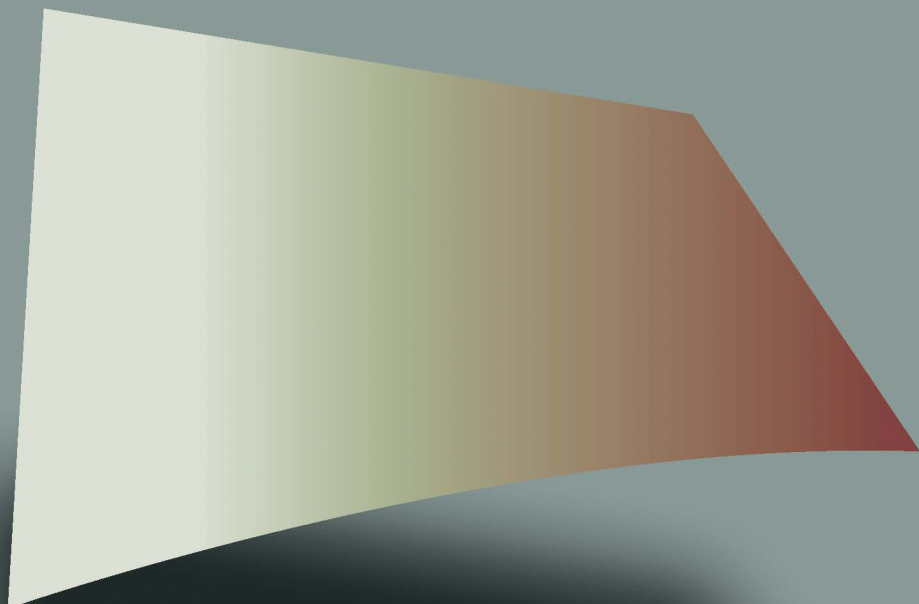


SCHRIFTENREIHE ZUR TEXTUALITÄT DES FILMS BAND 9



HEINZ-PETER PREUSSER (HG.)

SPÄTE STUMMFILME

ÄSTHETISCHE INNOVATION IM KINO 1924-1930

SCHÜREN

Heinz-Peter Preußer (Hg.)
Späte Stummfilme. Ästhetische Innovation im Kino 1924–1930

Schriftenreihe zur Textualität des Films 9
ISSN 2194–3087

Schriftenreihe zur Textualität des Films
Herausgegeben von John A. Bateman, Sabine Schlickers
(Bremer Institut für transmediale Textualitätsforschung, BitT)
und Heinz-Peter Preußner (Bielefeld)

Internationaler Beirat der Schriftenreihe:

Wolfgang Bongers (PUC, Santiago de Chile), Stephen Brockmann (Pittsburgh, PA),
Erica Carter (King's College, CMU London), Jens Eder (Mannheim), Pietsie Feenstra
(USN Paris 3), Matteo Galli (Ferrara), Britta Hartmann (Bonn),
Vinzenz Hediger (Frankfurt a. M.), Hermann Kappelhoff (FU Berlin),
Ursula von Keitz (FuBKW Potsdam), Frank Kessler (Utrecht),
Markus Kuhn (Odense), Claudia Liebrand (Köln),
Fabienne Liptay (UZH Zürich), Karl Sierek (Jena), Hans Jürgen Wulff (Kiel).

BEREITS ERSCHIENEN

- Bd. 1** John Bateman / Matthis Kepser / Markus Kuhn (Hg.): «Film_Text_Kultur.
Beiträge zur Textualität des Films
- Bd. 2** Oliver Schmidt: Hybride Räume.
Filmwelten im Hollywood-Kino der Jahrtausendwende
- Bd. 3** Heinz-Peter Preußner: «Transmediale Texturen.
Lektüren zum Film und angrenzenden Künsten»
- Bd. 4** Heinz-Peter Preußner (Hg.): «Anschauen und Vorstellen.
Gelenkte Imagination im Kino»
- Bd. 5** Oliver Schmidt/Jennifer Henke/Magdalena Krakowski/Benjamin Moldenhauer (Hg.):
«Hollywood Reloaded. Genrewandel und Medienerfahrung nach der Jahrtausendwende»
- Bd. 6** Dominik Orth: «Narrative Wirklichkeiten.
Eine Typologie pluraler Realitäten in Literatur und Film»
- Bd. 7** Jihae Chung: «Das Erhabene im Kinofilm. Ästhetik eines gemischten Gefühls»
- Bd. 8** Heinz-Peter Preußner (Hg.): «Sinnlichkeit und Sinn im Kino.
Zur Interdependenz von Körperlichkeit und Textualität in der Filmrezeption»
- Bd. 9** Heinz-Peter Preußner (Hg.): «Späte Stummfilme.
Ästhetische Innovation im Kino 1924–1930»

Heinz-Peter Preußer (Hg.)

Späte Stummfilme

Ästhetische Innovation im Kino
1924–1930

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.

Schüren Verlag GmbH
Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
www.schueren-verlag.de
© Schüren 2017
Alle Rechte vorbehalten
Gestaltung: Erik Schüßler
Umschlaggestaltung: Wolfgang Diemer, Köln
ISBN eBook 978-3-7410-0083-6
ISBN Print 978-3-89472-959-2

Inhalt

Heinz-Peter Preußner Ästhetische Innovation im späten Stummfilm Eine Einführung	7
---	---

1. Gründungsmythen

Meinolf Schumacher Ein Heldenepos als stumme Film-Erzählung Fritz Lang, DIE NIBELUNGEN	39
--	----

Matthis Kepser Die Entdeckung des Dazwischen Sergej Eisensteins PANZERKREUZER POTESKIN und der Russische Formalismus	64
--	----

Heinz-Peter Preußner Reaktionäre Modernität Abel Gance' NAPOLÉON zwischen ästhetischer Innovation und nationalistischem Gründungsmythos	85
---	----

Nathalie Mälzer Die Kunst der Zwischentitel in Carl Theodor Dreyers LA PASSION DE JEANNE D'ARC	118
--	-----

2. Experimente

Claudia Liebrand Montierte Körper, montierte Gesten und «male hysteria» Robert Wiens ORLAC'S HÄNDE	137
--	-----

Matteo Galli Die Artisten in der Kino-/Theater-Kuppel: entfesselt VARIÉTÉ von Ewald André Dupont	156
--	-----

Helmut G. Asper Zwischen Experiment, Film-Volksoper und Ausstattungsfilm Die Stummfilmoper DER ROSENKAVALIER von Robert Wiene	175
---	-----

Irmbert Schenk

«**Gipfel der Filmkunst**» versus «**blödes Märchen**»

DIE WEISSE HÖLLE VOM PIZ PALÜ, Regie: Arnold Fanck,

Georg Wilhelm Pabst

202

Norbert M. Schmitz

Surrealistisches Kino und die Montagetechnik des Stummfilms

Luis Buñuel und Salvador Dalí: UN CHIEN ANDALOU

220

3. Metropolen

Judith Ellenbürger

Filmästhetik des Seriellen

King Vidor's THE CROWD

245

Julian Hanich

Eine Reise ans Ende der Nacht

Moderne und Modernisierungsängste in Friedrich Wilhelm Murnaus SUNRISE

267

Torsten Voß

Die Allmacht des Baal

Großstadtphantasmagorien bei Fritz Lang und Walther Ruttmann

(METROPOLIS / BERLIN, DIE SINFONIE DER GROSSSTADT)

301

Annemarie Weber

Billy Tom rettet Metropolis

Marginalie zu einer ungewöhnlichen Verwertungsgeschichte der

Filmstandbilder Horst von Harbous

318

Joachim Michael

Stumme Symphonien der peripheren Moderne

SÃO PAULO, A SINFONIA DA METRÓPOLE, Regie: Adalberto Kemeny,

Rudolf Rex Lustig

328

Karl Prümm

Resümee einer Epoche und Vorschein des modernen Films

MENSCHEN AM SONNTAG von Robert und Kurt Siodmak, Billie Wilder und

Eugen Schüfftan

345

Dominik Orth

Ton(-Film) im Stummfilm

Von Charlie Chaplins THE GOLD RUSH zu CITY LIGHTS

376

Abbildungsnachweis

389

Die Autorinnen und Autoren

393

Heinz-Peter Preußner

Ästhetische Innovation im späten Stummfilm

Eine Einführung

Was sind späte Stummfilme?

In nur zwanzig Jahren, von seiner Einführung durch die Brüder Skladanowsky und die Brüder Lumière 1895 bis zu David Wark Griffith' *THE BIRTH OF A NATION* 1915, hat der Film seine Sprache gefunden und etabliert. Das ist ein verlässlicher Konsens in der Filmgeschichtsschreibung. Mit dem Akzent auf den *letzten* Jahren des Stummfilms gehen wir noch einmal rund 10 Jahre voran – und fragen, welche wegweisenden Innovationen sich finden lassen, die insbesondere den artifiziellen Charakter des Films, zum Teil bis heute, ausmachen – und in welchen Kontexten diese entstanden sind.

