

Clipästhetik in der Industriemoderne

Das frühe Kino und der Zwang zur Kürze¹

RUTH MAYER

In der frühen Phase des Kinos, zwischen 1880 und 1906, waren alle Filme technikbedingt kurz. Als sogenannte ‚one-reeler‘ (dt: Einakter) folgten sie der Zeitaktung, die die Filmspule vorgab: nach spätestens zehn Minuten war Schluss. Viele der ganz frühen Filme sind deutlich kürzer, sie zeigen in einer Einstellung kurze Szenen aus dem ‚wahren Leben‘ oder replizieren Arrangements oder Tableaux aus dem Repertoire der klassischen Malerei und Illustration, des theatralen Melodrams oder der Vaudeville-Bühne und des literarischen Kanons.² Erst in den 1910er Jahren wurden die Filme deutlich länger, und der abendfüllende

-
- 1 Dieser Aufsatz folgt in Teilen der Argumentation, die ich auf Englisch in „Early Post-Cinema. The Short Form, 1900/2000“ entwickelt habe, publiziert in: Shane Denson/Julia Leyda (Hg.), *Post-Cinema. Theorizing 21st-Century Film*, Sussex: ReFrame Books 2016. Web.
 - 2 Vgl. Ben Brewster/Lea Jacob: *Theatre to Cinema. Stage Pictorialism and the Early Feature Film*, Oxford: Oxford University Press 1997; Andrew Erdman: *Blue Vaudeville. Sex, Morals, and the Mass-Marketing of Amusement, 1895-1915*, Jefferson, North Carolina: McFarland 2004, S. 163-168; Patricia McDonnell: *On the Edge of Your Seat. Popular Theater and Film in Early Twentieth-Century America*, New Haven, Conn.: Yale University Press 2002; Richard Abel: *The Red Rooster Scare. Making Cinema American, 1900-1910*, Berkeley, California: University of California Press 1990; André Gaudreault: *From Plato to Lumière. Narration and Monstration in Literature and Cinema*, übers. von Timothy Barnard, Toronto: University of Toronto Press 2009.

Spielfilm kam auf. Nun konnten filmisch Geschichten erzählt werden, die nicht nur aus Szenen, Ausschnitten oder Verweisen bestanden. In der klassischen Filmgeschichtsschreibung wurde diese Entwicklung als Reifungsprozess gelesen. Der frühe ‚primitive‘ Film musste als unvollkommene Kurzform überwunden werden, damit die Filmkunst zu sich selbst finden konnte, so sah die Filmforschung für geraume Zeit die Anfangsphase des Kinos.³ Die Langform wurde als die ‚eigentliche‘ filmische Form verstanden, der der Kurzfilm als noch unvollendete ‚Vor-Form‘ gegenübersteht.

Im Zuge einer umfassenden Skepsis gegenüber teleologischen Entwicklungsgeschichten wurden solche filmhistorischen Lesarten zunehmend in Frage gestellt, und inzwischen wird der frühe Film weitgehend als ernstzunehmende Ausdrucksform mit einer ganz eigenen Ästhetik und Agenda wahrgenommen. Eine maßgebliche Rolle bei dieser Rehabilitierung spielten die Arbeiten der Filmhistoriker Tom Gunning und André Gaudreault. Gunning prägte 1986 in seinem gleichnamigen Aufsatz den Begriff „the Cinema of Attractions“ für das frühe Kino, der inzwischen die Rede vom ‚primitiven‘ Film ersetzt hat.⁴ In diesem Text wurde die Lesart vom frühen Kino als Vorphase der Filmgeschichte massiv in Frage gestellt und eher durch die Vorstellung eines ‚Experimentierfeldes‘ ersetzt. Der Clou des „Kinos der Attraktionen“ bestand für Gunning darin, dass es ganz andere Ziele verfolgte als das spätere Kino der Hollywoodphase. Der frühe Film stellt in dieser Lesart vor allem *die Möglichkeiten* des Mediums Film aus. Überraschende Effekte und spektakuläre Verfahren betonen die Neuheit und Andersartigkeit der Repräsentationsformen des Kinos; es geht nicht um die Konstruktion einer perfekten Illusionsmaschine, sondern um eine möglichst breite Vorführung dessen, was Kino leisten kann. Dieses Attraktionenkino, das auf Schnelligkeit, Kürze und Überraschungseffekte setzte, wurde mit dem Auf-

3 Vgl. Noël Burch: *Life to those Shadows*, übers. von Ben Brewster, Berkeley, California: University of California Press 1990; David Bordwell/Janet Staiger/Kristin Thompson: *The Classical Hollywood Cinema. Film Style & Mode of Production to 1960*, New York: Columbia University Press 1985.

4 Tom Gunning: „The Cinema of Attraction[s]“, in: *Wide Angle* 8,3-4 (1986), S. 63-70; vgl. auch: André Gaudreault/Michel Marie: „Early Cinema as a Challenge to Film History“, in: Wanda Strauven (Hg.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2006, S. 365-380; André Gaudreault/Nicolas Du-lac/Hidalgo Santiago (Hg.): *A Companion to Early Cinema*, London: Wiley-Blackwell 2012.

kommen des abendfüllenden Spielfilms nicht abgelöst oder aufgehoben, sondern Kurz- und Langformate wurden zunächst parallel eingesetzt (siehe Abb. 1).

