun mit besonderer Emphase gefeiert wird. Reinhold Schünzel verkörpert nach Klaus Kreimeier all das, was ihn im Weimarer Kino ganz zwangsläufig zum Außenseiter und „schrägen Typus“ gestempelt hat: „Urbanität und kosmopolitischen Witz, Eleganz und Doppelbödigkeit, der Hauch der Verruchtheit und eine gehörige Portion geistvoller Schamlosigkeit“. Mit einer ähnlich mitreißenden Benennungs- und Charakterisierungskunst umschreibt der Autor den Regisseur Karl Hartl als „Homo faber und Visionär“, als „Film-Ingenieur mit dem Drang zur Perfektion und einem intuitiven Spürsinn für die Abgründe und Gefahren der Epoche“, als „verlässlicher Handwerker jener Fabriken, die seine Professionalität, seine Umsicht, seinen Einfallsreichtum dringend benötigten“. Überzeugender und schwungvoller kann ein Plädoyer für einen zu Unrecht Vergessenen nicht sein.

Klaus Kreimeier versteht es aber auch, mit knappen und scharfen Strichen eine markante Konstellationen und problematische Konfigurationen zu umreißen. Beispielhaft gelingt dies bei der Darstellung des Künstlertums von Friedrich Wilhelm Murnau, jener Selbstkonstruktion, die zwischen Melancholie und Aristokratismus changierte und die eine besondere Sensibilität offenbarte für den Schrecken, für den Traum und für das Irrationale. Und dies alles vollzog sich, so die prägnante Charakteristik von Klaus Kreimeier, vor dem dramatischen Hintergrund der labilen Weimarer Republik, unter den Sonderbedingungen eines „Ausnahmestandes“.

Der Essay über Richard Oswald und die Welle der „Sittenfilme“ nach 1918 weitet sich unversehens aus zu einer scharfsinnigen Diagnose der Zeit, ihrer Zerrissenheiten und Verwerfungen.

Klaus Kreimeier gibt sich aber nicht nur als einfühlsamer Porträtist und als umsichtiger Historiograph zu erkennen, er spürt auch kenntnisreich den Diskursen und ihrer Wirkung nach, liefert eindringlich-detailgenaue Analysen von Kameraarbeit und Bildoperationen. Einige der Texte (beispielsweise „Extension bis zum Nullpunkt“) weisen Klaus Kreimeier darüber hinaus als theoretisch versierten Autor aus, der Anschluss an avancierte medientheoretische Positionen gewinnt. Ohnehin kennzeichnen eine Radikalität, eine Unvoreingenommenheit des Denkens alle seine Texte. Am Ende des Bandes wird deutlich, dass ihn gegenwärtig bildtheoretische Fragen besonders fesseln, dass er das kinematographische Bild in ein Relationsgefüge mit anderen Bildmedien einordnet. Seine historiographische Arbeit und sein Nachdenken über das Kino zeigen somit in eine neue Richtung.

Der Gestus des Entdeckens treibt diesen Essayisten immer wieder an. So stößt der Leser dann auch auf überraschende Befunde und unvorhersehbare Wendungen. Den moralisierend-betulichen Ufa-Kulturfilm „Wege zu Kraft und Schönheit“ deutet er als moderne Revue, als Lob des Massensports und als ein „emanzipatorisches Projekt“, das aber letztlich auf halbem Wege stecken geblieben und somit als gescheitert anzusehen sei. An Jean-Luc Godards *A BOUT DE SOUFFLE*, dem Gründungsfilm der Nouvelle Vague, arbeitet er gerade die Elemente einer traditionellen Theatralität heraus und in einem seiner neuesten Texte, „Das Schicksal der Kino-Ikonographie im Fernsehen“ argumentiert er gegen die cineastischen Vorurteile, das kinematographische Bild sei im „kalten“ Medium Fernsehen hoffnungslos verloren.

Dieser Band erhält auch dadurch eine besondere Bedeutung, dass er als repräsentativer Querschnitt durch das gesamte Werk Klaus Kreimeiers gelten kann. Er vermittelt einen umfassenden Einblick, viele der hier vertretenen Texte erhalten einen Verweischarakter, deuten auf andere, umfassendere Arbeiten hin, sämtliche Themen und Themenkomplexe, die Klaus Kreimeier in den letzten vierzig Jahren immer wieder aufgegriffen hat, sind enthalten.

„Prekäre Moderne“ – unter dieser Überschrift ließe sich auch das gesamte Schreiben, das ausgedehnte, das vielgestaltige Oeuvre dieses Autors zusammenfassen. Darauf kam er immer wieder zurück, das ließ ihn nicht los: die Brüche und die Ambivalenzen, die Errungenschaften und die Zumutungen der Moderne, das gesteigerte ästhetische Raffinement des Films, jenes Mediums der Moderne par excellence, und die politischen Abgründe, die sich hier auftun. Die „prekäre Moderne“ wird vor allem im Ufa-Buch mit besonderer Intensität enthüllt. Der Staatskonzern, so zeigt es Klaus Kreimeier, war zugleich „Bauhütte“ und Zukunftslabor, verkörper-

te zugleich beste handwerkliche Traditionen und technischen Pioniergeist, war aber auch im hohen Maße politisch verführbar und manipulierbar.

