

Aus:

DANIEL FRITSCH

Georg Simmel im Kino

Die Soziologie des frühen Films und das Abenteuer
der Moderne

Oktober 2009, 248 Seiten, kart., zahlr. Abb., 27,80 €,
ISBN 978-3-8376-1315-5

Ging Georg Simmel ins Kino? Auf dem Weg zu einer kulturellen Institution bringt das Kino um 1907 einen individuellen Zuschauer hervor. Zur gleichen Zeit beschreibt Simmel Veränderungen des Sehens und die Individualisierung als Neuerungen der Epoche – ohne jedoch das neue Medium zu nennen.

Die enge Verwandtschaft des frühen Films mit der jungen Wissenschaft Soziologie liegt in ihrer direkten Reaktion auf die Moderne. Dieses Buch verbindet Simmels kulturphilosophische Analysen von Mobilität, Großstadt und Abenteuer mit dem jähren Ende der Wanderkinos, frischen Texten aus Filmzeitschriften und genauen Filmanalysen zu einer innovativen Soziologie des frühen Films.

Daniel Fritsch (Dr. phil.) ist Kulturmanager beim Verein der Freunde der Nationalgalerie, Berlin.

Weitere Informationen und Bestellung unter:

www.transcript-verlag.de/ts1315/ts1315.php

INHALT

Einleitung

9

Visuelle Kommunikation um 1900 und Aspekte der Soziologie

9

Filmzeitschriften, Filme und Soziologie:

Methode und Forschungsstand

12

Überblick

19

SESSHAFTWERDUNG DES KINOS UND FIXIERUNG DES PUBLIKUMS

23

Souveräner Blick, flanierender Zuschauer:

Die realistische Illusion des Panoramas

23

Der flanierende Blick

26

Die Entstehung der Filmzeitschrift *Kinematograph* und ihre Konzentration auf das Sehen

32

Das Wanderkino in Spiegel der Schaustellerzeitschriften

33

Sesshafte Kinos und ihre Zuschauer

42

Wanderkinos gegen Ladenkinos im *Kinematograph*

43

Die neue Unbeweglichkeit in den Kinopalästen

50

Zusammenfassung: Vom mobilen Panoramabesucher
zum unbewegten Kinozuschauer

60

**GEORG SIMMEL ALS THEORETIKER
DER FRÜHEN KINEMATOGRAPHIE**

63

**Die Vergnügungskultur begründet die Soziologie:
„Infelices Possidentes“**

63

**Wanderung kontra Sesshaftwerdung
auf dem Weg zur Moderne**

70

Die „Vergesellschaftung“ als Aspekt der formalen Soziologie

71

Der Ersatz der Bewegungen gesellschaftlicher Akteure
durch einheitsstiftende Kulturtechniken

75

Konflikt zwischen wandernder und sesshafter Form:
Gesellen und Meister

80

Die Großstadt und die Konzentration auf den Blick

84

Der Taube im Kino

91

**DAS „KINO DER ATTRAKTIONEN“
UND SEIN KOLLEKTIVES PUBLIKUM**

93

***Cock Fight* als eine „Attraktion“ des Jahrmarkts**

93

***President McKinley at Home* und der direkte Blick in die Kamera**

99

Die Erforschung filmischer Bewegung bei den Brüdern Lumière

103

Die Arbeiter verlassen die Fabrik oder: Die Öffnung des Vorhangs

106

Die Mobilisierung der Stereoskopie in *Indochine:
Village de Namo, Panorama pris d'une chaise à porteur*

109

Die Vermessung des Bildrahmens in *Der begossene Gärtner*

114

Georges Méliès' Inszenierung der Bühne

118

Die Bühne als Stilmittel in *Die Reise zum Mond*

119

Die Bühne in *Les cartes vivantes*

125

Authentizität und Inszenierung

129

WAHRNEHMUNG DER ATTRAKTIONEN – ZWISCHEN ABENTEUER UND GEFAHR

131

Alltag und Abenteuer bei Georg Simmel

131

Die Kinematographie zwischen Abenteuer und Gefahr

142

Gefahr für die Zivilgesellschaft oder Erziehung zum richtigen Handeln?

143

Das Kino und die Jugend: pädagogische Diskussionen und
Differenzierung des Publikums

150

Abenteuerliche Mobilisierungen des Zuschauers

158

Zusammenfassung: Von der Unbeweglichkeit der Zuschauer
zur Beweglichkeit der Bilder

163

DER NARRATIVE FILM UND DIE INDIVIDUALISIERUNG DES ZUSCHAUERS

165

Soziale Abgrenzungen im Zuschauerraum

166

Bewegungen als Zeichen eines geschlossenen Erzählraums:

The Girl and her Trust (1912)

171

Individualisierung im Film und als Thema der Soziologie

184

Der Zusammenprall verschiedener Schichten:

Die arme Jenny (1912)

185

| | |
|---|-----|
| Emilie Altenlohs soziale Trennung des Publikums | 192 |
| Georg Simmel's Dreiteilung der Lebenswelt | 198 |
| Das Fragmentarische und die Kinematographie | 207 |

| | |
|--|-----|
| RESÜMEE: DIE KINEMATOGRAFIE ALS PHÄNOMEN DER MODERNISIERUNG | 209 |
|--|-----|

| | |
|--|-----|
| Alleine im Kino? | 209 |
| Das Kino der Attraktionen im Feuilleton | 214 |
| Von Simmel zu Kracauer | 215 |

| | |
|-------------------|-----|
| DANKSAGUNG | 219 |
|-------------------|-----|

| | |
|---------------|-----|
| ANHANG | 221 |
|---------------|-----|

| | |
|-------------------------------------|-----|
| Bildnachweis | 221 |
| Bibliographie | 222 |
| Filme | 222 |
| Zeitschriften | 224 |
| Artikel früher (Film-)Zeitschriften | 225 |
| Texte von Georg Simmel | 231 |
| Forschungsliteratur | 232 |
| Internetseiten | 245 |

