utb.

Willem Strank

Handbuch Filmgeschichte

utb 5699

Eine Arbeitsgemeinschaft der Verlage

Brill | Schöningh – Fink · Paderborn
Brill | Vandenhoeck & Ruprecht · Göttingen – Böhlau Verlag · Wien · Köln
Verlag Barbara Budrich · Opladen · Toronto
facultas · Wien
Haupt Verlag · Bern
Verlag Julius Klinkhardt · Bad Heilbrunn
Mohr Siebeck · Tübingen
Narr Francke Attempto Verlag – expert verlag · Tübingen
Ernst Reinhardt Verlag · München
transcript Verlag · Bielefeld
Verlag Eugen Ulmer · Stuttgart
UVK Verlag · München
Waxmann · Münster · New York
wbv Publikation · Bielefeld
Wochenschau Verlag · Frankfurt am Main

Dr. Willem Strank
ist wissenschaftlicher Mitarbeiter an der Christian-Albrechts-Universität zu Kiel und arbeitet am Institut für Neuere Deutsche Literatur und Medien.

Willem Strank

Handbuch Filmgeschichte

von den Anfängen bis heute

UVK Verlag · München

Umschlagabbildung: © filipfoto · iStock
Autorenbild: © Nane Boysen
Abbildungen im Buch: © VikiVector · iStock

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

1. Auflage 2021

© UVK Verlag 2021
– ein Unternehmen der Narr Francke Attempto Verlag GmbH + Co. KG
Dischingerweg 5 · D-72070 Tübingen

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes ist ohne Zustimmung des Verlags unzulässig und strafbar. Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

Internet: www.narr.de
eMail: info@narr.de

Einbandgestaltung: Atelier Reichert, Stuttgart
CPI books GmbH, Leck

utb-Nr. 5699
ISBN 978-3-8252-5699-9 (Print)
ISBN 978-3-8385-5699-4 (ePDF)
ISBN 978-3-8463-5699-9 (ePub)

für
meine Anna,
für Mucki, Mümel und Quirli

My role is not just artist. It’s also activist because of the way I look. On so many shows and movies, race was a gesture, and in mine it’s the premise. I can’t ignore that what a lot of people see is an Indian woman who doesn’t look like a Bollywood star.
It piques their interest, and they’re not bad for wanting me to tell stories about it, and I’m not wrong for not wanting to. I want to fill my desire to write vibrant, flawed characters, but then also be a role model to young people.
It’s stuff that I think about all the time.
Some people don’t have to think about this at all.

Mindy Kaling
US-amerikanische Schauspielerin

Inhalt

Liebe Leser:innen! 11

1826 bis 1900 · Als die Bilder laufen lernten

Im Kontext der Fotografie 15
Bewegte Bilder 16
Der frühe Film in den USA 18
Der frühe Film in Deutschland 21
Der frühe Film in Europa 22
Der frühe Film im globalen Kino 27
Wichtige Stichwörter dieser Zeit 28
Drei Filme aus dieser Dekade, die Sie gesehen haben sollten 29

1901 bis 1910 · Die Findungsphase des Films

1900er: Europa 31
1900er: USA 35
1900er: Deutschland 39
1900er: Globales Kino 41
Wichtige Stichwörter des Jahrzehnts 43
Drei Filme aus dieser Dekade, die Sie gesehen haben sollten 44

1911 bis 1920 · Die Konventionen etablieren sich

1910er: USA 45
1910er: Deutschland 50
1910er: Europa 53
1910er: Globales Kino 56
Wichtige Stichwörter des Jahrzehnts 58
Drei Filme aus dieser Dekade, die Sie gesehen haben sollten 59

1921 bis 1930 · Die Vielfalt des späten Stummfilms

1920er: Deutschland 61
1920er: USA 65

1920er: Europa 68
1920er: Globales Kino 74
Wichtige Stichwörter des Jahrzehnts 78
Drei Filme aus dieser Dekade, die Sie gesehen haben sollten 79

1931 bis 1940 · Die Ankunft des Tons

1930er: Globales Kino 81
1930er: USA 83
1930er: Deutschland 87
1930er: Europa 90
Wichtige Stichwörter des Jahrzehnts 93
Drei Filme aus dieser Dekade, die Sie gesehen haben sollten 94

1941 bis 1950 · Krisengeschütteltes Kriegskino

1940er: Globales Kino 95
1940er: Deutschland 96
1940er: Europa 98
1940er: USA 101
Wichtige Stichwörter des Jahrzehnts 107
Drei Filme aus dieser Dekade, die Sie gesehen haben sollten 109

1951 bis 1960 · Im Angesicht des Fernsehens

1950er: USA 111
1950er: Deutschland 117
1950er: Globales Kino 121
1950er: Europa 123
Wichtige Stichwörter des Jahrzehnts 126
Drei Filme aus dieser Dekade, die Sie gesehen haben sollten 127

1961 bis 1970 · Experimente der Erneuerung

1960er: Deutschland 129
1960er: Europa 132
1960er: USA 138
1960er: Globales Kino 140
Wichtige Stichwörter des Jahrzehnts 142
Drei Filme aus dieser Dekade, die Sie gesehen haben sollten 144

1971 bis 1980 · Eine Dekade der Umbrüche

1970er: USA ... 145
1970er: Deutschland ... 150
1970er: Europa ... 153
1970er: Globales Kino ... 154
Wichtige Stichwörter des Jahrzehnts ... 157
Drei Filme aus dieser Dekade, die Sie gesehen haben sollten ... 158

1981 bis 1990 · Ein Hybridkino der Oberflächen

1980er: Globales Kino ... 159
1980er: Deutschland ... 162
1980er: Europa ... 164
1980er: USA ... 168
Wichtige Stichwörter des Jahrzehnts ... 172
Drei Filme aus dieser Dekade, die Sie gesehen haben sollten ... 173

1991 bis 2000 · Der Spaß an der Selbstreferenz

1990er: Europa ... 175
1990er: USA ... 178
1990er: Deutschland ... 182
1990er: Globales Kino ... 183
Wichtige Stichwörter des Jahrzehnts ... 187
Drei Filme aus dieser Dekade, die Sie gesehen haben sollten ... 188

2001 bis 2010 · Kino der Versehrtheit

2000er: USA ... 189
2000er: Globales Kino ... 193
2000er: Deutschland ... 197
2000er: Europa ... 199
Wichtige Stichwörter des Jahrzehnts ... 205
Drei Filme aus dieser Dekade, die Sie gesehen haben sollten ... 206

2011 bis 2020 · Reboots, Remakes, Franchises: Ewige Reproduktion und Nostalgie-Maschine

2010er: Deutschland ... 207
2010er: Globales Kino ... 209

2010er: Europa ... 212
2010er: USA ... 215
Wichtige Stichwörter des Jahrzehnts ... 221
Drei Filme aus dieser Dekade, die Sie gesehen haben sollten ... 222

Websites, die Sie kennen sollten ... 223
Literatur ... 225
Filme und Personen ... 229
Stichwörter ... 251

Liebe Leser:innen!

Herzlich willkommen zu einer kurzen, aber intensiven Entdeckungsfahrt quer durch die internationale Filmgeschichte. In 13 Kapiteln begebe ich mich mit Ihnen auf eine insgesamt 200 Jahre umspannende Zeitreise. Natürlich geht es dabei besonders um die vergangenen 130 Jahre, die von den Anfängen des Films in den 1890er-Jahren bis zur Absage des Festivals von Cannes aufgrund der Corona-Krise im Jahre 2020 reichen.