Als Ringvorlesung (Abb. 1.1–3) in Bielefeld,¹ auf der die vorliegende Publikation aufbaut, haben wir selbstbewusst mit einem großen Sohn der Stadt begonnen, mit Friedrich Wilhelm Murnau also und seinem Film *DER LETZTE MANN* aus dem Jahr 1924: bahnbrechend seinerzeit für die entfesselte Kamera von Karl Freund.² Nur

- 1 Abb. 1.1 wurde als Plakat verwendet. Die viragierten Alternativentwürfe 1.2 und 1.3 kamen nicht zum Zuge. Ich danke dem Grafikbüro *fgs kommunikation* in Berlin für die Gestaltung aller Varianten.
- 2 Die *Routledge Encyclopedia of Films*, Barrow et al. (Hg.) (2015), S. 567–571, sieht hier zurecht *VARIÉTÉ* von Dupont (1925), ebenfalls mit Kameramann Karl Freund, als deutlich innovativer an, weil die Kamera hier, anders als bei Murnau, nicht mehr die vertikale und horizontale Achse einhielt und so «a qualitatively new fluidity to spatial representation» erreichte; dazu unten ausführlicher; zit.: Hanrahan 2015, S. 568.

Universität Gießen

Mittwoch
18.15 – 19.45 Uhr
Raum X-E0-236

230229 | RA, MA 1, 2, 3 | 18.15 Uhr
Prof. Dr. Heinz-Peter Preußler

RINGVORLESUNG
Späte Stummfilme
Klassiker des Kinos 1924–1930

- 21.10.15 **Prof. Dr. Heinz-Peter Preußler (Gießen)**
Einführung in die deutsche Stummfilmgeschichte 1924–1930
- 28.10.15 **Prof. Dr. Heindrich Schumacher (Gießen)**
Die Filmwelt in Deutschland
1919–1929
Fritz Lang, Carl Wittmann (1924)
- 04.11.15 **Prof. Dr. Robert M. Schmitz (Gießen)**
Die Kunst der Zirkusrevue
Luigi Babini und Salvadori Dall'acqua anno 1929
- 11.11.15 **Prof. Dr. Matthias Kesper (Bremen)**
Die Entstehung des Deutschen Stummfilms
von 1919 bis 1929
Fritz Lang, Carl Wittmann (1924)
- 18.11.15 **Prof. Dr. Heinz-Peter Preußler (Gießen)**
Die Kunst der Zirkusrevue
Luigi Babini und Salvadori Dall'acqua anno 1929
- 25.11.15 **Prof. Dr. Imbert Schenk (Bremen)**
Die Kunst der Zirkusrevue
Luigi Babini und Salvadori Dall'acqua anno 1929
- 02.12.15 **Prof. Dr. Joachim Michael (Gießen)**
Stummfilm
Die Kunst der Zirkusrevue
Luigi Babini und Salvadori Dall'acqua anno 1929
- 09.12.15 **Prof. Dr. Karl Fröhne (Hamburg)**
Die Kunst der Zirkusrevue
Luigi Babini und Salvadori Dall'acqua anno 1929
- 16.12.15 **Prof. Dr. Torsten Voth (Gießen)**
Die Kunst der Zirkusrevue
Luigi Babini und Salvadori Dall'acqua anno 1929
- 06.01.16 **Dr. Judith Ellenbürger (Hamburg)**
Die Kunst der Zirkusrevue
Luigi Babini und Salvadori Dall'acqua anno 1929
- 13.01.16 **Dr. Helmut G. Asper (Gießen)**
Die Kunst der Zirkusrevue
Luigi Babini und Salvadori Dall'acqua anno 1929
- 20.01.16 **Prof. Dr. Claudia Liebrand (Gießen)**
Die Kunst der Zirkusrevue
Luigi Babini und Salvadori Dall'acqua anno 1929
- 27.01.16 **Prof. Dr. Nathalie Miltzer (Hildesheim)**
Die Kunst der Zirkusrevue
Luigi Babini und Salvadori Dall'acqua anno 1929
- 03.02.16 **Prof. Dr. Matteo Galli (Fresenius II)**
Die Kunst der Zirkusrevue
Luigi Babini und Salvadori Dall'acqua anno 1929
- 10.02.16 **Prof. Dr. Julian Harnisch (Göttingen, NI)**
Die Kunst der Zirkusrevue
Luigi Babini und Salvadori Dall'acqua anno 1929

1.1

Universität Gießen

Mittwoch
18.15 – 19.45 Uhr
Raum X-E0-236

230229 | RA, MA 1, 2, 3 | 18.15 Uhr
Prof. Dr. Heinz-Peter Preußler

RINGVORLESUNG
Späte Stummfilme
Klassiker des Kinos 1924–1930

- 21.10.15 **Prof. Dr. Heinz-Peter Preußler (Gießen)**
Einführung in die deutsche Stummfilmgeschichte 1924–1930
- 28.10.15 **Prof. Dr. Heindrich Schumacher (Gießen)**
Die Filmwelt in Deutschland
1919–1929
Fritz Lang, Carl Wittmann (1924)
- 04.11.15 **Prof. Dr. Robert M. Schmitz (Gießen)**
Die Kunst der Zirkusrevue
Luigi Babini und Salvadori Dall'acqua anno 1929
- 11.11.15 **Prof. Dr. Matthias Kesper (Bremen)**
Die Entstehung des Deutschen Stummfilms
von 1919 bis 1929
Fritz Lang, Carl Wittmann (1924)
- 18.11.15 **Prof. Dr. Heinz-Peter Preußler (Gießen)**
Die Kunst der Zirkusrevue
Luigi Babini und Salvadori Dall'acqua anno 1929
- 25.11.15 **Prof. Dr. Imbert Schenk (Bremen)**
Die Kunst der Zirkusrevue
Luigi Babini und Salvadori Dall'acqua anno 1929
- 02.12.15 **Prof. Dr. Joachim Michael (Gießen)**
Stummfilm
Die Kunst der Zirkusrevue
Luigi Babini und Salvadori Dall'acqua anno 1929
- 09.12.15 **Prof. Dr. Karl Fröhne (Hamburg)**
Die Kunst der Zirkusrevue
Luigi Babini und Salvadori Dall'acqua anno 1929
- 16.12.15 **Prof. Dr. Torsten Voth (Gießen)**
Die Kunst der Zirkusrevue
Luigi Babini und Salvadori Dall'acqua anno 1929
- 06.01.16 **Dr. Judith Ellenbürger (Hamburg)**
Die Kunst der Zirkusrevue
Luigi Babini und Salvadori Dall'acqua anno 1929
- 13.01.16 **Dr. Helmut G. Asper (Gießen)**
Die Kunst der Zirkusrevue
Luigi Babini und Salvadori Dall'acqua anno 1929
- 20.01.16 **Prof. Dr. Claudia Liebrand (Gießen)**
Die Kunst der Zirkusrevue
Luigi Babini und Salvadori Dall'acqua anno 1929
- 27.01.16 **Prof. Dr. Nathalie Miltzer (Hildesheim)**
Die Kunst der Zirkusrevue
Luigi Babini und Salvadori Dall'acqua anno 1929
- 03.02.16 **Prof. Dr. Matteo Galli (Fresenius II)**
Die Kunst der Zirkusrevue
Luigi Babini und Salvadori Dall'acqua anno 1929
- 10.02.16 **Prof. Dr. Julian Harnisch (Göttingen, NI)**
Die Kunst der Zirkusrevue
Luigi Babini und Salvadori Dall'acqua anno 1929

1.2

Universität Bielefeld

**Mittwoch
18.15 – 19.45 Uhr
Raum X-E0-236**

2022/23 IBA, 11.11.2022
Lehrung: Prof. Dr. Heinz-Peter Prauser

RINGVORLESUNG

Späte Stummfilme

Klassiker des Kinos 1924 – 1930

21.10.15	Prof. Dr. Heinz-Peter Prauser (Bielefeld)	Die Entdeckung des Deutschen Reichs. Ein Abenteuer in der Arktik. (1924)
28.10.15	Prof. Dr. Helmut Schaubert (Bielefeld)	Das Zitterrochen. (1924)
04.11.15	Prof. Dr. Kerstin M. Schmitz (Essen)	Die Entdeckung des Deutschen Reichs. Ein Abenteuer in der Arktik. (1924)
11.11.15	Prof. Dr. Matthias Kesper (Bremen)	Die Entdeckung des Deutschen Reichs. Ein Abenteuer in der Arktik. (1924)
18.11.15	Prof. Dr. Heinz-Peter Prauser (Bielefeld)	Die Entdeckung des Deutschen Reichs. Ein Abenteuer in der Arktik. (1924)
25.11.15	Prof. Dr. Lambert Schenk (Bremen)	Die Entdeckung des Deutschen Reichs. Ein Abenteuer in der Arktik. (1924)
02.12.15	Prof. Dr. Joachim Michael Bielefeld	Die Entdeckung des Deutschen Reichs. Ein Abenteuer in der Arktik. (1924)
09.12.15	Prof. Dr. Karl Priem (Hamburg)	Die Entdeckung des Deutschen Reichs. Ein Abenteuer in der Arktik. (1924)
16.12.15	Prof. Dr. Thorsten Voth (Bielefeld)	Die Entdeckung des Deutschen Reichs. Ein Abenteuer in der Arktik. (1924)
06.01.16	Dr. Judith Eichenberger (Münster)	Die Entdeckung des Deutschen Reichs. Ein Abenteuer in der Arktik. (1924)
13.01.16	Dr. Helmut G. Asper (Bielefeld)	Die Entdeckung des Deutschen Reichs. Ein Abenteuer in der Arktik. (1924)
20.01.16	Prof. Dr. Claudia Liebrand (Vöhl)	Die Entdeckung des Deutschen Reichs. Ein Abenteuer in der Arktik. (1924)
27.01.16	Prof. Dr. Nathalie Mitzer (Hildesheim)	Die Entdeckung des Deutschen Reichs. Ein Abenteuer in der Arktik. (1924)
03.02.16	Prof. Dr. Matteo Galli (Hamburg)	Die Entdeckung des Deutschen Reichs. Ein Abenteuer in der Arktik. (1924)
10.02.16	Prof. Dr. Lillian Hensch (Vöhl)	Die Entdeckung des Deutschen Reichs. Ein Abenteuer in der Arktik. (1924)