EINLEITUNG

Ahhh, but remember that the city is a funny
place
Something like a circus or a sewer
And just remember different people have
peculiar tastes
And the - glory of love, the glory of love
The glory of love, might see you through
Lou Reed, Coney Island Baby, 1976

Obwohl die Filmgeschichtsschreibung ebenso wie die Soziologie die gleichzeitige Entstehung ihrer Gegenstände unabhängig voneinander betrachten, besitzen Medialität und Wissenschaftlichkeit eine zwar wenig beachtete, aber deutlich sichtbare Parallele. Während um 1900 die Etablierung des Films als eigenständiges Medium im Zeichen der Modernisierung geschieht, analysiert Georg Simmel als einer der ersten Befürworter der Soziologie die Folgen von Industrialisierung und Urbanisierung. In meiner Untersuchung werde ich diese zwei zunächst getrennten Bereiche zusammenführen. Ich werde Zusammenhänge zwischen der Struktur der Filme dieser Epoche, ihrer Themen sowie der sie begleitenden Texte und der Veränderungen von Wahrnehmung und Mobilität als Aspekte der Theorie Simmels bestimmen. Die zentrale Figur ist der Filmzuschauer, dessen Diskussion und Adressierung ich mit einer von Simmel beschriebenen Individualisierung verbinde. Das Sehen und die Individualität rücken in den Blickpunkt meiner Analyse, die ich in der Einleitung vorstelle.

Visuelle Kommunikation um 1900 und Aspekte der Soziologie

Der Kulturphilosoph Walter Benjamin konstruiert einen Zusammenhang zwischen der Modernisierung und dem Medium Film auf der Ebene der Wahrnehmung. In seinem bekannten Aufsatz „Das Kunstwerk im Zeitalter der Reproduzierbarkeit“ betrachtet er Mitte der 1930er Jahre die Kinematographie als Weg, um neue Wahrnehmungsformen zu erlernen: „Die Rezeption in der Zerstreuung,

die sich mit wachsendem Nachdruck auf allen Gebieten der Kunst bemerkbar macht und das Symptom von tiefgreifenden Veränderungen der Apperzeption ist, hat am Film ihr eigentliches Übungsinstrument.“¹

In einer Analyse dieses Textes schreiben die Medienarchäologen Albert Kümmel und Petra Löffler, Benjamin habe den Film als einen „Trainingsapparat“ angesehen, der die Zuschauer für die „Wahrnehmungswelten der Moderne“ ertüchtigt.² Benjamin bezeichnet den Effekt der schnell wechselnden Bilder als „Schockwirkung“ für den Zuschauer, die der Erfahrung von Umbrüchen in der Umwelt der Urbanisierung ähnelt.³ Er vergleicht also die Technik der Montage mit den Veränderungen des großstädtischen Lebens.

Ich zitiere Benjamins Verbindung von Alltag und medialer Ästhetik als Ausgangspunkt meiner Untersuchung jedoch weniger auf Grund der Frage, ob dieser Zusammenhang tatsächlich existiert. Vielmehr möchte ich die materiellen und diskursiven Details um das Medium aufzeigen, die für die Idee des Kinos als Fitnessstudio moderner Wahrnehmung eine Rolle spielen können. Dabei werde ich auch auf einen zweiten Aspekt verweisen, der neben den vermeintlichen Schockerfahrungen in diese Annahme integriert werden muss. Bereits um 1907, knapp 30 Jahre vor Benjamins Bemerkung, ändert sich die filmische Inszenierungsweise von einer direkten und offensiven Ansprache des Publikums zu einer individuellen Einbindung des Zuschauerblicks in die virtuell dargestellte Welt. Benjamin berücksichtigt diese Entwicklung nicht. Aus der Sicht Georg Simmels ist Individualisierung dagegen die prägende lebensweltliche Erfahrung um 1900.

Die „tiefgreifenden Veränderungen“ Benjamins werden bereits für die Zeit vor der Entstehung des Films intensiv diskutiert. Der Kunsthistoriker Jonathan Crary sieht im 19. Jahrhundert vielfältige Erneuerungen des visuellen Raums und eine daraus resultierende „Neu- und Umstrukturierung des Sehens“.⁴ Die Fotografie erfährt in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zum Beispiel in Zeitungen eine massenhafte, zirkulierende Verbreitung und erhält im alltäglichen Gebrauch der Bürger, wie Rosalind Krauss formuliert, eigene „soziale Funktionen.“⁵ Sie gehört zu mehreren neuartigen optischen Medien wie das Panorama und das Stereoskop.

Darüber hinaus bestimmt Crary auch Geld und Kleidung als mobile und visuelle Vermittler von Bedeutung. So wie für ihn Mün-

1 Benjamin 1996a, S. 344.

2 Kümmel, Löffler 2002, S. 553.

3 Benjamin 1996a, S. 344.

4 Crary 1996, S. 13.

5 Krauss 2000a, S. 267.

zen durch ihre Prägung einen Wert zeigen, sieht er mit dem Bürger-tum neue sichtbare Codes der Mode entstehen. Durch die Verschiebung gesellschaftlicher Hierarchien erreicht sie eine breite Bevölkerungsschicht und wird nun mehr ohne „Reglementierungen“⁶ zu einem „sichtbare[n] Beweis dafür, [...] daß man Glück und Gleichheit tatsächlich erreicht hatte“.⁷ Ab 1800 unterscheidet sich visuelle Wahrnehmung von der reflektierten Erkenntnis der Aufklärung und setzt stattdessen auf schnelles Begreifen des Gesehenen.

