



SCHATTEN

Anmerkungen zum frühen Kino

Graf Orlok nähert sich dem Ankömmling gemessenen Schrittes. Fast bedächtig setzt der schwarz gewandete Schlossherr einen Fuß vor den anderen, die Hände dabei ein wenig eigentümlich vor der Brust verschränkt. Als der Vampir zum ersten Mal erscheint, weiß er seine wahre Identität noch zu verbergen. Eine altertümlich wirkende Mütze verdeckt seine Fledermausohren, und die dolchartigen Fingernägel hält er versteckt, indem er die Hände ineinander legt. Durchaus würdevoll nimmt der Graf seinen Gast am Tor des mittelalterlichen Gemäuers in Empfang. Und mit gebührender Höflichkeit weist er ihm den Weg ins Innere. Dennoch beschleicht uns als Zuschauer ein Unbehagen. Wir erleben die Ankunft des Vampirs mit den Augen des Immobilienmaklers Hutter (Gustav von Wangenheim), der von seinem Chef nach Transsilvanien geschickt wird, um dem Grafen Orlok (Max Schreck) ein Haus im norddeutschen Städtchen Wisborg zu verkaufen. Als Hutter nach langer Reise endlich sein Ziel erreicht hat, taucht Orlok unerwartet aus dem undurchdringlichen Dunkel des Schlosstores auf – wie eine heimtückische Spinne, die ihr Versteck verlässt, um die ahnungslose Beute zu packen.

Ganz offensichtlich kommt der Graf aus einer Welt der Finsternis. Und so gerät der junge Mann, als er dem monströsen Gastgeber schließlich direkt gegenübersteht, auch optisch in eine Schattenwelt – und wir mit ihm: Ein

düsterer Torbogen umrahmt unversehens den jugendlich-naiven Helden und vereint zugleich Nosferatus nachtschwarzes Reich mit dem Dunkel des Kinosaals. Die Gegenwart des Bösen ist augenscheinlich, noch bevor sie sich in konkreten Taten manifestiert.

So besteht denn auch kein Zweifel an der Folgeschwere des Moments, als der anfangs zögernde Graf während der Verhandlungen zufällig ein Medailon mit dem Porträt von Hutters Ehefrau Ellen (Greta Schröder) erblickt. Sofort ist er bereit, den Vertrag über ein baufälliges Haus zu unterzeichnen: ein Abschluss, mit dem der junge Mann nicht nur seine Frau, sondern auch seine Heimatstadt ins Verhängnis stürzt. Zwar ahnt Hutter das Unheil, doch während er, von einer mysteriösen Krankheit gezeichnet, nicht sofort nach Hause reisen kann, macht sich der Vampir eilends per Schiff auf den Weg nach Wisborg – Särge mit pestverseuchter Erde im Gepäck, in denen es von Ratten wimmelt.

Der Verlauf der Schiffspassage lässt keinerlei Zweifel an der tödlichen Bedrohung, die sich Wisborg schier unaufhaltsam nähert. Ein Seemann nach dem anderen erkrankt und stirbt, bis der Kapitän als Letzter übrig bleibt und sich am Ruder des Schiffes vertäut, wo auch ihn der Tod ereilt. So erreicht schließlich ein Geisterschiff den Hafen der beschaulichen Stadt, in der bald darauf der schwarze Tod mit gnadenloser Konsequenz um sich greift. Und



auch wenn am Ende des Films das Monstrum durch das freiwillige Opfer der jungen Frau sterben wird und die Seuche damit ein Ende findet, so bedeutet dies alles andere als einen versöhnlichen Schluss: Durch den Rahmen einer offenen Tür hindurch sehen wir das Bett mit der Toten und den trauernden Ehemann. Vor dem Schlafzimmer steht der mit Hutter befreundete Professor Bulwer (John Gottowt), dessen niedergeschlagene Miene das Unglück zu kommentieren scheint. Wenn Bulwer nun für einen Moment in Richtung Zuschauer blickt, wird der fiktionale Charakter des Werkes einen Augenblick lang durchbrochen und die Einstellung zu einer Mahnung stilisiert, die dem Zuschauer die Rolle des Überlebenden zuweist. Wovon uns der Gelehrte mahnt, bleibt indes unklar. So liegt auch nichts Befreiendes im letzten Bild des Films: Es zeigt die Ruine des Orlokschen Schlosses. Der Vampir mag besiegt sein. Das Erlebte jedoch kann dieser teuer erkaufte Sieg nicht auslöschen. Als Möglichkeit bleibt das Böse existent.

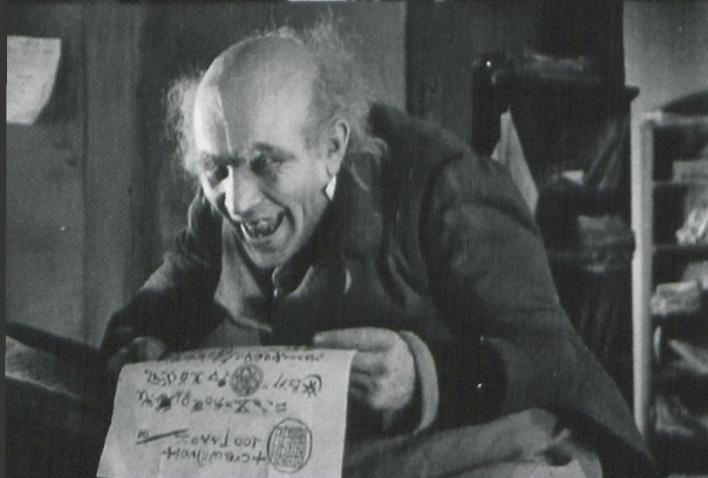
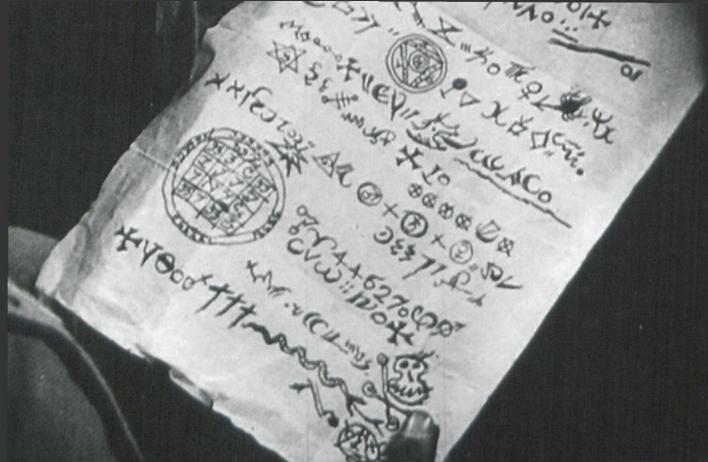
Friedrich Wilhelm Murnaus *Nosferatu – Eine Symphonie des Grauens* (1921/22, S. 118) gehört zu den beunruhigendsten Horrorfilmen der Filmgeschichte. Vielleicht hat nie wieder ein derart unheimliches Monstrum die Leinwand betreten, wie der von Max Schreck mit grotesker Maske verkörperte Blutsauger. Anders als die Romanvorlage „*Dracula*“ (1897) von Bram Stoker es erwarten lässt, handelt es sich bei diesem Vampir keineswegs um eine virile Gestalt, sondern um die Inkarnation ansteckender Krankheit. Dieses Monstrum gibt sich nicht mit schönen Frauen zufrieden. Es stürzt ganze Völker ins Verderben. Offenbar besitzt Graf Orlok eine doppelte Identität. Einerseits ist er das Vampirindividuum *Nosferatu*. Andererseits kann er in einer Art kollektiver Existenz auftreten, die durch die pestbringenden Ratten repräsentiert wird.

Nosferatu ist kein einfacher Vampirfilm. Er stellt die Geschichte einer dunklen, rational nicht fassbaren Verschwörung dar, der ein unschuldiges Liebespaar und schließlich eine biedermeierliche deutsche Hafenstadt zum Opfer fallen. So liegt die Deutung nahe, Murnau habe den viktorianischen Horrorstoff verwandt, um die kollektiven Ängste der Deutschen in einem Filmalldrama zum Ausdruck zu bringen: hatte doch der Erste Weltkrieg nicht nur Millionen Opfer unter den Soldaten gefordert, sondern über den Waffenstillstand hinaus durch Hunger und Seuchen auch unzählige Tote in der Zivilbevölkerung. Eine grundlegende Erschütterung war die Folge, die in der unruhigen Nachkriegszeit nicht abklingen sollte, zumal revolutionäre Erhebungen insbesondere in bürgerlichen Kreisen die Furcht vor anarchistischen Zuständen nährten.

Man mag darüber spekulieren, ob der Name Orlok auf das niederländische Wort für Krieg anspielt. Visuell verweist der Film deutlich auf die Erfahrungen und Ängste, die der Krieg hervorgerufen hat. Einmal sehen wir etwa Hutters Verlobte Ellen, wie sie zwischen lauter Grabkreuzen Ertrunkener am Strand sitzt und auf die Rückkehr ihres jungen Mannes wartet.

Im Netz der Spinne

In erster Linie aber ist *Nosferatu* ein Film über das Unheimliche: also darüber, wie sich gewohnte Sicherheiten auflösen und sich in ihr Gegenteil verkehren. So beginnt der Film in einer Sphäre des Behaglichen und Vertrauten, um uns dann in vollkommene Fremdheit zu führen, die – nach der Rückkehr der



Handlung an den Ausgangsort – auch das Idyll erfasst: Die biedermeierliche Welt, in der alles seine Ordnung hat, bricht zusammen, als der Vampir Einzug hält in Wisborg. Danach wird nichts mehr so sein, wie es einmal schien.

Untersucht man die Bildstrategien, die Murnau anwendet, um eine unheimliche Wirkung zu erzielen, so sticht der geschickte Gebrauch der Spinnen- und Netzmetaphorik ins Auge, die sich durch den gesamten Film zieht. Das Netz ist gleichermaßen ein Bild aktueller wie auch potenzieller Bedrohung. Und immer wieder sind es gitter- oder netzartige Strukturen, die nicht nur den ahnungslosen Hutter optisch gefangen halten – ob in Gestalt von Fliesen oder von Schattenmustern, die von Sprossenfenstern auf Böden und Wände geworfen werden. Entsprechend lässt sich der Vampir als Spinne begreifen, die souverän ihr Netz zu nutzen weiß.

Vor allem die Szenen auf dem Schiff variieren die Netzmetapher auf überaus kunstvolle Weise. Wenn Nosferatu in Untersicht aus dem Laderaum heraus fotografiert wird, erinnert die Takelage im Rücken des Monstrums an die Fäden eines Netzes. Und der kranke Seemann, der unter Deck in einer Hängematte liegt, ähnelt einem Insekt, das verpuppt und zur Bewegungslosigkeit verdammt im Netz hängt, bis die Spinne hungrig zu ihm zurückkehrt. Ähnlich subtil ist auch jene Szene, in der sich Ellen nachts aus dem Bett erhebt und auf dem Balkon schlafwandelt. Als ihre weiße Gestalt auf der Balustrade am Fenster vorbeischiebt, werden die schwarzen Sprossen einer Brüstung sichtbar. Unversehens scheint sich die junge Frau in einen sehr großen hellen Falter zu verwandeln, der sich vor dem gefährlichen Netz der Spinne bewegt.

Ebenso konsequent verwendet Murnau eine zweite Leitmetapher: Den Schatten. Schon der eingangs beschriebene erste Auftritt des Vampirs offenbart, dass Nosferatu als Negation des Lichts zum Prinzip des Bösen stilisiert wird. Je mehr Unheil der Vampir verbreitet, desto mehr Schatten und Schwärze legt sich auch über die Bilder des Films. Immer wieder wird die Konfrontation des Vampirs mit seinen Opfern im Sinne einer optischen Negation inszeniert. Das gelingt durch das umgekehrt proportionale Verhältnis in der Beleuchtung von Täter und Opfer: Als furchtbarer Schatten mit ausgestreckten Krallen wirft sich Nosferatu auf Hutter und schließlich auch auf dessen Frau.