1.3

drei Jahre später tönt schon der JAZZ SINGER von der Leinwand. Und weitere drei Jahre darauf, 1930, erlebt der letzte reine Stummfilm seine Uraufführung, MENSCHEN AM SONNTAG. Diese sieben Jahre also, von 1924 bis 1930, sind der filmhistorische Fokus, in dem die Formkategorien des Films, sein ästhetisches Material, in fast revolutionärer Geschwindigkeit auf ein neues, danach lange nicht mehr gesehenes oder gar überbotenes Niveau gehoben werden. Um sich der Dynamik zu versichern, muss man nur einige Filme in Erinnerung rufen, die in diesem Jahrsieb entstanden sind (Tab. 1):

- DER LETZTE MANN, D 1924, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau
- ENTRACTE, F 1924, Regie: René Clair
- DIE NIBELUNGEN, D 1924, Regie: Fritz Lang
- GREED, USA 1924, Regie: Erich von Stroheim
- ORLAC'S HÄNDE, A 1924, Regie: Robert Wiene
- DIE FREUDLOSE GASSE, D 1925, Regie: Georg Wilhelm Pabst
- THE GOLD RUSH, USA 1925, Regie: Charlie Chaplin
- VARIÉTÉ, D 1925, Regie: Ewald André Dupont
- BEN HUR, USA 1925, Regie: Fred Niblo
- PANZERKREUZER POTEMKIN, SU 1925, Regie: Sergej Eisenstein
- DER ROSENKAVALIER, A 1925/26, Regie: Robert Wiene

- FAUST. EINE DEUTSCHE VOLKSSAGE, D 1926, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau
- THE GENERAL, USA 1926, Regie: Buster Keaton
- DIE MUTTER, SU 1926, Regie: Vsevolod Pudovkin
- METROPOLIS, D 1927, Regie: Fritz Lang
- BERLIN, DIE SINFONIE DER GROSSSTADT, D 1927, Regie: Walther Ruttmann
- SUNRISE, USA 1927, Regie: Friedrich Wilhelm Murnau
- DAS ENDE VON SANKT PETERSBURG, SU 1927, Regie: Vsevolod Pudovkin
- NAPOLÉON, F 1927, Regie: Abel Gance
- THE CROWD, USA 1927, Regie: King Vidor
- LA PASSION DE JEANNE D'ARC, F 1928, Regie: Carl Theodor Dreyer
- STEAMBOAT BILL JR., USA 1928, Regie: Charles F. Reisner
- ABWEGE, D 1928, Regie: Georg Wilhelm Pabst
- THE WEDDING MARCH, USA 1928, Regie: Erich von Stroheim
- OKTOBER, SU 1928, Regie: Sergej Eisenstein
- L'ÉTOILE DE MER, F 1928, Regie: Man Ray
- UN CHIEN ANDALOU, F 1929, Regie: Luis Buñuel, Salvador Dali
- DIE BÜCHSE DER PANDORA, D 1929, Regie: Georg Wilhelm Pabst
- MUTTER KRAUSENS FAHRT INS GLÜCK, D 1929, Regie: Piel Jutzi
- DER MANN MIT DER KAMERA, SU 1929, Regie: Dziga Vertov
- SÃO PAULO, A SINFONIA DA METRÓPOLE, BR 1929, Regie: Adalberto Kemeny, R. R. Lustig
- DIE WEISSE HÖLLE VOM PIZ PALÜ, D 1929, Regie: Arnold Fanck, Georg Wilhelm Pabst
- MENSCHEN AM SONNTAG, D 1930, Regie: Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer.

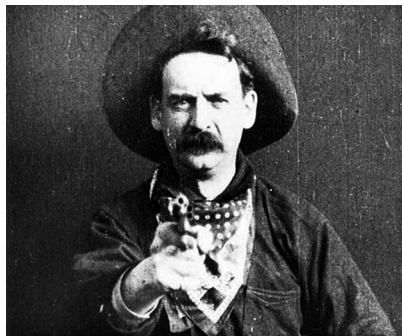
Man wird schnell einräumen, dass dies eine beeindruckende Reihe ist. Und nicht wenige von diesen Filmen stehen für markante Umbrüche, Weiterungen, Neuerungen im ästhetischen Feld. Es scheint, als übe der bevorstehende Medienbruch hin zum Tonfilm einen Formierungsdruck noch auf den stummen Film in seiner Spätphase aus. Doch diese naheliegende Hypothese gilt es allererst zu verifizieren, vielleicht zu widerlegen: Inhäriert dem ästhetischen Material eine je eigene Logizität der Formentwicklung? Ergeben sich die Innovationen eher zufällig? Werden sie durch die konkreten Anforderungen des einzelnen Films neu gefunden? Wie gestaltet sich das Verhältnis von faktualen und fiktionalen Filmen? Welche Teilbereiche zeichnen sich besonders aus: Kamera, Schnitt und Montage, Schauspielerführung, dramaturgisches Konzept, narrative Fokalisierung, Raum- und Lichtgestaltung sowie *Mise en scène* insgesamt, Projektionsformate, Farbeinsatz, Verhältnis von Schrift und Bild, Musikkomposition *et cetera*. Eine Sonderrolle in der Betrachtung wird naturgemäß der (nur partiell narrative) Avantgardefilm einnehmen. Sind doch hier der experimentell formalen Gestaltung kaum Grenzen durch die Etablierung einer Diegese gesetzt.

Die BeiträgerInnen des vorliegenden Buches haben sich je einen Film aus dem genannten Korpus ausgewählt und ihn in den geschichtlichen, kulturellen, politi-

schen und vor allem formalästhetischen Kontext seiner Entstehungszeit gestellt. Bei Bedarf werden erläuternd andere Werke des untersuchten Regisseurs oder verfahrenstechnisch verwandter Filme herangezogen. So entsteht ein Panoptikum der ästhetischen Innovation im späten Stummfilm an seinen ausgesuchten und herausragenden Artefakten oder: ein Sammelband mit einem dezidiert formalen Kanon.

Entfesselte Kamera

Materialstand und Formeninventar, Begriffe bei Adorno, auf die wir noch zu sprechen kommen, sind sehr abstrakte Größen, die wir für den Film vielfältig durchdeklinieren wollen. Verdeutlichen lässt sich die Entwicklung am Beispiel der Kamera. Deren Position war zunächst starr und diente ausschließlich der sicheren Reproduktion des aufzuzeichnenden Gegenstandes, respektive einer gespielten Szene, die darum wirkte, als sei sie abgefilmtes Theater. Noch Urban Gads *DER FREMDE VOGEL* von 1911 funktionierte im Wesentlichen so. Der Wechsel der Einstellungsgrößen, Schnitte zwischen Totale, Halbtotale und Nahaufnahme oder Detail, dynamisierte den Film hingegen ungemein. Edwin S. Porters *THE GREAT TRAIN ROBBERY* von 1903, produziert von Thomas Alva Edison, verfügte bereits über die Grundmechanismen von Kameranachschwenk und Filmschnitt, wenngleich sie nur spärlich zum Einsatz kamen, etwa in der Nahaufnahme, mit welcher der Film schließt. Justus D. Barnes als Anführer der Räuber richtet dort die Pistole direkt auf die Zuschauer: eine damals sensationelle Einstellung (Abb. 2). Wir haben oben schon Griffith gewürdigt, der diese Entwicklung hin zum dynamisierten Erzählen – vor allem durch Parallelmontage – zu einem frühen Höhepunkt führte. Aber zehn Jahre nach *THE BIRTH OF A NATION* wird die Kamera selbst «entfesselt», bringt sie eine gleitende Dynamik und gottgleiche Allgegenwärtigkeit ins Geschehen, die erst die großen Plansequenzen von Orson Welles wieder überbieten, etwa in der Eingangssequenz von *TOUCH OF EVIL*. *DER LETZTE MANN*, Murnaus Film von 1924, demonstriert die innovativen Möglichkeiten ebenfalls gleich in der Eröffnungsszene. Wir blicken mit der Kamera, fahrend in einem offenen, nur durch Gitterstäbe geschützten Fahrstuhl (Abb. 3), hinunter in die Empfangshalle (Abb. 4), der wir uns in der Fahrbewegung annähern. Die Gittertür wird geöffnet (Abb. 5), und der Zuschauer folgt der nur scheinbar





3-10

subjektiv personalisierten, tatsächlich autonomen narrativen Instanz weiter, jetzt fahrend, bis zur Drehtüre (Abb. 6), die, von einem Pagen in Schwung gehalten, beständig den Wechsel von drinnen und draußen ermöglicht und damit Schwelle und Durchlass zugleich ist. Denn fokussiert wird, was nun draußen vor sich geht.