Kurz vor dem Jahrhundertwechsel, 1895, erlebt die Kinematographie ihre Geburtsstunde und führt fragmentarische fotografische Aufnahmen in eine scheinbar fließende Bewegung über. Meine Frage ist, wie die Zeitgenossen diese Neuerung für das Sehen diskutieren.

Zu der Zeit der Etablierung des Kinos reflektiert die Soziologie als neue Wissenschaft die Veränderungen der Modernisierung. Sie entsteht ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, und die Gründung ihrer ersten wissenschaftlichen Institute fällt genau in die Epoche des frühen Films. Ihr Beginn wird oft mit der „Entwicklung der modernen Industriegesellschaften in Europa“ verknüpft.⁸ Der Soziologehistoriker Ian Craib sieht die Aufhebung der bisher geltenden gesellschaftlichen Schranken, einschneidende Neuerungen durch den Kapitalismus und die Verstärkung als „radikale Veränderungen“, die ausschlaggebend für die Entwicklung der Soziologie sind.⁹ Die wichtigsten Vordenker sind Auguste Comte, der den Namen der Wissenschaft einführt, und Karl Marx. Ihre Etablierung haben neben Georg Simmel vor allem Emile Durkheim, Max Weber und Ferdinand Tönnies bewirkt.

Simmel misst der Darstellung fragmentarischer, schneller und massenhafter Erfahrungen ebenso viel Bedeutung bei wie der Idee von Individualisierung. Zwar erwähnt er die Kinematographie mit keinem Wort, doch analysiert er mehrere Momente, die auch ihre Entwicklung prägen. Seine Texte definieren Effekte der modernen Gesellschaft wie die Vergnügungskultur, welche die Kinematographie ab 1895 verändern wird, die Sesshaftwerdung, die auch den Übergang vom Wanderkino zum Ladenkino bestimmt, und das Abenteuer, ein Begriff, der auf die Erfahrungen der frühen Kinoszauer zutrifft. Sie stellen außerdem das Thema der Großstadt,

6 Digel, Kwiatkowski 1990, S. 12.

7 Crary 1996, S. 22.

8 Brockhaus 1996, S. 495.

9 „We can also say that these changes [the emergence of social theory] are parallel to radical changes in the everyday life of people living in Europe [...]“ / Craib 1997, S. 20. Alle Übersetzungen fremdsprachiger Texte habe ich selbst vorgenommen.

den Entstehungsort der ortsfesten Kinos, in vielfältige Bezüge und das moderne Individuum ins Zeichen einer sozialen Differenzierung. Diese kann sowohl die Konstitution der Filmzuschauer als auch die Erfahrungen von Filmfiguren bezeichnen.

Angesichts der Spiegelbildlichkeit verknüpfe ich Texte, die eine neue Form des Zuschauens reflektieren, und Filme, die Bewegungsdarstellung vorführen und integrieren, mit Simmels soziologischer Perspektive auf die Umstrukturierungen der Zeit. Ich stimme dem Filmwissenschaftler Ben Singer zu, wenn er beanstandet, dass „Modernität kein besonders bedeutendes Konzept in der Filmwissenschaft“ ist (anders als zum Beispiel in dem kunsthistorischen Ansatz Crarys).¹⁰ Ich möchte deswegen durch meinen Bezug auf Simmel als bedeutenden Beobachter der Modernisierung einen Beitrag zu einer stärkeren Auseinandersetzung damit formulieren. Die Trainings-These Benjamins dient mir dabei als Ausgangspunkt für die Betrachtung eines zwar immobilen, aber individuellen Zuschauers.

Crary hat für seine Untersuchung den Begriff des Observers gewählt und mit „Betrachter“ ins Deutsche übersetzen lassen.¹¹ Dieser Begriff bezieht die Idee einer unbeeinträchtigten Beobachtung mit ein. Ich verwende hingegen den Begriff des „Zuschauers“. Ihm liegt mein Gedanke zu Grunde, dass der Kinobesucher zu Beginn des 20. Jahrhunderts eine sehr viel gezieltere und zugleich animiertere Wahrnehmung entwickelt als der Betrachter des 19. Jahrhunderts.¹²

Filmzeitschriften, Filme und Soziologie: Methode und Forschungsstand

Um die zwei Gegenstandsbereiche meiner Analyse zusammenzuführen, gehe ich von poststrukturalistischen Theorien und der „Neuen Filmgeschichte“ aus. Diese filmwissenschaftliche Strömung knüpft an den legendären FIAF-Kongress in Brighton 1978 an, der aus-

10 „It is fair to say that modernity has not been a particularly important concept in films studies“. / Singer 2001, S. 1.

11 Vgl. Crary 1996, S. 16f.

12 Natürlich sind auch akustische Eindrücke für die Veränderungen der Wahrnehmung um 1900 wichtig. Die Menschen können die Modernisierung hören, wie zum Beispiel in Form von Lautsprecheransagen, Radios und Grammophonen oder dem Lärm neuer Verkehrsmittel und Maschinen. Auch die frühen Filmvorführungen waren nur selten stumm. Ich beziehe die akustische Wahrnehmung am Rande ein und konzentriere mich auf den Blick, dem großen Thema des Diskurses der Kinematographie.

schlaggebend für die Beschäftigung mit der Epoche des frühen Kinos war.¹³ Zahlreiche Untersuchungen widmen sich seitdem der Zeit zwischen 1895 und 1917.