Die hier zusammengeführten Texte spiegeln nicht zuletzt die eigene Entwicklung und die Denkgeschichte ihres Autors. sehr genau wider. Wenn Klaus Kreimeier Harun Farockis frühe Filme aus der zweiten Hälfte der 1960er Jahre einer Relektüre unterzieht, dann spricht er auch über sein eigenes Engagement in jenem Projekt der „Neuen Linken“, das damals gegen die Gefahren der Orthodoxie nicht immer gefeiert war.

Was aber diese bislang verstreuten, nun aber in einem Kontinuum und in einem Zusammenhang lesbaren Texte so besonders anziehend macht, das ist die Fähigkeit des Sehens und die Kunst der Versprachlichung. Ganz am Ende des Buches findet sich eine Analyse eines Fotos von Paul Strand, die schlicht meisterhaft und unübertrefflich ist. Die Sprache ist so frisch, so unverbraucht und unangestrengt, dass man kaum glauben mag, dass Klaus Kreimeier in diesem Jahr seinen 70. Geburtstag feiert.

*Karl Prümm
Marburg, August 2008*

Kino

Poulou geht ins Kino

Wenn viele Menschen beisammen sind, muß man sie durch Riten von einander trennen, sonst massakrieren sie einander. Das Kino bewies das Gegenteil. Dieses überaus gemischte Publikum schien weniger durch eine Festlichkeit vereint zu sein als durch eine Katastrophe, die Etikette war tot und gab endlich den Blick frei auf das wirkliche Band zwischen den Menschen, auf die Anhänglichkeit.

Jean-Paul Sartre, *Die Wörter*

Welch eine schöne Idee! Wie fantastisch die Vorstellung, dass im Kino die Menschheit zu ihrer Menschlichkeit erwachen könnte!

Les mots, Jean Paul Sartres Erinnerungen an seine Kindheit, erschienen 1964 bei Gallimard (und nur ein Jahr später, in der wunderbaren Übersetzung von Hans Mayer, auf Deutsch bei Rowohlt). 1964 ist der Algerienkrieg mit seinen Massakern, mit den ritualisierten Mordorgien in den Folterkellern der französischen Kolonialmacht seit ein paar Jahren vorbei; die Menschheit, die sich nun in den Ritualen des Kalten Krieges übt, gedenkt des August 1914, als der Erste Weltkrieg begann. 1914 war Sartre noch der kleine „Poulou“ und gerade neun Jahre alt. Und als er zum ersten Mal ins Kino ging, war er, wenn man seinen Erinnerungen Glauben schenken darf, knapp sieben. Das war also 1912.

Schlägt man bei Georges Sadoul nach, erfährt man, dass in diesen Jahren in den großen Pariser Kinos Filme wie *FANTÔMAS* und *MACISTE* liefen – und siehe da, exakt diese Titel nennt auch Sartre in *Les mots*. Er hat sie in den prächtigen Boulevard-Kinos gesehen, die er nicht besonders mochte: „die Vergoldungen störten mein Vergnügen“. (Vielleicht hat ja auch Sartre bei Sadoul nachgeschlagen, aber warum sollten wir nicht schlicht und einfach seinem Gedächtnis vertrauen? In diesem Punkt jedenfalls sind seine Erinnerungen für den Filmhistoriker ergiebiger als beispielsweise die einschlägigen Texte Kafkas oder Musils, die den Wissenschaftler nötigen, nach Prag oder nach Wien zu reisen und in den Archiven der Zeitungshäuser nach uralten Kinoannoncen zu fahnden, um herauszufinden, welche Filme die Dichter mit ihren ungenauen Erinnerungen nun tatsächlich gesehen haben.)

In den großen Kinos mit den Vergoldungen kann der kleine Sartre das „wirkliche Band zwischen den Menschen“, die „Anhänglichkeit“ *nicht* verspüren: Hier ist das Ritual, die „Etikette“ im Weg und lässt wärmere Empfindungen gar nicht erst aufkommen. Die Kinopaläste imitieren die statuarische Vornehmheit der gebildeten Bourgeoisie, die den Großvater noch ans Theater bindet, an die Comédie Française, an Corneille und Racine, und die ihn auf die Ankündigung hin, sein Enkel gehe ins Kino, die Stirn runzeln lässt. Die „Anhänglichkeit“, die Menschlichkeit, das Zusammenrücken angesichts der Katastrophe erfährt Poulou nicht im Cinéma oder im Hippodrome, sondern im kleinen Schlauchkino an der Ecke, wo man „tappend“ der Platzanweiserin folgt, sich „wie ein Illegaler“ fühlt, wo das Klavier „wiehert“ und der „durchdringende Geruch eines Desinfektionsmittels“ einem die Kehle zusammen presst.

Von welcher menschenvereinenden Katastrophe ist da die Rede? In Filmen wie FANTÔMAS und MACISTE wimmelt es von (Körper-)Katastrophen, die den Siebenjährigen überwältigen und die er zu Hause, während die Mutter am Klavier sitzt und Chopin spielt, mit seinem eigenen Körper nach-inszeniert. Das Jahr 1912 ist, mit dem Untergang der Titanic, indessen auch ein reales Katastrophenjahr, und die Angst vor der nahenden Katastrophe eines Weltkriegs ist vielen Menschen in Europa gemeinsam, die sich in den kleinen Ladenkinos von Paris, London oder Berlin zusammendrängen und sich wenig später auf den Schlachtfeldern als Feinde gegenüber stehen werden.