Abbildung 1: Motion Picture News Cartoon von 1925



Danach ging das Format des Spektakulär-Kurzen ‚underground‘, indem es ‚kleine‘ Genres wie den Slapstick-Film, das Film Serial, den Trickfilm oder das Newsreel-Format bestimmte,⁵ um dann in der gegenwärtigen Phase des ‚Post-

5 Vgl. Ben Singer: „Feature Films, Variety Programs, and the Crisis of the Small Exhibitor“, in: Charlie Keil/Shelley Stamp (Hg.), *American Cinema's Transitional Era*, Berkeley, California: University of California Press 2004, S. 76-102; Rob King: *The Fun Factory. The Keystone Film Company and the Emergence of Mass Culture*, Berkeley, California: University of California Press 2008; Michael Barrier: *Hollywood Cartoons. American Animation in Its Golden Age*, New York: Oxford University Press 2003; Ilka Brasch/Ruth Mayer: „Modernity Management. 1920s Cinema, Mass Culture and the Film Serial“, in: *Screen* 57,3 (Fall 2016); Ruth Mayer: „Serielle Synchronizität. Zeitmanagement im US-amerikanischen Film Serial der 1920er Jah-

Cinematischen‘ mit voller Kraft wieder hervorzubrechen. *Cinema of Attractions Reloaded* heißt so ein vielzitiert Sammelband von 2006 zum Gegenwartskino.⁶

Gunning insistierte darauf, dass das ‚Zeigen‘ in den frühen Formen cinematischer Unterhaltung weitaus wichtiger ist als das Erzählen:

Whatever differences one might find between Lumière and Méliès, they should not represent the opposition between narrative and non-narrative filmmaking, at least as it is understood today. Rather, one can unite them in a conception that sees cinema less as a way of telling stories than as a way of presenting a series of views to an audience, fascinating because of their illusory power (whether the realistic illusion of motion offered to the first audiences by Lumière, or the magical illusion concocted by Méliès), and exoticism. [...] The story simply provides a frame upon which to string a demonstration of the magical possibilities of the cinema.⁷

Es stimmt nun sicherlich, dass im Kontrast zum klassischen Hollywoodkino mit seiner „Hegemonie des Erzählfilms“⁸ die Filme der frühen Phase sehr stark in der Erforschung des technisch und medial Möglichen befangen scheinen. Aber Charles Musser wies zu Recht darauf hin, dass auch das Attraktionenkino Geschichten erzählte, deren Suggestionskraft und ästhetische Geschlossenheit man nicht unterschätzen sollte.⁹ Wenn man die Geschichten des frühen Films als bloße Vehikel für Effekte und Experimente begreift, ignoriert man viel von dem, was ihre ursprüngliche Wirkkraft ausmachte. Die Erzählungen des frühen Kinos greifen das kulturelle Wissen ihrer Zuschauer auf, sie operieren mit Geschichten, Plotkonstellationen und Figurenarrangements, die sich in der Erzählliteratur und Unterhaltungskultur des 19. Jahrhunderts bewährt haben. Die Verweise auf bereits Erzähltes und schon Gewusstes sind notwendigerweise ausschnittartig – kurz und gebrochen. Aber sie erschöpfen sich nicht im Nacherzählen oder in der

re“, in: Gabriele Brandstetter/Anne Schuh/Kai van Eikels (Hg.), *De-Synchronisieren. Leben im Plural*, Hannover: Wehrhahn (erscheint 2017).

6 Strauven (Hg.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, vgl. auch: Steven Shaviro: *Post-Cinematic Affect*, Winchester: Zero 2010; Denson/Leyda (Hg.), *Post-Cinema*.

7 Tom Gunning: „The Cinema of Attraction[s]. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde“, nachgedruckt in: Strauven (Hg.), *The Cinema of Attractions Reloaded*, S. 381-388, hier S. 382-383.

8 Ebd., S. 381.

9 Charles Musser: „Rethinking Early Cinema. Cinema of Attractions and Narrativity“, in: Strauven (Hg.), *The Cinema*, S. 389-416.

Beschwörung des Bekannten und Vertrauten, sondern sie erschließen das Repertoire des kulturellen Wissens und das Erzählarchiv vor allem des 18. und 19. Jahrhunderts neu. Obwohl die kurze Form für das frühe Kino keine freie Wahl war, erwies sie sich als glückliche formale Beschränkung, die es erlaubte, neue narrative Verfahren und neue narrative Funktionen auszutesten. Im frühen Film wird ein kulturelles narratives Archiv mit den Traditionen und neuen Möglichkeiten visuellen Erzählens über komprimierte Bilder und Bewegtbilder im wahrsten Wortsinne *kurzgeschlossen*. Der Zwang zur Kürze führte zur Herausbildung einer ganz eigenen – auch *narrativen* – Wirkungsästhetik des Films.

Natürlich wirken sich Längenbeschränkungen auf die Komplexität von Erzählungen aus, zumindest dann, wenn man das klassische Hollywoodkino oder die komplexe TV-Serie des Gegenwartsfernsehens als Referenzrahmen nimmt. Aber vielleicht sollte man den frühen Film ja auch nicht in Bezug zu epischen Formen des Erzählens im 19. Jahrhundert oder der Gegenwart setzen, sondern eher mit anderen narrativen Kurzformen der Gegenwart wie dem Handyfilm, dem *digital short* oder dem Youtube-Clip und deren Clipästhetik vergleichen.¹⁰ Mein Rekurs auf die Frühgeschichte des Films folgt der Methodologie der Medienarchäologie, die die Mediengeschichte als Abfolge von Brechungen und Verschiebungen begreift und nicht als glatte Kontinuität. Die Auseinandersetzung mit scheinbar überkommenen Kulturtechniken, mit Sackgassen und Diskontinuitäten der Filmgeschichte soll so nicht den Blick ins Kuriositätenkabinett des Kinos lenken, sondern eine alternative Wahrnehmung letztlich auch der Gegenwart ermöglichen.¹¹