Wie der Filmhistoriker Thomas Elsaesser beschreibt, lassen die Topoi der traditionellen Filmgeschichtsschreibung, mit ihrer „Rede von den ‚Kinderschuhen‘ und den ‚Flegeljahren‘ des Films“ diese Epoche im „eiligen Vorbeigehen und dem nahezu vollständig fehlenden Verständnis für die mögliche Eigenständigkeit oder Logik hinter den Filmen und Filmemachern“ links liegen.¹⁴ Die „Neue Filmgeschichte“ zielt nun darauf ab, diese Zeit filmhistorisch aufzuwerten und, so die Medienwissenschaftlerin Ulrike Hick, „als eigenständiges Paradigma gegen das des klassisch narrativen Kinos“ abzugrenzen.¹⁵ Sie erweitert das Untersuchungsfeld einer allein auf Filme konzentrierten Forschung um technische, rezeptive und wirtschaftliche Aspekte.

Diese filmwissenschaftliche Gegenstandskonstitution, die die Ästhetik des Mediums historisch reflektiert und hinsichtlich eines Zuschauerdispositivs theoretisiert, steht weit verbreiteten filmwissenschaftlichen Ansätzen gegenüber, die vor allem biografisch argumentieren, den Stil und das Werk eines Filmautors mit seinem Leben und umgekehrt dieses mit jenem zu erklären versuchen. Entgegen einer solchen autorzentristischen Position bietet auch die poststrukturalistische Negation von Autoren- und Werktheorien Ansätze dafür, Texte in einem erweiterten Kontext zu lesen. Roland Barthes etwa betrachtet den Autorenbegriff als kulturelle Konstruktion und begreift die schriftliche Äußerung statt als geniales Werk eines Einzelnen als einen „violdimensionalen Raum“.¹⁶ In diesem treffen „verschiedene Schreibweisen“ aufeinander, von denen keine einzige originell ist: „Der Text ist ein Gewebe von Zitaten aus unzähligen Stätten der Kultur“.¹⁷

Barthes' Wunsch, zu einem neuen Verständnis von Texten zu gelangen, bildet auch einen Ausgangspunkt für Michel Foucaults Darstellung des Autors als kulturelles Konstrukt.¹⁸ Foucault analysiert Klassifikationsmuster der modernen Literaturkritik und sucht

13 Die Organisation FIAF ist die *International Federation of Film Archives*.

14 Elsaesser 2002, S. 21f. Ohne sie zu nennen zitiert Elsaesser hier K. Pintus und P. Raabe, deren unveröffentlichte Publikation unter dem Titel *Flegeljahre des Films* frühe Texte zum Film versammeln sollte (vgl. Heller 1985, S. 5 und S. 15).

15 Hick 1999, S. 5.

16 Barthes 2000, S. 190.

17 Ebd.

18 Foucault 2000. Jannidis, Lauer, Martinez und Winko betonen, dass Foucault „ohne ihn namentlich zu nennen“ auf Barthes zurückgreift (Jannidis, Lauer, Martinez, Winko 2000, S. 194).

nach einer neu begründeten Beschreibung von Texten. Im Ergebnis bestimmt er den diskursiven Kontext als ein Feld, das eine Äußerung bedingt und hervorbringt. Dadurch ersetzt er so „lang wiedergekäute Fragen“ wie die nach dem Autor durch die Fragen: „Welche Existenzbedingungen hat dieser Diskurs? Von woher kommt er? [...] Wie sind die Stellen für mögliche Stoffe verteilt?“¹⁹

Ähnliche Ansätze existieren auch in der Filmwissenschaft. Lutz Nitsche und Simon Frisch zum Beispiel folgen im weiten Sinn einer solchen Position, wenn sie an Stelle der Entzifferung einer besonderen Handschrift eines Autorenfilmers die Inszenierung derselben darstellen. Nitsche untersucht Interviews und Marketingprodukte als „Paratexte“ auf die „Authentisierung“ der Filme dreier bekannter Regisseure, nämlich Alfred Hitchcock, Peter Greenaway und Quentin Tarantino.²⁰ Frisch zeigt dagegen auf, wie die künftigen Filmautoren der Nouvelle Vague, also einer ganzen Epoche, durch ihre filmkritischen Texte erst dazu beigetragen haben, ein Verständnis für „Filmgeschichte als eine Kunstgeschichte mit Künstlern und Werken“ zu etablieren.²¹

Nitsche und Frisch sehen Filme als Teil eines Feldes von Bedeutungen, das allerdings weiterhin um den Autor zentriert bleibt. In der frühen Epoche ist die Idee des Regisseurs als Autor allerdings kaum verbreitet, so dass sie eine Möglichkeit bietet, das Untersuchungsfeld zu erweitern und Filme zwischen veränderten Sehformen und einer Entwicklung der modernisierten Gesellschaft zu verstehen, zwischen materiellen Voraussetzungen, Rezeptionsweisen und soziologischer Betrachtung.