Alle Kapitel beschäftigen sich mit jeweils einem Jahrzehnt und sind in sechs Teile untergliedert. Die ersten vier Teile widmen sich den verschiedenen **Regionen der Welt** – den **USA** als für unsere Kultur und unser Verständnis des Mediums prägendes Filmland; dem **deutschen Film** als unserer eigenen, oft geschmähten oder angesichts der internationalen Konkurrenz sogar relativ unbekannten Filmproduktion; dem **europäischen Umfeld** als vielstimmigem Gegenmodell zum US-System – sowie **ausgewählten Ländern** weltweit, die entweder eminent wichtig für die globale Filmproduktion sind oder in denen in jenem Jahrzehnt etwas besonders Spannendes passiert ist. Die Reihenfolge der Kapitel ist für jede Dekade ein wenig anders, was dem Erzählfluss geschuldet ist.

Selbstverständlich ist eine solche Filmgeschichte nicht nur voller Informationen, sondern auch voller Auslassungen. Vieles muss vereinfacht werden, um der übergreifenden Erzählung und der gewählten Form gerecht zu werden. Sie steht auf den Schultern derjenigen, die über Jahre hinweg intensiv recherchierte, teils mehrbändige, teils monumentale Bücher zur Filmgeschichte vorgelegt haben. All das, was jene Bände leisten, kann und will dieses einführende Handbuch selbstverständlich nicht vollbringen. Es ist keine hochwissenschaftliche Abhandlung, sondern versteht sich als ein erster Teaser für die Interessierten – um neugierig zu machen, die behandelten Filme anzuschauen, die Sachverhalte vertiefend nachzulesen und ein Interesse und Faible für die Protagonist:innen, Stile und Strömungen der Filmgeschichte zu entwickeln. Die verwendeten Quellen sind zahlreich und divers. Im Dienste der Lesbarkeit sind nur direkte Zitate im Text markiert und alle Titel, die dem „Handbuch Filmgeschichte“ als Faktenquelle gedient haben, im Literaturverzeichnis aufgeführt.

Filmgeschichte ist auch die Geschichte eines Systems der audiovisuellen Bestätigung von **gesellschaftlichen Hierarchien**, eine Geschichte der **Ausbeutung**, des **Sexismus**, der **Benachteiligung von Unterprivilegierten** in der **Repräsentation** und der **Produktionsmacht**. **Soziale Fortschritte** spiegeln sich – das wird in den aktuellen Umbrüchen im konservativen Studiosystem Hollywoods sichtbar – auch immer in Veränderungen des massenmedialen Systems wider, in dem der Film einen zentralen Platz einnimmt.

Bei allen Auslassungen will die Einführung dennoch differenziert sein und die große Vielfalt des Mediums Film weltweit möglichst plastisch darstellen, ohne Klassiker und Standards außer Acht zu lassen. Sie bemüht sich daher um regionale Vielfalt ebenso wie um eine ausgeglichene Darstellung unter Berücksichtigung häufig **vergessener und unterprivilegierter Ethnien, Kulturen und Geschlechter**.

Wer mitgezählt hat, wird bemerkt haben, dass nur vier Regionen, aber sechs Abschnitte genannt wurden. Dies liegt daran, dass der fünfte Teil auf jeweils drei zentrale Stichwörter entfällt, die für das jeweilige Jahrzehnt meines Erachtens prägend und bestimmend waren. Natürlich ist auch das

eine strukturelle, eine pragmatische Reduktion. Sie ermöglicht aber eventuell einen kleinen Eindruck darüber, welche Themen die jeweilige Dekade abseits dessen, was ich mit mehr Detailreichtum in den vier Hauptteilen darstelle, bewegt und ausgemacht haben.

Filme, die für mich das Gefühl der Cinedekade am besten transportieren und die ich persönlich außerordentlich gern mag, sind jeweils am Kapitelende zu finden. Das sind mal bekanntere, mal unbekanntere Filme. Da man eine Top-100-Liste mit **The Godfather**, **Citizen Kane** und **Les 500 Coups** jederzeit in Sekundenschnelle im Internet finden kann, halte ich das für inspirierender und zielführender als die bloße Abbildung eines gängigen Top-3-Kanons des jeweiligen Jahrzehnts. Die Stichwörter bestehen mal aus bündigen Zitaten und mal aus eigenen Formulierungen; wenn ich eine Formulierung für derart auf den Punkt halte – in Umfang und Verständlichkeit –, dass ich sie selbst nur verschlimmbessern würde, habe ich sie als wörtliches Zitat übernommen. So kommen punktuell auch andere Autor:innen in diesem Band zu Wort.

Mein Dank für die kompetente Mitarbeit und erste Feedbacks gilt Ines Lenkersdorf, Nane Boysen, Nadine Simon und Felix Trautmann. Ich danke außerdem Rainer Berger, der mich auf Verlagsseite stets hilfreich und mit etlichen guten Ideen unterstützt hat.

Ich wünsche viel Spaß bei unserer gemeinsamen Reise und hoffe, dass Sie eine erkenntnisreiche, anregende und unterhaltsame Zeit mit dem Buch verbringen. Möge es Ihre Neugierde nicht befriedigen, sondern vergrößern.

Kiel, Spätsommer 2021

Willem Strank

Das Dorf Hollywood ist entworfen nach den Vorstellungen
Die man hierorts vom Himmel hat. Hierorts
Hat man ausgerechnet, daß Gott
Himmel und Hölle benötigend, nicht zwei
Etablissements zu entwerfen brauchte, sondern
Nur ein einziges, nämlich den Himmel. Dieser
Dient für die Unbemittelten, Erfolglosen
Als Hölle.

Bertolt Brecht
Hollywood-Elegien Nr. 1

Wie jedes Medium ist der Film ohne seinen Entstehungskontext nicht zur Gänze verständlich. Auch wenn die ersten bewegten Bilder in einer Form, die uns heute zumindest vage bekannt vorkommt, erst in den 1890er-Jahren der breiteren Öffentlichkeit vorgeführt werden, gibt es einschlägige Vorbilder für die Erfindung, die im Zentrum unserer Entdeckungsreise durch die Filmgeschichte stehen wird. Da ist einerseits die Fotografie, die unser Verständnis von Bild und Abbild maßgeblich geprägt hat und deren Regeln der Film größtenteils schlichtweg übernimmt. Da sind andererseits auch inhaltliche Vorläufer wie Theater, Oper, Kabarett, Ballett und Varieté, die den Film nicht nur in den ersten Jahren mit Stoffen, Inszenierungsweisen und Prinzipien der Dramaturgie versorgen. Da sind aber auch die **technischen Entwicklungen** allgemein, welche die industrielle Fertigung der Maschinen, die den Film schließlich aufnehmen und wiedergeben, ja sogar das Material des Films selbst produzieren, erst möglich machen. Wir setzen daher, wenn wir von der Ur- und Frühgeschichte des Films sprechen, im weitesten Sinne beim Beginn des Industriezeitalters an, das nach gängigen Einteilungen in etwa die Zeit von 1750 bis 1970 umspannt.