Wenn sich Ellen am Ende des Films dem Vampir hingibt, um ihn dadurch zu vernichten, beginnt die Szene damit, dass gezeigt wird, wie sie geradezu magisch zum Fenster ihres Schlafzimmers hingezogen wird. Wir sehen ihre weiße Gestalt, die sich hell vor der finsternen Nacht abzeichnet. Nach dem Schnitt erkennen wir die dunkle, lauende Gestalt Nosferatus am gegenüberliegenden Fenster. Einmal mehr wirkt er wie eine Spinne im Netz.

Film als Kunst

Murnaus Vorliebe für Schatten waren seinerzeit – während der Hochzeit des expressionistischen Films – im deutschen Kino nichts Ungewöhnliches. Und auch die dramaturgische Einbindung der Natur hat durchaus mögliche Vorbilder im skandinavischen Stummfilm. Doch griff der Regisseur nicht allein auf das Formenrepertoire des jungen, noch immer wenig anerkannten Me-



diums Film zurück, sondern ließ sich auch von den etablierten Künsten inspirieren. So haben zweifellos die Erfahrungen, die Murnau vor dem Krieg als Bühnendarsteller im Ensemble Max Reinhardts gesammelt hatte, Eingang in seine Filmarbeit gefunden – war doch der legendäre Berliner Theatermann berühmt für seine „filmischen“ Beleuchtungseffekte und für Raumkonzepte, die radikal mit der Tradition der Guckkastenbühne brachen.

Doch Murnau verwandte auch formale Mittel, die längst in der bildenden Kunst erprobt waren. Wenn Hutter etwa nach seiner ersten Schreckensnacht im Schloss schräg in einem Sessel liegend erwacht, so erinnert dieses Motiv an eine Darstellung aus den „Capriccios“ Francisco Goyas. Dieses Motiv hat bei Murnau wie schon zuvor bei Goya zunächst einmal eine formale Qualität, gelingt es ihm doch hier, die psychische Instabilität der Personen deutlich zu machen. Auch ohne zu wissen, dass es sich hier um eine kunsthistorische Anleihe handelt, würden wir den Sinn von Murnaus Filmbild verstehen. Aber es geht ja um mehr als um ein Zitat, das die Bildung eines Regisseurs deutlich macht, der für kurze Zeit Kunstgeschichte studiert hatte – sind doch Goyas „Capriccios“ als der vermutlich verstörendste Albtraum der Kunstgeschichte eine zweifellos überaus geeignete Inspirationsquelle für Murnaus düstere Vision. Ohne Zweifel hat sich der Regisseur darüber hinaus bei einigen Einstellungen an romantischer Malerei des 19. Jahrhunderts orientiert.

Wenn der französische Filmemacher Eric Rohmer einmal geschrieben hat, dass Murnau von allen Filmemachern am meisten Maler sei, dann allerdings nicht aufgrund von Analogien zu berühmten Gemälden. Vielmehr stünden generell die Schönheiten, die Murnau zeige, so Rohmer, im Geist denen

näher, die uns die Malerei im Laufe ihrer Geschichte habe bewundern lassen. Rohmers Feststellung darf aber nicht darüber hinwegtäuschen, dass Murnau vor allem ein brillanter Filmstylist war, der die Möglichkeiten des Mediums erforschte – und dabei auf ein ebenso kompetentes wie experimentierfreudiges Team zurückgreifen konnte. So galt Drehbuchautor Henrik Galeen seinerzeit als einer der besten Fachmänner für Horrorstoffe. Mit Albin Grau stand Murnau ein versierter Filmarchitekt zur Seite, der an einer Kunstakademie ausgebildet worden war – ebenso wie Fritz Arno Wagner, einer der renommiertesten deutschen Kameramänner der Zeit und bekannt insbesondere für seine Trickeffekte. Alle drei werden Murnau nicht nur maßgeblich beraten, sondern auch viele eigene Ideen beigesteuert haben. So lassen sich bereits im Skript, das schon vor Murnaus Engagement durch die Produktionsfirma Prana-Film entstanden war, Hinweise auf die optischen Leitmetaphern des Films finden.

Murnaus Interesse an spezifisch filmischen Ausdrucksmitteln kommt am auffälligsten in einigen Tricksequenzen zum Vorschein, die den Einbruch des Fantastischen verdeutlichen – wie die gespenstische Fahrt durch einen nächtlichen Wald, die als Negativfilm gezeigt wird. Ein anderes Beispiel ist der Einsatz des Zeitraffer, den der Film nutzt, als der Vampir seine Überfahrt nach Wisborg vorbereitet – wobei er die Särge mit der pestverseuchten Erde in aberwitzigem Tempo auf einen Pferdewagen verlädt. Der Zeitraffer ist nur der deutlichste Hinweis darauf, dass sich die Unheimlichkeit des Vampirs, der sich außerhalb menschlicher Zeit zu bewegen scheint, auch einer Möglichkeit des Kinos verdankt, die der Malerei nicht zur Verfügung steht: Als zeitliches Medium vermag der Film Tempowechsel darzustellen. So wird in *Nosferatu* die



eindringliche Wirkung des Monstrums nicht zuletzt dadurch hervorgerufen, dass es sich entweder sehr schnell oder sehr langsam bewegt – eben wie eine nur scheinbar erstarrte Spinne, die, sobald sich ein Insekt in ihrem Netz verfängt, unglaublich schnell zuzuschlagen vermag: Als Hutter an seinem ersten Abend im Schloss vom Grafen bewirtet wird, schneidet er sich beim Essen ungeschickt in den Finger. Beim Anblick des Blutes kann Orlok sich nicht mehr zurückhalten. Blitzartig schießt der Vampir auf sein Opfer zu. Dieser permanente Wechsel zwischen Unbeweglichkeit und rasendem Tempo setzt das Unheimliche der Figur zuallererst in Szene.

Murnaus wahre Meisterschaft offenbart sich allerdings vor allem in seiner virtuoson Gestaltung des filmischen Raums. Sie ist der eigentliche Schlüssel zur alpträumhaften Qualität des Films. Denn diese resultiert erheblich aus einer äußerst subtilen ästhetischen Strategie, nach der die räumliche Wirkung der Sequenzen in Szene gesetzt ist. So suggeriert der Beginn des Films eine freie Durchdringbarkeit des Raums: Mit der ersten Einstellung schauen wir über den Dachreiter einer Kirche hinweg auf einen Marktplatz, auf dem Menschen unterwegs sind. Wir realisieren also eine ebenso große Erstreckung in die Tiefe wie in die Weite. Auf das Stadtpanorama folgt der Sprung ins häusliche Idyll. Wir sehen Hutter, der sich ankleidet. Dann seine junge Frau Ellen, die am Fenster sitzt und mit einer Katze spielt. Nach einem weiteren Schnitt befinden wir uns mit der jungen Frau im Inneren des Hauses. Diese Behändigkeit, mit der die Kamera für uns den Raum erschließt, bedeutet zugleich seine Zugänglichkeit und Offenheit. Im Gegensatz dazu zeichnen sich alle Szenen auf dem Schloss durch ihre Flächenhaftigkeit aus: Die

Schloss-Sequenzen werden geradezu durch Enträumlichung bestimmt. Mit diesem Wechsel vom Raum zur Fläche ist implizit der Wechsel von der Bewegung zur Immobilität verbunden. Immer wieder wird Hutters Erstarrung im Schrecken wie ein Alldruck inszeniert. Allerdings gibt es – zumindest scheinbar – eine Ausnahme: Wenn Hutter am ersten Morgen das Schlossgebäude verlässt, um über eine Treppe und einen Vorplatz zur Schlossmauer zu gelangen, inszeniert Murnau zunächst den Raum – um diesen dann unversehens zur Fläche werden zu lassen: Nach der schlimmen Nacht wirkt das reiche Frühstück wie ein Akt der Gastfreundschaft und Großzügigkeit. Wenn Hutter nun das Gebäude verlässt und über die breite Rasenfläche geht, erhalten wir eine Ahnung davon, was es bedeutet, sich frei im Raum zu bewegen. Da dies offenbar die primäre Bedeutung der Szene ist, wird sie in einer ungewöhnlich langen, ungeschnittenen Einstellung präsentiert. Wir sehen Hutter eine Treppe hinab- und dann energisch voranschreiten und erwarten einen Schnitt, der uns zur nächsten Einstellung führt. Dieser bleibt jedoch aus, und Hutter geht stattdessen immer weiter – bis er plötzlich zur Silhouette wird.

Diese Sequenz macht auf kunstvolle Weise deutlich, dass sich Hutter nicht in Freiheit befindet, wie uns die Bilder zunächst vormachen wollen, sondern schon im Netz des Vampirs gefangen ist. Nur scheinbar durchschreitet er selbstbestimmt den Raum, um dann jedoch zum leblosen Schattenriss zu werden. Murnau konfrontiert also das Gefangensein in der Zweidimensionalität, der Welt der Schattenspiele, mit der Freiheit des dreidimensionalen Raums.

In der folgenden Nacht bestätigt sich Hutters Gefangenschaft auf das Schrecklichste, als ihn Nosferatu in seinem Zimmer heimsucht. Der Vampir



wird dabei wie ein hypnotisch-übersinnliches Wesen inszeniert. Wir sehen ihn vor dem Zimmer stehen. Doch als er die Tür durchquert und sich nähert, ist es, als würde er sich schwebend fortbewegen. Sein gleichsam immaterielles Erscheinen setzt sich fort, als wir die Schatten seiner ausgestreckten Krallenhände auf Hutter's Bett entdecken – woraufhin Ellen im fernen Wisborg aus dem Schlaf schreckt und dadurch auf unerklärliche Weise den Vampir abhält, ihrem Ehemann ein weiteres Mal Blut auszusaugen. Ein telepathisches Ereignis, das Murnau auf rein filmische Weise arrangiert, indem er durch die Montage zwei weit voneinander entfernte Orte – Wisborg und das transsilvanische Schloss – miteinander verbindet.