Die „Neue Filmgeschichte“ ist für meinen Ansatz zentral, denn sie stellt aufnahme- und aufführungsbedingte Fragestellungen einer filmhistorisch ungeordneten Epoche in den Vordergrund. Tom Gunnings die Disziplin prägende Terminologie eines ‚Kinos der Attraktionen‘ definiert die Ästhetik kurzer, sensationeller und voneinander losgelöster filmischer Szenen von der Form der ersten Kinoprogramme ausgehend. Sein Begriff steht in enger Verbindung mit dem Jahrmarkt als Aufführungsort der Filme. Der direkten Adressierung des Publikums früher Filme hält Gunning die ab 1907 entstehenden narrativen Erzählungen entgegen. Sie bilden einen geschlossenen Raum und verkörpern einen Schritt zum institutionalisierten Kino. Für Gunning bedeutet die mit diesen Filmen verbun-

19 Foucault 2000, S. 227.

20 Nitsche 2002, S. 92.

21 Frisch 2007, S. 17.

dene individuelle Rezeption „eine neue Art, sich dem Zuschauer zuzuwenden“.²²

Tatsächlich gehen viele der Autoren in ihrer Darstellung von einer Veränderung oder einem Bruch in der Filmästhetik und der Entwicklung der Kinematographie zwischen 1907 und 1912 aus. Elsässer zum Beispiel greift auf Noël Burchs Gegenüberstellung eines „Primitive Mode of Representation“ und seines als „institutionalisierten Repräsentationsmodus‘ [...] bezeichneten Erzählkinos“ zurück.²³ Er sieht ebenfalls einen Übergang zu einem individuellen Zuschauer, den er mit der Inszenierungsweise und der architektonischen Veränderung der Kinos begründet. Anders als Gunning wertet Elsässer diesen Übergang jedoch deutlich als einen Verlust des „Kino[s] als polymorphen Erlebnisort“²⁴, der zu einer „Normierung und Standardisierung der Ware ‚Filmerlebnis‘“ führt.²⁵ Ähnlich sieht Heide Schlüpmann in der frühen Zeit eine innovativere Phase, da aus ihrer Sicht die früheren Filme die „weibliche Schaulust so gut wie die männliche“ ansprechen.²⁶

Der Einfluss der neuen Darstellung auf den Zuschauer wird in diesen filmwissenschaftlichen Ansätzen eingehend diskutiert. Der zeitgeschichtliche Hintergrund der Modernisierung tritt dabei als Entstehung einer Filmindustrie und als bürgerliche Kulturvorstellungen auf. Auch die medienwissenschaftliche Sicht ist hier wichtig. So greift Friedrich Kittler die Diskussion der Kinematographie in der Psychotechnik auf und sieht „Kino von Anfang an [als] Manipulation der Sehnerven und ihrer Zeit“.²⁷ Doch das Verhältnis von Massengesellschaft und Individuum und seine Diskussion in der Soziologie spielt in diesen Ansätzen eine weniger starke Rolle. Um aber den ab 1907 einsetzenden und filmhistorisch beachteten Übergang von einem kollektiven Publikum zu einem individuellen Zuschauer weitergehend zu verstehen, erscheint ein solcher Bezug dringend notwendig.

Die Gegenüberstellung der „Neuen Filmgeschichte“ von einer originalen Zeit vor 1907 zu einer beginnenden Institutionalisierung und Stereotypisierung bis ungefähr 1914 ähnelt Foucaults Eingrenzung der Diskursanalyse. Diese zielt darauf ab, das Untersuchungsfeld durch die „Differenz“ von Aussagen zu „andere[n] wirkliche[n] und mögliche[n], gleichzeitige[n] oder in der Zeit entgegengesetzte[n]

22 Gunning 1996, S. 34.

23 Elsässer 2002, S. 106 (vgl. Burch 1978/79).

24 A. a. O., S. 75.

25 A. a. O., S. 91.

26 Schlüpmann 1990, S. 18.

27 Kittler 1986, S. 177.

Aussagen“ zu definieren.²⁸ Diese Parallele ist deswegen von Interesse, weil der filmpublizistische Diskurs den Übergang der frühen Kinematographie zu einer etablierten Kulturpraxis begleitet und hervorbringt. Die ab 1907 entstehende deutsche Filmpublizistik bildet eine öffentliche Möglichkeit für die Auseinandersetzung mit dem Kino. Diese ersten Filmzeitschriften wollen laut Schlüpmann „ein Verständnis für das neue Medium, der ihm eigenen gesellschaftlichen und ästhetischen Innovation“ erzeugen, um die zunehmende Etablierung und Organisation des Films durchzusetzen.²⁹

Zu diesen Veröffentlichungen zählt die erste deutsche Filmzeitschrift *Der Kinematograph*, ein *Organ für die gesamte Projektionskunst*³⁰, der bald weitere Branchenblätter folgen, darunter die österreichische *Kinematographische Rundschau*³¹ oder, etwas später, *Bild und Film*.³² Ab 1907 von dem Verlagshaus Lintz in Düsseldorf herausgegeben, spricht *Der Kinematograph* als führende Filmzeitschrift der Zeit Leser aus dem Gewerbe des Films an.

Neben Gesetzesneuerungen druckt die Zeitschrift die Beschreibungen neuer Projektionsapparate, Diskussionen über die Bedeutung des Kinos für die Jugend und Programmankündigungen ab. Die Autoren unterstützen deutlich die Weiterentwicklung des Mediums und des Gewerbes und streben eine Überwindung kultureller Skepsis an, die dem neuen Medium entgegenschlägt. Der Zuschauer ist entweder implizit oder auch deutlich ausformuliert das Thema der Diskussionen. Ich werde einige dieser Texte auf gemeinsame Begrifflichkeiten sowie auf die Frage hin untersuchen, wie ihre Autoren die Ästhetik der Filme betrachten und reflektieren.