Mit einem Schnitt sind wir dann auf der Straße. Der alte, namenlose Portier empfängt die Gäste bei strömendem Regen (Abb. 7), zeigt sich aber von dem schweren Schrankkoffer, den es von einem PKW-Dach zu bergen gilt, überfordert. Ohne Hilfestellung wuchtet er schließlich allein das Gepäck in die Hotelhalle, ist sichtlich erschöpft und gönnt sich eine kurze Verschnaufpause (Abb. 8). Das sieht der Geschäftsführer, macht sich eine entsprechende Notiz (Abb. 9), und wird unseren Portier, der sich inzwischen wieder des besseren Wetters, seines Berufes wie seiner Livree erfreut (Abb. 10), späterhin einbestellen – und aus seinem jetzigen Posten entlassen, auf den er offenbar so stolz ist. Als ‚letzter Mann‘ soll er fortan die Herren-Toilette versehen, um sein Gnadenbrot zu verdienen. Wie bei der gläsernen Drehtüre wird auch diese Szene vermittelt gezeigt. Während die erste aber, neben der selbstreferenziellen Thematisierung des Wahrnehmungsprozesses, die Beschleunigung der Großstadt ausstellt, die Eile der Gäste, den beständig zirkulierenden Verkehr, Ankunft und Abreise, ein Kommen und Gehen, bleibt diese zweite Szene merkwürdig still. Auch hier ist die Kamera autonom, fotografiert von einer eigentlich unmöglichen Position aus: eine heterodiegetische Erzählinstanz (vgl. Kuhn 2011, S. 72–80, 119–194). Wir sehen das Büro des Managers; dessen Ordnung wie die Zweiteilung der Sphären symbolisiert das Fensterkreuz mit der markanten Mittelachse. Ein Wechsel hinüber zu Emil Jannings ist nur motiviert durch das Schriftstück, das – kurz angebunden – übergeben wird. Sodann rufen die sonstigen Pflichten des Geschäftsführers; der Portier wird alleingelassen mit seinem Schicksal. Doch nun ‚fliegt‘ die Kamera durch die Scheibe, geht ins *Close-up*, um dem traurigen Helden in seiner schweren Stunde näher zu sein. Die «Einzigartigkeit besteht in einer Physik der sozialen Demütigung, im sozialen Abstieg eines Individuums», schreibt Deleuze (1997–2, S. 294). Hier wird der tatsächlich «unsichtbare Schnitt» – nicht das *continuity editing* – vorweggenommen, auch wenn man, zugegeben, die technisch zugrundeliegende Überblendung noch sehen kann.

Extreme Dynamisierung und Überwältigung – Polyvision

Bei Abel Gance erleben wir eine ganz anders entfesselte Kamera. Sein NAPOLÉON präsentiert uns den Titelhelden zunächst auf der Flucht. Wenn ihn eine Reiterei verfolgt, schnallt er die Kamera an deren Pferde.³ Das Ergebnis sind extrem verwackelte,

3 Die filmtechnischen Verfahren analysiere ich ausführlicher in meinem Aufsatz zu Abel Gance' NAPOLÉON im vorliegenden Band.



11-14

deshalb quasi authentische Aufnahmen, die mit großformatigen Landschaften und überwältigenden Lichtinszenierungen aufeinander folgen (Abb. 11). Gance zeigt das dann das wogende Meer – und seinen kämpfenden Helden, der ihm trotzt. Und er parallelisiert diese Einstellungen mit den Massenszenen im Konvent in Paris, in dem Saint Just agitiert. Beide Handlungsebenen verschmelzen im gesteigerten Rhythmus zur Allegorie: Die Revolution – eine Urkraft wie das Meer – braucht einen Lenker: und der ist schon auf dem Weg, um Frankreich zu retten. Er bändigt das Chaos und setzt die Energie nutzbringend ein. Wie die Wogen der offenen See, die er besiegt, erscheint die Masse im Konvent: gefilmt von einer Schaukel, die über die Köpfe der Delegierten hin und her schwingt. Fritz Lang hat in *METROPOLIS* eine kurze

Szene so gedreht, E. A. Dupont in *VARIÉTÉ* hingegen eine zentrale,⁴ auf die ich noch eingehen werde. Gance erreicht mit diesem Verfahren, Masse und Meer als austauschbar zu charakterisieren. Die aufschäumenden Wogen sind strukturell analog inszeniert zu den erhitzten Köpfen und dem wogenden Diskurs, der sich zwischen ihnen entfaltet. Nur der Genius kann beides kanalisieren: seinen Willen den Naturstürmen wie der Gewalt der Revolution aufzwingen.



15

Sicherlich ist das eine höchst problematische Lehre, die aus der Innovation des ästhetischen Materials gewonnen wird. Das Erhabene ist für solche Kurzschlüsse ganz grundsätzlich anfällig (Schnell 2000, S. 139–144, vgl. S. 131–139). Aber die Weiterentwicklung der Formensprache durch Gance wird man ihm kaum aberkennen wollen. Dagegen sprechen auch nicht die häufigen Monumentalisierungen: etwa beim Tod des Marat, dessen Pathos das heroische Gemälde Davids aufgreift (Abb. 12).

Das allegorische Versprechen der Führerschaft des Korsen löst der Film aber erst am Ende – und nur andeutungsweise – ein. Doch auch hier ist Gance abermals innovativ im Sinne des ästhetischen Materials. Wir erleben den Feldherren auf dem Feldzug nach Italien. Einen verwehrlosten Haufen von Soldaten formt er zur geometrischen Ordnung einer Armee. So wie er prospektiv, von seinem Boot auf dem Meer, schon den Konvent geführt hat, agiert er nun auf seinem Feldherrenhügel. Von Wolken – als erneutem Massensymbol – umgeben, deutet Napoléon hinunter auf das zu erobernde Land. Das andere, dritte Massensymbol, der fruchtbare Boden, ist das Ziel, mit dem die Menschenmasse mobilisiert wird. Die Armee ergießt sich, metaphorisch gesprochen, in die Ebene, die nun eingenommen wird. Die Projektion verdreifacht sich bei dieser Massendarstellung – nämlich auf drei Leinwände, welche die Weite dieser letzten Bilder einfangen. Das eigens entwickelte Verfahren nannte Gance selbst *Polyvision*. Drei Bildteile können so ein Breitbildformat bilden, etwa für die Darstellung der Soldatenmassen (Abb. 13). Seltener laufen drei verschiedene Filme parallel; oder es werden zwei nach außen gespiegelte, ähnliche, manchmal auch identische Filme wie ein Rahmen um das Zentralstück gruppiert (Abb. 14). Als weitere Alternative montiert Gance drei gleiche Bewegungsbildinhalte, hier mit unterschiedlicher Kolorierung in den Farben Frankreichs. Die Überblendungen am Schluss entfalten dann einen Rausch der Bilder (Abb. 15): ohne jeden narrativen Zusammenhang und zum größten Teil, wegen der Sekundenbruchteile ihres Auftauchens, wohl nur subliminal

4 Zu *METROPOLIS* vgl. die Beiträge von Torsten Voß und Annemarie Weber, zu *VARIÉTÉ* denjenigen von Matteo Galli im vorliegenden Band.

aufzunehmen. Zuvor schon brachte NAPOLÉON *split screens*, die ebenfalls übereinandergelegt wurden, oder die Dreifachschichtungen von Meer und Konvent mit dem Konterfei des neuen, des erst kommenden Anführers. Auch dies war anspruchsvoll, ja eine Herausforderung für die zeitgenössischen Rezipienten. Doch die abschließende Schnittfolge wirkt heute noch atemberaubend. Gance zieht alle Register der Beschleunigung: bis hin zur vollkommenen Entfesselung der nun ornamental geordneten Masse als Signum der Macht (vgl. Canetti 1981, S. 32–41, 12–14, 315–317).

Man könnte vermuten, dass alle Darstellung von Massen als Ornamenten, wie sie Kracauer kritisch hinterfragt hat (Kracauer 1977, S. 50–63, insb. S. 52f.), immer am Mathematisch-Erhabenen partizipieren (vgl. Chung 2015, S. 145, 238; Preußner 2013, S. 245–248). An Gance, aber auch an Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS lässt sich allerdings studieren, wie die Grundfigur, das die Anschauungskraft übersteigende Repräsentieren der Vielen, immer wieder durch Dynamisierungseffekte durchbrochen wird. Doch die Strahlkraft beider Filme ist eine aus dem Mathematisch-Erhabenen.