So kam es, dass sich im Kino die Katastrophensucht eines Kindes und die Katastrophenangst der Erwachsenen begegneten. Poulou konnte dies gewiss nicht ahnen. Doch Erinnerungen sind nicht nur das Rohmaterial, das in den Schichten des Unterbewusstseins abgelagert ist und den Prozess des Erinnerns erst auslöst: In Sartres Fall haben mehr als fünfzig Jahre daran gearbeitet, dem Stoff Gestalt zu geben, ihn umzumodeln, umzudichten, ihn in geschliffener und polierter Form Literatur werden zu lassen.

Kino, anno 1912: „Der Geruch und die Früchte dieser bewohnten Nacht verschmolzen in mir: ich aß die Notlampen, ihr säuerlicher Geschmack erfüllte mich.“ Kino ist mehr als Film, und die Erinnerung des fast sechzigjährigen Sartre – sein Bemühen, in Farben und Gerüchen heraufzubeschwören, was das Kino für den siebenjährigen Poulou gewesen sein mag –, ist mehr als eine Gedächtnisleistung: eher eine raunende Beschwörung des Imperfekts, die sich, sozusagen unvermeidlicherweise, auf die Pfade Marcel Prousts begibt. Eine (Wieder-)Aneignung des Verlorenen als gewalttätiger Akt, der alle Sinne mobilisiert und mit einiger Konsequenz in *orale* Willkür mündet: Um sich der Kinoerfahrung zu vergewissern, muss man das Kino (noch einmal) in sich einsaugen, mehr noch: man muss es *fressen*.

Schlich sich der Knirps allein ins Kino, drückte er sich unbemerkt an der Kasse vorbei, um ins Paradies der Katastrophen zu gelangen? Der Großvater mütterlicherseits, der Poulous Bildungs- und Menschwerdungsprozess überwachte, hätte dies zu verhindern gewusst. „Das Kino war eine Vergnügungsstätte für Frauen und Kinder; wir liebten es sehr, meine Mutter und ich, aber wir dachten kaum darüber nach und sprachen niemals davon: spricht man über Brot, wenn es daran nicht fehlt? Als wir uns über seine Existenz klargeworden waren, bildete es bereits seit geraumer Zeit unser wichtigstes Bedürfnis.“

Eine Vergnügungsstätte: auch für *bürgerliche* Frauen – und für bürgerliche Kinder mit erwachsener Begleitperson. Im Umkehrschluss heißt dies: Aus maskulinbürgerlicher Sicht (die vermutlich auch die des Großvaters war) galt das Kino, oder vielmehr der „Projektionssaal“, als unmännlich und dem Manne nicht bekömmlich. Darüber, was die Frauen ins Kino trieb, wagte man nicht nachzudenken oder vertrieb die gefährlichen Gedanken alsbald. Es muss (dachte man doch einmal darüber nach) gleichfalls etwas Katastrophisches gewesen sein: etwas, das nur mit rätselhaften Vorgängen im Leib des Weibes zu erklären war – und mit der weiblichen, genau genommen: kindlichen und in die bürgerliche Welt nicht ganz passenden Eigenschaft, sich die Welt mit allen Sinnen, allen Fasern der sinnlichen Existenz anzueignen. Außerdem: In den Projektionssälen war es dunkel – keine Sache für den klar strukturierten, im Hellen tätigen männlichen Verstand. Schließlich: Im Dunkel nistet (und aus ihm droht): die Anarchie.

Was in männlicher Betrachtung als „weibliche List“ gilt, führte insgeheim Regie, wenn es die Option für den Kinobesuch gegenüber anderen Vergnügungen zu erwägen und schließlich durchzusetzen galt: „An Regentagen fragte mich Anne-Marie [Sartres Mutter, KK], was ich tun wolle, und wir schwankten lange zwischen dem Zirkus, dem Châtelet-Theater, dem Elektrischen Haus und dem Wachsfigurenkabinett; im letzten Augenblick entschieden wir uns mit berechneter Beiläufigkeit dafür, einen Projektionssaal aufzusuchen.“

Die Berechnung, die der beiläufigen Entscheidung voraus geht, hat den Medienumbruch von den vor-kinematographischen Attraktionen zu den laufenden Bildern im Projektionssaal bereits vollzogen: gewissermaßen als *fait accompli*, als Selbstverständlichkeit, die nicht mehr hinterfragt oder reflektiert, am allerwenigsten bedauert werden muss. Pro forma wird den alten Medien noch eine Chance gegeben, der Konvention oder der inneren Stimme zuliebe, soweit diese noch immer mit der des Großvaters spricht. Der Zirkus, das Châtelet-Theater, das Wachsfigurenkabinett sind Volksvergnügungen, die immerhin die Tradition auf ihrer Seite und damit einen bürgerlichen Qualitätsstempel haben; für das Kino gilt dies noch nicht. Zur Attraktion der technischen Neuheit gesellt sich, geheimnisumwittert, die der gesellschaftlichen



Filmplakat, 1913

Schüler, der ein neues Alphabet zu lernen hat, begeistert zunächst dessen fremde Materialität und technisch unvollkommene Erscheinungsform: „Ich liebte diesen Regen und diese unablässige Unruhe auf der Wand.“ Es ist die Materialität der durch Gebrauch verschlissenen Emulsionsschicht, es sind die ‚Spratzer‘, die Striemen und Kerben, die der ebenso geschäftstüchtige wie gewissenlose Raubbau an den Kopien den Bildern hinzugefügt hat. Film: das ist die tobende Unruhe auf einer weißen Fläche, ein Viereck in unablässiger Bewegung – reine Technizität. „Ich erlebte die Delirien einer Wand.“ Im Leben des Erwachsenen wird diese Obsession für die Turbulenzen der Abstraktion wiederkehren: „Später haben mich die Verschiebungen und Rotationen von Dreicken an die gleitenden Figuren auf der Leinwand erinnert; ich liebte das Kino bis hinein in die Planimetrie.“