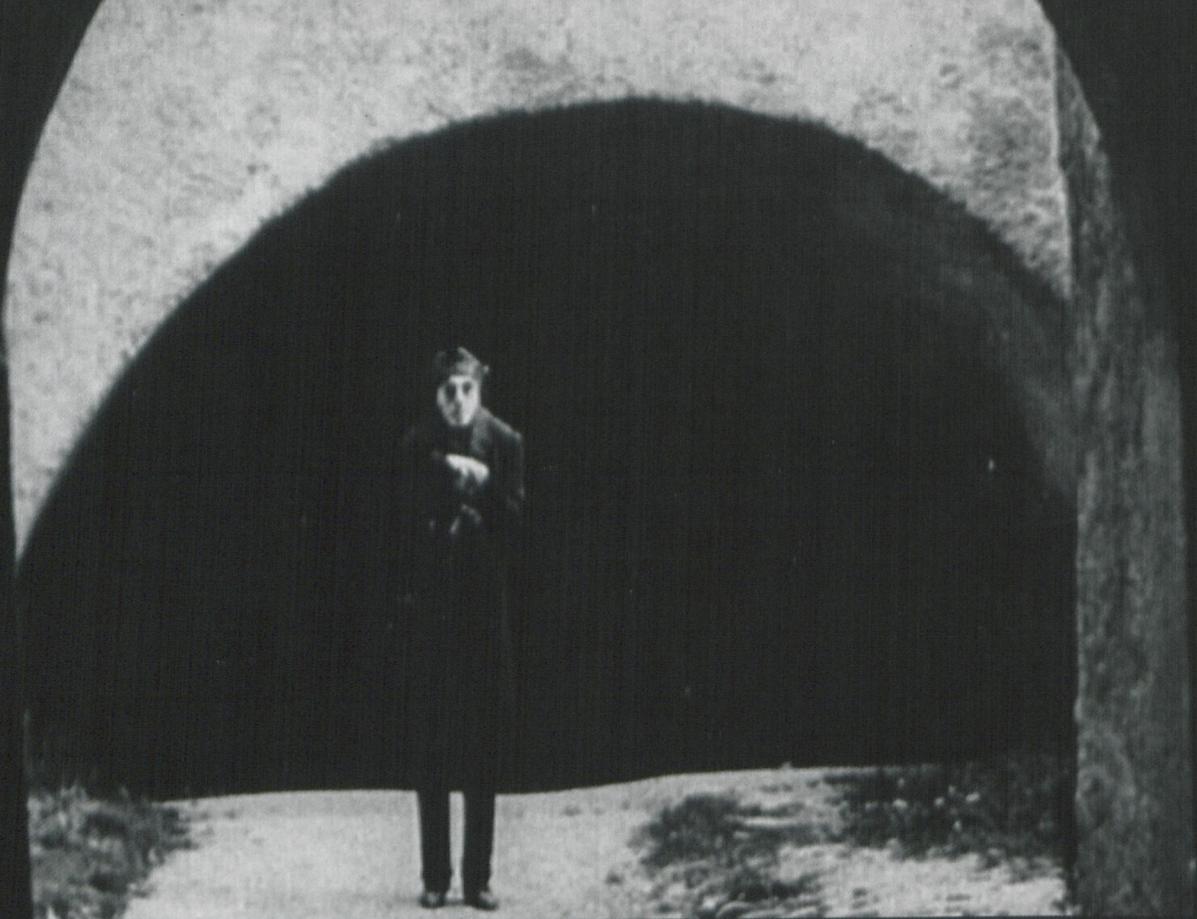
Befreiung der Bilder

Murnaus überaus souveräne und originelle Handhabung der filmischen Mittel setzt sich auch im intelligenten Umgang mit Zwischentiteln fort. Vergleichsweise selten nur durchbrechen sie den Fluss der Inszenierung, weil immer wieder innerfilmisch motivierte Texte gezeigt werden: Briefe, Logbücher, Zeitungsmeldungen und Chroniken machen Zwischentitel oftmals überflüssig.

Dieses Verfahren bezweckt jedoch nicht nur die Vermeidung eines etwaigen Illusionsbruchs. Durch die Schriftstücke rückt der Film den Zuschauer zugleich in die Rolle eines Historikers, der die Geschichte selbst rekonstruiert und auf ihren Wahrheitsgehalt prüft. Folglich beginnt der Film mit den Worten einer Pestchronik, die uns vom großen Sterben in Wisborg erzählt und danach

fragt, wie all das habe geschehen können. Die Ironie dieses Konzepts führt der Film freilich selbst vor, indem er zeigt, wie vieldeutig Dokumente sein können und wie wenig sie mitunter tatsächliche Begebenheiten zu erfassen vermögen. Wenn Hutter nach seiner ersten Nacht im Schloss einen Brief an Ellen schreibt, verscheucht er eine Mücke und glaubt, in diesem Tier die Erklärung für die Wunden an seinem Hals gefunden zu haben. Als Ellen den Brief später liest, zeigt sie sich übertrieben besorgt über die Mückenstiche – und schätzt damit die Gefahr, in der ihr Mann schwebt, kurioserweise genau richtig ein. Letztlich, so scheint es Murnaus Inszenierung anzudeuten, ist es doch immer am Rezipienten selbst, die Wahrheit herauszufiltern – ob aus einem Brief oder aus einer filmischen Fiktion. So ist auch *Nosferatu* ein vieldeutiger Film. Wenn Professor Bulwer am Ende mahnend in die Kamera blickt, liefert er keine Erklärung mit. Es bleibt die Aufgabe des Zuschauers, das Gesehene zu deuten.

Mit den Filmen Friedrich Wilhelm Murnaus beginnt sich das Kino endgültig als eigenständige und anspruchsvolle Kunst zu emanzipieren. Zwar stellt sich Murnau mit *Nosferatu* bewusst in die Tradition der bildenden Kunst, als deren Erbe Murnau sich sieht, wenn immer wieder auf Kompositionen der Kunstgeschichte zurückgegriffen wird. Doch die eigentliche Aufwertung des Kinos vollzieht der Film nicht dadurch, dass er andere Künste imitiert. Er adaptiert sie vielmehr für eine virtuose Bilderzählung, die jederzeit die spezifischen Möglichkeiten des Films in ihrem gesamten Spektrum vorführt. Insofern ist Murnau, der Maler des Kinos, auch keinesfalls ein rückwärtsgewandter Traditionalist, sondern ein Neuerer: Er zeigt, dass das Kino die Kunst ist, die alle anderen in sich aufzunehmen vermag.



Der verschollene Kontinent

In seiner mehr als hundertjährigen Geschichte hat das Kino viele Wendepunkte erlebt – sei es durch technische Neuerungen, politische Umwälzungen oder durch gesellschaftliche und ökonomische Umbrüche. Keine Veränderung jedoch wirkt sich auf die retrospektive Wahrnehmung von Filmen so einschneidend aus, wie die Einführung der Tonspur Ende der 1920er Jahre. Ist das klassische Hollywoodkino der 1930er Jahre mit seinen temporeichen Dialogen noch immer Teil eines kollektiven Kinogedächtnisses, so lässt sich dies für die Filme der 1920er Jahre und der Zeit davor schwerlich behaupten: Den Namen des legendären Rudolph Valentino mag fast jeder schon einmal gehört haben – aber wer kennt auch nur einen der großen Kassenerfolge dieses ersten großen romantischen Leinwand-Helden?

Stummfilme scheinen heute einer fernen, weithin abgeschlossenen Vergangenheit anzugehören: Einer exotischen Kinoepoche, die ihr Dasein in den Nischenprogrammen des Fernsehens und in wenigen spezialisierten Filmkunsthäusern fristet. Fehlende Vertrautheit und ein allzu evolutionäres Verständnis von Filmgeschichte reduzieren die ersten drei Jahrzehnte der Kinematografie auf eine Frühzeit des Kinos als einem längst überwundenen Stadium, in dem „die Bilder laufen lernten“.

Wenn uns das Stummfilmkino fremd geworden ist, so liegt das jedoch zweifellos auch an einem Überlieferungsproblem: Lediglich rund zehn Prozent der Filme sind noch erhalten. Angesichts solcher Schwierigkeiten erscheint

das mitunter verwandte Bild vom frühen Kino als einem „verschollenen Kontinent“ durchaus passend – wengleich eine intensive, oft archäologisch anmutende Forschungsarbeit und die aufwendige Restaurierung und Rekonstruktion vieler Filme inzwischen viel Licht in die von allerlei Legenden umwobene Epoche gebracht hat. Und auch der Zugang zu den Filmen selbst verbessert sich zusehens: So lädt ein ständig wachsendes Angebot an liebevoll edierten DVDs ein, eine Kinoära zu entdecken, die durch eine ungeahnte Experimentierfreude, durch Vitalität, Exzentrizität, Bildgewalt und radikale Visionen zu begeistern vermag.

Aus einem technischen Kuriosum und Jahrmarktsvergnügen im ausgehenden 19. Jahrhundert wurde das Kino das erste weltumspannende Unterhaltungsmedium und zugleich die bedeutendste Kunst des 20. Jahrhunderts – aus dem Schaustellergewerbe von einst eine perfekt durchorganisierte, gigantische Industrie. Diese Expansion vollzog sich in Zeiten, als ein beispielloser Modernisierungsschub nahezu alle Bereiche der Industriegesellschaften durchdrang. In atemberaubendem Tempo wuchsen die Metropolen, hielten moderne Technologien Einzug.

Der Erste Weltkrieg zerstörte die alte Ordnung endgültig – und um eine neue wurde heftig gerungen. Die USA stiegen nicht nur militärisch und wirtschaftlich zur Weltmacht auf, sondern verbreiteten auch ihre Populärkultur in alle Himmelsrichtungen. Während die Repräsentanten der alten Zeit hartnäckig versuchten, ihre Moralvorstellungen zu verteidigen und die alten kulturellen und politischen Machtverhältnisse zu bewahren, machte sich eine junge Avantgarde daran, die ehernen Wahrheiten und Gewissheiten vollends auf den



Kopf zu stellen und eine moderne Ästhetik zu kreieren. Das Kino jener Jahre zeichnete dies alles nicht nur auf, es war selbst Teil dieser Entwicklungen und Kämpfe. Es war Schrittmacher der Moderne und Chronist einer wild bewegten Zeit.

Ein Zug fährt ein

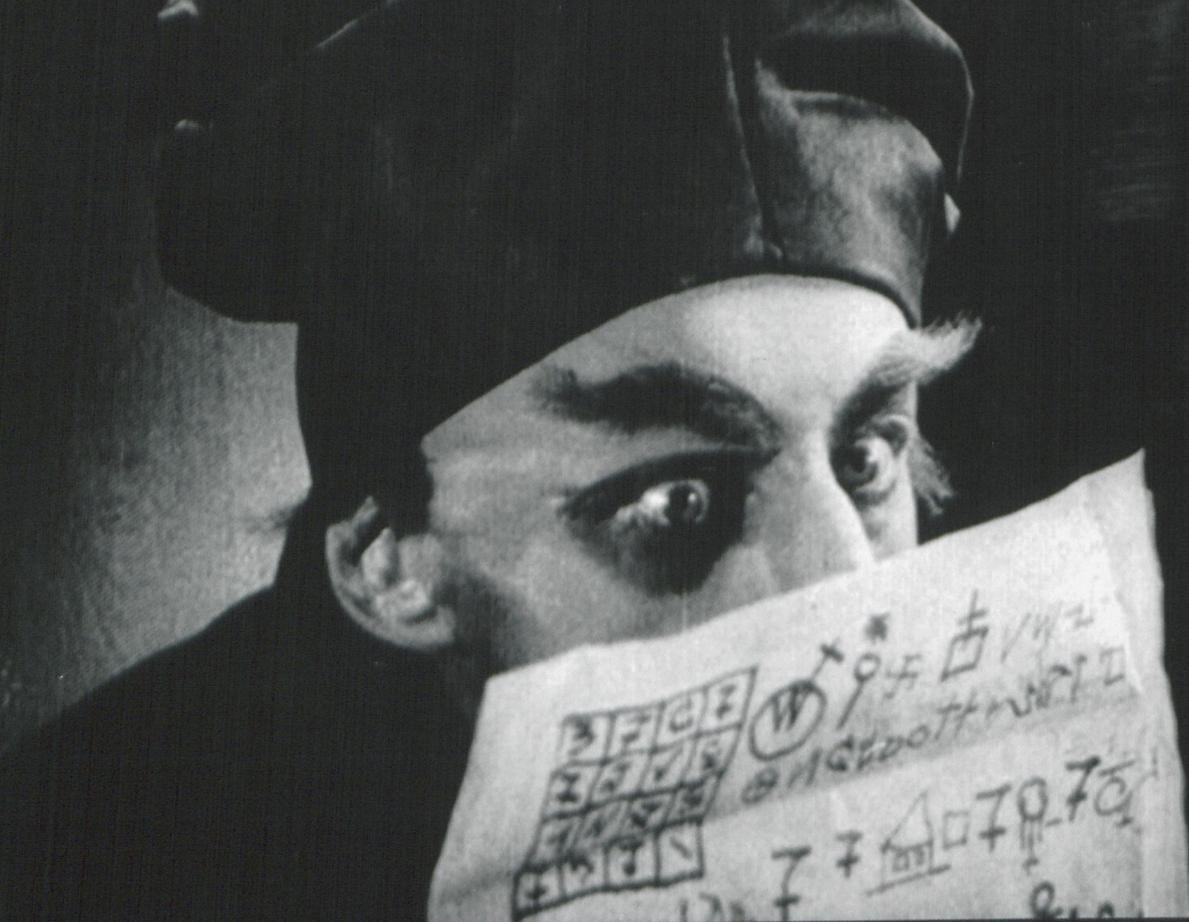
Eine oft zitierte Geschichte über die Geburtsstunde des Kinos besagt, dass unter den Neugierigen, die sich am 28. Dezember 1895 im Salon Indien des Pariser Grand Café eingefunden hatten, um der ersten öffentlichen Vorführung des cinématographe der Brüder Auguste und Louis Lumière beizuwohnen, eine regelrechte Panik ausbrach, als plötzlich auf der Leinwand eine Lokomotive auf sie zuraste. Ob sich Derartiges tatsächlich abgespielt hat, ist mehr als fraglich. Aber auch wenn sich der Wahrheitsgehalt der vermeintlichen Überlieferung in Grenzen hält, so bringt diese doch eine grundlegende Qualität des Kinos auf den Punkt: Die Fähigkeit eine zweidimensionale Abbildung von Realität als unmittelbare Wirklichkeit erscheinen zu lassen.