Im Kontext der Fotografie

Auch wenn die Ursprünge der industriellen Entwicklung also im 18. Jahrhundert zu finden sind, steigern sich die Möglichkeiten und Methoden der Massenproduktion im 19. Jahrhundert nochmals erheblich. Eine der Früchte dieser Steigerung ist die bereits erwähnte Fotografie. Natürlich geht die Fotografie je nach Sichtweise bereits auf die Antike oder das Mittelalter zurück. Schon Aristoteles beschreibt im 4. Jahrhundert vor unserer Zeitrechnung in seinen ***Problemata Physica***, wie durch eine Sonnenfinsternis eine Lichtbrechung entsteht, die den Prinzipien einer Lochkamera folgt. Um 980 nach unserer Zeitrechnung wird diese Beobachtung durch den arabischen Erfinder Alhazen in ein Experiment überführt – die Idee der Lichtbrechung, die er darin verfolgt, wird zentral für die Erfindung der ***Camera Obscura***, die seit dem 11. Jahrhundert allmählich relativ weite Verbreitung findet. Bei der Camera Obscura, wörtlich Dunkelkammer, wird mittels eines kleinen Loches das von außen kommende Licht in die ansonsten dunkle Konstruktion gebrochen, sodass im Inneren ein Bild von außen an die Wand projiziert wird. Dieses steht den Lichtbrechungsgesetzen gemäß auf dem Kopf, jedoch können mit dieser Methode im Mittelalter erste ‚Abbilder' erzeugt werden –

für das zeitgenössische Publikum eine kleine Sensation.

Im 17. Jahrhundert folgt die Erfindung der ***Laterna Magica***, der magischen Leuchte. Diese dreht das Prinzip der Camera Obscura gewissermaßen um, indem die Lichtquelle nunmehr in einem Projektionskasten sitzt. Dort, wo das Licht austritt, können transparente Bildträger, meist aus bemaltem Glas, vorgespannt werden, wodurch das Resultat nunmehr an die Wand projiziert wird – unseren heutigen Projektoren gar nicht ganz unähnlich. Im 17. Jahrhundert noch ein Luxusprodukt, avanciert die ‚magische Laterne' 200 Jahre später, im 19. Jahrhundert, in Europa zum Massenmedium und damit zur Alltagserfahrung vieler späterer Rezipient:innen von Fotografie und schließlich Film.

Das Prinzip der Bildkammer, ein früher Vorläufer unserer Kinos, findet sich auch in den bemalten Schaukästen Louis Daguerres, den sogenannten **Dioramen** – diese teilweise begehbaren Räume simulieren eine Umgebung, die eigentlich aus einem anderen Kontext stammt, und fungieren so als frühe Formen virtueller Fiktionserlebnisse.

1826 wird in Frankreich die **erste Fotografie** angefertigt – sie wird in der Regel mit „La cour du domaine du Gras" betitelt, da sie den Hof des Gutshofes von Le Gras abbildet, wenngleich die gängige deutsche Übersetzung vom „Blick aus dem Arbeitszimmer von Le Gras" ausgeht. Das Foto stellt *Joseph Nicéphore Nièpce (1765–1833)* her, der eine Camera Obscura verwendet, um eine mit Asphalt und Lavendelöl bestrichene Zinnplatte so stark zu belichten, dass darin die Kontraste des Bildes außerhalb quasi ‚eingebrannt' werden.

Nach dieser Pionierarbeit gibt es in den 1830er-Jahren eine ähnliche internationale Konkurrenz unterschiedlicher Konzepte, wie wir es in den 1890er-Jahren beim Film sehen werden. Das englische **Negativ-Positiv-Verfahren**, 1835 von William Fox Talbot entwickelt, steht den seit 1837 verfügbaren entwickelbaren Fotografien Frankreichs, nach ihrem Schöpfer Louis Daguerre als **Daguerreotypien** bekannt, gegenüber. Im deutschsprachigen Raum wird lichtempfindliches Chlorsilber-Papier verwendet, was nach einem der beiden Erfinder, Carl August von Steinheil, als **Steinheil-Verfahren** bekannt ist. Die andere Hälfte dieses adligen Entwickler-Duos ist Franz Ritter von Kobell.

Bewegte Bilder

Die bereits erwähnte Beschleunigung der Massenproduktion im 19. Jahrhundert geht mit drei weiteren gravierenden Veränderungen einher: Es ist erstens ein Zeitalter der Reduktion von Distanzen, was sich unter anderem in der Erfindung des Telefons 1876 und des Automobils in den 1880er-Jahren niederschlägt. Zweitens beginnt in jenen Jahren nicht nur mit der Fotografie 1826 die Ägide der Aufzeichenbarkeit des Visuellen, sondern ebenfalls des Auditiven: Seit 1877 gibt es den **Phonographen**. Drittens ermöglichen Industrialisierung und gesellschaftlicher Wandel die massenhafte Verbreitung vormals ausschließlich höheren Schichten vorbehaltener Künste. Gelegentlich gibt es im Zuge dessen vereinfachte, populärere Varianten – zum Theater gesellt sich das Varieté, zur Oper die Operette –, aber mithin werden auch die großen Vorbilder immer bezahlbarer und zugänglicher.

Man könnte sagen, dass es anhand dieser drei Faktoren nicht überraschen mag, wenn bewegte Bilder zu einem besonderen Anliegen des 19. Jahrhunderts avancieren, liegen sie doch an der Schnittstelle von Distanzabbau, Konservierbarkeit und Populärkultur.

Auf daumenkinoartige Konstruktionen, wie sie auch heute noch als Kinderspielzeug dienen, folgen drehbare Apparate: zunächst 1832 das **Phenakistiskop** des Belgiers Joseph Plateau und des Österreichers Simon Stampfer, das durch seine drehbaren Scheiben vor einem Guckloch den Eindruck von Bewegung erzeugt. Und ein Jahr später, 1833, das **Zoetrope**, bei dem die Bilder innen stehenbleiben, aber sich die gesamte Schale dreht, wodurch ebenfalls der Eindruck bewegter Bilder entsteht. Auch diese kleineren Medien gehen Mitte des Jahrhunderts in Massenproduktion – insbesondere das Zoetrope, das ab 1867 seinen Siegeszug als Haushaltsgimmick antritt.

Während gezeichnete Bilder also bereits Formen der Bewegung gefunden haben, ist die Fotografie zu jenem Zeitpunkt noch in zweierlei Hinsicht zu schwerfällig dafür – die Belichtung dauert viel zu lange und das Material ist massiv und unbeweglich. Für einen Film im engeren Sinne ist jedoch eine schnelle Belichtung, um durch eine rasche Bildrate die Illusion von Bewegung zu erzeugen, unabdingbar. Mehr als 16 Bilder die Sekunde sind erforderlich, damit die Nahtstellen in der menschlichen Wahrnehmung aufgrund unserer Netzhautträgheit verschwinden und die Bewegung als kontinuierlich empfunden wird. Außerdem muss das Material leicht kopierbar sein und schnell gewechselt werden können – selbst wenn also mehrere Fotografien eine zusammenhängende Bewegung abzubilden vermögen, wären die einzelnen Momente jener Bewegung doch auf vereinzelte, schwere und unflexible Glas- oder Zinnplatten aufgeteilt.