Der kleine Poulou nutzt in seiner medientheoretischen Einfalt oder Genialität das Kino gegen seinen Sinn. Genauer: Er gibt der nicht zuletzt aus Propagangagründen dem Kino zugeschriebenen Omnipotenz, alles sichtbar zu machen, selbst das, was das menschliche Auge in der Natur nicht sehen kann oder gemeinhin übersieht, eine neue, seine eigene Logik. „Ich entzückte mich am Anblick des Unsichtbaren“: also wohl jener Segmente der sichtbaren Totalität, die aus dem Bildkader heraus fallen, von der Kame-

Ächtung, die Anziehungskraft des Verbotenen oder eigentlich Nicht-Zugelassenen, die das Kino mit dem Sexus und dem Sprechen über Sexuelles teilt.

Poulou nimmt das Kino zunächst mit seinem Geruchs- und Geschmacksinn, also mit seinen eher animalischen, in der hierarchischen Gliederung der Sinne untergeordneten, gleichsam „prä-optischen“ Wahrnehmungswerkzeugen auf. Gibt es nichts zu sehen? „(...) endlich schaute ich auf die Leinwand, entdeckte eine fluoreszierende Kreide, zwinkernde Landschaften, die von Unwettern gestreift wurden; es regnete immer (...)“

In den frühen Kinos regnete es immer. Jahrzehnte später werden die Nutzer der frühen Fernsehapparate feststellen, dass es auf den schwarzweißen Bildschirmen stets schneit. Den

ra ausgegrenzt worden sind und in einem Jenseits des Bildes ihr Wesen treiben, von unserem Auge gleichwohl errechnet werden können. „Aus Schwarz und Weiß machte ich bedeutsame Farben“: vermutlich solche Farben, die mit der Technik der Viragierung, die das Schwarzweiß nach der ästhetischen Maßgabe der Produzenten mit Bedeutung aufladen sollte, eher im Konflikt lagen. „Überdies liebte ich die unheilbare Stummheit meiner Helden“: In ihrem stummen Agieren, so muss es dem kindlichen Betrachter scheinen, sind sie nicht ansprechbar, sondern gehen unverwandt ihren Weg in den Untergang oder zum Sieg. In ihrer Unbeirrbarkeit ist ihre Unheilbarkeit begründet, das macht sie liebens- und nachahmenswert: Wenn Poulou zu Hause die Filmszenen nachspielt und durch das Zimmer poltert, kann ihn die Mutter weder mit Mahnungen noch mit Schmeicheleien erreichen – „ich bin ja stumm.“

Aber die Stummfilmhelden „waren nicht stumm, denn sie konnten sich verständlich machen. Wir verständigten uns durch die Musik; es war das Geräusch ihres Innenlebens.“ Eines Innenlebens, das wie ein Uhrwerk im Rhythmus der sichtbaren Aktionen funktionierte und, wenn der Pianist seine Kunst verstand, im Rhythmus des ganzen Dramas: „Welche Freude, wenn der letzte Messerstich mit dem Schlussakkord zusammenfiel! Ich war übergücklich, ich hatte die Welt gefunden, worin ich leben wollte, ich berührte das Absolute.“ Doch mit dem Schlussakkord fällt auch das Ende dieser Welt zusammen. Die jähe Helligkeit im Projektionssaal entblößt die geheime, unabwendbare Tragik jedes Kinobesuchs: „Draußen auf der Straße empfand ich mich dann wieder als überzählig.“ Poulou: der Kinogeher, der Patient mit dem ewigen Hunger und dem unglücklichen Bewusstsein.

Den Einbruch des Lichts nach dem Schlussakkord nennt Sartre auch eine „jäh Entgiftung“, als werde nach der Begegnung mit dem Absoluten aus dem Körper etwas heraus gezogen, was seine Gesundheit bedroht hat, doch von nun an lebensnotwendig geworden ist. Poulou hat die Sucht kennen gelernt – und die Hölle des unvermittelten Entzugs. Beide gehören noch einer älteren Kultur an, der Welt der Bücher und der Leiden, die das Lesen verschaffen kann. Die Kinoproduzenten aber werden in der Tonfilmzeit die „jäh Entgiftung“ durch den Segen des langen Nachspanns ersetzen, der den Zuschauer aus dem Tumult des Absoluten, bei Dämmerlicht und weiterplätschernder Musik, sanft in die Wirklichkeit entlässt.

Alle Zitate aus: Jean-Paul Sartre: *Die Wörter*. Aus dem Französischen mit einer Nachbemerkung von Hans Mayer. Reinbek bei Hamburg 1965, S. 91-97.