10 Siehe hierzu auch: Ruth Mayer: „Early Post-Cinema“. Zur Clipästhetik vgl. die Beiträge von Lisa Gotto und Elke Rentemeister in diesem Band sowie zum Vergleich einer industriellen und einer digitalen Ästhetik des Kurzen und Spektakulären Miriam Hansen: „Early Cinema, Late Cinema. Permutations of the Public Sphere“, in: *Screen* 34,3 (1993), S. 197-210; Scott Bukatman: „Spectacle, Attractions and Visual Pleasure“, in Strauven (Hg.), *Cinema of Attractions Reloaded*, S. 71-82; Henry Jenkins: „YouTube and the Vaudeville Aesthetics“, *Confessions of an Aca-Fan: The Official Weblog of Henry Jenkins* (2006); Teresa Rizzo: „YouTube. The New Cinema of Attractions“, in *Scan* 5,1 (2008); Max Dawson: „Television’s Aesthetic of Efficiency. Convergence Television and the Digital Short“, in James Bennett/Niki Strange (Hg.), *Television as Digital Media*, Durham, North Carolina: Duke University Press 2011, S. 204-229.

11 Vivian Sobchack: „Afterword: Media Archaeology and Re-presenting the Past“, in: Erkki Huhtamo/Jussi Parikka (Hg.), *Media Archaeology. Approaches, Applications,*

Diese ‚Revision‘ eröffnet Modi der Komplexität sowie Formate und Funktionen des Erzählens, die anders organisiert sind als die literarischen, filmischen und televisuellen Epen der Vergangenheit und unserer Tage. Die frühen kurzen Filme adoptieren eine modulare Verweislogik, indem sie narrative Versatzstücke schaffen, die sich in vielfältige Kontexte je unterschiedlich einsetzen lassen und intermedial flexibel sind. Sie erzählen mittels der Verfahren der Reihung, der Rahmung oder des Querverweises, und operieren mit Assoziationen, Implikationen und Konvergenzen. Sie konfigurieren genuin *moderne* – anschlussfähige, ergänzbare, verhandelbare – Bestände des kulturellen Wissens. In seiner Bezugnahme auf narrative Konventionen, Motive und Tropen der Vergangenheit eröffnet das frühe Kino so den Blick auf die Bedürfnisse und Ansprüche der Moderne als einer Epoche, die kulturelles Wissen zunehmend in den Termini von Kompetenzen eher denn Kanones begreift und heuristisch definiert. Der frühe Film setzt dabei, wie ich zeigen werde, paradoxerweise Verfahren der Verkürzung, Verfremdung und Verwirrung als Maßnahmen der Orientierungsstiftung ein.

I. KÜRZE ALS PARADIGMATISCHER MODUS DER MODERNE

Auf dem Scheitelpunkt der industriellen Moderne in Kerneuropa und den USA, zwischen 1880 und 1930, manifestiert sich ein enormer Zeitdruck als elementares Epochengefühl. Im selben Zuge und in enger Beziehung auf die Herausbildung einer Massenunterhaltungs- und Konsumkultur präsentiert sich Kontingenz als Grundbedingung der Moderne.¹² Die Parameter von Beschleunigung und Geschwindigkeit werden zu wesentlichen Faktoren in der Alltagserfahrung, der Wissensverarbeitung und der künstlerischen Repräsentation, so dass Kontingenz

and Implications, Berkeley, California: University of California Press 2011, S. 323-333, hier S. 324. Siehe auch: Erkki Huhtamo/Jussi Parikka: „An Archaeology of Media Archaeology“, ebd., S. 1-26.

- 12 Niklas Luhmann: Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993; Mary Ann Doane: The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 2002; Elena Esposito: „The Arts of Contingency“, in: Critical Inquiry 31,1 (Autumn 2004), S. 7-25; Markus Holzinger: Kontingenz in der Gegenwartsgesellschaft. Dimensionen eines Leitbegriffs moderner Sozialtheorie, Bielefeld: transcript 2007; Michael Makropoulos: Theorie der Massenkultur, München: Fink 2008.

und Entfremdung eine fatale Kopplung eingehen. In der Folge erscheint die moderne Wirklichkeit tendenziell als Palette endloser Möglichkeiten ohne wirkliche Wahl:

[I]n spätmodernen Gesellschaften [lassen sich] Anzeichen für erstaunliche Prozesse oder zumindest Erfahrungen entdecken, die darauf hindeuten, daß gegenläufig zu den Phänomenen der weitverbreiteten Beschleunigung und Flexibilisierung, die den Eindruck vollkommener Kontingenz, Hyperoptionalität und unbegrenzter Zukunfts Offenheit erzeugen, keine wirklichen Veränderungen mehr möglich sind, sich das System der modernen Gesellschaft zunehmend schließt und die Geschichte an ein Ende kommt, das die Gestalt ‚rasenden Stillstands‘ [Paul Virilio] annimmt.¹³

Hartmut Rosa ordnet diese Effekte der Ära der ‚Spätmoderne‘ zu, die bei ihm nicht klar datiert wird, sich aber bis ins 21. Jahrhundert erstreckt. Während das Phänomen der Zeitnot nun tatsächlich ein Charakteristikum der industriellen und post-industriellen Moderne in ihrer *longue durée* sein mag, entfaltet sich der Umgang mit diesem Phänomen – ob nun im Rahmen politischer Theorie oder in kulturtheoretischen Ansätzen, im Kontext von Gesellschaftsorganisation und industrieller Verwaltung oder in der künstlerischen und kulturellen Auseinandersetzung und Adaption – ungleichmäßig und gebrochen.