Es mag an der Berühmtheit der amüsanten Anekdote liegen, dass sich *Die Ankunft eines Zuges im Bahnhof von La Ciotat* (*L'Arrivée d'un train à La Ciotat / L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, 1895, S. 28) im kollektiven Bewusstsein als erstes Werk der Kinogeschichte festgesetzt hat, obwohl die Lumières an jenem Tag ein Programm mit diversen Filmen vorgeführt haben. Tatsächlich sind die beiden Franzosen auch keineswegs die alleinigen Väter

der Kinematografie. Schon vier Jahre vor dem berühmten Ereignis in Paris ließ der Amerikaner Thomas Alva Edison zwei wegweisende Erfindungen seines Ingenieurs William K. L. Dickson patentieren: eine Filmkamera und das Kinetoskop – ein Filmabspielgerät in Form eines Guckkastens, das ab 1894 in speziellen Salons aufgestellt wurde und in den USA beachtliche Verbreitung fand.

Es macht also wenig Sinn, die Geburt des Kinos auf ein Datum und eine Person fixieren zu wollen, zumal u. a. auch der Franzose Louis Le Prince, der Engländer William Friese-Greene und der Deutsche Max Skladanowsky ebenfalls zu Recht als Erfinder des bewegten Bildes genannt werden könnten. Ende des 19. Jahrhunderts war die Zeit offenbar reif für den Film.

Das Kino schuf erstmals ein zeitliches Abbild der Realität. Die Attraktivität dieser „lebenden Bilder“, wie frühe Filme auch genannt wurden, war anfangs so groß, dass diese nicht mal besonders Aufregendes zeigen mussten, um fürs Publikum interessant zu sein. So drehten die Brüder Lumière überwiegend Alltagsszenen – was allerdings auch daran lag, dass die Filme vor allem dazu dienten, für ihre Apparate zu werben, die Kamera, Dunkelkammer und Abspielgerät in einem waren. Edison, der einen ausgeprägten Geschäftssinn besaß, vermutete dagegen, dass die Vermarktung der Filme selbst größtmögliche Gewinne versprach. Entsprechend „reisferischer“ waren auch die Motive seiner Filme. Er sollte mit seiner Idee Recht behalten. Während sich die Lumières, nur wenige Jahre nachdem sie den Kinematographen weltweit bekannt gemacht hatten, aus dem Geschäft zurückzogen, wurde der Amerikaner zu einem der wichtigsten Wegbereiter der entstehenden Filmindustrie.



Kino der Attraktionen

In den Anfangstagen des Kinos gab es weder feste Abspielstätten noch ein Verleihsystem. Die ersten Kinounternehmer waren Schausteller, die Filme meterweise einkauften oder sogar selbst drehten und mit bunt zusammengestellten Programmen und großen Zelten durch die Lande zogen oder die Varietés abklapperten. Oft waren Filmprojektionen auch in Vaudeville-Programme integriert und wechselten sich ab mit Auftritten von Musikern, Artisten, Magiern und Komödianten. Doch selbst, wenn die Präsentationsformen erheblich variierten – eines galt von Anfang an: Der Stummfilm war niemals wirklich stumm. Musikbegleitungen gehörten zum Standard. Ebenso gab es Geräuschemacher und Apparate, die Töne zu Filmen einspielten, die meist in bühnenhaften, starren Einstellungen gedreht wurden. Und auch Filmklärer, die die lebenden Bilder „live“ kommentierten, waren verbreitet. Die Konvention eines unsichtbaren Erzählens gab es noch nicht. Und wenn so oft vom frühen Kino als einem „Jahrmarktvergnügen“ die Rede ist, dann nicht nur wegen der Orte, an denen die Projektionen stattfanden, sondern auch weil die Filme selbst, wie bei einer Darbietung auf einem Rummelplatz, direkt mit dem Publikum kommunizierten.

Das Kinopublikum erwartete anfangs weniger Geschichten als vor allem visuelle Spektakel, worauf der Filmhistoriker Tom Gunning verweist, wenn er die Frühphase der Kinematographie als „Kino der Attraktionen“ charakterisiert. Und die Spannweite an Attraktionen war groß: Zahlreiche Filme zeigten doku-

mentarische Szenen – „Aktualitäten“ –, andere kurze Sketche. Die Zuschauer erfreuten sich aber auch an boxenden Kängurus, freizügigen Tanzdarbietungen und küssenden Paaren, schmunzelten über Babys bei ihren ersten Schritten oder blickten gebannt auf Auftritte bedeutender Persönlichkeiten – die freilich oftmals von Darstellern gedoubelt wurden.

Für optischen Kitzel hingegen sorgten vor allem Filme, die die Fähigkeit des Kinos, den Raum zu „dynamisieren“, besonders herausstellten. So erfreuten sich etwa so genannte *phantomrides*, bei denen die Kameras an die Front von Lokomotiven montiert waren, eine Zeitlang erstaunlicher Beliebtheit. Von Beginn an bezogen Filme nicht zuletzt ihren Reiz aus dem Spiel mit Erwartung und Überraschung. Wie die Anekdote um die Lumièresche Lokomotive erahnen lässt, war es dabei oftmals weniger der gezeigte Inhalt, als die Form der Darstellung, die das Ereignis ausmachte. Im Kino erlebten die Menschen eine Ästhetik der Spannung, die es so zuvor noch nicht gegeben hatte.

Die magische Leinwand

Zwar enthielt schon das erste Filmprogramm der Brüder Lumière den Sketch *Der begossene Begießer* (*Le Jardinier / L'Arroseur arrosé*, 1895), in dem ein Junge einen Gärtner beim Blumengießen hänselt. Dennoch galten die beiden Franzosen lange Jahre in der Filmtheorie als Väter des dokumentarischen Films. Auch wenn sich heute die Ansicht durchgesetzt hat, dass das frühe Kino keineswegs strikt zwischen Dokumentarischem und Fiktivem trennte und bei-



de Kategorien sich erst später herausbildeten, so steht doch der Name George Méliès' bis heute für den Gegenpol zum „dokumentarischen“ Kino à la Lumière: für die Begründung der fiktiven oder fantastischen Tradition des Films.

Méliès erkannte das enorme Potenzial des Kinos als Illusionskunst. Der Franzose war berühmt für die verblüffenden „Zaubertricks“, die er mit und vor der Kamera bewerkstelligte. Méliès nutzte bereits Mehrfachbelichtungen, Masken und Wischblenden. Seine bekannteste Entdeckung war jedoch der Stopptrick, den er in seinen Filmen verwandte, um Darsteller und Gegenstände durch zauberhafte Verpuffungen in Luft aufzulösen oder zu verwandeln.

Mit *Die Reise zum Mond* (*Le Voyage dans la lune*, 1902, S. 32) inszenierte Méliès einen der spektakulärsten frühen Erzählfilme: eine parodistische Version des Romans „De la Terre à la Lune“ (1865) von Jules Verne. Besonders reizvoll erscheint aus heutiger Sicht, dass der Filmemacher mit seinen wunderbaren Pappdekors, skurrilen Kostümen und virtuos arrangierten Tricks keineswegs versuchte, die Künstlichkeit der fantastischen Szenerie zu kaschieren. Er betonte sie sogar, machte sie zur eigentlichen Attraktion des Films – und führte auf diese Weise die illusionistischen Möglichkeiten des Kinos nur umso deutlicher vor Augen. *Die Reise zum Mond* entstand zu einer Zeit, als sich beim Kinopublikum zur Lust auf visuelle Attraktionen langsam auch das Verlangen nach narrativem Vergnügen gesellte. Immer mehr Filme gaben nun Höhepunkte berühmter Romane wieder, rekonstruierten historische Ereignisse oder zeigten dramatische Vorfälle. Filme mit einer Laufzeit von mehreren Minuten und mit Szenenwechseln waren bald nichts Ungewöhnliches mehr.

Viele dieser frühen Handlungsfilme wirken heute deshalb so verwirrend, weil noch keine Schnittkonventionen existierten. Häufig wurde das „Problem“, aus einzelnen Einstellungen ein geschlossenes Zeit-Raum-Gefüge zu konstruieren, einfach ignoriert. Andere Filmemacher versuchten dagegen, die Übergänge durch Überblendungen aufzuweichen. Oder sie benutzten einen überlappenden Schnitt, um zu gewährleisten, dass das Publikum der Erzählung über die Einstellungswechsel hinweg folgen kann. Dabei wiederholt eine Einstellung noch einmal das Ende der vorangehenden, um die Handlung dann fortzuführen. Einige Filme jener Tage lassen aber auch schon Grundzüge des continuity editing erkennen – des „unsichtbaren Schnitts“, den das Hollywood-Kino einige Jahre später zum Standard machen sollte. So wird etwa in Edwin S. Porters berühmtem *The Great Train Robbery* (1903, S. 36), der gemeinhin als erster Western gilt, die Dramatik am Ende dadurch erhöht, dass die Kamera im Wechsel die flüchtenden Banditen und die Verfolger einfängt.

Eine neue Industrie

Als dieser Film entstand, war kaum vorherzusehen, dass sich das Kino binnen einer Dekade zu einer dynamischen Unterhaltungsindustrie entwickeln bzw. zu einem führenden Massenmedium werden sollte – geschweige denn, zu einer respektablen Kunstform. Grundvoraussetzung für diese Entwicklung war, dass sich um 1905 geradezu schlagartig ortsfeste Lichtspielhäuser verbreiteten. In den Vereinigten Staaten hießen diese frühen Kinos Nickel-



odeons, weil der Eintritt 5 Cent, einen Nickel, kostete. Binnen kürzester Zeit wurden sie derart populär, dass Presseberichte 1908 sogar von einer „nickel madness“ sprachen, die die Vergnügungsviertel der Arbeiter in den Städten heimsuchte.

Wer die Gunst der Stunde nutzte, konnte in kürzester Zeit aus dem Nichts ein Vermögen machen. Sogar seriöse Geschäftsleute und Investoren, die dem Schaustellergewerbe zuvor mit Skepsis begegnet waren, entdeckten plötzlich ihre Leidenschaft für den Kintopp. Und auch innerhalb der Branche brachen nun zum Teil heftige Verteilungskämpfe los. In den USA schlossen sich auf Edisons Initiative hin die wichtigsten Produzenten und Patentinhaber zur Motion Picture Patents Company (MPPC) zusammen. Ziel des Trusts war, durch gezielte Lizenzvergaben unabhängige Konkurrenten vom Geschäft auszuschließen und weitgehende Kontrolle über den Verleih und das Abspiel zu erlangen.

Wenngleich die MPPC nur wenige Jahre Bestand hatte und letztlich am Widerstand der Mitbewerber wie auch an juristischen Hürden scheiterte, so wies sie doch den Weg, den das Kino zumal in den USA zukünftig beschreiten sollte. Ironischerweise sollten gerade die Gegenspieler Edisons, die einstigen Unabhängigen, als Sieger aus dieser Entwicklung hervorgehen. In ihrem Widerstand gegen den Trust gelang es ihnen, Herstellung, Vertrieb und Kinobetrieb noch effektiver zu verzahnen und zu standardisieren. So bildeten sie die Keimzelle für das Imperium, das zum Synonym wurde für eine industriell organisierte Filmproduktion und das schon wenige Jahre später das Weltkino beherrschte: die Traumfabrik Hollywood.