Dabei kann ich auf mehrere filmwissenschaftliche Untersuchungen über die frühe Filmpublizistik zurückgreifen. Die publizistische Entwicklung des *Kinematograph* beschreibt Thomas Schorr in seiner Dissertationsschrift³³, während Helmut Diederichs zweifellos die umfangreichsten Detailanalysen vorgelegt hat. Diederichs fokussiert die Filmzeitschriften vor allem unter theoriegeschichtlichen Aspekten als Ausgangspunkt der Filmkritik und der daraus entstehenden Filmtheorie.³⁴ Auch Heide Schlüpmann untersucht Artikel

28 Foucault 1985, S. 15.

29 Schlüpmann 1990, S. 193.

30 *Der Kinematograph. Organ für die gesamte Projektionskunst*, 1907–1935.

31 *Kinematographische Rundschau. Organ für die gesamte Kinematographen-, Phonographen-, Grammophon-Industrie und deren Schaustellung*, 1907–1916.

32 *Bild und Film. Zeitschrift für Lichtbilderei und Kinomatographie*, 1912–1915.

33 Schorr 1990.

34 Vgl. dazu Diederichs 1985, Diederichs 1986 und Diederichs 2001.

aus Zeitschriften, vor allem zu den Auseinandersetzungen der Kinoreformer. Sie zieht Parallelen zu der Ästhetik der Filme und verbindet so den Übergang zum narrativen Film mit dem Diskurs der Filmzeitschriften, da sie die Auswirkung „auf die Ästhetik der Filmproduktion“ interessiert.³⁵ Allerdings betrachten Diederichs und Schlüpmann diese Publikationen vor allem erst ab 1911 und 1912.

Neben den Monographien von Schlüpmann und Diederichs wertet weiterhin Joseph Garncarz die Schaustellerzeitschrift *Der Komet* als empirische Grundlage aus,³⁶ während Thorsten Lorenz Parallelen von den rhetorischen Strukturen der Kinodebatten zu philosophischen Denkmustern zieht.³⁷ Außerdem existieren einige Sammelbände, die Artikel der Zeitschriften neu veröffentlichen.³⁸ Auch in diesen fehlt allerdings eine detaillierte Diskussion der produktionsnahen Themen und der Rhetorik einer Zeitschrift wie dem *Kinematograph* in Verbindung zu den ästhetischen Veränderungen des Films der bedeutsamen Jahre 1907 bis 1912.

Doch genau in dieser Zeit beginnen die entscheidenden Diskussionen vor der Geburtsstunde der deutschen Kinoindustrie. Für eine Verbindung zwischen Modernisierung und Kinematographie bilden die Artikel des *Kinematograph* und ihre Thematisierung des Filmzuschauers deswegen ein wertvolles Material. Ihre Analyse zeigt, dass die Filme dieser Zeit in einem Bedeutungszusammenhang stehen, der an Stelle ästhetischer Entscheidungen im Sinne von Werk- und Autorkategorien die sozialen und institutionellen Aspekte und Kontroversen bei der Etablierung des Films in den Mittelpunkt rückt, wie zum Beispiel die Architektur der Kinos und die soziale Konstitution des Publikums.

Sofern die Untersuchung dieser Diskussionen auf die Etablierung einer neuen medialen Praxis blickt, fällt sie unter den Begriff einer „Medienarchäologie“, die für Wolfgang Ernst präzise auf die „subtilen, aber grundlegenden Brüche“ medialer Veränderungen achtet.³⁹ Unter Berücksichtigung von Foucaults Idee einer „Archäologie“ lassen sich die einzelnen Begriffe des Diskurses zusammenführen.⁴⁰ Foucault will die Entstehung von Wissensprozessen und Wissensbereichen abstecken, und die Archäologie „definiert Typen und Regeln von diskursiven Praktiken, die individuelle Werke durchque-

35 Schlüpmann 1990, S. 193.

36 Garncarz 2002.

37 Lorenz 1988.

38 Vgl. Schweinitz 1992; Kümmel, Löffler 2002.

39 Ernst 2006, S. 1.

40 Foucault 1981.

ren“.⁴¹ Die Diskussionen und Begriffe des *Kinematograph* spiegeln in diesem Sinn den Übergang zum narrativen Film wider.

Zugleich spielt für Foucault auch die Streuung der Auseinandersetzung in unterschiedlichen Bereichen eine wichtige Rolle. Die „archäologischen Gebiete können ebenso durch ‚literarische‘ oder ‚philosophische‘ Texte gehen wie durch wissenschaftliche Texte. Das Wissen ist nicht nur in Demonstrationen eingehüllt, es kann auch in Fiktionen, [...] in Berichten, institutionellen Verordnungen [...] liegen.“⁴²

Überträgt man Foucaults Sicht der Archäologie auf die Entstehung der Kinematographie, so erscheint eben nicht nur der Blick auf die unterschiedlichen Textsorten der frühen Kinodebatten relevant, sondern auch derjenige auf andere Bereiche der Wissensproduktion, die begriffliche Verbindungen zu den Diskussionen besitzen.