Der Durchbruch kommt mit dem Fotopapier, das leichter, biegsamer und schneller zu verarbeiten ist. *George Eastman (1854–1932)* entwickelt 1888 sein Modell **Kodak**, das als erste Amateurkamera in die Geschichte eingeht und das neue flexible Fotopapier nutzt. Ein Jahr später erfindet derselbe George Eastman den **Zelluloidfilm**, der noch flexibler ist, da er sich verlustfrei einrollen und wieder entrollen lässt. Die materiellen Bedingungen des Films selbst sind damit geschaffen – nun fehlt nur noch ein Gerät, das die Zelluloidstreifen in Bewegung versetzt.

1877 entwickelt der Franzose *Émile Reynaud (1844–1918)* das Zoetrope weiter, indem er es mit Spiegeln versieht. Sein **Praxinoskop** genannter Apparat gibt den Anstoß zu der allmählichen Entwicklung der bewegten Spiegelprojektion über die nächsten zwei Jahrzehnte hinweg. Ein Jahr später experimentiert *Edward (Eadweard) Muybridge (1830–1904)* mit Schnellbelichtung. Mithilfe von zwölf Kameras führt er im Auftrag einer Firma, die über die Qualität von Rennpferden Auskunft haben möchte, Bewegungsstudien durch, die unter dem schlichten Namen **Horses** kursieren. Aus Muybridges wirtschaftlichem Interesse erwächst schließlich eine naturwissenschaftliche Neugierde, als er realisiert, wie genau mit seiner Methode einzelne Aspekte von Bewegungen festgehalten und somit verlangsamt werden können.

Im selben Geiste fertigt *Étienne Jules Marey (1830–1904)* 1882 seine Foto-Pistole an, die zwölf Bilder pro Umdrehung belichten kann, und die er zunächst für Studien über Vogelflugbewegungen einsetzt. Sein Verfahren benennt er kurz darauf in **Chronofotografie** um, und unter diesem Label wird auch heute noch seine bekannteste Studie **Walking Man** von 1884 geführt. Eines der Hauptprobleme der Herstellung bewegter Bilder zu jener Zeit ist die Tatsache, dass kontinuierlich maschinell abgespielte Bilder in der menschlichen Wahrnehmung miteinander verschwimmen. Die Abspielmaschinen müssen also bei jedem Bild kurz anhalten und wieder anfahren, um durch diesen Start-Stop-Effekt die Konturen der Bilder klar wahrnehmbar zu machen, während die Geschwindigkeit von mindestens 16 Bildern pro Sekunde eingehalten werden muss, da-

mit die Illusion der kontinuierlichen Bewegung überhaupt entstehen kann. Diese **Start-Stop-Technik** wird von der 1790 erfundenen **Nähmaschine** übernommen, die einen solchen Mechanismus aufweist. Étienne Jules Marey geht als erster diesen Weg und bleibt dabei Pionier in einer Produktionsweise bewegter Bilder, die zwar vorerst in eine Sackgasse führt, aber immerhin als Inspiration für spätere Entwicklungen dient. 1888 entwickelt er eine aus heutiger Sicht irrwitzige Konstruktion: eine Kamera mit Papierfilm, die in Laufgeschwindigkeiten von bis zu 120 Bildern pro Sekunde aufzeichnen kann – damit ist die notwendige Kombination von dehnbarem Film und einem Start-Stop-Mechanismus erstmals verwirklicht, die wenige Jahre später die eigentliche Erfindung des Films zu einem weltweiten Erfolg machen wird. Hier enden diejenigen unserer Beispiele, die sich jenseits der eigentlichen Filmgeschichte befinden – Vorläufer, Zwischenschritte, technologische Bedingungen. Der Film selbst wird ziemlich genau parallel in den USA, Frankreich und Deutschland entwickelt – die einzelnen Geschichten dahinter werden Bestandteile der folgenden Kapitel sein.

Der frühe Film in den USA

In allen drei Ländern – den USA, Deutschland und Frankreich – wird der Film der jeweils landläufigsten Erzählung nach von einem Team aus zwei Personen erfunden – während es sich dabei in Frankreich und Deutschland um Brüder handelt, sind das in den Vereinigten Staaten von Amerika der zu jenem Zeitpunkt bereits als Erfinder der Glühbirne und des Phonographen berühmte *Thomas Alva Edison (1847–1931)* und sein Assistent *William Kennedy Laurie Dickson (1860–1935)*, ein in Frankreich geborener Schotte, der den Großteil der Arbeit verrichtet und anschließend zusehen muss, wie sein Werk unter der „Marke Edison" verkauft wird. Man kann Edison immerhin zugestehen, dass bewegte Bilder ihn als Idee schon länger umtreiben, aber ohne Dicksons Ideenreichtum bei der eigentlichen Erfindung wäre der amerikanische Film womöglich nicht so früh und in einer so gut funktionierenden Form zustande gekommen.

Die ursprüngliche Idee dahinter ist, die Prinzipien von Edisons Phonograph auch auf einen Wiedergabeapparat für bewegte Bilder zu übertragen. Erste Versuche dazu werden bereits 1888 unternommen, aber erst als Thomas Edison bei einer Ausstellung in Paris 1889 die Papierfilm-Kamera von Étienne Jules Marey sieht, geht es entscheidend voran. Er erteilt Dickson den Auftrag etwas Vergleichbares zu schaffen, und die Recherche des Schotten führt dazu, dass er auf George Eastmans Kodak-Film stößt, von dem er sogleich einen ganzen Vorrat erwirbt. Zwei Jahre später wird mit der etwa zeitgleichen Entwicklung von **Kinetograph** und **Kinetoskop** – heute würde man sagen: Kamera und Projektor – das Zeitalter der US-amerikanischen Filmproduktion eingeläutet. Die Entscheidung W.K.L. Dicksons, die einzelnen Filmbilder auf eine Diagonale von circa **35 Millimetern** hin zu trimmen, ist eine zufällige, legt aber auf Jahrzehnte hinaus den Industriestandard fest. Es ist ebenfalls Dicksons Idee, das Filmmaterial über je **vier Lochstreifen am Rand** festzuhaken, sodass diejenige Konstruktion, die auch heute noch zeichenhaft am häufigsten für „Filmmaterial" allgemein einsteht – ein 35-Millimeter-Film mit vier Löchern auf jeder Seite – auf das späte 19. Jahrhundert zurückgeht. Allerdings weicht Dickson in seiner Framerate deutlich von späteren Standards ab: Mit seinen 46 Bildern pro Sekunde legt er eine sehr hohe Geschwindigkeit vor, während die Stummfilmwerte in der Regel zwischen zwölf und 40 Bildern pro Sekunde liegen werden. Der Tonfilm legt sich später auf 24 Bilder fest.