Verfilmtes Theater und Illusionskunst

Das Kino kappte immer mehr seine volkstümlichen Wurzeln und suchte die Nähe der etablierten Kunstformen des Bürgertums – insbesondere aber die des Theaters. Vorreiter dieser Entwicklung war die 1908 in Frankreich gegründete Produktionsfirma Film d'Art. Das Konzept des Unternehmens sah vor, renommierte Schauspieler und Bühnenbildner vom Theater und darüber hinaus auch anerkannte Schriftsteller und Komponisten zur Mitarbeit an den Filmen zu gewinnen. Auf diese Weise sorgte die Gesellschaft mit *L'Assassinat du duc de Guise* (1908) über die Grenzen hinweg für Aufsehen – und fand Nachahmer in nahezu allen führenden Filmländern.

Die Idee des verfilmten Theaters krankte an der mangelnden Berücksichtigung kinematografischer Mittel und verlor bald ihren Reiz. Dennoch trug das Konzept dazu bei, dass viele Bühnenstars große Leinwandkarrieren starteten, dass die Filme länger und die Stories und Charaktere komplexer wurden – und das Kino somit erheblich an Reputation gewann. Letztlich jedoch sollte sich die enge Verknüpfung von Theater und Film nachhaltiger auf das Image der europäischen Filmproduktion auswirken als auf das der amerikanischen: Während der alte Kontinent bald als Heimstatt anspruchsvoller Filmkunst galt, garantierten die Studios der Neuen Welt packende Unterhaltung und große Emotionen – und erreichten damit das internationale Massenpublikum.



Indem sich das Erzählkino nun endgültig durchsetzte, verschwanden auch die offenen Darstellungsformen des Attraktionskinos. Zwischentitel fanden zunehmend Verwendung. Sie machten die Filme autonomer gegenüber den lokalen Begebenheiten der Präsentation und ermöglichten eine abgerundete narrative Form. Die Gestaltung der Filme orientierte sich fortan an den Prinzipien des bürgerlichen Dramas. Der Vorführsaal wurde zum Ort des Abtauchens und Träumens, der maßlosen Hingabe an Fiktionen, die sich als in sich geschlossene Realität präsentierten, indem sie ihre Inszeniertheit immer perfekter verbargen. Der Film wurde zur Illusionskunst.

Vor allem im amerikanischen Kino rückte die Kamera näher ans Geschehen heran, drang in den Handlungsraum vor und übernahm nun auch des öfteren die Perspektive der Filmfiguren. Die Inszenierung zielte verstärkt darauf, die Emotionen der Filmhelden nacherlebbar zu machen, eine Identifikation zu erleichtern. Durch die Annäherung der Kamera waren die Gesichtszüge der Darsteller deutlicher zu erkennen, so dass die Schauspieler ihre Anonymität ablegten. Und es ist zweifellos kein Zufall, dass der Regisseur David Wark Griffith, dessen Name wie kein Zweiter für diese Neuerungen steht und der gewissermaßen als Übervater des amerikanischen Erzählkinos gilt, auch zu den ersten zählte, die mit einem festen Darstellerstab arbeiteten.

In seinen frühen Ein- und Zweiaktern erforschte und erprobte Griffith die Ausdrucksmittel des Kinos. Und wenn er auch nicht die Großaufnahme und die Parallelmontage erfunden hat, wie seine Produktionsfirma Biograph seinerzeit werbewirksam verbreitete, so war er doch einer der Ersten, der die Möglichkeiten der Montage systematisch erfasste und anwandte. Griffith

führte mit seinen Filmen eindrucksvoll vor Augen, dass sich die Dramatik von Szenen durch eine Zergliederung in einzelne Einstellungen steigern lässt, ohne dass darunter das Verständnis und der Zusammenhalt der Handlung leiden muss – vorausgesetzt, dass bestimmte Regeln beachtet werden, die eine narrative Kontinuität gewährleisten. Indem Griffith auf diese Weise die Einstellung anstelle der Szene zum Grundelement filmischen Erzählens machte, formte er die Grammatik des Kinos so fundamental wie kein anderer Regisseur.

Geburt einer Nation

Die Erfahrungen, die Griffith während seiner Zeit bei Biograph gesammelt hatte, führte er in einem Film zusammen, der zu den berühmtesten Werken der Stummfilmära zählt: *Die Geburt einer Nation* (*The Birth of a Nation*, 1915, S. 54), ein dreieinhalbstündiges Epos über den amerikanischen Bürgerkrieg, rückte die USA schlagartig als neue Weltmacht des Kinos ins Bewusstsein der Öffentlichkeit – und machte zugleich den abendfüllenden Spielfilm zur Normalität. Es war der erste lange Film, so Kevin Brownlow in „*The Parade's Gone By ...*“ (1968), „der so flüssig gestaltet war wie wir es heute vom Kino gewohnt sind. Es war der am meisten verbreitete Film seiner Zeit und hatte den größten Einfluss“.

Ein wichtiger Impuls für Griffith's ambitioniertes Projekt waren die italienischen Monumentalfilme, die um 1910 weltweit für Furore sorgten. Filme wie



Enrico Guazzonis *Quo Vadis?* (1912) und Giovanni Pastrones *Cabiria* (1914, S. 50) brachten nie zuvor gesehene Schauwerte auf die Leinwände. Gewaltige Kulissen, Heerscharen von Statisten, spektakuläre Wagenrennen, Seeschlachten und sogar Gladiatorenkämpfe mit echten Löwen hielten das Publikum in Atem – und das bei einer Laufzeit von bis zu zweieinhalb Stunden.

Die Filme zeichneten sich aber nicht nur durch ihren Aufwand aus, sondern auch durch inszenatorische Sorgfalt und Raffinesse. So nutzte Pastrone in *Cabiria* bereits Kamerafahrten, um die Wirksamkeit der Filmarchitektur zu erhöhen. Wegweisend war der Film aber auch, weil ihn Pastrone konsequent als kulturelles Großereignis konzipierte und „verkaufte“. Indem Griffith für *The Birth of a Nation* eine Orchester-Partitur schreiben ließ – die erste für einen US-Film überhaupt –, die Premieren in die prächtigsten der seinerzeit neu aufkommenden Filmpaläste legte und den Start des Films durch eine große Werbekampagne begleitete, griff er viele Ideen Pastrones auf – und übertrumpfte ihn sogar. Mit *Intolerance* (1916, S. 58) überbot Griffith sich schließlich sogar selbst. In dem Vier-Stunden-Film, einem recht naiv anmutenden Friedensappell, führte er nicht nur vier Handlungsstränge parallel, sondern trieb auch seine Spezialität, „die Rettung in letzter Sekunde“, in einer wahren Montageschlacht auf die Spitze. Vor allem aber die Babylon-Episode mit ihren gigantischen Kulissen und einem Heer von über 15000 Statisten führt einen Anspruch vor Augen, der das US-Kino fortan maßgeblich beherrschen sollte: perfektere und spektakulärere Unterhaltung zu bieten als irgend jemand sonst.

Bis 1914 hatte vor allem Frankreich mit seinem mächtigen Filmkonzern Pathé Frères das internationale Kino bestimmt. Die USA hingegen galten bis

dahin nicht zuletzt als lukrativer Markt. Diese Rollenverteilung sollte sich nach Ausbruch des Ersten Weltkriegs grundlegend ändern. Während fast alle europäischen Filmindustrien zusammenbrachen, war es nun an den amerikanischen Filmfirmen, den Zerstreungsbedarf eines weltweiten Kinopublikums zu decken. In den Kriegsjahren nutzten sie das entstandene Vakuum konsequent, um die Produktion auszuweiten und die Abläufe und Vermarktungsstrukturen zu perfektionieren. In kürzester Zeit erlangte die US-Filmindustrie eine dominierende Stellung, die in vielen Ländern einem Monopol gleichkam und die seither nur selten ernsthaft in Frage gestellt wurde. Es waren die Jahre, in denen der Mythos Hollywoods entstand.

Um 1910 ließen sich die ersten Filmfirmen in Kalifornien nieder, wohl weniger, wie oft kolportiert wird, weil sich die Produzenten dort im äußersten Westen unweit der mexikanischen Grenze vor dem Edison-Trust sicher wänten. Entscheidender waren andere Standortvorteile: Hollywood, damals ein wenig erschlossener Vorort von Los Angeles, bot preisgünstigen Grund und Boden, geeignete Drehorte, ganzjährig Sonne und jede Menge billiger Arbeitskräfte, mithin ideale Bedingungen für eine aufstrebende Industrie.

Binnen eines Jahrzehnts entwickelte sich Hollywood zum Nabel der Filmwelt. Tatkräftige Unternehmer, oftmals jüdische Einwanderer aus Europa, erfanden sich dort quasi neu und bauten mächtige Studios auf, über die sie sprichwörtlich herrschten wie Mogule. Hollywood wurde zu einem magischen Ort, der scharenweise junge Menschen anzog, die reich und berühmt werden oder auch bloß Arbeit finden wollten. Schon 1924 zählten die US-Studios allein 50000 Angestellte in der Produktion.



Das Kino war noch immer jung. Und auch wenn sich in der Filmproduktion industrielle, arbeitsteilige Strukturen durchsetzten und so eine Spezialisierung Einzug hielt, waren die Studios doch grundsätzlich offen für Talente. Hollywood wurde so zur Quintessenz des amerikanischen Traums, eines Versprechens, das die Filme immer wieder erneuerten. Übrigens durchaus auf selbstironische Weise, wie etwa in King Viders wunderbarer Komödie *Show People* (1928, S. 354), welche die zu Stummfilmzeiten so populäre Geschichte des naiven Mädchens vom Lande (Marion Davies) erzählt, das sich aufmacht, um in Hollywood sein Glück zu versuchen.

Kings of Comedy

Show People ist eine Liebeserklärung an die frühen Tage der Traumfabrik. Vor allem aber verbeugt sich der Film vor den anarchischen Slapstickkomödien der Keystone Film Company, die mit ihren Sahnertortenschlachten und Verfolgungsjagden ihr rasantes Produktionstempo in filmische Aktion zu übertragen schienen. Der legendäre Studioleiter Mack Sennett war zwar keineswegs der Erfinder dieses turbulenten Genres – er selbst nannte die französischen Komiker André Deed und vor allem Max Linder als Vorbilder. Dennoch trugen Sennetts Slapstick-Grotesken ähnlich wie die massenhaft produzierten Western entscheidend dazu bei, dass Hollywoodfilme während des Kriegs schnell ein internationales Massenpublikum fanden. Vor allem aber begründete sein Studio maßgeblich die Tradition der amerikanischen Kinokomödie, die in den

1920er Jahren ihr goldenes Jahrzehnt erleben sollte. In keiner anderen Phase brachte das US-Kino so viele großartige Komiker hervor: Buster Keaton etwa, „the great stone face“, dessen unbewegtes melancholisches Gesicht in so wirkungsvollem Kontrast stand zu den haarsträubenden Situationen, in die er in seinen Filmen geriet. Oder auch Harold Lloyd, der mit Strohhut und runder Brille einen aufrechten, vom *american spirit* beseelten jungen Mann von nebenan verkörperte, dessen Ambitionen ihm oft halsbrecherische Kletteraktionen an Hochfassaden einbrachten – wie in *Ausgerechnet Wolkenkratzer* (*Safety Last*, 1923, S. 142). Auch Harry Langdon und Larry Semon wären zu nennen. Und nicht zu vergessen: Laurel und Hardy.

Keiner von ihnen erlangte jedoch den Nimbus eines Charles Chaplin. Wie so viele seiner Kollegen begann der gebürtige Brite seine Leinwandkarriere bei Keystone. Dort erfand Chaplin 1914 jenen berühmten Vagabunden mit dem unnachahmlichen Watschelgang, durch den er innerhalb kürzester Zeit nicht nur zum ersten wirklichen Weltstar des Kinos aufsteigen sollte – sondern sogar zum berühmtesten Mann der Welt. Im Kostüm des „Dandys in Lumpen“ vermochte der geniale Pantomime, der selbst aus ärmlichen Verhältnissen stammte, die elementarsten menschlichen Gefühle zum Ausdruck zu bringen – wobei die Sympathien natürlich stets bei den Schwachen und Ausgegrenzten lagen. Wie keine andere Filmfigur führte der kleine Tramp so die universale Kraft des stummen Kinos vor Augen.