Wie der Soziologe Michael Makropoulos ausführt, mag die wichtigste Kulturleistung in diesem Zusammenhang die Rekonzeptualisierung von Kontingenz sein, die sich um die Wende zum 20. Jahrhundert abzeichnet: Kontingenz wurde zunehmend als Bandbreite von Optionen begriffen und damit nicht mehr ausschließlich negativ (unter den Vorzeichen von Anomie und Entfremdung) gefasst.¹⁴ Um auf Rosa zurückzukommen: Die kontingenzbedingte ‚Hyperoptionalität‘ der modernen Erfahrung kann, vor allem mittels Mediatisierung und Narrativierung, durchaus produktiv gemacht werden, um Reflexion, Organisation und Orientierung zu ermöglichen (eher denn bloß ein Gefühl der Lähmung zu erzeugen), so dass trotz der unübersichtlichen, transpersonalen und entfremdeten Systemlogik so etwas wie Handlungsmacht entsteht. In der medialen und narrativen Formatierung (die sich oft als Verkürzung gestaltet) wird das spekulative und

13 Hartmut Rosa: Beschleunigung und Entfremdung. Entwurf einer kritischen Theorie spätmoderner Zeitlichkeit, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013, S. 53. Vgl. hierzu auch: Hartmut Rosa: Beschleunigung. Die Veränderung der Zeitstrukturen in der Moderne, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2010 und Heike Schäfers Beitrag in diesem Band.

14 Makropoulos, Theorie der Massenkultur.

zukunftsweisende Potenzial der Moderne akzentuiert und aktiviert, und Makropolous weist darauf hin, dass die Massenkultur die Erzeugung und Zirkulation solcher Formate besonders intensiv und erfolgreich betreibt.¹⁵

Die Geschichte der Herausbildung und Bewältigung von Kontingenz ist komplex mit Überlegungen zur Verarbeitung und Verwaltung von Informationen verknüpft. Ein wesentliches Anliegen der Moderne, das sich bereits in der Entwicklung eines „print capitalism“ im 18. und 19. Jahrhundert manifestiert,¹⁶ aber zu Beginn des 20. Jahrhunderts besonders dringlich wird, ist die narrative Produktion, Speicherung und Vermittlung wissenschaftlichen und kulturellen Wissens. Die Relevanz der kurzen Formen in der Moderne hängt eng mit dem Trend zur Beschleunigung in der Wissensbildung, mit der Formierung einer globalen Öffentlichkeit und globaler Märkte und mit dem Entstehen neuer medialer Technologien und massenadressierender Medien zusammen. Kleine Genres und Formate gewinnen exemplarische Bedeutung in diesem Kontext. Martin Dillmann argumentiert, dass die Moderne und der Modernismus auf die Krise des Wissens und der Gewissheiten mit einer massiven Aufwertung der „modernistischen Kontingenzgattungen“ reagierte, für die Kürze und Fragmentenhaftigkeit zur Signatur wurde.¹⁷ Diese Aufwertung erstreckt sich weit über die Grenzen der modernistischen Literatur hinaus, und sie korreliert das Kleine und das Kurze in zunehmend komplexer Weise. Die modernen Kommunikations- und Unterhaltungsmedien – der Telegraf, die Kamera, das Telefon, das Radio – verursachen nicht nur eine Kontraktion von Raum und Zeit, sondern auch eine Kontraktion der Form: Mehr denn je zuvor bedeutet Knappheit in der Form Geschwindigkeit in der Übertragung. Sowohl die Effizienzhetorik der Informationsgesellschaft als auch das Zerstreuungsregime der Unterhaltungsindustrie fordern kompakte und kondensierte Effekte ein. Übertragung und Verarbeitung, Mediation und Re-

15 Ebd., S. 10.

16 Benedict Anderson: *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, überarb. Ausgabe, London: Verso 1991.

17 Martin Dillmann: *Poetologien der Kontingenz. Zufälligkeit und Möglichkeit im Diskursgefüge der Moderne*, Wien: Böhlau 2011, S. 165. Vgl. auch: Wolfgang Preisendanz: „Gibt es Kontingenz-Gattungen?“, in: Gerhard Graevenitz/Odo Marquardt (Hg.), *Kontingenz (=Poetik und Hermeneutik, Band 17)*, München: Wilhelm Fink 1998, S. 451-453.; Claudia Öhlschlager: „Das Kleine denken, schreiben, zeigen. Interdisziplinäre Perspektiven“, in: dies./Sabine Autsch/Leonie Süwolto (Hg.), *Kulturen des Kleinen. Mikroformate in Literatur, Kunst und Medien*, München: Fink 2014, S. 9-20.

zeption, sollen schnell vonstattengehen und unmittelbar wirken. Die kurze Form mag Kontingenz generieren, weil sie notwendigerweise Zugeständnisse an den Anspruch nach Umfassendheit, Endgültigkeit und Vollständigkeit erfordert, aber sie trägt auch dazu bei, Kontingenz zu bewältigen, wie ich im Folgenden exemplarisch erläutern möchte.