Verzauberungen

Ästhetische und dramaturgische Aspekte des Staunens im Kino

Dass dem Staunen im Kino mit ästhetischen Kategorien beizukommen sei, scheint auf den ersten Blick zweifelhaft. Weit eher scheint unsere Fähigkeit zu staunen eine Qualität unseres Kognitionssystems und insoweit ein Gegenstand der Erkenntnistheorie zu sein. Ohne Staunen kein Wissensdrang, kein Erkenntnisprozess, keine produktive Unruhe in der Welt. Das Unerhörte, das Niegesehene, die Sensation machen uns zu rastlosen Geistern, die aufbrechen, um die Welt zu erkunden – eben dies ist ja auch die Funktion der Märchen, die aus Kindern bohrende Fragesteller machen.

Die ‚Sensation‘ ist unbedingt diesem Kontext hinzuzurechnen – das Wort hat eine interessante Begriffsgeschichte. Erst im 18. und 19. Jahrhundert verengte sich seine Bedeutung zum ‚aufsehenerregenden Ereignis‘, aber es schwingt dabei das ‚lebhaftes Interesse‘ an einer Begebenheit noch mit. Das lebhaftes Interesse: also das Dabeisein, das Involviertsein mit allen Sinnen und Verstandeskräften – hier findet sich noch eine Spur des mittellateinischen Begriffs ‚sensatio‘, der das ‚Empfinden‘, aber auch das ‚Verstehen‘ meinte, so wie der ‚sensatus‘ jemand war, dem ‚Empfindung‘ und ‚Verstand‘ eigen waren. Ohne Staunen kein Wissensdrang. Aber es gilt auch die Umkehrung: wären wir nicht neugierigkeitssüchtige, erkenntnis-süchtige Wesen, gäbe es auch nichts zum Staunen – sei es im Kino, sei es in der wirklichen Welt oder neuerdings im Internet. Die Frage ist allerdings, worauf unsere Neugierkeitssucht, unser Erkenntnis-hunger letztlich zielt.

Aladins Wunderlampe

Zu den Denkern des 20. Jahrhunderts, die mit dem Staunen im Bunde waren und es gleichsam operabel machten, gehört Ernst Bloch. Mit ihm haben wir zudem den Glücksfall eines Philosophen, der in seinem Denken vielfache Brücken von den Kategorien des Erkennens zum Ästhetischen geschlagen hat. Schließlich hat er uns einen Begriff der Montage hinterlassen, der zweifellos weit über ästhetische und dramaturgische Fragen der Kinematographie hinausgreift, gleichwohl der Filmtheorie zuarbeitet und von ihr zur Kenntnis genommen werden sollte. So bietet es sich

an, mit Hilfe Blochs etwas näher an die Frage heranzukommen, was es mit dem Staunen im Kino auf sich haben mag – und ob seine Reflexion über Montage zur Klärung unserer Frage beitragen kann.

Im *Prinzip Hoffnung* sieht Bloch das Wesen des Montageverfahrens in der Überwindung von Raum und Zeit; Montage erzählt ein „technisch-magisches Märchen“¹. Im Märchen, so Bloch, haben Spiel und Magie einen „Freipass“: Gestalt gewinnt auch das „Widersinnige“ und „bloß Denkmögliche“ – gleichsam die aberwitzige Verknüpfung des Heterogenen, die sich um Ratio und Logik nicht kümmert. In der Welt des bloß Denkmöglichen regiert der Wunsch; die „Mühe der Ausführung“ entfällt, weil unsere Imagination ja nicht die Widerstände der Natur bearbeiten muss.

Aladins Wunderlampe ist für Bloch ein Prototyp des „technisch-magischen Märchens“. In diesem Kontext spricht er zwar nicht vom Kino – aber er hätte sich darauf berufen können, dass etwa von der Mitte des 19. Jahrhunderts an – von der Erfindung der Fotografie über die stereoskopischen Effekte des Panoramas und die Bewegungszusammenhänge der Nebelbilder bis zum Bioscop Max Skladanowskys und dem ersten Kinematographen der Brüder Lumière – Erfinder auf der ganzen Welt an der Realisierung von Aladins Wunderlampe arbeiten: auf der Grundlage der neuen physikalischen Techniken, gestützt auf die Errungenschaften der optischen Industrie und experimentierend mit dem Licht, das in dieser Zeit die Entwicklung vom Gaslicht über die Kohlenstäbe des Bogenlichts zur modernen Elektrizität durchläuft.

In einem zunächst ganz elementaren Sinne tritt die Kinematographie als Aladins Wunderlampe, als Wunsch- und Traummaschine in die Geschichte: der Wunsch nach dem bewegten Bild wird für sie zum Befehl; das „bloß Denkmögliche“ gewinnt in ihren Montagen die Kraft der Anschaulichkeit; trennender Raum und trennende Zeit entfallen. In den Worten Blochs: „Lauter Wunschnittel (...), um auf kürzestem Weg (im Märchen) zu erlangen, was die Natur selber, außerhalb des Märchens, dem Menschen verweigert.“² Tatsächlich geht es schon in der frühen Fotografie, in den Nebelbildern auf den Jahrmärkten und in den ersten Filmen keineswegs ausschließlich um das Abbild der empirischen Realität. Es geht ebenso sehr um das „bloß Denkmögliche“, das die Montage und das Spiel mit dem Licht in die Potenz des Sichtbaren heben: um Geistererscheinungen, um Träume, um die Wunscherfüllungsstrategien des Märchens und – denken wir nur an die Filme von Georges Méliès – um die technische Utopie.