Um einen festen Produktionsort für den Filmdreh zu haben, lässt Thomas Edison bis 1892 in New Jersey sein Studio **Black Maria** errichten, benannt nach den schwarzen Gefangenentransportern der US-Polizei jener Zeit, denen es von außen vage ähnelt und mit denen es deshalb ironisch seinen Spitznamen teilt. 1893 beginnt dort die Filmproduktion, die anfangs aus 20 Sekunden langen Filmen besteht, in denen verschiedene Bühnenkünstler:innen ihre Fähigkeiten präsentieren dürfen. Das daraus resultierende Programm knüpft nahtlos an Konventionen des zeitgenössischen Varieté- bzw. Vaudeville-Theaters an, in dem ebenfalls insbesondere Kuriositäten und Attraktionen als bühnenwürdig erachtet werden. Die Aufzeichnung kleiner Ereignisse wird als ebenso interessant empfunden wie die erste Vermarktung von Rollentypen. Im ältesten erhaltenen amerikanischen Film von 1894 namens **Fred Ott's Sneeze** sieht man erwartungsgemäß eine Person namens Fred Ott niesen. In **Annie Oakley** aus demselben Produktionsjahr darf die berühmte gleichnamige Kunstschützin ihre Fertigkeiten präsentieren. Genauso nah an Jahrmarkt und Varieté positioniert sich **Sandow the Bodybuilder**, in dem die ungewöhnliche Körperlichkeit des Protagonisten als sehenswert markiert wird. Oder es präsentiert die Tänzerin **Amy Muller** ihre Kunstfertigkeit, aufgezeichnet und für die Nachwelt konserviert im Jahre 1896. Der Fokus auf kleine Bühnen und kleine Attraktionen schlägt sich auch auf die Kameraposition nieder, die dem Blickwinkel einer Zuschauer:in im Varieté-Theater ähnelt. Da der Film in diesem frühen Stadium noch orientierungslos angesichts seiner eigenen Medialität ist, hält er sich zunächst an etablierte und vor allem kommerziell viable Vorbilder – Thomas Edison ist, was gelegentlich in Vergessenheit gerät, als Geschäftsmann schließlich nicht weniger umtriebig denn als Erfinder.

Dementsprechend verwundert es im Rückblick nicht, dass bereits 1894 der erste Kinetoscope-Salon in den USA eröffnet. Edison vermarktet seine und Dicksons Erfindung als Arcade-Maschine und nähert sie damit dem Amusement-Park-Angebot an, ja integriert sie sogar darin. Aber Edisons Geschäftssinn schlägt sich auch in seiner berüchtigten Praxis nieder, vor Gericht den Erhalt der Einzigartigkeit seiner Patente mit einer einmaligen Rücksichtslosigkeit und Konsequenz durchzusetzen. Der erste von zahlreichen Prozessen, die Thomas Edison bzw. seine Firma gegen die aufkommende Filmindustrie führt, geht auf das Jahr 1895 zurück, in dem die Gebrüder Woodville, Otway und Gray (manchmal auch Grey) Latham eine eigene Kamera entwickeln, die aufgrund ihrer charakteristischen Schleifenführung des Filmmaterials die Projektion längerer Filme ermöglicht. Der sogenannte **Latham Loop** ist eine zentrale Innovation für die spätere Geschichte des Kinos und wird nach und nach für alle anderen Kamera- und Projektorpaare übernommen.

1896 entwickelt ein autonomes Team das Vitaskop, welches Dicksons Kinetoskop in technischer Hinsicht überbietet. Aufgrund von Edisons Reputation führen die Entwickler ihr Gerät jedoch sicherheitshalber dem Erfinder vor statt in direkte Konkurrenz zu ihm zu treten. Edison gefällt, was er sieht, und er lässt das Gerät unter dem Namen **Edison's Vitascope** produzieren, auch, um ein Nachfolgemodell für das Kinetoskop vorführen zu können. Um seinen Einfluss auf die sich allmählich etablierende Filmindustrie zu erhöhen, gibt Edison „sein" Vitascope nur noch zum Leasing heraus und nicht mehr im regulären Vertrieb. Somit sind Vorführorte nicht nur abhängig von seinen Geräten, sie gehören überdies weiterhin ausschließlich ihrem Sponsor. Ernstzunehmende Konkurrenz lässt jedoch nicht lange auf sich warten und noch im selben Jahr wird die **American Mutoscope Company** gegründet, die be-

reits 1897 den Peepshow- und Projektionsmarkt mit ihren stabileren und qualitativ hochwertigeren 70-Millimeter-Film-Geräten dominiert.

Die Zeit zwischen 1896 und 1897 ist im Rückblick eine **Phase der ersten Ausdifferenzierung**. Einerseits gibt es nun einen Unterschied zwischen der individuellen Filmsichtung in Peepshow- und Arcade-Umgebungen und dem kollektiven Sichtungserlebnis in Spielstätten, in denen projiziert wird. Andererseits differenziert sich der Film selbst ebenfalls bereits zu diesem frühen Zeitpunkt in zwei nach wie vor gültige Gattungen aus. Was man heute als dokumentarisch bezeichnen würde, sind um die Jahrhundertwende die ***actualities***, kurze Filme über reale Begebenheiten. Darunter fallen einerseits die sehr populären ***scenics***, die z. B. aus Reisebildern bestehen können, und andererseits die ***topicals***, Vorläufer von Nachrichtenformaten, die einzelne Neuigkeiten filmisch verkünden. Auf der anderen Seite stehen die ***fiction films***, Vorläufer des späteren Spielfilms in Kurzform, die von Bühnensituationen bis hin zu kleinen narrativen Sketchen reichen. Die damit einhergehende langlebige Trennung in Fiktion und Dokumentation hat ja bekanntermaßen bis heute als Gattungsdistinktion Bestand.

Auch die Spielstätten selbst differenzieren sich aus: Zwar gibt es noch keine Kinos und der Film ist weiterhin ‚zu Gast' an temporär für ihn umgewidmeten Orten, jedoch kann man nunmehr neben Vaudevilles und Vergnügungsparks auch in kleinen Theatern und – seltener – in Kirchen oder Opernhäusern kurze Filmprojektionen zu sehen bekommen. Zumeist ist der Film dabei nur eine Attraktion unter vielen. Vaudeville-Theater beispielsweise nehmen 25 Cent Eintritt von einem mehr oder weniger wohlhabenden Publikum und bieten dafür nachmittags- oder abendfüllende Unterhaltung mit Tanz, Schauspiel, Kleinkunst, Spektakel, Gesang und, dazwischen, Film. Schauspieler:innen gehen mit ihren Projektoren auf Tour und integrieren ihre Filmvorführungen bisweilen in Vorträge, die beispielsweise in örtlichen Kirchen und Opernhäusern stattfinden. Und durch die Erfindung des Latham-Loops sind auch lange Filme technisch gesehen kein Problem mehr. Dass sie nicht häufiger produziert werden, liegt neben den fehlenden Produktionsmitteln vor allem daran, dass noch kein Markt für sie existiert. Zunächst bleiben sie folglich Sportdokumentationen vorbehalten: Enoch J. Rector nutzt die neuen technischen Möglichkeiten für die mehr als 100 Minuten dauernde Aufzeichnung eines Boxkampfes: **The Corbett-Fitzsimmons Fight**. Aus filmhistorischer Sicht noch wichtiger als seine Länge, die Rectors Produktion in gewisser Weise zum ersten Langfilm überhaupt macht, ist jedoch das gewählte Format: Die 63-Millimeter-Filmstreifen haben ein **Seitenverhältnis** von ca. 1.65:1, das die Widescreen-Ideen, die ab den 1950er-Jahren kursieren werden, bereits früh vorweg nimmt und erstmals die Präferenz des breiten gegenüber dem hohen Bild betont, was später eine allgemeine Tendenz in der Geschichte des Filmbildes darstellen wird.