Ursprünglich war Chaplins Landstreicher eine aggressive, nicht selten sogar hinterlistige Gestalt. Der Komiker entdeckte jedoch bald die anrührende Seite seines Helden und entwickelte diese konsequent fort. *The Kid / Der Vaga-*



bund und das Kind (*The Kid*, 1920, S. 86), sein erster Langfilm, markierte den Beginn seiner komisch-sentimentalen Meisterwerke der 1920er und 1930er Jahre, die in *Goldrausch* (*The Gold Rush*, 1925, S. 222) ihren Höhepunkt fanden. Es war der Film, der Chaplins Anspruch, auch als Künstler wahrgenommen zu werden, endgültig einlöste. Und der allein schon wegen des legendären Brötchentanzes ins Pantheon des Kinos gehört.

Stars, Stars, Stars

Der Siegeszug Hollywoods ging einher mit einem nie da gewesenen Starkult, dem Konservative wie Linke mit Misstrauen begegneten, erkannten sie darin doch eine neue Form der Götzenanbetung. Die Ablehnung wurde genährt durch eine Reihe spektakulärer Skandale, die Hollywood in den 1920er Jahren erschütterten und dem Ort den Ruf eines modernen Babylons einbrachten. Die breite Masse ließ sich davon kaum beirren: 1926 verkauften die Lichtspielhäuser in den USA wöchentlich fünfzig Millionen Eintrittskarten.

Stars gab es durchaus nicht nur im amerikanischen Kino. Doch nur Hollywood brachte in schöner Regelmäßigkeit Leinwandikonen mit internationaler Strahlkraft hervor wie Douglas Fairbanks, Rudolph Valentino, Gloria Swanson, John Gilbert und natürlich Greta Garbo. Und dieser Erfolg hatte System. Schon in den 1910er Jahren bauten alle wichtigen Studios planmäßig Schauspieler zu Stars auf. Sie verabreichten ihnen markante Namen und publicitytaugliche Biografien, formten ihren Lebensstil und wachten nicht sel-

ten über ihr Privatleben. Doch das Starsystem beruhte keineswegs allein auf geschickter PR-Arbeit, sondern schlug sich natürlich ebenso in den Filmen selbst nieder: Nicht nur die Plots waren auf die spezifischen Qualitäten und Images der Leinwandidole zugeschnitten, auch die Kamera- und Montage-Strategien konzentrierten sich ganz darauf, die Stars voll zur Geltung kommen zu lassen und alles, was die Identifikation mit dem Helden behinderte, zu eliminieren. So wurde schon zu Stummfilmzeiten das illusionistische Konzept der unsichtbaren Inszenierung nahezu perfektioniert.

Gleiches galt auch für die Glamourfotografie. Weichzeichner zählten bald zu den Standards. Und in den Hollywoodstudios entwickelten die Kameramänner ausgefeilte Beleuchtungstechniken, um die erotische Aura der Stars zu erhöhen. Die großen von William H. Daniels fotografierten Garbo-Melodramen zeigen dies besonders eindrucksvoll. Es war Daniels, der Garbo und Gilbert zum Traumpaar machte – *Flesh and the Devil* (1926) enthält einige der schönsten Großaufnahmen „der Göttlichen“.

Ein Schlüssel zum Erfolg des klassischen Hollywoodkinos liegt zweifellos in seiner erstaunlichen Fähigkeit, sich beständig zu erneuern, ohne das Publikum zu überfordern oder gar vor den Kopf zu stoßen – geschweige denn die eigenen Standards in Frage zu stellen. Das Geschick, mit dem die Studios Trends aufspürten und setzten, um das Interesse an ihren Filmen wach zu halten, zeigt sich auch deutlich am Wandel der Stars. Vor allem die junge Stadtbevölkerung der 1920er Jahre verlangte nach Filmhelden, die der veränderten Moral ein Gesicht gaben. So gesellten sich zu den altbekannten *american sweethearts* wie Mary Pickford und den exotischen Vamps à la Pola Negri



die kessen Bubi-Kopf-Girls der *roaring twenties*: Clara Bow, bekannt als „It“-Girl – als Mädchen mit dem gewissen Etwas, und *jazz babe* Joan Crawford standen für eine neue Generation von Frauen, die offen ihre Sexualität auslebten – was, zumindest auf der Leinwand, auch bei den Männern ankam. Selbst wenn eine Zeitgeist-Komödie wie *It* (1926/27) die alten Hierarchien letztlich nicht ernsthaft in Frage stellte, vermittelt der Film eine Ahnung vom Lebensgefühl der urbanen Jugend der goldenen 1920er Jahre mit ihrer ungebrochenen Begeisterung für die Populärkultur.

Visuelle Sensationen

Die enormen Schauwerte des Hollywoodkinos der 1920er Jahre beschränkten sich natürlich nicht allein auf den Anblick der Stars. Vor allem bei der Ausstattung wurde ein fast irrwitzig anmutender Aufwand betrieben. Die Filme schwelgten nur so in exotischen und freizügigen Kostümen, in extravaganten Interieurs und prächtigen Kulissen. Oft ragten antike Tempel, romantische Schlösser und orientalische Paläste hoch über die Mauern der Studios hinaus. Die Burg in *Robin Hood* (1922) – sie gilt noch immer als größte Dekoration der Filmgeschichte – wurde sogar zu einer Touristenattraktion, so dass der Star des Films, Douglas Fairbanks, fürchtete, von dem mehr als dreißig Meter hohen Bau buchstäblich in den Schatten gestellt zu werden.

So fantastisch die Szenerien vieler damaliger Hollywoodproduktionen heute auch erscheinen mögen: Fast immer gaben die Filme vor, ein realisti-

sches Abbild historischer Zustände zu zeigen. In *Robin Hood* verkündet eingangs ein Titel: „We offer you an impression of the middle ages“. Wenn sich anschließend eine mächtige Zugbrücke herabsenkt, wird der Zuschauer quasi zu einer Zeitreise eingeladen. Das Bemühen um vorgebliche Authentizität führte dazu, dass in Hollywood seinerzeit, im Gegensatz etwa zum deutschen Kino der 1920er Jahre, kaum Miniaturmodelle zum Einsatz kamen, auch weil die Tricktechnik längst noch nicht ausgereift war. Und so liegt heute, in Zeiten einer fortschreitenden Digitalisierung des Kinos, ein spezifischer Reiz dieser Filme darin, dass ihre visuellen Sensationen tatsächlich weitestgehend vor der Kamera arrangiert worden sind.

Ein Film, der in dieser Hinsicht für besonderen Nervenkitzel sorgt, ist zweifelsohne *Ben Hur* (*Ben-Hur: A Tale of the Christ*, 1924/25, S. 228) – allerdings weniger aufgrund seiner monumentalen Dekors als vielmehr wegen der spektakulären Actionsequenzen. Das Wagenrennen im Circus Maximus gehört noch immer zu den aufregendsten Filmszenen überhaupt. Jedoch wurde die Dramatik des Films teuer erkaufte: Bei den Dreharbeiten sollen einigen Berichten zufolge mehrere Statisten und Stuntmen ums Leben gekommen sein. Und augenscheinlich riskierten auch die Kamerateams Kopf und Kragen. Allerdings braucht man nur die atemberaubenden Luftkämpfe in William A. Wellmans Fliegerdrama *Wings* (1927) oder die über die Kamera hinweg galoppierende Büffelherde in John Fords Western *Das eiserne Pferd / Das Feuerross* (*The Iron Horse*, 1924, S. 218) zu sehen, um zu ahnen, dass solche Unglücksfälle in jenen wilden Zeiten des Kinos durchaus nichts Ungewöhnliches waren.



Exzentriker in Hollywood

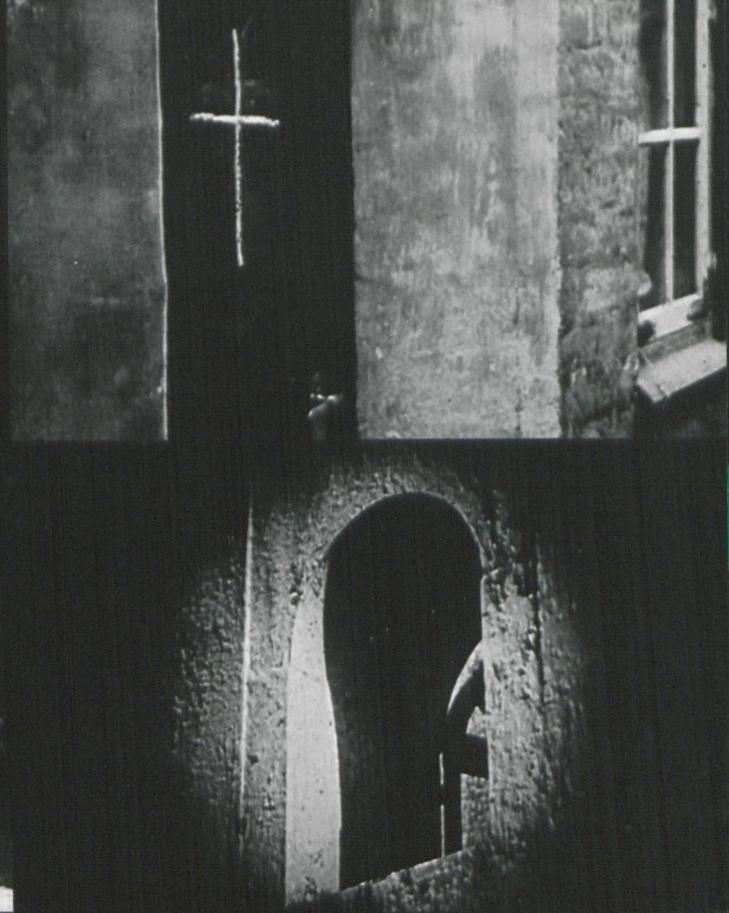
Hollywoods Extravaganz hatte seinerzeit viele Gesichter – doch keines war so schillernd wie das Erich von Stroheims. Für seinen Film *Närrische Weiber* (*Foolish Wives*, 1921, S. 92), hieß es seinerzeit sogar, habe er Monte Carlo nachbauen lassen. Doch die Exzentrik dieses großartigen Regisseurs beschränkte sich keineswegs auf seine angebliche Verschwendungslust. Bekannt geworden war er als Darsteller sadistischer preußischer Offiziere – was ihm die Charakterisierung „the man you love to hate“ einbrachte. Dieses Image behagte ihm so sehr, dass er sich auch in seinen ersten Regiearbeiten vor der Kamera als perverser Aristokrat stilisierte. Von Stroheims Filme waren voller sexueller Anspielungen und Obsessionen. Doch das wäre ihm vermutlich in jenen libertitären Tagen der Traumfabrik nicht einmal zum Verhängnis geworden. Das eigentliche Problem war, dass sich von Stroheim anders als sein nicht minder exzentrischer Kollege Cecil B. DeMille nicht als Showman, sondern als Künstler betrachtete und überhaupt nicht daran dachte, die konsumistischen Neigungen des Publikums zu bedienen. Seine Filme waren nicht lüstern, sondern provokant und äußerst raffiniert. Und da er zudem dazu neigte, sie auf eine Dauer von weit über drei Stunden zu veranschlagen, was die Kinoauswertung natürlich erheblich erschwert hätte, wurden ihm die meisten seiner Projekte vor dem Schnitt entzogen. Wer sich im Gegensatz zu von Stroheim an die Konventionen Hollywoods hielt – das Happyend war eine solche – und die Erwartungen der Zuschauer befriedigte, der konnte sich durch-

aus auch den ernstesten Aspekten der Zeit widmen. Der Erste Weltkrieg etwa war im US-Kino der 1920er Jahre durchaus regelmäßig auf der Leinwand präsent, allerdings zumeist in Melodramen, die die Ereignisse eher als Folie nutzten als dass sie sich dem Schrecken wirklich näherten.