1 Ernst Bloch: *Das Prinzip Hoffnung*. 1. Band. Frankfurt/M. 1959, S. 414.

2 Bloch, S. 414.

Entgrenzung, Bewegung, nie gesehene Verknüpfung

Im Jahre 1913, das Kino ist noch keine zwanzig Jahre alt, formuliert ein Buch, das erst Jahrzehnte später wieder entdeckt werden wird, das Programm der Wunsch- und Montagemaschine Kinematographie: Kurt Pinthus' *Kinobuch*, eine Anthologie von Phantasiestücken, die, ganz im Sinne Blochs, über das „bloß Denkmögliche“ reflektieren – und über die Möglichkeit, die Entgrenzungen der Imagination im technischen Bild ins Sinnlich-Anschaubare zu transponieren. Pinthus hatte fünfzehn Autoren seiner Generation, der Expressionisten vor dem Ersten Weltkrieg, gebeten, „Kinostücke“ zu schreiben – unter ihnen Walter Hasenclever, Else Lasker-Schüler, Max Brod, Albert Ehrenstein, Ludwig Rubiner, Paul Zech, Arnold Höllriegel und Franz Blei. Das Ergebnis sind sonderbare literarische Kabinetttstücke, die ausnahmslos Literatur geblieben sind, aber einige von ihnen geben darüber Auskunft, was das Kino hätte leisten können, wenn es sich als Maschinerie der „subjektiven Montage“, also der humanen Phantasiekräfte im Übergang zur Moderne hätte entfalten können.

In seiner Einführung, in der es ihm vor allem darum geht, das neue Medium gegenüber dem Theater abzugrenzen, definiert Pinthus die Montage-Qualitäten der kinematographischen Phantasie: wie im Roman könne sich der Rezipient „mit den Handelnden fortbewegen“, „in steter Bewegung, unabhängig von räumlicher Begrenzung“; die Welt des Kinematographen sei „mit Abenteuern und Seltsamkeiten gespickt“, die „Schwere und Kausalität“ falle von den Dingen ab: „Man hat noch nie gesehen, und lacht darum unbändig, wenn es tatsächlich vorgeführt wird, daß Leute plötzlich auf den Köpfen stehen, ein Wagen in stürzendes Geschirr fährt oder eine Schwiegermutter über die Dächer der Häuser flieht.“³

Das erste Ausdrucksmittel des Kinostücks, so Pinthus, sei „das unbegrenzte Milieu“. Sein zweites Ausdrucksmittel sei die Bewegung: „Bewegung in doppelter Bedeutung: Bewegung als Geste und als Tempo“. Das dritte Ausdrucksmittel schließlich: die Situation, der Trick. „Wir fallen in Erregung, wenn wir eine Verknüpfung der Geschehnisse sehen, die wir bisher noch niemals erlebt haben.“ Treffender und präziser lässt sich das Phänomen des Staunens im Kino wohl kaum beschreiben.

Interessant sind in diesem Zusammenhang die Überlegungen zur Intermedialität, die Pinthus – ohne bereits über diesen Begriff zu verfügen – in seinem Vorwort skizziert. Sie beziehen sich auf Analogien der Narrationstechniken im Film und im Roman: „Viel mehr als dem Theaterstück könnte das Kinostück dem Roman ähnlich genannt werden. Während im Drama die Personen auf der Bühne festgehalten

3 Kurt Pinthus (Hrg.): *Das Kinobuch* (Neuausgabe). Zürich 1963, S. 23.

sind, kann im Kino wie im Roman der Zuschauer sich mit den Handelnden fortbewegen, und in steter Bewegung, unabhängig von räumlicher Begrenzung, Handlungen ausführen sehen.⁴ Das Kinopublikum, so Pinthus, sei „im wesentlichen ein Romanlesepublikum“. Wenn wir uns selbst prüfen, kommen wir wahrscheinlich zu dem Ergebnis, dass unsere Bereitschaft, uns durch eine Romanhandlung treiben zu lassen, mit unserem Bedürfnis, zu staunen, wohl enger liiert ist als der Impuls, der uns ins Theater treibt – hier werden uns zwar, nach den alten aristotelischen Kategorien, die Furcht und das Mitleiden beigebracht, aber für unsere Sucht nach dem Abenteuer und dem Ungewöhnlichen, ja Unerklärlichen sind gewiss eher der Roman und das Kino zuständig. Pinthus drückt das so aus:

„Das was unsere Sinne lockt: schöne und fremde Landschaften, gesellschaftliche Kultur, bunte und seltsame Milieus, groteske Situationen, ungekannte Institutionen und Völker, das Wunderbare muss verknüpft und belebt werden durch das, was unsere Herzen weckt: Menschenschicksal, Mentschentat, Liebesgeschichten, Verrat, Aufopferung, Intrigen, fröhliche Weltbetrachtung, aufwühlende Traurigkeit, Spannung, Abenteuer, Ruhe.“⁵ Umgekehrt könnte man formulieren: auch im Kino wollen wir leiden, mit-leiden mit dem, was die Menschen umtreibt – aber ein bisschen Exotik, ein bisschen Frankenstein oder Nosferatu, ein bisschen Atemberaubendes à la Satanismus, Naturkatastrophe, galaktische Verschwörung oder Weltuntergang ist auch nicht zu verachten, damit wir darüber staunen können, wie unermesslich groß der Kosmos und wie relativ klein und lächerlich das Menschenleben ist. Ein berühmter Film, der für das Staunen im Kino geschaffen wurde, hat eben daraus schon 1968 seine Konsequenzen gezogen und obendrein sehr geschäftstüchtig in die Zukunft spekuliert: Stanley Kubricks 2001 – ODYSSEE IM WELTRAUM.