II. MÄRCHEN, MODERNE, MÉLIÈS

Der frühe Literaturfilm unterscheidet sich deutlich vom narratologisch viel diskutierten Format der *Literaturverfilmung* – das frühe Kino konnte Literatur ja gar nicht ‚verfilmen‘, sondern aufgrund seiner Kürze allenfalls ‚in Szene setzen‘. Das funktionierte, weil die Handlungen von *Alice in Wonderland* (1903, Hepworth/Slow), *Uncle Tom's Cabin* (1903, Porter) oder *Hamlet* (1907, Méliès) ebenso wie die Erzählgegenstände von Volks- oder Kunstmärchen, die filmisch aufgegriffen wurden, als bekannt vorausgesetzt werden konnten.¹⁸

Die frühen Filme nutzen ihre literarischen Vorlagen dabei zweifellos eher als Starthilfen denn als verbindliche Bezugspunkte, aber sie probieren nicht nur aus, was technisch machbar ist, sondern ergründen parallel immer auch die narrativen Optionen, die die Weltliteratur (die hier im wahren Wortsinne zum ‚Stoff‘ im Sinne eines Füllmittels wird) für die Gegenwart der Moderne bietet. Vertraute Geschichten werden wie Passepartouts verwendet, um den Erfahrungen von Modernität und Modernisierung Ausdruck – oder besser: Form – zu geben. Das frühe Kino demonstriert somit exemplarisch die aktualisierende Kraft der Formgebung, die Sybille Krämer in ihren Überlegungen zur Distinktion von Medium und Form evoziert, wenn es aus einer Fülle medialer Möglichkeiten figurative und narrative Konstellationen schöpft und damit immer auf „abwesende, nicht

18 Zum Bildungshintergrund und -horizont früher Filmpublika und zur Rolle des Betrachters im frühen Kino und im Kino der sogenannten ‚Übergangszeit‘ siehe: Musser, *The Emergence of Cinema*; Miriam Hansen: *Babel and Babylon. Spectatorship in American Silent Film*, Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press 1991; Gregory Waller: *Main Street Amusements. Movies and Commercial Entertainments in a Southern City, 1896-1930*, Washington DC: Smithsonian Institution Press 1995; Janet Staiger: *Interpreting Films. Studies in the Historical Reception of American Cinema*, Princeton: Princeton University Press 1992.

realisierte Formversionen“¹⁹ oder „ausgeschaltete Possibilitäten“²⁰ verweist. In gewisser Weise führen die frühen Filme so auch vor, was aus dem kulturellen Erbe des 18. und 19. Jahrhunderts im 20. Jahrhundert noch taugt und stellen damit ein wesentliches Prinzip der Medienwechsel vor Augen, die Mediengeschichte ausmachen: „[M]edia are only potentialities and their fundamental function is to make contingent something that was formerly indispensable“.²¹

Die Modernität des Films wird also nicht durch seinen Gegenstand ausgemacht. Auch wenn rasende Züge, Verfolgungsjagden, Verwechslungsszenarien und Überfälle zu beliebten Sujets des frühen Films wurden, konnten so auch – und vielleicht: gerade – Märchen fit für die Moderne gemacht werden. Denn Märchen und fantastische Erzählungen im weiteren Sinne eignen sich hervorragend dazu, Möglichkeitshorizonte zu markieren und zu eröffnen. Das führen die Filme von George Méliès, die nicht von ungefähr als Kernelemente des frühen narrativen Kinos gelten, exemplarisch vor. *Le voyage dans la lune* von 1902 (dt. *Reise zum Mond*) wurde auch zum Klassiker des frühen Films, weil er Motive der fantastischen Literatur anschlussfähig und originell ins Bild setzen konnte. Tom Gunning und andere Verfechter der Ästhetik der Attraktionen sahen als wesentliche Wirkmacht von Méliès' Filmen ihre technisch-formale Innovativität: den experimentellen Einsatz von Trickverfahren und *special effects* und die radikal neue Erschließung von cinematischen Räumen mittels Kameraeinstellungen und Mise-en-scène.²² Vor allem die *féeries* oder Märchenfilme von Méliès und seinen Zeitgenossen (Segundo de Chomón in Spanien oder Edwin S. Porter in den USA) wurden so oft als Beispiel dafür genannt, dass auf der Inhaltsebene

19 Sybille Krämer: „Form als Vollzug oder: Was gewinnen wir mit Niklas Luhmanns Unterscheidung von Medium und Form?“, in: Rechtshistorisches Journal 17 (1998), S. 558-573, hier S. 560.

20 Niklas Luhmann: Die Gesellschaft der Gesellschaft, zitiert in: Krämer, „Form als Vollzug“, S. 560.

21 Esposito, „The Arts of Contingency“, S. 12; vgl. auch: Lorenz Engell: „Die genetische Funktion des Historischen in der Geschichte der Bildmedien“, in: Lorenz Engell/Joseph Vogl (Hg.), Mediale Historiographien, Weimar: Archiv für Mediengeschichte 2001, S. 33-56.

22 Vgl. Gunning, „Cinema of Attractions“, S. 382ff.; Matthew Solomon: „A Trip to the Fair; or, Moon-Walking in Space“, in: Matthew Solomon (Hg.), Fantastic Voyages of the Cinematic Imagination, New York: State University of New York Press 2011, S. 143-160; Frank Kessler: „The *Féerie* Between Stage and Screen“, in: Gaudreault/Dulac/Hidalgo (Hg.), A Companion to Early Cinema, S. 64-79.

das Zeitlos-Vertraute reiteriert wurde, während man auf Produktionsebene mit Formen und Verfahren experimentierte. Aber wenn man den Erzählungen dieser Filme Aufmerksamkeit widmet und verfolgt, wie sie ihre Vorlagen aus der Volkskultur und Literatur sowohl formal-medial als auch narrativ aufrufen, dann zeigt sich schnell, dass das Narrativ hier nicht nur ein Mittel zum Zweck ist, sondern eigensinniger wirkt.