Masse als Ornament

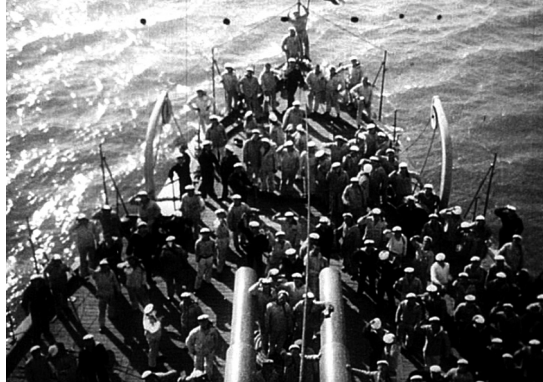
Das gilt zudem für Fritz Langs METROPOLIS. Der Film zeigt die typische Umkehrungsmasse im Sinne Canettis (1981, S. 60–65; vgl. Amann 1983, S. 130–184). Die geknechteten Arbeiter werden zum Aufstand geführt, aufgewiegelt von einer falschen Maria, dem Robotergeschöpf des düsteren Erfinders Rotwang. Als willenloses Arbeitsvolk lassen sie sich zuvor zum Quader zusammenfügen, um unter Tage die Maschinerie der Großstadt am Leben zu erhalten. Dreiecke bilden sie hingegen aus,



16

wenn sie angreifen oder der künstlich erzeugten, verführerischen Maria im Nachtclub zujubeln. Einen Kegel formen deren Kinder, die vor den andrängenden Wassermassen in der Bildmitte – bei Maria und Freder – Zuflucht suchen (Abb. 16). Selbst als Aufständische und als Fluchtmasse (Canetti 1981, S. 54–57) sind die Bewohner der Unterstadt formbar, scheinbar willenlos oder auf einen Führer hin ausgerichtet. Auch

hier wieder kritisiert Kraucauer (1977), was Eisner (1987) rühmt: die Tendenz zum Ornament bei Fritz Lang. Selbst sein deutscher Wald in den NIBELUNGEN kommt nicht ohne aus. Das Pathos der geometrischen Form steigert dort das Heldische sogar in der Natur (wir kommen darauf zurück).



17

Gleichsam spiegelverkehrt operiert Eisensteins

PANZERKREUZER POTECHKIN.⁵ Die Verweigerung, die Revolte erzeugt hier die Umkehrmasse (Canetti 1981, S. 60–65). Der eine, symbolisch überhöhte Tote unter den aufständischen Matrosen konstituiert die revolutionäre Masse durch das Opfer seiner selbst. Aus der Trauer um ihn erwächst deren Macht. Danach braucht die Masse keinen Führer mehr, sondern definiert sich als Zusammenschluss der Gleichen. Auf der berühmten Hafentreppe von Odessa sehen wir die zivile Entsprechung, als euphorisierte Jubelmassen wiederum Massen zujubelnd, nicht dem Einen, der die Masse anführt. Dennoch arbeitet auch Eisenstein mit geometrischen Mustern: mit dem gliedernden Element der Treppe etwa, welche die Kosaken in militärischer Gleichförmigkeit, Reihe nach Reihe, hinabschreiten. Die Masse der Begeisterung und der Solidarisierung, der Tendenz nach offen, steht also gegen die geschlossen-aggressive Formation, die in perspektivischer Verkürzung gefilmt wird (vgl. Canetti 1981, S. 10–12). Ornamente verstehen sich stets als symbolische Überhöhungen, durch Eisensteins Montage der Attraktionen unterstützt oder erst aufgebaut (Eisenstein 2003; vgl. Schnell 2000, S. 63–88). Wenn sich die aufständische Masse als Keil formiert und mit der Schiffsspitze des eroberten Panzerkreuzers identisch wird (Abb. 17), haben wir zugleich ein Symbol für die revolutionäre Avantgarde im Geschichtsprozess. Das Meer – wiederum als Massensymbol und als Zeichen des chaotisch Entdifferenzierten (Canetti 1981, S. 87–89) – wird zerteilt durch die koordinierte Kraft der revolutionären Bewegung, die nun ihre eigene Richtung gefunden hat. Metapher, Allegorie und Symbol, die als rhetorische Tropen zum Mittel der Bildsprache werden, sind Teil eines metadiegetischen Diskurses und gehen im späten Stummfilm eine bis dato nicht gekannte Symbiose ein. Das macht eine besondere Leistung aus im untersuchten Zeitraum – wenngleich nicht die einzige.

5 Vgl. hierzu den Beitrag von Matthis Kepser im vorliegenden Band.



18

Prozessualität der Avantgarden

Innovationen des ästhetischen Materials zu erreichen, wie oben beschrieben, ist in der Regel Aufgabe von Avantgarden. Eine Reflexion auf die eigene Prozessualität ist den Avantgarden naturgemäß eingeschrieben seit der Ausdifferenzierung der Kunst im Rahmen der Autonomieästhetik. Peter und

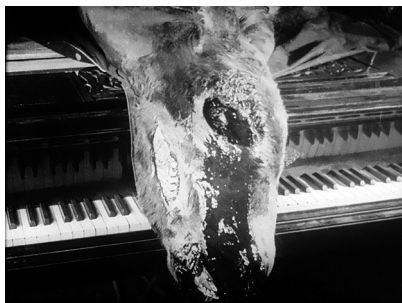
Christa Bürger sowie Pierre Bourdieu entwickelten Modelle im Bereich der Institutionssoziologie und in der Theorie des literarischen und künstlerischen Feldes, wie diese Selbstreflexivität zu begreifen ist. Avantgarden formieren sich gegen eine arrivierte Künstlerschicht, wagen neue Formen, kritisieren das Establishment, starten mit niedrigem oder gar keinem ökonomischen Kapital, um sich über die Innovation selbst das nötige symbolische Kapital zu erwerben, das mit den Jahren in Geldwert umgesetzt werden kann. Paradigmatisch haben das Robert Siodmak, Billie Wilder und Edgar G. Ulmer vorexerziert mit ihrem Film *MENSCHEN AM SONNTAG* – und seiner lebensnahen, neusachlichen und zugleich avancierten Fotografie (Abb. 18), die kein Geringerer als Eugen Schüfftan verantwortet, assistiert von Fred Zinnemann.⁶

In ihrer dann erreichten Position der Meinungsführerschaft verlieren die alt werdenden Avantgarden wiederum die Kraft zur Entwicklung des künstlerischen Materials; sie reproduzieren, was einst neu war, als verfestigten Kanon, bis sie ihrerseits von nachrückenden Avantgarden verdrängt werden. Im Film allerdings, als einer kollektiven Kunstproduktion, ist dieser Moment vielleicht schwieriger zu isolieren als im Feld der Malerei oder demjenigen der Literatur. Auch bedarf es eines relativ großen Einstiegskapitals, um überhaupt Filme realisieren zu können. Technische Parameter, die neu gefunden werden, schaffen künstlerische Artikulationsmöglichkeiten – und verdrängen andere. Viele der oben genannten Regisseure haben den Medienumbruch zum Tonfilm gar nicht oder nur mit erheblichen ästhetischen Einbußen überstanden. Man denke nur an Murnau, Lang, Pabst, Dreyer, Chaplin, Stroheim, Eisenstein, Vertov oder Pudovkin (vgl. Kracauer 1985, S. 147 f.). Nur die ganz Jungen, wie Siodmak, Zinnemann oder Wilder, wie Buñuel, nutzten den Stummfilm als Auftakt einer großen Karriere im Tonfilm – oder, wie Dalí, in der Malerei. Mit *UN CHIEN ANDALOU* haben die beiden letztgenannten, Buñuel und Dalí, den vielleicht wichtigsten Avantgardefilm zumindest der frühen Jahre vorgelegt – mit nach wie vor emblematischen Bildern wie das des durch-

6 Vgl. hierzu den Beitrag von Karl Prümm im vorliegenden Band.

schnittenen Auges oder der Eselkadaver im Konzertflügel (Abb. 19.1–3).⁷

Für die Autonomieästhetik generell funktioniert das Modell der Formentwicklung nur bis zur Wende der historischen Avantgarden – die genau in diesen Zeitraum fällt. Die Neoavantgarden (nach 1920/30; verschärft nach 1945) hingegen haben bereits Probleme, die Innovation des Materialstands (Adorno) überhaupt begrifflich zu machen und durchzusetzen (P. Bürger 1984, S. 76–80; 81–86). Der Alterungsprozess hingegen ist hier wie da gleich: eine Verfestigung des Erreichten, eine Verteidigung des (einst revolutionären) Werkes als Bildungsgut und die Sicherung des Überlebens im Kanon (Bourdieu 2001). Eine typische Wendung bringt das auf den Punkt: Wenn Lotte Eisner, begeistert von den ersten Arbeiten des *Neuen deutschen Films*, an Fritz Lang schreibt: «Weißt Du, ich glaube, es gibt wieder große Filme in Deutschland», repliziert der nur: «Lotte, ich glaube das nicht» (Eisner 1987, S. 337). Das Altern der Avantgarden zeigt sich vor allem darin, dass die Gealterten nicht einräumen, sich überlebt zu haben. Sie machen nicht freiwillig Platz und bezichtigen die Nachrückenden, gar keine Avantgarde mehr zu sein, sich selbst angepasst zu haben – oder schlicht inkompetent zu sein.