So war Rex Ingrams *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921, S. 96), einer der größten Kassenerfolge des Jahrzehnts, nicht von ungefähr der Film, der Valentino als Latin Lover der Leinwand etablierte. King Vidor dagegen gelang es, den Eskapismus der Traumfabrik zu durchbrechen und sich der Realität besonders eindringlich zu nähern: In *Die große Parade* (*The Big Parade*, 1925, S. 246) zeigte er das Grauen der Front mit einer beklemmenden Wirklichkeitsnähe, die der von *Im Westen nichts Neues* (*All Quiet on the Western Front*, 1930, S. 426) auch ohne Tonspur kaum nachsteht. Dennoch: Der desillusionierte Blick der lost generation war Hollywoods Sache nicht.

Europäische Konkurrenz

Da die großen amerikanischen Studios auf den Weltmarkt zielten, griffen sie nicht nur Errungenschaften anderer Kinonationen auf, sondern warben auch gezielt deren Talente ab. Ein zeitweise ernstzunehmender Mitstreiter, zumindest auf europäischem Parkett, war die schwedische Filmindustrie, die während des Krieges und in den Jahren danach einen bemerkenswerten Aufschwung erlebte, der vor allem den Regisseuren Mauritz Stiller und Victor Sjöström zu verdanken ist.



Sjöström erregte insbesondere dadurch Aufsehen, dass er in Filmen wie *Berg-Ejvind och hans hustru* (1917/18) die Natur als tragendes dramatisches Element in die Handlung einbezog, was seinerzeit absolut außergewöhnlich war. 1923 ging er auf Einladung Samuel Goldwyns nach Hollywood. Stiller bereicherte das internationale Kino zunächst mit freimütigen Gesellschaftskomödien wie *Erotikon* (1920, S. 78), dann wandte er sich den Klassikern der schwedischen Literatur zu. *Die Geschichte von Gösta Berling* (*Gösta Berlings Saga*, 1924, S. 180) erregte schließlich auch die Aufmerksamkeit von MGM-Boss Louis B. Mayer, der Stiller unter Vertrag nahm, ebenso eine junge Darstellerin, die in dem Film ihren ersten größeren Leinwandauftritt hatte: Greta Garbo. Während Stiller in Hollywood scheiterte und das schwedische Kino fast in der Bedeutungslosigkeit versank, avancierte sie zur Kinokönigin schlechthin.

Ernsthaftere Konkurrenz erwuchs Hollywood während der 1920er Jahre durch das deutsche Kino, das in jenem Jahrzehnt die vitalste und kreativste Phase seiner Geschichte erlebte. Wie die schwedische hatte auch die deutsche Filmindustrie durch den Krieg profitiert, was einerseits daran lag, dass der Bedarf an Filmen nach Kriegsausbruch überwiegend durch die heimische Produktion gedeckt werden musste. Nachhaltiger sollte sich jedoch auswirken, dass Ende 1917 führende Filmgesellschaften unter Beteiligung des Großkapitals und mit Unterstützung des Militärs zur Ufa, dem mächtigsten Kinokonzern Europas, fusionierten – eine Gründung, die zwar zunächst vor allem propagandistische Ziele verfolgte, aber auch die Standards der inländischen Kinoproduktion verbesserte.

So kam es in Deutschland nach Kriegsende zu einer paradoxen Situation: Während politische und soziale Unsicherheit herrschte wie selten zuvor, vermochte die Filmindustrie die nach Ablenkung lechzende Bevölkerung zugleich mit Unterhaltung zu versorgen, die oftmals höchsten Ansprüchen genügte. Ein Ufa-Regisseur, der mit seinen Burlesken und Kostümfilmen besonders hoch im Kurs stand, war Ernst Lubitsch. Mit *Madame Dubarry* (1919, S. 64) gelang ihm sogar ein Achtungserfolg in den USA – was schließlich die bekannten Mechanismen auslöste: 1922 ging Lubitsch, wie auch sein weiblicher Star Pola Negri, nach Hollywood. Er wurde dort mit seinen ebenso eleganten wie frivolen Komödien zu einem der populärsten Regisseure der Studio-Ära.

Dämonische Leinwand

Die spezifische wirtschaftliche Lage Deutschlands begünstigte aber auch experimentellere Ansätze des Kinos. So entstand mit *Das Cabinet des Dr. Caligari* (1919/20, S. 70) ein Werk, das aufgrund seiner radikalen Verweigerung gegenüber jeglichem äußeren Realismus sofort internationale Beachtung fand. Den äußerst stilisierten Dekors kam dabei die entscheidende Bedeutung zu. Sie bildeten eine bizarre Seelenlandschaft mit verzerrten Perspektiven und gemalten Licht- und Schattenreflexen, in der sich die Darsteller bewegten, als stünden sie unter einem inneren Zwang.

Caligari wird oft als Meisterwerk und Initialzündung des expressionistischen Stummfilms bezeichnet – der Strömung also, die den Blick auf das



deutsche Kino der 1920er maßgeblich prägt. Tatsächlich gab es zwar nur wenige Filme, die dem Vorbild konsequent folgten und die man im engeren Sinne expressionistisch nennen könnte. Doch *Caligari* schlug den irrationalen Ton an, der für die Filme der Weimarer Zeit mit ihrem Hang zum Fantastischen, Düsternen und Dämonischen zu einem Markenzeichen wurde.

Das wirklich Erstaunliche am deutschen Kino jener Jahre war, dass viele Großfilme von der gleichen Experimentierfreude und künstlerischen Freiheit zeugten wie *Caligari*, der gewissermaßen eine Billigproduktion war. Erich Pommer, der Produktionsleiter der Ufa, soll Murnau und dessen Team sogar einmal direkt aufgefordert haben, etwas Neues zu erfinden: „Auch wenn es etwas verrückt sein sollte“. Murnaus Meisterwerke *Der letzte Mann* (1924, S. 194), mit der „entfesselten Kamera“, oder auch *Faust* (1925/26, S. 282), der das berühmte Helldunkel des deutschen Stummfilms auf die Spitze trieb, lösten diese Aufforderung ebenso eindrucksvoll ein wie Fritz Langs utopischer Großstadtfilm *Metropolis* (1926, S. 292), der noch immer durch seine visionären Architekturentwürfe und seine Tricktechnik fasziniert, die Ufa allerdings an den Rand des Bankrotts führte.

Murnaus und Langs großen Stummfilme stellen zweifellos einen Höhepunkt des Kinos im Sinne einer visuellen Erzählkunst da. Für die Ufa dienten sie als Prestigefilme, von denen sich der Konzern internationales Renommee versprach, die aber offenbar auch die heimischen Konservativen mit dem Kino versöhnen sollten, indem sie auf ein Formen- und Figurenrepertoire zurückgriffen, das fest im bildungsbürgerlichen Kanon verankert war. Die Filme brachten in gewisser Weise einen kulturellen Führungsanspruch zum Aus-

druck – eine elitäre Haltung, die aus ihrer Ablehnung der Trivialekultur à la Hollywood keinen Hehl machte. So wurde seinerzeit auf der Leinwand eine Art Kulturkampf ausgefochten, der für die Ufa allerdings an der Kinokasse nicht zu gewinnen war. Insofern mag es wie eine Ironie erscheinen, dass mit Murnau und später auch Lang zwei weitere deutsche Regiestars ihr Glück in den USA versuchten. Mit *Sonnenaufgang* (*Sunrise*, 1926, S. 330) realisierte Murnau dort sogar einen Film, der als das Meisterwerk des stummen Films schlechthin gilt.

Näher am Puls der Zeit als die Großproduktionen der Ufa waren zweifellos die Filme von Georg Wilhelm Pabst, der mit *Die freudlose Gasse* (1925, S. 252) sein Auge für die soziale Wirklichkeit bewies, sich in *Geheimnisse einer Seele – Ein psychoanalytischer Film* (1925/26) als einer der ersten im Kino mit der Traumdeutung beschäftigte, mit *Westfront 1918* (1930, S. 450) und *Die 3-Groschen-Oper* (1931) versuchte, linke Filme für ein breites Publikum zu machen. Und der mit *Die Büchse der Pandora* (1928/29, S. 396) eine Amerikanerin zum Star machte, deren Gesicht wie kein zweites zu einer erotischen Ikone der Moderne wurde: Louise Brooks.

Pabsts Filme sind Beleg dafür, dass sich der Reichtum des deutschen Kinos der 1920er Jahre längst nicht auf den expressionistischen Film beschränkt. Es umfasst ebenso stilbildende „Querschnittsfilme“ wie bahnbrechende Experimental- und Animationsfilme, hermetische Kammerspielfilme und neusachliche Straßensfilme. Mit *Menschen am Sonntag* (1929/30, S. 376), einer charmanten Annäherung an den Alltag junger Stadtmenschen, entstand in Deutschland am Ende der Stummfilmära sogar ein Film, der gewissermaßen den modernen Independent Film vorwegnahm. Die jungen Macher die-



ses Überraschungshits – die Brüder Siodmak, Billie Wilder, Fred Zinnemann, Edgar G. Ulmer und Eugen Schüfftan – sollten allesamt Karriere machen. In Hollywood.

Avantgarde und Film

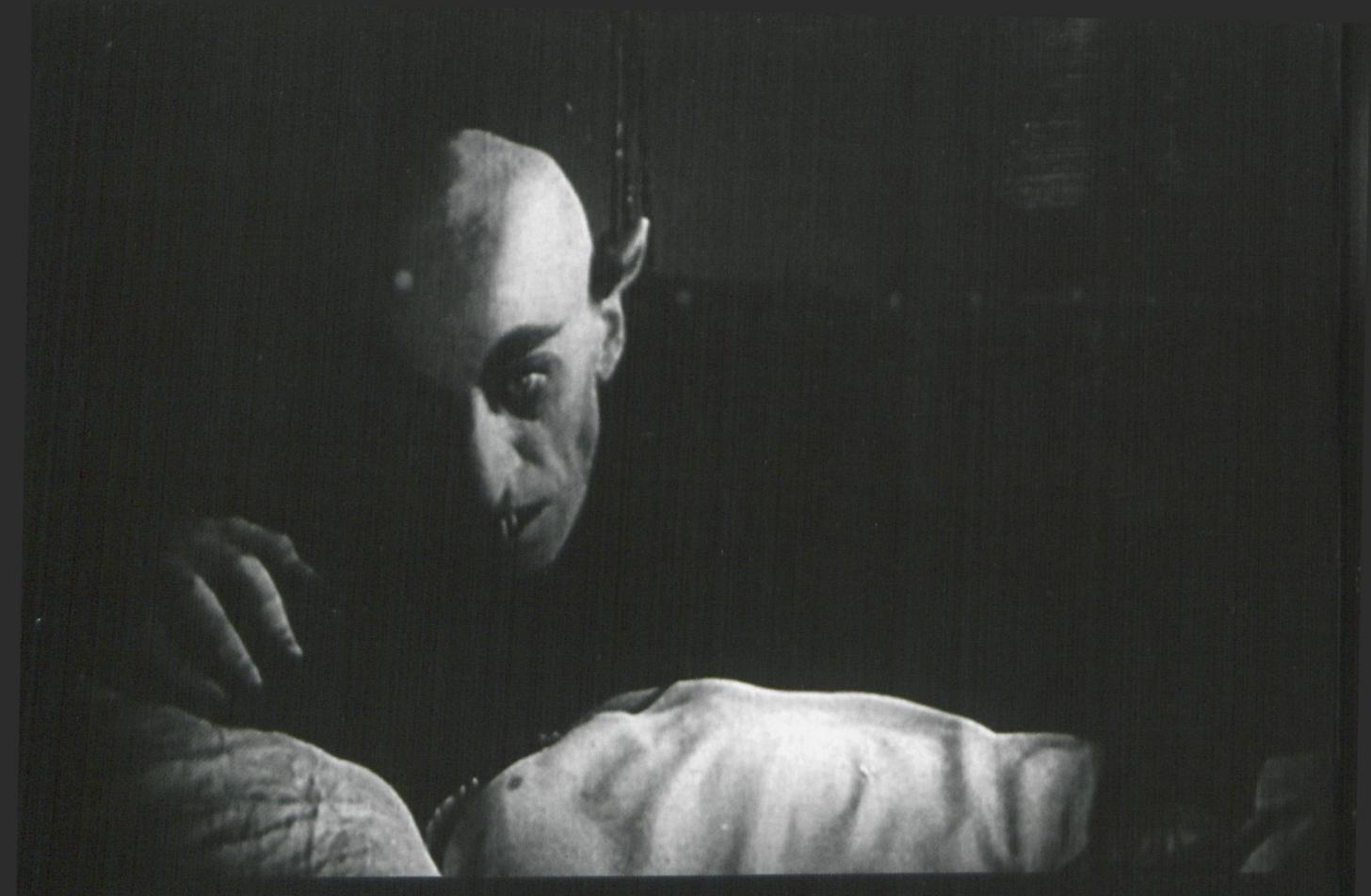
Die Filmindustrie Frankreichs mag durch den Krieg ihre internationale Vormachtstellung verloren haben. Und bis auf Louis Feuillades berühmte Serien *Fantômas* (1913/14, S. 40), *Les Vampires* (1915/16) und *Judex* (1917) hat das französische Stummfilmkino tatsächlich auch nicht allzu viele Werke von größerem Bekanntheitsgrad hervorgebracht. Mit Abel Gance jedoch besaß es einen der visionärsten Filmemacher überhaupt. Gance war weniger ein Intellektueller des Kinos als ein radikaler Enthusiast. Jahrzehnte bevor die Nouvelle Vague das moderne Kino aus der Taufe hob, erprobte Gance die Handkamera, nutzte er einen rasant beschleunigten Schnitt und andere Techniken, die ihrer Zeit mitunter weit voraus waren. In seinen großen Stummfilmen *La Roue* (1920–22) und *Napoleon* (*Napoléon vu par Abel Gance*, 1925–27, S. 316) erforschte und erweiterte er das Ausdrucksspektrum des Films wie nur wenige sonst in der Geschichte des kommerziellen Kinos.