Der Blick auf die zeitgleich verfasste Theorie Georg Simmels als ein Ausgangspunkt einer parallel entstehenden Wissenschaft erscheint deswegen naheliegend. Simmels Texte geraten nach seinem Tod 1918 schnell in Vergessenheit und erst Ende der 1970er Jahre beginnt eine erneute Rezeption. In Deutschland ist diese maßgeblich Heinz-Jürgen Dahme und Otthein Rammstedt zu verdanken, die sein Werk wieder für die Öffentlichkeit sichtbar machten, wobei Rammstedt auch der Herausgeber der großangelegten neuen Gesamtausgabe ist.⁴³

Werner Jung und Klaus Lichtblau betonen in ihren in den 1990er Jahren erschienen Monografien einen Zusammenhang zwischen der Modernisierung und Simmels Texten. Für Jung ist sie im „Subtext“ seines zentralen Werkes *Soziologie: Formen der Vergesellschaftung* ständig in Gegenständen wie „zeitgenössische Gesellschaft, expandierende Großstädte, zusammenwachsende Märkte, moderne Techniken und Technologien“ präsent.⁴⁴ Besonders Lichtblau hat in diesem Kontext Simmels Blick auf eine neu entstehende Individualität hervorgehoben, da dieser, wie Lichtblau meint, die Begriffe Individuum und Gesellschaft „sowohl in erkenntnistheoretischer als auch in entwicklungsgeschichtlicher Hinsicht als höchst voraussetzungsvolle Konstrukte“ behandelt.⁴⁵

Über seine soziologische Bedeutung hinaus spielt auch eine ästhetische Orientierung Simmels eine Rolle. Barbara Aulinger zeigt eine solche auf, wenn sie die „methodologischen Grundlagen der

41 A. a. O., S. 199.

42 A. a. O., S. 261.

43 Dahme 1981; Dahme, Rammstedt 1984. Simmel 1989-.

44 Jung 1990, S. 89.

45 Lichtblau 1997, S. 26.

Kunstgeschichte“ seiner „formalen“ Herangehensweise analysiert.⁴⁶ Für die Filmwissenschaft jedoch wurde Simmels Theorie bisher nur in wenigen Ansätzen fruchtbar gemacht, die sich zumeist auf seinen berühmt gewordenen Aufsatz „Die Großstädte und das Geistesleben“ beziehen.⁴⁷ Dieser Text wird jedoch nur als Beleg für eine Überforderung der Wahrnehmung in der urbanisierten Gesellschaft angeführt, wie von Tom Gunning⁴⁸ und besonders von Ben Singer, der mit den Ideen des Soziologen die Moderne mit dem Melodrama verbindet.⁴⁹ Beide übersehen Simmels Blick auf eine neue, moderne Vielfalt.

Neben Simmels Aufsatz über die Großstadt haben Christa Blümlinger und Karl Sierek seinen Essay „Die ästhetische Bedeutung des Gesichts“ in einem filmwissenschaftlichen Kontext neu herausgegeben.⁵⁰ Außerdem wurde seine Skizze „Die Berliner Gewerbeausstellung“ sowohl von Martin Loiperdinger als auch von Andrea Haller als Repräsentation des Nummernprogramms der frühen Kinos betrachtet.⁵¹ Ausführlich verbindet besonders Haller die Vielfältigkeit des Kinoprogramms mit Simmels Blick auf die abwechslungsreichen Präsentationen des Ausstellungsgeländes.

Diese einzelnen Ansätze zeigen Bezüge Simmels zur Entwicklung der Kinematographie auf. Eine vertiefende Auseinandersetzung mit Simmels Werk aber, die die Möglichkeiten einer Verbindung der medialen und der wissenschaftlichen Neuanfänge ausschöpft und auch Simmels Methodologie berücksichtigt, steht noch aus. Nicht zuletzt deswegen werde ich meinen Blick auf den frühen Filmdiskurs und auf einzelne Filme in einen umfassenden Bezug zu Simmel stellen.

Überblick

Meinen Text teile ich in fünf Kapitel auf, die verschiedene Seiten von zwei für ein breites Verständnis der frühen Kinematographie bedeutenden Begriffspaaren aufzeigen: Nomadentum und Sesshaftwerdung sowie Kollektivität und Individualität. Die Auseinandersetzung mit Beweglichkeit ist ein Leitfaden meiner Untersuchung.

In meinem ersten Kapitel gehe ich von der Thematisierung von Bewegungen im Diskurs um den Film aus. Ich untersuche die Diskus-

46 Aulinger 1999, S. 15.

47 Simmel 1995b.

48 Gunning 1997, S. 50–51.

49 Vgl. Singer 2001.

50 Blümlinger, Sierek 2002.

51 Loiperdinger 1999, S. 149–151; Haller 2006.

sion der Kinosäle als Weiterführung der Architektur des Panoramas und als Mittel zur Einführung eines konzentrierten Blicks. Der Besucher des Panoramas ist ein Flaneur mit einer eigenen Mobilität. Die Artikel im *Kinematograph* hingegen fokussieren eine Sesshaftwerdung des Zuschauers sowie des Kinos als Institution, die von den anfänglichen mobilen Wanderkinos zu den ortsgebundenen Kinopalästen führt. Im Vergleich mit der Kooperation der österreichischen *Kinematographischen Rundschau* mit der Schaustellerzeitschrift *Schwalbe* stellt sich jedoch die Frage nach der Bedeutung dieser Gegenüberstellung innerhalb der deutschen Filmpublizistik. Sofern weiterhin die Beschreibungen der neuen Säle eine Fixierung der Zuschauer betonen, wird an ihnen die Vorstellung eines Raums sichtbar, die die Konzentration des Sehens als Loslösung aus einer kollektiv erlebten Situation betrachtet.