19.1–3

Kontinuität versus Diskontinuität – nach dem Ton

Im Bereich des Films verschärft sich dieser Gegensatz, weil er mit einem partiellen Wechsel des Mediums selbst verbunden ist. Nach Einführung des Tons hat sich der Film deutlicher gewandelt als durch alle vorherigen Änderungen. Seine Medialität

7 Vgl. hierzu den Beitrag von Norbert M. Schmitz im vorliegenden Band.



20

ist eine grundsätzlich andere, weil das Verhältnis der arbiträr symbolischen Codierung der Sprache zum ikonischen und indexikalischen Bild neu austariert werden muss. *Der sichtbare Mensch*, den Béla Balázs (2001) in seiner programmatischen Schrift von 1924 so emphatisch beschwor als Korrektiv einer durch Sprache abstrakt gewordenen Kultur, gliedert sich nun wieder ein in die allgemeine Semiotik. Der Tonfilm wirkt bildlich «unmittelbar» und abstrakt-logisch zugleich, weil er die Kodierungen der gesprochenen Sprache übernehmen kann wie in der erlebbaren Umwelt. Stand die Schrift, Hilfsmittel der sprachlichen Abstraktion, im Stummfilm als Interruption zwischen dem mimetisch fotografischen Blick der Filmkamera, so verschmelzen im Tonfilm – durch den gesprochenen Dialog – beide Zeichenstrukturen zu einem mehrkanaligen Ausdruckssystem, dem Geräusche und Musik weitere suggestive Wirkungen hinzufügen. *Mainstream* und *Avantgarde*, im Stummfilm noch kaum zu trennen, fallen mit dem Tonfilm deutlicher auseinander. Die Produktionskosten steigen, die neue Technik muss implementiert werden. Ein Film wie *Человек с киноаппаратом*, deutsch *DER MANN MIT DER KAMERA* von Dziga Vertov (Abb. 20), ist für geraume Zeit nicht mehr vorstellbar – nicht nur, weil er selbst von sich sagt, ein Film ohne *Zwischentitel* zu sein: ein *Premium*, das mit der Einführung des Tons obsolet wird (auch Murnau kam im *LETZTEN MANN* mit nur zwei einführenden Texttafeln und gänzlich ohne die üblichen «*Zwischentitel*» aus).⁸

8 Die Tafeln stehen gleich zu Anfang des Films – und vor dem aufgesetzt wirkenden *Happy End*.

Das Revolutionskino generell verliert seinen formalen und zugleich politisch unorthodoxen, zuweilen anarchischen Impetus. Es passt sich an, wechselt von einer Ästhetik der Diskontinuität, des radikalen Bruchs, der dialektischen Imagination – zum Kino der narrativen Kontinuität und der politischen Opportunität. Montage wird hinfort vor allem dafür da sein, die Segmentierung des Zeitstrahls zu kaschieren, psychologisch zu motivieren, Schnitte möglichst unsichtbar zu gestalten, sie zumindest nicht ins (reflexive) Bewusstsein zu erheben. Kontrast und Assoziation, zentrale Vokabeln in der Theorie und Stilmittel in den frühen, stummen Filmen Sergej Eisensteins (2003, S. 275–304; vgl. Schnell 2000, S. 63–88), verlieren massiv an Bedeutung zugunsten der Plot-Orientierung im Tonfilm.

Autopoiesis, Materialstand, Formbegriff

Schon im Wechsel vom Paradigma der Aufklärung zu dem der Autonomieästhetik hatten sich alle unmittelbar politischen Intentionen verloren. Kunst wird generell zum funktionalen Äquivalent der Institution Religion, meint etwa Peter Bürger (1983a, S. 27–30): eine systemische Trostfigur. Bourdieu beschreibt das Phänomen so, dass die Moderne, für ihn um 1850 situiert und mit der Person Flauberts verbunden, «von einer die Natur imitierenden Kunst zu einer die Kunst imitierenden Kunst» übergeht (Bourdieu 1987, S. 22). Mimesis wird durch Autopoiesis ersetzt. Dieser Selbstbezug ist einerseits final (wenn die reine, nur um ihrer selbst willen erschaffene Kunst vorliegt), andererseits aber immer neu zu motivieren in den stetigen Auseinandersetzungen zwischen dem bereits Anerkannten und dessen Infragestellung, zwischen Orthodoxie und Häresie (Bourdieu 1987, S. 365 f.; 2001, S. 298, 371–395). Mit der Innovation des ästhetischen Materials, wie Adorno (1993, S. 58–63, 313–316) sagen würde (vgl. P. Bürger 1979, S. 84–92), seit je das Geschäft der Avantgarden, lassen sich im Feld der Künste Positionen erstreiten und lässt sich symbolisches Kapital akkumulieren: so auch im Film. Das Kino-Auge Dziga Vertovs, Kinoglaz, ist selbstreflexiv noch als politisches Statement (Vertov 2003, S. 31–53; vgl. Toeplitz 1987, S. 200 f.).

Das gilt bis zu dem Zeitpunkt, da die historischen Avantgarden diese zirkuläre Selbstbezogenheit durchbrechen und die Kunst wieder in Lebenspraxis überführen wollten, so die Sprachregelung bei Peter Bürger. Seit dem Surrealismus und Expressionismus, vor allem aber seit Dada als Bewegung ist die Trennlinie zum Banalen mitunter nur schwer bestimmbar. Das Kino als Massenunterhaltung ist dem generellen Trivialitätsverdacht von seinen ersten Tagen an ausgesetzt. Rudolf Arnheims wichtiges, frühes, theoretisches Buch muss darum den Anspruch selbst im Titel

Man sagt, diese Konzession ans Publikum sei Murnau aufgenötigt worden. Vgl. Leder 2002, S. 115; Brennicke/Hembus 1983, S. 117.



21

noch behaupten: *Film als Kunst*. Sein Argument ist einfach. Weil Fotografie – und damit auch der Film – eine «Projektion von Körperlichem in die Fläche» darstelle, sei das Abbild ohnehin *per se* künstlich, eben nicht mimetisch dem Abzubildenden verpflichtet. Allein der Blickpunkt und die Kadrierung verfremden das uns Vertraute. Sie können, müssen aber nicht Mittel der Formanstrengung sein. Im Film wird diese Irritation nicht eben häufig eingesetzt, wie hier der *top shot* auf einen gehenden Mann (Abb. 21), der durch diese Art der Aufnahme zum fast referenzlosen Ornament gerät (Arnheim 1988, S. 67–69). Er ist, wenn man so will, aus seiner Alltäglichkeit gerissen, in der er sich doch einmal bewegte. Die Künstlichkeit wird unterstrichen durch den Wegfall der Farbe – und im Kino zusätzlich durch die gleichfalls unvertraute Stummheit der bewegten Bilder. Der Film ist damit tendenziell schon Artefakt, so Arnheim. Vertov allerdings integriert selbst die absurdesten Kameraperspektiven noch in sein Lebensbild einer alltäglichen Stadt in ihrem Tagesverlauf – neben der radikalen Aufsicht etwa wird der Apparat auch unter Bahnschienen vergraben.

Kunst und Alltag – dissoziative Form

THE CROWD von King Vidor – im deutschen Verleih EIN MENSCH DER MASSE – inszeniert den Alltag ganz anders als das kollektivierende Kinoauge Vertovs oder Walther Ruttmann in BERLIN, DIE SINFONIE DER GROSSSTADT.⁹ Vidors Filmästhetik des Seriellen¹⁰ geht aus vom Individuum, das sich in der Weltmetropole New York – mit seinerzeit schon sieben Millionen Einwohnern – bewähren und behaupten will. Aber er lässt diesen Helden, John Sims, traurig, ja tragisch scheitern im Bemühen, sich von der Masse abzusetzen (Abb. 22), seinen amerikanischen Traum zu realisieren. Die Bilder der Großstadt behaupten bereits eine andere Alltagswirk-

9 In diesem Film wird Walther Ruttmann noch mit einem «th» angeführt. In Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS hingegen findet man schon die später gebräuchlichere Schreibung Walter Ruttmann. Entsprechend tauchen in diesem Band beide Versionen auf, weil auf mehrere Filme Ruttmanns Bezug genommen wird: «Walther» bei Voß, Michael und anderen einerseits, «Walter» andererseits für den Aufsatz von Irmbert Schenk in diesem Band.