Den schönsten Text zum *Kinobuch* von 1913 hat übrigens Kurt Pinthus selbst beige-steuert; er ist betitelt: „Die verrückte Lokomotive oder Abenteuer einer Hochzeitsfahrt“, und hier vereint bereits der Titel alles, was zur Dramaturgie des Staunens im Kino gehört: das Abenteuer, die Verrücktheit, Aufbruch und weite Fahrt (im Bild der Lokomotive) – und schließlich: der Umstand, dass zwei Menschen eigentlich nur heiraten und sich lieben wollen und statt dessen beinahe in die Hölle geraten. Denn sie sitzen in einem Eisenbahnzug, dessen Lokomotivführer leider wahnsinnig geworden ist. Eine Sequenz aus diesem erlesenen Kino-Stück sei hier zitiert:

„Nun sehen wir den Zug schneller und schneller durch die Landschaft rasen, bis sich sein Tempo zu einer noch niemals erblickten Geschwindigkeit steigert. Drinnen

4 Pinthus, S. 21.

5 Pinthus, S. 25.

aber im Speisewagen sitzen die Leute beim Mahl. Verwundert sehen sie plötzlich die Landschaft in tobender Geschwindigkeit vorbeisausen. Der Wagen schüttelt, so dass die Getränke überlaufen, die Speisen von den Tellern fliegen. Entsetzt springt man auf, starrt aus den Fenstern, und sieht draußen die Welt wie zerstückt in Fetzen vorbeifliegen. Man glotzt sich entsetzt in die Augen, stürzt durch die Korridore des Luxuszugs mit verzweifelten Gesichtern und Gebärden. Mütter umschlingen die schreienden und zappelnden Kinder. Der Koch und die Kellner stürmen im Speisewagen umher und werfen das Geschirr aus dem Fenster. Einem amerikanischen Millionär werden vor Entsetzen die Haare grau; er reißt aus seiner Brieftasche Banknoten, aus seinem Koffer Geldrollen und verstreut Geldstücke und Scheine in den Gängen unter die Leute, während seine hässliche, dürre, riesenhafte Frau ihn keifend daran hindert. (...) Und man sieht nun den Zug durch die schönsten Gegenden Deutschlands rasen: Über Weichen durch die Bahnhöfe, durch liebliche Landschaften Thüringens. Über bewaldete Berge an alten Städten vorbei (etwa Nürnberg). Der Zug knattert über Brücken, tobt durch Tunnels, hüpfert wie ein Fisch über Flüsse, und plötzlich springt er vom Ufer in einen See hinab (etwa der Bodensee) und durchschwimmt ihn wie eine Seeschlange. Dann nähert er sich dem gezackten Profil der Alpen, saust die Berge hinauf, an friedlichen Alpenseen und Riesenhotels vorbei... Da erhebt er sich in die Lüfte und schwebt wie ein fliegender Wurm über eisglitzernde Gletscher, über unendliche Abgründe. Und er senkt sich wieder hinab in die oberitalienische Ebene, rast an den dunkelblauen Seen vorbei und stürmt durch Italien.“⁶

Entgrenzung, Bewegung, nie gesehene Verknüpfung: als Medientheoretiker entwirft Pinthus ein Programm, das die Kategorie des „bloß Denkmöglichen“ auf die Potenzen der technischen Bewegungsbilder anwendet und gedanklich sogar die furiose Steadycam-Technik antizipiert. Und als Kunsttheoretiker entwirft er ein Programm des mit filmischen Mitteln verwirklichten Surrealismus – ohne dass er diesen Begriff im Jahre 1913 schon zur Verfügung gehabt hätte. Im Zentrum der technischen und ästhetischen Operation steht hier wie dort die Montage: jenes subjektive, weil von einem ästhetischen Subjekt praktizierte Verfahren, das aus Trennen und Verknüpfen besteht. Der ‚Cut‘ ist der nervus rerum jenes „technisch–magischen Märchens“, das sich in der Filmproduktion realisiert. Darum wird Jean-Luc Godard noch Jahrzehnte später die Montage seine „schöne Sorge“ nennen: alle Fragen, die die Montage aufwirft, sind bis heute ungelöst, obwohl die Entwicklung der Kinematographie unter den Bedingungen des kommerziellen Kinos scheinbar die Sprengkraft, die im Montage-Prinzip steckt, aus der Welt geschafft hat. Mit dem ‚continuity editing system‘, das uns den ‚unsichtbaren Schnitt‘ bescherte, hat Hollywood, so scheint es, alle Probleme der Montage gelöst – mit dem Ergebnis, dass nun das erregende Moment des Stauens in die Bilder selbst und ihre technische Ausgestaltung verlegt werden musste.

6 Pinthus, S. 80 f.

Das Staunen des Produzenten

Am Anfang des Staunens im Kino steht das Staunen des Produzenten – stehen die Überraschungen, die der Operateur als Handwerker im konkreten Arbeitsprozess erlebt. Die Technik tritt ihm nicht selten als Tücke des Objekts entgegen, also als Moment der Dekonstruktion. Ein berühmtes Beispiel steht am Anfang der Filmgeschichte. Georges Méliès selbst berichtet, nicht ohne Selbstironie, wie er den ‚Trick‘, den Zauber der Kinematographie erfunden hat: das Verfahren, mithilfe simpelster Technik die Sinne und den Verstand des Zuschauers zu überrumpeln, ihn in Staunen zu versetzen und seine Phantasiekräfte auf die Reise zu schicken.