Die Kürze des frühen Films erweist sich dabei als integraler Teil der Modernität des Mediums. Der Märchenfilm führt durch seine Kürze eindrücklich vor Augen, wie die Modi von Attraktion und Repräsentation, Zeigen und Erzählen, ineinandergreifen. Realität wird immer gleichermaßen als Erfahrungsrahmen (Attraktion/Zeigen) adressiert und als Gegenstand (Repräsentation/Erzählen) inszeniert, so dass eine dynamische Abfolge von spektakulären Effekten und narrativen Signalen ins Werk gesetzt wird, die auf die Rekonfiguration des Vertrauten und Gewussten zielt. Die filmische Inszenierung populärer Geschichten verlässt sich wie die Literaturadaption im Allgemeinen auf das kulturelle Wissen der Zuschauer und auf ihr narratives und visuelles Gedächtnis, wenn einschlägige Szenen (die man aus den Druck- und Bühnenversionen der Erzählungen kennt) und ein ikonisches Repertoire von Illustrationen aufgerufen werden. Der Film, um den es mir im Folgenden exemplarisch gehen soll – George Méliès' *Barbe bleue* von 1901,²³ mit einer Länge von etwas über 10 Minuten – setzt so die Vertrautheit seiner Zuschauer mit Charles Perraults Märchenvorlage gleichen Titels von 1697 voraus und bedient sich dafür bei der populären Operettenversion, die Jacques Offenbach 1866 gestaltete. Darüber hinaus rekurriert er wesentlich auf die Ästhetik der Illustrationen zu Perraults Märchen von Gustave Doré.²⁴

Zunächst einmal scheinen frühe Märchenfilme wie *Barbe bleue*, aber auch William K. Dicksons *Rip van Winkle* (1896), Cecil Hepworths und Percy Stows

23 *Barbe bleue* (dt. Blaubart, F 1901, R: Georges Méliès).

24 Peter Verstraten: „Between Attraction and Narration. Early Film Adaptations of Fairy Tales“, Relief 4,2 (2010), S. 237-251. Vgl. zu den Verweisstrukturen bei Méliès auch: John Frazer: *Artificially Arranged Scenes. The Films of Georges Méliès*, Boston, Massachusetts: G.K. Hall 1979; Staiger, *Interpreting Films*; Charles Musser: „A Cornucopia of Images. Comparison and Judgment across Theater, Film, and the Visual Arts during the Late Nineteenth Century“, in Nancy Mowll Matthews (Hg.), *Moving Pictures. American Art and Early Film, 1890-1910*, Manchester, Vermont: Hudson Hills Press 2005, S. 5-38; Kristian Moen: *Film and Fairy Tales. The Birth of Modern Fantasy*, London: I.B. Tauris 2013; Jack Zipes: *The Enchanted Screen. The Unknown History of Fairy Tale Film*, New York: Routledge 2011.

Alice in Wonderland (1903), Edwin S. Porters *Jack and the Beanstalk* (1902) oder Albert Capellanis *La belle au bois dormant* (1908), einfach und kunstlos in ihrer narrativen Entfaltung mittels szenischer Tableaux. Unvertraut wirkt auch die eigenartige Zuschauerführung der Filme: die Detailvielfalt in jeder Einstellung steht im Widerspruch zu Verfahren der Adressierung, wie sie das klassische Hollywoodkino später systematisch entwickelt hat: Identifikations- und Sympathienlenkung und narrative Orientierungsstiftung werden vernachlässigt und der Spannungsbogen der Geschichte wird trotz der Kürze der Repräsentation dauernd unterlaufen und gebrochen. *Barbe bleue* ist als eine Reihe von Panoramaszenen angelegt, die aufgebaut und vorgeführt werden, um dann mittels Überblendung ineinander überzuleiten. Die Struktur der einzelnen Einstellungen erinnert in ihrer räumlichen Gliederung in unterschiedliche Segmente und Ebenen an die visuelle Gestaltung des frühen Comic und dessen Wimmelbildästhetik.²⁵

Das zeigt sich etwa in der zweiten Tableau-Szene des Films, in der Blaubart seiner jungen Frau (und den Zuschauern) sein Schloss zeigt (siehe Abb. 2). Das Paar wird ausgerechnet in die eng gepackte und sehr aktive Küche des Anwesens geführt, die voll ‚bespielt‘ wird. Die Szene wirkt in ihrer theatralisch-künstlichen Kulissenhaftigkeit und in der Papp-Ästhetik ihrer Ausstattung zunächst plan, erhält dann aber durch die Bewegung des Hofstaats Tiefe und wird durch das Gefüge aus Treppen, Geländern und Balken, das den Raum strukturiert, noch zusätzlich mit Effekten gefüllt. Die grafische Gestaltung erinnert an Doré, aber bezeichnenderweise eher an die ‚modernistischen‘ Kupferstiche des Illustrators – etwa aus *London: A Pilgrimage* (1872) – als an seine Illustrationen zu Perrault. Méliès’ Raum wirkt gerade aufgrund dieser grafischen Reminiszenz cinematisch, weil er mit Bewegung gefüllt und durch Bewegung erschlossen wird. Das Paar betritt und verlässt die stilisierte Szene schnell, und der Ort spielt für die Folgehandlung der Geschichte keine Rolle. Wie die vorherige erste Szene des Films endet diese Szene in unmotiviertem slapstickhaften Chaos – überhaupt schwenkt die Stimmung im Film dauernd unvermittelt um. Auf dem Höhepunkt der Handlung, bevor die Frau die verbotene Kammer betritt, wird es dann fantastisch. Eine koboldhafte Dämonenfigur springt als Trickeffekt aus einem aufgeschlagenen Buch auf einem Lesepult, sie scheint die Frau in das verbotene Zimmer zu drängen. Später wird die Frau von Alpträumen heimgesucht; ihre Ängste materialisieren sich als riesige Schlüssel, die über ihrem Kopf tanzen (siehe Abb.