Der Zielsetzung von Simmels soziologischer Theorie werde ich in meinem zweiten Kapitel nachgehen, beginnend mit dem frühen Text „Infelices Possidentes“ über die populäre Vergnügungskultur.⁵² Simmel führt seine Thesen dann in seinem zentralen Werk *Soziologie: Formen der Vergesellschaftung* materialreich aus, und kontrastiert seinerseits ebenfalls nomadische und sesshafte Lebensweisen.⁵³ Mit der Sesshaftwerdung der Gesellschaft beschreibt er – wie auch die Texte im *Kinematograph* – eine Einschränkung von Bewegungen. Als ein Synonym für Modernisierung sieht Simmel die aus dieser Entwicklung entstehenden Großstädte als Ort einer Massenerfahrung, in denen das Sehen zunehmend an Bedeutung gewinnt. Wie korreliert diese Beobachtung Simmels mit der gleichzeitigen Beschreibung der visuellen Wahrnehmung im *Kinematograph*?

Die Auseinandersetzung mit Beweglichkeit führt auch in das dritte Kapitel, in dem ich die Ansprache des Publikums durch das „Kino der Attraktionen“ untersuche. Propagandistische Darstellungen von Machträgern werden in dem Nummernprogramm ebenso projiziert wie Filme, deren Sujet Darstellungen des Jahrmarkts sind. Wie ihre Inszenierungsmodi eine direkte Beziehung zwischen Publikumskollektiv und Film konstituieren und welche Rolle die Bewegungen der Darbietungen spielen, möchte ich hier klären. Können sie als bewegte Bilder angesehen werden, die denjenigen gleichen, die auf Simmels Großstädter einströmen? Inszenierungen von Unmittelbarkeit und von Bewegungen prägen jedenfalls die Filme der angeblichen Antipoden der Epoche, die Brüder Lumière als Gründer des

52 Simmel 1893.

53 Simmel 1958. Im folgenden werde ich den Titel kursiv mit *Soziologie* abkürzen.

Dokumentarfilms und Georges Méliès als Vater des Spielfilms. Durch die Untersuchung ihrer arrangierten Dynamik des Bildes einerseits und der theatral-performativen Inszenierung andererseits werde ich die Gültigkeit dieser filmwissenschaftlichen Gegenüberstellung prüfen.

Über die Auseinandersetzung mit bewegten Bildern hinaus verweise ich in meinem vierten Kapitel auf eine Parallele der kurzen und abgeschlossenen Form der Filme zu Simmels Begriff des Abenteurers. Mit diesem skizziert Simmel eine herausgehobene Erfahrung einer einzelnen Person.⁵⁴ Es scheint als ob der Begriff direkt von der Form der Filme übernommen wäre, umso mehr als auch die Berichte im *Kinematograph* Aspekte abenteuerlicher Erfahrungen aufweisen. Denn vor allem die Diskussionen um die pädagogische Bedeutung der Kinematographie definieren eine spezifische mediale Unmittelbarkeit. Wie weit die Argumentationsfigur einer intensiven Wahrnehmung von Befürwortern wie Gegnern des Kinos mit dem Begriff Simmels und aus der Form der Filme erklärbar ist, werde ich in diesem Abschnitt diskutieren. Zugleich zeigen die Texte schon eine individuelle Beziehung zu dem besonderen Erlebnis des Abenteurers auf, während der *Kinematograph* zunehmend für eine Differenzierung des Publikums eintritt.

Diese Differenzierung wird vor allem in der Abgrenzung unterschiedlicher Schichten im *Kinematograph* deutlich, deren Darlegung das fünfte Kapitel einleitet. Die Positionen im Mediendiskurs richten sich aufs Kino als einer Erzählform, und ihre verschiedenen neuen Formen ordnen sie unterschiedlichen Publikumssegmenten zu. An dem Western *The Girl and her Trust* von D. W. Griffith untersuche ich, wie das neu entstehende Paradigma filmischer Kontinuität nun einen medial individualisierten, aus dem Saalkollektiv gelösten Zuschauer anspricht. Als Beispiel für die filmischen Aspekte von Individualität dient mir das soziale Drama *Die arme Jenny*, das wie der *Kinematograph* die Konfrontation verschiedener sozialer Schichten thematisiert. Während der Film jedoch eine soziale Einheit als Liebeswunsch der Hauptfiguren zeigt, beschreibt die Soziologin Emilie Altenloh in ihrer *Soziologie des Kinos* eine Aufsplitterung der Besucher.⁵⁵ Ob ihre empirische Analyse die Erfahrungen und Erwartungen der Zuschauer besser zu greifen vermag als Simmels Theorie ist fraglich. Denn entgegen einem Blick auf verschiedene soziale Gruppen betrachtet Simmel zunehmend die Position des Einzelnen und dessen neue Chancen.

54 Simmel 1983.

55 Altenloh 1914.

Das Verhalten des Individuums zu den sozialen Veränderungen um 1900 werde ich also in systematischer Analogie als mediales Verhalten durchdenken, als Beziehung des Kinozuschauers zu seinem Saalnachbarn wie auch als Beziehung zum projizierten Film. Ist die Analogie schlüssig, zeigt sie als gegenseitiges Verhältnis von Kino und Gesellschaft, wie der neue Blick auf die Leinwand und die Veränderungen der Lebenswelt durch Urbanisierung zusammenfallen. In Anlehnung an Benjamins Idee des Trainings wären Film und Kino jedes Mal kulturelle und soziale Instanzen der Veränderung, die einen individualisierten Zuschauer als Teil einer Kultur der Massen erzeugen. Die Frage lautet also, wie der Wandel der medialen Form einen Kinobesucher hervorbringt, der dem modernisierten Individuum Simmels gleicht.