„Wollen Sie wissen, wie mir die Idee kam, in der Kinematographie Tricks zu verwenden? Wirklich, das war ganz einfach! Eine Panne des Apparats, dessen ich mich anfangs bediente (ein ganz einfacher Apparat, in dem der Film oft zerriss oder hängenblieb und nicht weiterlaufen wollte), hatte eine unerwartete Wirkung, als ich eines Tages ganz prosaisch die Place de l’Opéra photographierte. Es dauerte eine Minute, um den Film freizubekommen und die Kamera wieder in Gang zu setzen. Während dieser Minute hatten die Passanten, Omnibusse, Wagen sich natürlich weiterbewegt. Als ich mir den Film vorführte, sah ich an der Stelle, wo die Unterbrechung eingetreten war, plötzlich einen Omnibus der Linie Madeleine-Bastille sich in einen Leichenwagen verwandeln und Männer zu Frauen werden. Der Trick durch Ersetzen, Stopptrick genannt, war gefunden, und zwei Tage später begann ich damit, Männer in Frauen zu verwandeln und Menschen und Dinge plötzlich verschwinden zu lassen, was anfangs ja großen Erfolg hatte. Mit diesem ganz einfachen Trick schuf ich die ersten Feerien: *LE MANOIR DU DIABLE*, *LE DIABLE AU COUVENT*, *CENDRILLON* usw.“⁷

Was Méliès hier als Geschenk der plötzlichen Unterbrechung, als Trick durch Ersetzen, als Stopptrick beschreibt, ist nichts anderes als jene „nie gesehene Verknüpfung“, die durch den Cut ermöglicht wird – durch den Schnitt ins Material, der auf der Ebene neuer Kombinationen die Qualität der Montage erlangt. Wie die Brüder Lumière beginnt Méliès als Dokumentarist; er pflanzt seine Kamera an der Place de l’Opéra auf und wartet gespannt auf die Überraschungen, die ihm das vorüberziehende Großstadtleben verheißt. Die entscheidende Überraschung aber springt aus dem Apparat: eine Panne der Technik generiert einen Qualitätssprung aus der Kontinuität der empirischen Sinneswahrnehmungen, die wir Alltag nennen, in die Kontingenz unvorhersehbarer Kombinationsmöglichkeiten, die wir von nun an mit dem Zauber der Kinematographie verbinden und die allein dem Cut zu danken ist.

7 Georges Méliès: Die Filmaufnahme. In: *Georges Méliès – Magier der Filmkunst*. KINtop 2. Hrsg. von Frank Kessler, Sabine Lenk und Martin Loiperdinger. Basel/Frankfurt/M. 1993, S. 25.



Buster Keaton in SHERLOCK JUNIOR

1924 entstand ein Film, der nicht mehr, aber auch nicht weniger als eine Philosophie der Montage leistet, eine Strukturanalyse des Kinozaubers, ebenso eine Analyse der Differenz zwischen den Möglichkeiten des Mediums und dem, was aus dem Kino im Prozess seiner Ausdifferenzierung als Massenmedium unter kommerziellen Bedin-

gungen geworden ist. Es handelt sich um *SHERLOCK JUNIOR* von Buster Keaton: die Geschichte eines Filmvorführers im Niedriglohnbereich, der von Reichtum und Liebe träumt, vor allem davon, als Meisterdetektiv berühmt zu werden. Eines Tages schläft er neben dem Filmprojektor ein; er träumt, und im Traum steigt er in die Filmhandlung, die auf der Leinwand abläuft – entschlossen, zwischen Gut und Böse Ordnung zu stiften.

Der Zivilisationsmensch, der ins Kino geht, will Gefährdungen wahrnehmen, ohne sich selbst den Gefahren auszusetzen; er will sich in der Wüste, im Urwald, auf einem Berggipfel oder in der Meeresbrandung wiederfinden, ohne jedoch den Unbequemlichkeiten der Reise ausgeliefert zu sein. Sein Körper bleibt in Ruhestellung – als Kinozuschauer ist er der körperlos Reisende, und es ist das Transportmedium der Montage, das die Dauer der einzelnen Reisephasen auf Sekundenbruchteile reduziert.

In seinem filmischen Essay über die Filmmontage fingiert Buster Keaton nun, was passiert, wenn nicht nur unsere Augen und unsere Phantasiekräfte, sondern unser Körper auf die Montage-Reise geschickt wird. Auf der Ebene der Story erträumt sich ein Filmvorführer einen zweiten Bildungsweg als Detektiv und begibt sich, sozusagen auf direktem Weg, in die Welt der Möglichkeiten, die ihm das Kino offeriert. Auf der Ebene der filmtechnischen Mittel jedoch erleidet sein Körper ein Schicksal, das er nicht vorausgesehen hat. Jeder Filmschnitt katapultiert Busters Traum-Ich in eine neue Szene; Buster wird zum passiven Helden nicht einer Geschichte, sondern des seriellen Prinzips der Unterbrechung. Er fungiert als Demonstrationsobjekt einer Technik, in der Méliès den Charme niegesehener Verknüpfungen, also den Zauber des Kinos entdeckt hat. Und das Kino zeigt sich auf der