25 Christina Meyer: „Urban America in the Newspaper Comic Strips of the Nineteenth Century. Introducing the Yellow Kid“, in: ImageText: Interdisciplinary Comics Studies 6,2 (2012).

3), nachdem sie herausgefunden hat, dass sie das Blut nicht vom verbotenen Schlüssel wischen kann. Die Figur des Dämons taucht wieder auf und scheint nun die Ängste und Träume spöttisch zu dirigieren und zu kommentieren.

Abbildung 2: In der Schlossküche – ein Wimmelbild. Barbe bleue (1901)



Abbildung 3: Der Tanz der Schlüssel. Barbe bleue



Jede Szene des Films ist gepackt voller Aktion, die die Handlung nicht wirklich voranbringt. Noël Burch hat diese Kompositionsform des frühen Kinos als Ästhetik der ‚Dezentrierung‘ bezeichnet. Diese Ästhetik erfordert für Burch eine ‚topografische Lesart‘: „[...] a reading that could gather signs from all corners of the screen in their quasi-simultaneity, often without very clear or distinctive in-

dices immediately appearing to hierarchize them, to bring to the fore ‘what counts,’ to relegate to the background ‘what doesn’t count.’“²⁶

Burch verstand diese Ästhetik als explizit modernistisches Verfahren und sah Analogien zu den Avantgarde-Experimenten der Zeit in Kunst und Literatur. Ich denke nun auch, dass die visuelle Dezentrierung des frühen Films auf die Kontingenz und Reizüberflutung der modernen Wirklichkeit reagiert. Aber ich bin mir nicht so sicher, ob es wirklich um eine Replikation oder Übersteigerung der Wirklichkeitseffekte im Stile etwa der futuristischen oder dadaistischen Experimente ging, wobei ich nicht ausschließen will, dass einzelne Zuschauer die Filme so gesehen haben (es waren nicht von ungefähr begeisterte Kinogänger unter den Künstlern der europäischen und amerikanischen Avantgarde). Aber die eigentliche Funktion der Filmbilder, so meine ich, war eine andere. Ich behaupte, dass es in diesen Filmen nicht um *Abbildung* von Kontingenz geht, sondern um *Kontingenzbewältigung*. Der frühe Film übt systematisch in Modalitäten der Bedeutungskonstitution ein, und er tut das, indem er das Vertraute und das Neue ständig anders ins Verhältnis setzt. Ironischerweise sind es nun ausgerechnet die Trick-Elemente – und damit die formalen Elemente, die gemeinhin am engsten mit der Ästhetik eines sensationalistischen Kinos der Attraktionen assoziiert werden – die hier *narrative* Orientierungsstiftung bewirken. Der Dämon, dessen Erscheinen in *Barbe bleue* unvermittelt in die Szene montiert ist, wird aus den Seiten des Buches hervorgeschleudert, das die Geschichte, um die es auf der Leinwand geht, enthalten könnte. Das Erscheinen des Fantasiewesens weist so gleichermaßen auf die alte narrative Medientechnik des Buches und auf die neuen Möglichkeiten des Films als narrativer Anordnung. Für die Protagonistin ist die unheimliche Figur unsichtbar, für die Zuschauer aber ist sie unübersehbar und schockhaft vereinnahmend.

Das Wesen aus dem Buch agiert übertrieben und überzeichnet, es schafft ein Gefühl von Spannung und Dringlichkeit für die Zuschauer, zeugt aber zugleich von der Unabänderlichkeit des narrativen Ablaufs, seiner märchenhaften Vertrautheit. In der unkontrollierten Sprunghaftigkeit seiner Bewegungsabläufe stellt es paradoxerweise einen Fokus für die Betrachtung her. Damit erfüllt es eine Funktion, die an die des ‚Vorführers‘ im Vaudeville-Theater oder Nickelodeon erinnert. Der Vorführer, auch ‚Kommentator‘ oder ‚Erzähler‘ genannt, fungierte, bevor es Zwischentitel gab, bei den Stummfilmen als orientierungsstiftende Erzählinstanz, die mündlich hervorhob, „what viewers saw“ (oder sehen

26 Noël Burch, *Life to those Shadows*, S. 154.

sollten).²⁷ Ganz in diesem Sinne wirkt auch der Dämon als fokalisierendes Element oder als Orientierungspunkt für den irrenden Blick des Zuschauers.

Die Welt des Märchenfilms ist eine Fantasiewelt – fraglos abgesetzt von der modernen Wirklichkeit, wie sie im frühen Aktualitätenkino gefasst wurde, aber dennoch keineswegs völlig von ihr losgelöst. Die Mise-en-scène des Films präsentiert eine „intricate bricolage“, wie Richard Abel schrieb, „eclectically combin[ing] Renaissance and Second Empire architectural details, Belle Epoque fashions in women’s clothing, and, for publicity purposes, a giant bottle of Mercier champagne“.²⁸ Die Bedingungen der Moderne werden spielerisch adressiert und aufgehoben, wenn die vertraute Geschichte in eine Vielzahl von Nebenhandlungen proliferiert und wieder aus ihnen auftaucht. Die Zuschauer werden dabei dazu eingeladen, Resonanzen und Korrespondenzen, Reihungen und Spiegelungen zu identifizieren, Zusammenhänge herzustellen und Verbindungslinien zu erkennen. Die Reaktion des Dämons auf die Zwangslage der Protagonistin mag so durchaus die Reaktion des impliziten Betrachters skizzieren: Dem Film geht es nicht um die Herstellung von Identifikationsbezügen zu irgendeiner seiner Figuren, sondern er hält seine Zuschauer eher auf Distanz zum Geschehen. Primär für diese Zwecke mobilisiert der frühe Film meines Erachtens die Affektökonomie der Überraschung, des Staunens und des Thrills – nicht um den Schock und den Stress der Moderne zu zelebrieren, sondern um diese Impulse zu bewältigen.