Wie es bei jungen, auf einer neuen technischen Neuerung basierenden Industrien häufiger der Fall ist, verfällt auch der junge amerikanische Film bereits 1898 in eine **erste Krise**. Der Film überlebt sich zu schnell als bloße technische Sensation und muss für neue Inhalte sorgen, um weiterhin interessant zu bleiben. Zwischenzeitlich sind es ausgerechnet drei Formate, die aus heutiger Sicht eher ungewöhnlich erscheinen, welche den Film am Leben erhalten: Zunächst finden filmische Passionsspiele und Schaukämpfe ein relativ breites Publikum. Überdies avanciert im Zuge des Spanisch-Amerikanischen Krieges von 1898, der aus wirtschaftlichen Gründen geführt wird und dessen Resultat die US-amerikanische Eroberung Guams, Puerto Ricos, Kubas und der

Philippinen ist, die Kriegsberichterstattung zu einer weitläufig rezipierten Form. Nach dieser unverhofften Hilfe aus ungewöhnlichen Ressorts sorgt eine starke Ausdifferenzierung der Stoffe für mehr Abwechslung und für einen damit einhergehenden Aufschwung der Filmbranche – die erste Krise des Films kann spätestens Anfang des 20. Jahrhunderts als bewältigt gelten.

Thomas Edison zeigt indessen dem von ihm ins Leben gerufenen Wirtschaftszweig, dass er nicht daran denkt, seine Vormachtstellung angesichts der erstarkenden Konkurrenz schon aufzugeben. Er verklagt als Reaktion auf die Krise kurzerhand pauschal alle Konkurrenten, da sie alle implizit oder explizit sein eigenes Patent nutzen, um Film herzustellen und zu projizieren. Während die Firma **American Vitagraph**, die 1897 gegründet wird und wegen ihrer Spezialisierung auf Kriegsberichte in der Krise am stärksten profitiert, sich dazu entschließt mit Edison zu kooperieren, zieht die 1899 in **American Mutoscope & Biograph (AM&B)** umbenannte ehemalige American Mutoscope Company vor Gericht und gewinnt schließlich 1902 den langwierigen Prozess gegen Thomas Edison. Damit schafft die AM&B einen Präzedenzfall für den heterogeneren und von starker Konkurrenz zwischen den Studios belebten US-amerikanischen Filmmarkt der folgenden Dekaden.

Der frühe Film in Deutschland

Auch in Deutschland gibt es seit den 1880er-Jahren Bemühungen um die Entwicklung von Apparaten, die bewegte Bilder herstellen und wiedergeben können. Da man heutzutage bisweilen immer noch davon liest, dass die Erfindung des Films früher fälschlicherweise den Lumière-Brüdern aus Frankreich zugeschrieben worden sei, es sich aber eigentlich um eine deutsche Erfindung handle, gestatte ich mir vorweg eine kurze Bemerkung zu diesem sogenannten **Skladanowsky-Streit**: Diese Idee stammt aus der NSDAP-Kulturbehörde und ist kompletter Unfug, entwickelt zu Propagandazwecken. Sie geht auf eine Auftragsarbeit des Kölner Professors Carl Niessen zurück, der 1934 in seinem Buch **Der Film – eine unabhängige deutsche Erfindung** die eben genannten Argumente ausführt und vertritt. Während das Attribut „unabhängig" im Titel der Abhandlung durchaus korrekt ist, gilt es allerdings für alle erwähnten Länder. Der Film entsteht in etwa zeitgleich in Frankreich, in den USA und in Deutschland – wo dabei die ersten bewegten Bilder zu sehen sind, hängt ebenso von der gewählten Definition ab wie die Frage danach, wo zuerst etwas produziert wird, das als „Film" bezeichnet werden kann. Geht es um die erste öffentliche Aufführung oder die erste kommerzielle? Geht es um das erste reine Filmprogramm oder um bewegte Bilder im Allgemeinen? Zählt man die Vorläufer mit oder nicht? Die heutzutage übliche Lesart setzt den Beginn der Zeitrechnung des eigentlichen Films bei Louis Aimé Augustin Le Prince an, einem in den späten 1880er-Jahren in England ansässigen Franzosen, der jedoch seine Erfindung aufgrund seines vorzeitigen Todes weder weiterentwickeln noch vermarkten kann. Aber dazu später mehr.

In Deutschland ist der früheste eigenständige Apparat zur Erzeugung bewegter Bilder Ottomar Anschützens **Schnellseher** bzw. **Tachyskop**, der gemalte Bilder mithilfe einer sich drehenden Scheibe in Bewegung versetzt, die von der Zuschauer:in im Stehen beobachtet werden kann. Nach zeitgenössischen Urteilen erzeugt der 1886 entwickelte und 1887 erstmals öffentlich ausgestellte Apparat „lebende Bewegungsbilder". Erst 1894 gelingt Anschütz jedoch die Projektion seiner vom Tachyskop ‚erzeugten' Bilder auf eine Leinwand.

Die eigentlichen Erfinder des deutschen Films sind indessen die Berliner Brüder Skladanowsky. *Max Skladanowsky (1863–1939)* ist Fotograf und Fotooptiker und versucht sich ebenfalls sehr früh an einem Fotoapparat für Bewegtbilder. Die ersten ‚bewegten' Fotos fertigt er 1892 an; es handelt sich um Aufnahmen, auf denen sein Bruder *Emil Skladanowsky (1866–1945)* zu sehen ist. Kurz darauf entdeckt auch Max Skladanowsky das flexible Filmmaterial George Eastmans und entwickelt – wiederum gemeinsam mit seinem Bruder – den **Doppelbildprojektor Bioscop**, dessen erste Variante 1895 fertiggestellt ist. Dieser funktioniert aufgrund der Doppelbildkonstruktion durch die abwechselnde Belichtung von 16 Bildern, weshalb das Schnittverfahren relativ kompliziert ist. Am 1. November 1895 präsentieren die Brüder ihr nachträglich nach dem Vorführungsort benanntes **Wintergarten-Programm** in Berlin der Öffentlichkeit. Damit sind sie bezüglich der ersten öffentlichen Vorführung in Europa etwas früher dran als die Brüder Lumière in Paris, jedoch mit einer technisch komplizierteren und unterlegenen Maschine, die nach wenigen Jahren – ganz im Gegensatz zum einflussreichen Lumière-Modell – wieder ausstirbt. 15 Minuten Programm sind festgelegt, acht Titel werden insgesamt gespielt. Es ist anekdotisch überliefert, dass das anwesende Publikum davon irritiert ist, dass das Saallicht zur Projektion gelöscht werden muss. Die Skladanowskys lassen ihr Programm einer etablierten Varieté-Dramaturgie folgen und schließen damit an bekannte Formen an, statt sie, wie Edison und Dickson in den USA, darin zu integrieren. Zwar ist insgesamt nicht viel von dem filmischen Œuvre der Skladanowskys erhalten, aber dafür sind es größtenteils historisch gesehen hochgradig interessante Materialien, die überliefert sind – wie etwa **Straßenaufnahmen von Berlin aus dem Jahre 1896**. Und kurioserweise verantworten die Skladanowskys auf einer Auslandsreise den **ersten schwedischen Film Komische Begegnungen im Tiergarten zu Stockholm**, der ebenfalls 1896 entsteht und ein frühes Beispiel für eine relativ aufwändig koordinierte Choreographie darstellt.