10 Vgl. dazu den Beitrag von Judith Ellenbürger im vorliegenden Band.

lichkeit gegen den frohen Optimismus des Protagonisten. Auch das ist eine innovative, so noch nicht gesehene Leistung im Kino Hollywoods, die aber in den Gang der Narration integriert wird. Die Formanstrengung wird Teil des Plots – wie auch bei *MENSCHEN AM SONNTAG*.¹¹



22

Doch wenn Kunst und Alltag nicht mehr diametral einander gegenüber

stehen, ja geradezu amalgamieren in den letzten Beispielen, lässt sich die Kategorie der Innovation kaum noch begründet denken. Das aber macht genau die Schwierigkeit und den Reiz der *Ästhetischen Theorie* Adornos aus mit ihrem naturgemäß immer fundamentalen und elitären Konzept der Entwicklung des Materials. Nur mit diesem Insistieren auf der Form und Logizität des Kunstwerks, die sich hinter dem Materialbegriff verbergen, ist Fortschritt überhaupt denkbar. Der Meister aller apodiktischen Phrasen sagt das so: «Der Formbegriff markiert die schroffe Antithese der Kunst zum empirischen Leben, in welchem ihr Daseinsrecht ungewiß ward. Kunst hat soviel Chance wie die Form, und nicht mehr. [...] Form ist die wie immer auch antagonistische und durchbrochene Stimmigkeit der Artefakte, durch die ein jedes, das gelang, vom bloß Seienden sich scheidet.» (Adorno 1998–7, S. 213)

Erst die Autonomie der Kunst macht diesen Formbegriff möglich: nicht im Sinne einer schlichten Entsprechung von Vorgabe und Erfüllung. Gerade die Regelpoetik, wie sie der französische Klassizismus, etwa in den Tragödien Racines, zur Blüte entwickelt hat, wird ja mit diesem Konzept torpediert. Das Wort «formvollendet» empfindet Adorno im Deutschen gar als «bestialisch[...]» (Adorno 1998–7, S. 213). Nein: Form wird hier gedacht als selbstregulative Kategorie, welche die Einheit des Werks durchaus «dissoziieren» kann und soll (Adorno 1998–7, S. 212). Nichts mehr ist am modernen Artefakt «organisch[...]» im Sinne eines Ganzen. Im Gegenteil: Es braucht die «Spuren seines Gewordenseins», zeigt sich in Gestalt des «Brüchigen und Fragmentarischen», weil der Anspruch, das Vollkommene zu repräsentieren, Verrat wäre an einer Wirklichkeit, die eben dieser Versöhnung radikal entgegensteht (Adorno 1998–7, S. 281, 283).

11 Vgl. dazu den Beitrag von Karl Prümm im vorliegenden Band.



23-25

Expressionistische Sachlichkeit?

Im Film und in seiner Formentfaltung erscheint dieses ästhetische Konzept fragiler, schwieriger, später. Man denke nur an den Expressionismus und seine Nachwirkungen bis weit in die Neue Sachlichkeit hinein: eine Entwicklung, die Lotte Eisner in *Die dämonische Leinwand* aus ästhetischen Gründen feiert und Siegfried Kracauer (1984), aus primär politischen, scharf kritisiert, wenn er eine Linie zieht *Von Caligari zu Hitler* in seiner *psychologischen Geschichte des deutschen Films*.

In *VARIÉTÉ*, dem Film von Ewald André Dupont aus dem Jahr 1925,¹² zeigt sich dieses Ineinandergreifen bis in die Schauspielerführung hinein. Wieder ist Emil Jannings der Protagonist (Abb. 23), der ausladende Gesten liebt und sogar noch ab und an expressionistisch mit den Augen rollt. Dann wieder bleibt er sachlich, nimmt sich, viel stärker als sonst in seinen Filmen – wie Karl Prümm (2002a, S. 132) zurecht schreibt –, zurück, spiegelt nur die Impressionen der Lichter und Körper um ihn herum in der Kuppel des Theaters (Abb. 24): eine Reminiszenz an das frühe *Kino der Attraktionen* (Gunning

1990). Nicht umsonst trägt der Film den Titel *VARIÉTÉ*: Er bietet eine Vielzahl von Verschiedenem – Varietäten eben – für ein Nummernprogramm. Und das Publikum, wiederum eine Masse, die zunächst als erregtes Kollektiv erscheint, zerfällt späterhin in Einzelne: «naturalistisch gesehene Karikaturen». Bei Duponts Film, schreibt Eisner, «handelt es sich um einen Impressionismus, der im Grunde auf der expressionistischen Abstraktion basiert» (Eisner 1987, S. 280). Raum- und Lichtgestaltung sehen schon die Zeitgenossen als wegweisend, ja exorbitant an.

12 Vgl. dazu erneut den Beitrag von Matteo Galli im vorliegenden Band.

So läßt er einmal von oben her, über den verkürzt erscheinenden Körper eines auf dem Trapez hin- und herschwingenden Artisten die Zuschauer aufnehmen. Die Menge wird in diesem Schwarz-Weiß-Film fast zu einem buntscheckigen Etwas und wandelt sich zu zerfließenden Flecken, zu einer Art von bewegtem Mosaik. (Denn wir sehen die Zuschauer, wie sie der hin- und herschwingende Artist erblickt.) Die sternenbesäte Decke des Berliner Wintergartens wird zu einem Sprühregen von Funken (Abb. 25) (Eisner 1987, S. 280).

Im Übrigen ist der Wintergarten in Berlin der Ort, wo am 1. November 1895 die weltweit erste öffentliche und kommerzielle Filmvorführung stattfand – auch im Rahmen eines Varietés (vgl. Toeplitz 1987, S. 21).¹³ Für die fliegende Kamera war, wie eingangs bereits bemerkt, wiederum Karl Freund verantwortlich, der neben dem LETZTEN MANN auch METROPOLIS fotografierte. Zu dessen geometrischem Aufbau, der auch die Handschrift der Filmarchitekten Otto Hunte, Erich Kettelhut und Karl Vollbrecht trug, haben wir oben bereits einiges gesagt. Die *Mise en scène* insgesamt ist aber auch schon in den NIBELUNGEN von 1924 herausragend,¹⁴ die Bauten stammen wiederum von Hunte, Kettelhut und Vollbrecht; der letztere war zudem für die Tricktechnik des Drachen zuständig – eine technische Meisterleistung (Eisner 1987, S. 158), obgleich sie im Zeitalter der CGIs, der computergenerierten Bilder, nicht mehr so recht überzeugen kann (Abb. 26). 26

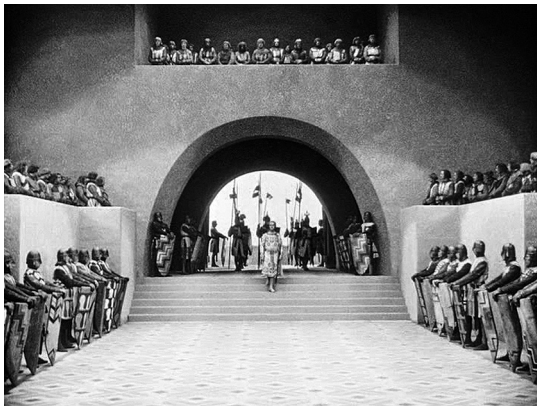


Stilisierte, gebaute Natur

Wenn der Held, Siegfried, durch den deutschen Wald reitet, stehen die Eichenstämme strammer und enger da, als sie es in der Natur je könnten (Abb. 27). Das irisierende Licht fällt vom Glasdach des Ateliers ein (Brennicke/Hembus 1983, S. 110), wird aber verwoben mit den Bogenlampen und Punkscheinwerfern des Studios zu einem kaum

13 Auch darauf geht Matteo Galli im vorliegenden Band ein.

14 Vgl. dazu den Beitrag von Meinolf Schumacher im vorliegenden Band.



27-29

je zuvor erreichten, übernatürlichen Glanz. Die Blumen, die am birkenbestandenen Quell wachsen, sind vor Monaten gepflanzt worden, um zur rechten Zeit zu blühen (Eisner 1987, S. 158f.) – ein wahrhafter *Locus amoenus*, der allerdings Schauplatz wird für einen perfiden Mord (Abb. 28). Alle Natur ist in diesem Film stilisiert. Weil «der Regisseur seine Landschaft selbst bauen kann, vermag er ihr eine lebendige Seele einzuhauchen, die im Drama mitspielt» (Eisner 1987, S. 157). «Im ersten Teil dominieren statuarische Starre und dekoratives Pathos [Abb. 27, 29], der zweite wird von ornamentalen Massenszenen und überlebensgroßen Todesvisionen geprägt. Die Personen bleiben dabei in geometrische [...] und architektonische Bildkompositionen eingebunden, wodurch ein Höchstmaß an optischer Strenge und suggestiver Raumwirkung erzielt wird»; so heißt es bündig im *Lexikon des internationalen Films* (Anonymus o. J.): «Bild für Bild gebaut», schreiben Brennicke und Hembus (1983, S. 110). Und bei Eisner lesen wir:

Die ungeheuren Architekturmassen bilden einen idealen Rahmen für die machtvollen Gestalten des Nibelungen-Epos [Abb. 29]. Lang strebt nach dem Großartigen, er versteht es, die riesigen Flächen durch subtile Ausleuchtungen zu beleben. Er zeigt eine ausgesprochene Vorliebe für das Spiel der Symmetrie und für Kontrapunkte [...]. Mit bewußter Absicht werden Figuren in die Landschaft gestellt, als seien sie lediglich Ornamentformen. Siegfried kniet an der Quelle nieder, und seine Gestalt hebt sich genau von dem mittel[er]en der Birkenstämme ab. [...] Mitunter scheinen Langs Filme in ihrer extremen dekorativen Stilisierung kaum vom «absoluten Film», dem abstrakten Film, entfernt. (Eisner 1987, S. 160, 162)

Surrealismus, Stimmigkeit, emphatische Moderne

Bei allem Respekt vor Werken wie *L'ÉTOILE DE MER*, F 1928, von Man Ray oder *UN CHIEN ANDALOU*, F 1929, von Luis Buñuel und Salvador Dalí, merkt man doch deutlich, wie sehr im filmischen Surrealismus ein Inventar der brüchigen Formen erst tastend gefunden werden will. Noch ist nicht recht klar, wogegen sich der heftige Aufstand dieser revolutionären Kunstanstrengung richtet. Doch muss ein Artefakt, das den Namen verdient, nicht nur den Bruch vorführen, sondern zugleich stimmig sein. Eben das zeichnet «die großen Kunstwerke» aus: Es sind, wie Adorno (1998–11, S. 67) so schön formuliert, «jene, die an ihren fragwürdigsten Stellen Glück haben». Die Formel könnte für Fritz Lang stehen. «Der Begriff des Kunstwerks impliziert den des Gelingens. Mißlungene Kunstwerke sind keine, Approximationswerte der Kunst fremd, das Mittlere ist schon das Schlechte. Es ist unvereinbar mit dem Medium der Besonderung» (Adorno 1998–7, S. 280, vgl. S. 463). Das *Besondere* war auch schon das Geschmacksurteil. So wie die begrifflich unbestimmte Reflexion das sinnliche Empfinden, im Reflexionsurteil, nach Kant (1990, S. 9, 22, 53, 56), intelligibel machte, trägt nun das Kunstwerk, und hier auch der Film, die Last eines Ausgleichs zwischen den Vermögen, ja gibt der instrumentell entratenen Vernunft erst ihr mögliches *Humanum* wieder. Die Logik der Kunstwerke ist zwar ein «Derivat der Konsequenzlogik, nicht aber mit ihr identisch». Sie entwickelt ihr eigenes System – in ihrem Material, durch ihre Form. Es ist eine dialektische Figur von Verwerfung und Bestätigung (Adorno 1998–7, S. 208). «Nicht als abstrakte Negation der ratio, nicht durch die ominöse Schau des Wesens der Dinge sucht Kunst dem Unterdrückten das Seine widerfahren zu lassen, sondern indem sie die Gewalttat der Rationalität durch deren Emanzipation von dem, was ihr in der Empirie ihr unabdingbares Material dünkt, revoziert.» (Adorno 1998–7, S. 209)

Das Sinnliche wird nicht Gegenbegriff des Vernünftigen, es wird nicht verkauft an magische Identifikation, sondern es realisiert sich als eigene Form von Rationalität durch die Art der internen Organisation des Kunstwerks. Welche Kunstäußerung käme auf dem Feld des sinnlich Einfälligen dem Film gleich, der doch so

viele Sinne adressiert – und zugleich das Signum der Rationalität trägt: durch seine Form, aber auch durch seine Produktionsstruktur. «Ihre den praktischen Zwecken entäußerte Zweckmäßigkeit ist ihr Sprachähnliches, das Ohne Zweck ihr Begriffloses, ihr Unterschied von der signifikativen Sprache», sagt Adorno, als wolle er selbst Kant paraphrasieren (Adorno 1998–7, S. 211). «Zweckmäßigkeit», so könnte man mit Kant (1974, S. 26–29, 59f., 90, 153; 1990, S. 22f., 25) anfügen, ist in die Abläufe des Kollektivkunstwerkes Film selbst involviert.

Der Gradmesser für den Rang des Erreichten heißt in der *Ästhetischen Theorie* «Artikulation» – mit dem Ziel, «nichts Ungeformtes übrig» zu lassen (Adorno 1998–7, S. 284). Adorno kann deshalb als Avantgardist und Antiavantgardist zugleich erscheinen; denn er hält, aus eben diesem Grund, am Werkgedanken fest, der manchen Avantgarden das zentrale Element der *Doxa* zu sein scheint (P. Bürger 1983b, S. 130). Er zeigt und entwickelt den Motor, der Veränderung im Gesamt der Kunstproduktion ausmacht; und er beharrt doch auf einer impliziten Rationalität des Werkes wie auf der Spiegelung gesellschaftlicher Realien, dem Abdruck von Geschichte in der Kunst. Das macht sein Konzept der «emphatische[n] Moderne» aus, die «nicht in seligen Gefilden jenseits der Ware» gedeihe, sondern «durch deren Erfahrung hindurch» (Adorno 1998–7, S. 443): Das Artefakt, wiewohl ein radikal Individuiertes, braucht nicht den Künstler als Schöpfer, sondern die «verrannte Intensivierung der arbeitsteiligen Produktion» (Adorno 1998–11, S. 119). Noch einmal: Der Film hat genau diese forcierte Arbeitsteilung zur Voraussetzung. «Fortgeschrittenes Bewußtsein versichert sich des Materialstandes, in dem Geschichte sich sedimentiert bis zu dem Augenblick, auf den das Werk antwortet; eben darin ist es aber auch verändernde Kritik der Verfahrungsweise; es reicht ins Offene, über den status quo hinaus.» (Adorno 1998–7, S. 287)

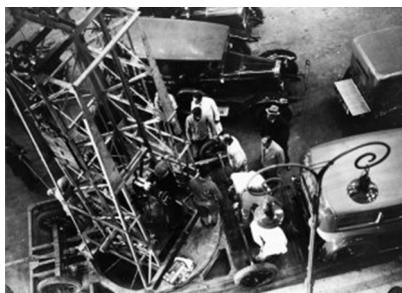
Sprechen im narrativen Stummfilm

Dieses Offene aber ist mehrschichtig, nicht allein im Prinzip des Diskontinuierlichen und Dissoziativen, Brüchigen auszumachen. In seiner *spätesten* Phase hat der narrative Stummfilm ein Sprechen erreicht, das die Abwesenheit des artikulierten Lautes fast vergessen macht. Die Bilder ersetzen, was ein Dialog einst leisten musste. Sie zeigen schon das Kontinuitätsprinzip der Schnittfolge, mit dem Hollywood in den 1930er- und 1940er-Jahren so souverän wie unsichtbar seine filmischen Erzählungen montiert haben wird. Der strukturell paradigmatische, rhetorische Stummfilm, der doch auch die avantgardistische Kontrast- und Assoziationsmontage, die Montage der Attraktionen eines Sergej Eisenstein (2003) hervorgebracht hatte (vgl. Schnell 2000, S. 63–88), kapituliert quasi noch vor Einführung des Tons.

Das fließende, syntagmatische Erzählen wird stattdessen zum weltweit verstandenen Massennarrativ. Doch auch dafür ist die forcierteste Innovation der techni-

schen Apparatur nötig. Die Kamera ist extrem beweglich geworden, das Schauspiel von der theatralen Inszenierung und der expressiven, überdeterminierten Geste zur reinen physischen Präsenz gewechselt (Pudovkin 2003, S. 94). Sprechakte appellieren an das Vorstellungsvermögen. Das Gesagte wird erst im Rezeptionsvorgang ergänzt, statt in der Schrift wiederholt: etwa in Joe Mays Film ASPHALT (1929) (vgl. Abb. 30–32) oder in Hanns Schwarz' DIE WUNDERBARE LÜGE DER NINA PETROWNA (1929). Um dieses schriftlose Sprechen, die bloße Präsenz der Rede zu entfalten, bedarf es freilich einer suggestiven Narration, eines fast selbstverständlichen Erzählflusses, der deshalb auch Reduktion, Geschlossenheit und Gradlinigkeit der filmischen Narration anstreben muss.

Das schriftlose Sprechen funktioniert, anders gesagt, nur auf einer etablierten Folie, die etwa Genrekonventionen einschließt, gesellschaftliche Stereotypisierungen, generalisierte Erwartungshaltungen *et cetera* (vgl. Preußner 2013, S. 159, 170f., 182, 186). MENSCHEN AM SONNTAG ist ein prominentes Beispiel für dieses stumme Mitteilen, «das dialogische[s] Sprechen schlechterdings überflüssig zu machen» scheint (ebd., S. 173; vgl. S. 175; siehe auch Toeplitz 1987, S. 540). Alles, was der syntagmatischen Verkettung des quasi lebendigen Erzählflusses entgegenwirkt, wird deshalb in der Tendenz zurückgedrängt, insbesondere rhetorische Figuren wie



30–32

Metapher, Allegorie oder Symbol – welche ein Abel Gance noch massiv einsetzt, die aber den Rezeptionsvorgang ähnlich hemmen können wie die eingeblendeten Schrifttafeln. Denn dies ergibt in der Summe ein Ausscheren aus dem Syntagma