Die Autoren von *Eine Theorie der Medienumbrüche 1900/2000* sehen als eine starke Korrespondenz zwischen der filmischen Imagination des frühen Films und der gegenwärtigen digitalen Ästhetik die „Medialisierung von Subjekten“, die in der Bezugsetzung der Diskurse Psychologie, Physiologie, Elektrizität und Datenverarbeitung vonstattengeht und in der Materialisierung und Externalisierung (oder dem Screening) von mentalen Aktivitäten wie Träumen, Gedanken, Visionen oder Ideen Ausdruck findet.²⁹ Wenn in Méliès’ *Barbe bleue* oder – um zwei von vielen weiteren Beispielen zu nennen – in Edwin S. Porters *Jack and the Beanstalk* oder in Porters und Wallace McCutcheons *Dream of a Rarebit Fiend* (1906) die Ängste und Träume der Protagonisten ‚projiziert‘ werden, kriegen die Zuschauer das Imaginäre, Unbewusste und Vorgestellte zu sehen, das, was man eigentlich nicht sehen kann. Aber was in der klassischen Hollywood-

27 Gaudreault, From Plato to Lumière, S. 126.

28 Richard Abel: The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896-1914, überarb. Auflage, Berkeley, California: University of California Press 1994, S. 70.

29 Nicola Glaubitz et al.: Eine Theorie der Medienumbrüche 1900/2000, Siegen: Universi 2011, S. 89ff.

phase dazu dienen wird, intensive Momente der subjektiven psychologischen Identifikation zu erzeugen (man denke an die Visualisierung des Unbewussten bei Alfred Hitchcock mit der Hilfe von Salvador Dalí in *Spellbound* [1945]), wird in der Frühphase dazu benutzt, den Zuschauer vom emotionalen Apparat der Figur oder des Films abzukoppeln und Distanz zu schaffen.³⁰ Die Vorführung des Unbewussten wird so zum weiteren, vielleicht ultimativen Mittel, Kontingenz auszustellen und narrativ zu managen. Deshalb scheint es mir auch problematisch, solche Szenen „subjective inserts“ zu nennen, wie Elizabeth Ezra das tut,³¹ denn es mögen hier wohl Subjektivitäten repräsentiert werden, aber diese Repräsentation vollzieht sich mittels Objektivierung. Wenn die acht riesigen Schlüssel (oder die sieben weißen Körper ihrer Vorgängerinnen) über die Szene von Blaubarts (alp)träumender Frau geblendet werden, werden wir dadurch nicht in ihr Bewusstsein gezogen, sondern ihr Bewusstsein wird zur Bühne – oder besser: zur Leinwand. Unsere Zuschauerposition wird dabei durch die Perspektive des koboldhaften Wesens gelenkt, das sich an dem Spektakel der Darstellung des Nichtdarstellbaren delektiert.

Der frühe Film nutzt Tableaux oder szenische Arrangements – also Verfahren der Verlangsamung und Verräumlichung, aber auch des Einschlusses und der Verknappung – um das Flüchtige, das Chaotische, das Kontingente zu fassen und den Sog der Beschleunigung aufzuhalten. Die Repräsentation des Zeitlosen und Fantastischen wird genutzt, um ein Panorama von Optionen zu generieren, das betrachtet, gewichtet und aus der Distanz ausgewertet werden kann. Diese Strategien treten in eine interessante Wechselwirkung mit der Struktur der Kürze, weil auf formaler Ebene das Ineinandergreifen von Flüchtigkeit und Kontemplation repliziert wird. Die Kürze der filmischen Narration suggeriert zum einen eine gewisse Atemlosigkeit, Verknappung und Komprimiertheit des Vorgehens – gerade im Vergleich zu den älteren narrativen Möglichkeiten von Theater, Malerei oder Roman, der natürlich auf der Hand liegt. Aber gleichzeitig nimmt sich der Film ‚alle Zeit der Welt‘ für die Ausschmückung und Entfaltung

30 Vgl. Maureen Turim: *Flashbacks in Film. Memory & History*, New York: Routledge 1989; Leslie Halpern: *Dreams on Film. The Cinematic Struggle between Art and Science*, Jefferson, Missouri: McFarland 2003; Laura Marcus: *Dreams of Modernity. Psychoanalysis, Literature, Cinema*, Cambridge: Cambridge University Press 2014; Stefanie Kreuzer: *Traum und Erzählen in Literatur, Film und Kunst*, München: Fink 2014.

31 Elizabeth Ezra: *Georges Méliès*, Manchester: Manchester University Press 2000, S. 39.

der ausgewählten Szenen, wenn er sie als intrikate Tableaux von fast gemäldehafter Qualität gestaltet und mit allen möglichen Nebenhandlungen ausstattet. Die spannungsgeleitete Narration des Films operiert in einem raffinierten Wechsel aus Beschleunigung und Arretierung, der die Wirklichkeitserfahrung der Moderne simuliert und organisiert und das kulturelle Wissen der Vergangenheit für die Gegenwart zurichtet und verfügbar macht.