Die Anfangsjahre des deutschen Kinos sind eine Zeit des Umbruchs im Wilhelminischen Reich. Jenes geht ab 1890 in die erste Dekade ohne Otto von Bismarck als Kanzler, was unter anderem mit der Lockerung seiner Sozialistengesetze im Herbst desselben Jahres einhergeht. Zudem sind es die ersten Jahre der deutschen Frauenbewegung. 1894 wird der **‚Bund deutscher Frauenvereine'** gegründet, der sich unter anderem mit der Etablierung einer weiblichen Sexualdebatte auseinandersetzt – die ersten Jahre des deutschen Kinos gelten in der Hinsicht dadurch als progressiv und stoßen bis in die 1910er-Jahre daher auf massiven Widerstand patriarchal orientierter „Kinoreformer". Von selbsternannten Sittenwächtern wird vor einer sexuellen Gefahr im dunklen Kinoraum gewarnt; Frauen sollten nicht allein ins Kino gehen. Wie bei vielen Erneuerungsbewegungen wird das Tabu zu einem positiv konnotierten Zeichen der Progressivität umgekehrt – das Kino gilt der frühen Frauenbewegung als Ort der Befreiung. Insbesondere die Intimität des Kinoraums, die eine nicht-eheliche Nähe zum anderen Geschlecht zumindest potenziell zulässt, hat einen nachhaltigen und wichtigen Einfluss auf emanzipatorisches Gedankengut. Die Produktionsgewalt des Kinos liegt indessen zunächst bei den Männern: den Kameraerfindern, Filmemachern und Filmautoren.

Der frühe Film in Europa

In den meisten gängigen Filmgeschichtsschreibungen wird die Wiege des Kinos in **Frankreich** angesiedelt. Und die frühesten Filme werden aus heutiger Sicht zwar von einem Franzosen produziert, jedoch hält

sich jener währenddessen in England auf. Es handelt sich um *Louis Aimé Augustin Le Prince (1841–1890)*, der im Oktober 1888 mit einer simplen Einfachlinsenkamera und dem Eastman-Papierfilm erste bewegte Bilder herstellt. Diese sind zwangsläufig sehr kurz und werden daher heutzutage oft in einem ‚Loop' abgespielt. Die berühmtesten Beispiele dafür sind die nachträglich auf Basis dessen, was sie zeigen, so benannten **Roundhay Garden Scene** und **Traffic Crossing Leeds Bridge**. Ähnlich der ersten Fotografie sind Le Princes Filme auf Begebenheiten in seiner Umgebung fokussiert, Werke eines Tüftlers, der allein an seinen Experimenten arbeitet, noch ganz anders in Produktion und Ästhetik als die modellbildenden Teamarbeiten der Lumière-Brüder.

Le Princes Arbeit stellt jedoch ohnehin einen Sonderweg dar, der erst spät wiederentdeckt wird – zwischen 1930 und 1990 bleibt er außerhalb von Leeds quasi unbekannt. Das liegt auch daran, dass Le Prince am 12. September 1890 unter mysteriösen Umständen einen Zug besteigt, aber niemals wieder nachweislich verlässt. Der erste Filmemacher ist daher unter Fans von Geschichten verschwundener Personen bekannter als in der breiten Öffentlichkeit, und die obligatorischen abstrusen Verschwörungstheorien, die sich um seinen Tod ranken, reichen von Auftragsmorden, veranlasst durch Thomas Edison, um die Konkurrenz auszuschalten, bis hin zu Selbstmord aus finanziellen Gründen.

Die ingesamt professionellsten und handhabbarsten Geräte in Europa entwickeln indessen *Auguste (1862–1954)* und *Louis Lumière (1864–1948)*, deren Familienunternehmen ohnehin bereits Fotografieplatten von Lyon aus vertreibt und damit in einer verwandten Branche etabliert ist. Die Entwicklung des weltberühmten **Cinématographe** beginnt 1894 als Auftragsarbeit eines ansässigen Kinetoskop-Ausstellers, günstigere Filme herzustellen als die relativ teuren Produktionen von Edison und Dickson. Das Resultat wird in vielerlei Hinsicht stilbildend und etabliert sich als weltweit vertriebene Kamera mit 35mm-Material und einer Start-Stop-Mechanik, die einer Nähmaschine nachempfunden ist, wie es bereits Étienne Jules Marey eingeführt hat. Die Lumières etablieren mit ihrer Maschine den Laufgeschwindigkeitsstandard von 16 Bildern pro Sekunde, der sich etwa 20 Jahre lang mehr oder weniger konstant hält – mehr oder weniger, da es durchaus eine Vielzahl konkurrierender Varianten gibt und erst ab dem Beginn der Tonfilm-Ära verbindlichere weltweite Vorgaben existieren.

Am 22. März 1895 erfolgt die erste Vorführung von **La Sortie de l'Usine Lumière à Lyon (Arbeiter verlassen die Fabrik)**, der oft als erster Film überhaupt bezeichnet wird. Es dauert jedoch gut neun Monate, ehe das **erste kommerzielle Screening im Grand Café in Paris** erfolgt: Der 28. Dezember 1895 wird rezeptionshistorisch gesehen zur Geburtsstunde des Kinos. Bekannt ist über das Programm, dass es zehn Filme umfasst und einen Franc Eintritt kostet. Unter den zehn Filmen ist auch die erste Filmkomödie, ein kurzer Sketch über einen bewässerten Bewässerer, oder **L'arroseur arrosé**, der in der Hochzeit der Slapstick-Komödie in den 1910er- und 1920er-Jahren zum Standard avanciert. Das Screening ist von etlichen Anekdoten umrankt und wird intertextuell von zahllosen Regisseur:innen als Ursprung des Kinos wieder und wieder aufgegriffen. Dreh- und Angelpunkt der Erzählungen und Zitate ist stets der Film **L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat**, der die Ankunft eines Zuges im Bahnhof von La Ciotat abbildet und die aussteigenden Menschen am Bahnsteig zeigt, und den man somit als popkulturell gesehen ersten Film der Filmgeschichte bezeichnen kann.

So soll das Publikum je nach Anekdote fluchtartig den Raum verlassen oder sich unter den Tischen versteckt haben, als der

Film gezeigt wird. Natürlich ist beides ziemlicher Unfug, da der anfahrende Zug beim Verlassen des Bildkaders schlagartig verschwindet und weder Geräusche macht noch Farben aufzuweisen hat. Die zusätzliche Verfremdung durch das zweidimensionale Bild ist ein weiteres Argument gegen die Fabel vom Schreck, den die erste Kinogeneration bei ihrem Initialerlebnis empfunden haben soll. In Wahrheit ist die Vorführung ein veritabler Erfolg für die Brüder Lumière.

Die Einfahrt von Zügen ist Mitte der 1890er-Jahre schon eine Zeit lang ein gängiges Motiv in der bildenden Kunst Frankreichs gewesen. Insbesondere Claude Monets **La Gare Saint-Lazare** von 1877, eine **Gemäldeserie aus zwölf Bildern**, enthält manche Darstellungen, die im Nachhinein eine starke Ähnlichkeit zu der vergleichbaren Ästhetisierung jenes Ereignisses durch die Brüder Lumière aufweisen. Und obgleich dieser als Erweckungsmoment eines neuen Mediums rezipierte Film in Titelgebung und Ästhetik vordergründig dem Gestus eines Dokumentarfilms folgt, weist er zahlreiche verdeckte Momente von Regieanweisungen, Bildgestaltung und Inszenierung auf.