Der außergewöhnlichste Beitrag von Gance ist sicherlich sein Einsatz der dreiteiligen Leinwand in *Napoleon*. Sie ermöglichte einerseits, gewaltige Panoramen und bot darüber hinaus eine völlig neue Kinoerfahrung, indem sie drei unterschiedliche Handlungsebenen nebeneinander zeigte. Die vollständige

Fassung des ursprünglich über drei Stunden dauernden Films wurde nur wenige Male gezeigt. Gekürzte Versionen fanden wenig Anklang. Das monumentale Werk verschwand in der Versenkung.

Paris war in den 1920er und 1930er Jahren das Zentrum der Avantgarde-Kunst. Und manche aus dem Kreis der Surrealisten waren nicht nur begeisterte Kinogänger, sondern probierten sich auch selbst in dem neuen Medium aus. Die berühmtesten surrealistischen Filme stammen von den Spaniern Luis Buñuel und Salvador Dalí. Der schockierende Rasierklingenschnitt durch das Auge in ihrem Film *Der andalusische Hund* (*Un chien andalou*, 1929, S. 400) zählt zu den großen emblematischen Bildern des Kinos. Und *Das goldene Zeitalter* (*L'Âge d'or*, 1930, S. 456), der seinerzeit in der französischen Hauptstadt einen beachtlichen Skandal auslöste, ist noch immer ein provokanter Spaß.

Der Einfluss der Filme auf das Kino der damaligen Zeit war gleichwohl eher gering. Dass gilt auch für *Das Blut eines Dichters* (*Le Sang d'un poète*, 1930), den ersten Film Jean Cocteaus, dessen wunderbare Tricks mitunter an das Zauberkino eines Méliès erinnern. René Clair inszenierte mit *Entr'acte – Zwischenspiel* (*Entr'acte*, 1924) einen absurd-poetischen Film im Geiste des Dadaismus. Ende der 1920er Jahre wandte er sich mit beschwingten Komödien wie *Der Florentiner Hut / Ein italienischer Strohhut* (*Un chapeau de paille d'Italie*, 1927, S. 326) erfolgreich kommerzielleren Filmen zu, die in ihrem Witz durchaus noch dadaistische Anflüge zeigten.



Kino und Revolution

Die eigentliche Kino-Avantgarde der 1920er Jahre bildete jedoch eine Gruppe junger sowjetischer Regisseure. Das Ziel dieser erklärten Kinorevolutionäre, von denen Sergej M. Eisenstein und Wsewolod Pudowkin wohl die bekanntesten sind, war nichts Geringeres, als die Erschaffung einer sozialistischen Filmkunst. In Lenin, der das Kino die wichtigste aller Künste nannte, weil er in ihm ein ideales Mittel der politischen Agitation erkannte, hatten sie einen unterschiedenen Unterstützer. Da die Filmemacher in der Montage ihr zentrales Gestaltungsmittel sahen, fanden sie pikanterweise ausgerechnet im US-Kino ihre wichtigste Inspiration. Vor allem die Filme Griffith' studierten sie genauestens – um freilich zu Montagekonzepten zu gelangen, die denen Hollywoods geradezu diametral entgegenstanden.

Nutzte Griffith die Montage, um dem Publikum das Nacherleben der dramatischen Handlung zu erleichtern, so beabsichtigten die sowjetischen Regisseure vielmehr, die Menschen zu aktivieren – sie zum Mitdenken und Handeln im Sinne der Revolution zu animieren. Ihre Montagetechnik sah deshalb nicht etwa vor, eine Einstellungsfolge als fließende Einheit zusammenzufügen, wie es beim *continuity editing* der Fall ist. Die einzelnen Einstellungen und Bilderfolgen sollten nach dialektischem Prinzip – kontrapunktisch – gegeneinander gesetzt werden, Widersprüche bilden, um Reaktionen und intellektuelle Schlussfolgerungen zu provozieren. So kollidieren etwa in Pudowkins *Das Ende von St. Petersburg / Die letzten Tage von Sankt Petersburg* (Konjez Sankt-

Peterburga, 1927, S. 306) Einstellungen, die Soldaten an der Front zeigen, mit Bildern von der Börse, in denen die Spekulanten auf ihre Gewinne anstoßen.

Die Regisseure des sowjetischen Montagekinos vertraten im Detail durchaus unterschiedliche Auffassungen. Pudowkins Filme etwa stellten einzelne Figuren in den Mittelpunkt, denen die Sympathie des Publikums gelten sollte. Eisenstein betonte dagegen das Kollektiv und setzte deshalb auch mit Vorliebe Laiendarsteller als „Typen“ ein. Mit *Panzerkreuzer Potemkin* (*Brone-nosec Potjomkin*, 1925, S. 234), der tatsächliche Ereignisse der Revolution von 1905 aufgreift, sorgte er im Ausland nicht nur für Furore, sondern auch für heftige politische Auseinandersetzungen. Höhepunkt dieses legendärsten aller „Russenfilme“, ist das Massaker auf der Treppe von Odessa. Die Sequenz führt Eisensteins Idee der Kollisionsmontage besonders eindringlich vor Augen, indem sie gnadenlos die Treppe herunter schreitende, gesichtslose Soldatenreihen mit panisch flüchtenden Menschen kontrastiert, die schießenden Formationen mit der Großaufnahme einer alten Frau, deren Auge getroffen wird oder mit einem Kinderwagen, der, den Händen der sterbenden Mutter entrisen, rettungslos die Stufen heruntertaumelt – eine der meistzitierten Einstellungen der Filmgeschichte.

Der Tonfilm

Der Beginn der Tonfilmära wird gemeinhin auf den 6. Oktober 1927 datiert. Auf jenen Tag, an dem Al Jolson anlässlich der Uraufführung von *Der Jazzsänger*



(*The Jazz Singer*, 1927, S. 336) im New Yorker Warner's Theatre von der Leinwand herab die Worte ans Publikum richtete: „You ain't heard nothin' yet“. Zwar hatte es schon lange zuvor mehr oder weniger geeignete Verfahren gegeben, Film mit Ton zu kombinieren. Doch erst der sensationelle Erfolg dieses Musikfilms, der einen regelrechten Talkie-Boom auslöste, veranlasste Hollywood, den Ton mit einer erstaunlichen Geschwindigkeit einzuführen. Innerhalb von zwei Jahren war die Umstellung der Kinos und Studios in den USA fast flächendeckend vollzogen. Und auch in den meisten anderen bedeutenden Filmländern setzte sich die Tonfilmtechnik bis Anfang der 1930er Jahre durch.

Die ästhetische Entwicklung des Kinos konnte mit dieser Dynamik zunächst nicht Schritt halten. In den ersten Jahren des Tonfilms gab es nur wenige Filme, die die neuen Möglichkeiten anspruchsvoll nutzten und die Probleme, welche die zunächst recht unbewegliche Tonfilmkamera verursachte, auf elegante Weise umgingen. Fritz Langs *M / M – Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931) gehört ebenso dazu wie Lewis Milestones Antikriegsfilm *Im Westen nichts Neues* (*All Quiet on the Western Front*, 1930), der die Mechanisierung des Tötens an der Front auf eindringliche Weise akustisch wiedergibt.

Eine auffällige Nüchternheit prägte fortan den Kamerastil der Filme. Die aufgeladene Bildsprache des stummen Films schien nicht mehr zeitgemäß, zumal sie in einer Diskrepanz stand zum naturalistischeren Spiel der Darsteller, das nun als Muss galt. Nur wenige Regisseure führten die Bildtraditionen der Stummfilmära in ihren Tonfilmen fort – wie etwa der junge Brite Alfred Hitchcock. Fortan transportierte das Kino seine Inhalte vor allem durch Dialoge. Chaplin war nicht der Einzige, der den Verlust an Universalität und die

„Hässlichkeit“ dieses neuen Kinos beklagte. Aber unter den bedeutenden Regisseuren war er es allein, der dem Stummfilm die Treue hielt: Noch 1936 brachte er mit *Moderne Zeiten* (*Modern Times*) einen Film in die Kinos, der fast vollständig auf gesprochene Dialoge verzichtet.

Die Zäsur, die die Einführung der Tonspur mit sich brachte, wurde durch einige externe Faktoren verstärkt. So setzte der Sozialistische Realismus dem sowjetischen Montagekino ein Ende. Die Nationalsozialisten zerschlugen die wichtigsten Traditionslinien des deutschen Films und vertrieben und ermordeten viele seiner bedeutendsten Künstler. Die Weltwirtschaftskrise brachte volksnähere Helden und Stoffe in Mode. Und aus den verschiedensten Gründen verschwanden einstige Größen des Stummfilms von der Bildfläche. Keaton und Griffith gehören dazu. Aber auch Murnau, der mit dem Südsee-Drama *Tabu* (1930/31) einen der letzten Erfolge des Stummfilms inszenierte.

Mit Anbruch der Tonfilmära existierten im Prinzip die filmästhetischen Möglichkeiten, auf die das Kino bis heute zurückgreift. Die großen Stummfilme der 1920er Jahre zeigen jedoch, dass das Kino bereits zuvor zu einer visuellen Kunst gereift war – ein Anspruch, den Regisseure wie Murnau selbstbewusst vertraten. Aus dem Widerspruch von Volks- und Hochkultur, von Unterhaltungskino und Filmkunst erwuchs in jenen Jahren erstmals eine Dynamik, die Filmemacher immer wieder dazu geführt hat, die formalen und inhaltlichen Möglichkeiten des Kinos auszuloten. Letztlich ist es diese Spannung, die als ein Motor der Moderne anzusehen ist. Und so etabliert sich mit dem Kino nicht nur eine neue Kunstform, vielmehr entwickelt und verändert sich die moderne Kunst insgesamt.

Jürgen Müller / Jörn Hetebrügge