Natürlich sind schon die Auswahl des Blickwinkels, die Länge der Gesamteinstellung und die Positionierung der Kamera im Raum und die damit einhergehende Raumkonstruktion Eingriffe in die realitätsgetreue Abbildung der Begebenheit – so wie es jeder Film notwendig voraussetzt. Bliebe der Zug vor dem Erreichen der Kameraposition stehen oder endete er vorzeitig vor dem Aussteigen der Fahrgäste, wäre es ein anderer Film. Die Lumières etablieren hier frühzeitig Elemente der formalen Ordnung und beziehen sich auf die Geschichte der bildenden Kunst, was für das generelle filmische Aufgreifen logischer visueller Ordnungsprinzipien wie beispielsweise der nachmittelalterlichen **Zentralperspektive** paradigmatisch ist. Auf der Ebene des Dargestellten fällt die üppige Sonntagskleidung einiger Fahrgäste auf, und dass fast niemand in die damals noch unübersehbar klobige und durchaus neuartig-unbekannte Kamera schaut, wie es eigentlich zu erwarten wäre. Natürlich haben wir es mit einer Inszenierung zu tun: Die Angehörigen der Familie Lumière helfen als Statist:innen aus und haben sich für den Film unrealistisch stark herausgeputzt. Sie haben strikte Anweisungen die Kamera zu ignorieren – einzig die wenigen authentischen Fahrgäste blicken etwas neugierig hinein. Und damit ist noch eine weitere Konvention etabliert, die bis heute absolut geläufig ist und umso seltener hinterfragt wird: Schon hier ist der Kamerablick, anders übrigens als in der Fotografie, ungleich dem tatsächlichen Blick. Es geht beim Film immer auch um die Thematisierung ebenjenes Blicks, das Herausheben einer ausgewählten Situation aus der Gesamtheit möglicher Situationen in der filmischen „Realität", um diese den Ordnungsprinzipien des Films zu unterwerfen. Der Blick in die Kamera wäre damit bereits hier, wie es auch heute noch gilt, ein Bruch der ‚vierten Wand', eine Störung der Illusion. **L'arrivée d'un train en gare de La Ciotat** wird vermutlich deshalb von der Nachwelt unter vielen anderen zeitgenössischen Filmen der Lumières hervorgehoben, weil er in mancherlei Hinsicht die ästhetische Geburt des Films darstellt.

Nur kurze Zeit nach dem ersten kommerziellen Screening in Frankreich nehmen einige andere sich des Filmemachens an – darunter die **erste Regisseurin der Filmgeschichte**, *Alice Guy (1873–1968)*. Ihr erster Film **La Fée aux Choux** von 1896 ist heute leider verloren, wird aber noch zweimal von ihr neu gedreht. Er gilt als der erste narrative Film der Filmgeschichte; darin zaubert eine Kohlfee kleine Babys aus dem von ihr protegierten Wintergemüse und lässt diese als Früchte ihrer Ernte auf dem Boden zurück. Die symbolische Verbindung von Muttererde und Mutterschoß ist nicht nur der Stoff der viel-

leicht ersten fantastischen Erzählung der Filmgeschichte, sondern gleichsam ein frühes Beispiel für das rhetorische Potenzial des Films.

Aber gehen wir noch einmal kurz zurück zu den Lumières. Bereits 1896 expandieren die Brüder, gestützt von ihrem Firmenvermögen, international, indem sie **Reisefilme** aus Spanien, Ägypten, Italien, Japan und weiteren Ländern anfordern. Dazu beauftragen sie assoziierte Mitarbeiter:innen, die in die jeweiligen Länder reisen und dort mithilfe der Cinématographen kurze Filme drehen. Diese sind in Europa wiederum sehr populär, da sie die Wege zumindest auf visueller Ebene radikal verkürzen: Eindrücke aus fremden Ländern kann man nun in Form bewegter Bilder erlangen und nicht mehr nur durch Erzählungen, Fotografien oder eigene Reisen. Der Grundstein für eine globalisierte visuelle Mediengesellschaft ist gelegt.

Ein Nebeneffekt dieser Vorläufer ist die Erfindung der bewegten Kamera. Eugène Promio, einer jener heute weitgehend unbekannten Reiseregisseure der Lumières, filmt 1896 in Ägypten ein Panorama des Nilufers, indem er den Cinématographen an Bord eines kleinen Bootes positioniert. Die daraus entstehende Kamerafahrt nennt sich **Egypte: Panorama des rives du Nil** und eröffnet der Filmwelt erstmals den Blick dafür, wie stark die Dynamik der bewegten Bilder sich mithilfe einer zusätzlich selbst bewegten Kamera steigern kann.

Die Gegenbewegung zum ausgreifenden Export von Cinématographen zum Einfangen von Eindrücken weltweit vertritt der mithin als „Kino-Magier“ bezeichnete Tüftler *Georges Méliès (1861–1938)*, der 1896 von dem englischen Filmemacher und Gerätebauer Robert William Paul ein englisches Projektor-Modell erwirbt. Méliès dreht noch in jenem Jahr ganze 78 Filme und wird insbesondere berühmt für sein illusionistisches „Trick“-Kino. Er experimentiert jedoch auch als einer der ersten mit der Verwendung mehrerer *shots* in einem einzigen Film – so z. B. in **Cinderella** aus dem Jahre 1899 und insbesondere **L’affaire Dreyfus**, der in zehn verschiedenen Teilen, die mit den jeweiligen Einstellungen korrespondieren, veröffentlicht und als erster Film überhaupt von einer Zensurbehörde verboten wird. Die Idee des illusionistischen Kinos zelebriert Méliès mit Vorliebe, und die Verwandtschaft zur Magie findet sich nicht zufällig in einem seiner frühesten Filme, dem Zaubertrick **Escamotage d’une dame chez Robert-Houdin** aus dem Jahre 1896, ganz explizit.

Ab 1897 können die Cinématographen nicht mehr nur für die Lumière-Produktion geliehen werden, sondern gehen in den freien Verkauf. Rasant verbreitet sich das Phänomen ‚Film‘ weltweit und etliche Kulturen beginnen um die Jahrhundertwende ihre individuelle Filmgeschichte. In Frankreich selbst ereignet sich etwa ein Jahr vor der US-amerikanischen Filmkrise eine große Tragödie: Am 4. Mai fängt das leicht brennbare Filmmaterial in einem Pariser Kino Feuer und 125 Menschen sterben in dem dadurch ausgelösten Brand. Die Attraktivität des Films verringert sich für eine gewisse Zeit und auch die französische Filmindustrie muss eine Weile um ihre steigenden Zahlen bangen.

Insgesamt aber etabliert sich die industrielle Filmproduktion, während das Modell Lumière – der Zusammenschluss von Gerätebau und Filmproduktion in den Händen einer oder weniger Personen – allmählich schon wieder ausstirbt. Die beiden zentralen französischen Filmstudios der folgenden Jahre werden bereits 1896 bzw. 1897 gegründet: zuerst **Pathé Frères** von seinem Namensgeber *Charles Pathé (1863–1957)*, das im 20. Jahrhundert zu einem enorm einflussreichen Studio avancieren wird; und kurz darauf gründet *Léon Gaumont (1864–1946)* sein