
Masterthesis

Filmgeschichte – Industrielle Revolution und die
Beeinflussung der filmischen Individualität

Vorgelegt am: 18.09.2017

Von: **Stefanie Herz**
William – Zipperer – Straße 42
04177 Leipzig

Studiengang: Angewandte Medien- und
Kulturwissenschaft (M.A.)

Fachbereich: Soziale Arbeit. Medien. Kultur.

Matrikelnr.: 19380

Gutachter: MA Aleksander Turuntas
Prof. Dr. phil. Johann Bischoff

Inhaltsverzeichnis

Einleitung	3
Motivation	5
Methodischen Vorgehen und Aufbau	8
1. Prolog zum Film: Vorläufer und Anfänge der Filmgeschichte	9
1.1. Kinematografie	9
1.2 Der Chronograph und der Kinetograph - Marey und Edison	11
1.3 Dioramen und Panoramen	13
2. Die Anfänge der Filmgeschichte	14
2.1 Cinématograph	15
2.2 Erste ortsfeste Kinos	16
2.3 Die Veränderung des Bildes	18
3. Die erste Instanz: Die Schule Brightons	19
4. Der Monumentalfilm in Italien	21
5. Die ästhetische Entfaltung des amerikanischen Kinos	23
6. Der russische Revolutionsfilm	27
7. Hollywood und die neue Filmästhetik der 20er Jahre	30
7.1 Das Star-System Hollywoods	32
7.1.1 Die neue ästhetische Struktur der Hollywoodfilme	34
7.1.2 Die große Form der Erzählung	36
7.1.3 Die kleine Form der Erzählung	36
8. Der deutsche, expressionistische Film	38
9. Der Film Noir Hollywoods	41

10. Der italienische Neorealismus	43
10.1 Aufbau des Films	45
10.2 Die Montage	46
10.3 Die Bildgestaltung	46
11. Hollywood	47
11.1 Expansion und Intensivierung	48
11.2 Inversion	50
11.3 Neuerungen innerhalb der Krise Hollywoods	50
12. Das französische Kino und die <i>Nouvelle Vague</i>	53
12.1 Die Ästhetik der <i>Nouvelle Vague</i> Filme basierend auf Hitchcock und seine Erkenntnisse	55
12.2 Der neue Film	56
13. <i>New Hollywood</i>	59
14. Weiterführende Genre-Ausdifferenzierung in den 70er und 80er Jahren	64
15. Die zunehmende Digitalisierung	65
16. Schlussbetrachtung	66
17. Literaturverzeichnis	69
18. Filmhistologie	73

Einleitung

Um Filmgeschichte, Film, Kino oder Kinematographie¹ besser verstehen zu können, ist es wichtig erst einmal ein Verständnis für die Größe der Begriffe zu bekommen. Die Filmgeschichte ist von Erfindungen und Experimenten gezeichnet. Film, Kino und Kinematographie sind alles Bestandteile von Filmgeschichte. So viel steht fest. Soziale, politische, ökonomische, kulturelle und ästhetische Faktoren hängen untereinander dynamisch zusammen. Dabei ist keiner dieser Faktoren letztlich vorherrschend. Wichtig für die Filmgeschichte ist es zu verstehen *was womit zusammenhängt*. Diese Masterthesis untersucht interessante Erscheinungen der Filmgeschichte und deren unterschiedliche sinnvolle Erklärungen, schaut wie diese untereinander zusammenhängen und wie sie sich auf ihr gesellschaftliches Umfeld beziehen. Die Frühgeschichte des Films umfasst die Vor- und Ausläufer der Kinematografie. Das Kino wiederum unterliegt der Entwicklung des Films sowie sozial-, technik- und geistesgeschichtlichen Strömungen des 19. Jahrhunderts und der Film erfindet sich immer wieder neu.

Filme sind die Produkte einer Industrie. Sie sind Waren die dazu neigen Vorhandenes zu bestätigen. Filme sind Kunst, welche von Filmemachern geschaffen sind und die Wirklichkeit in Frage stellen. Sie sind auch Technik – „ein schwieriges Instrumentarium, das im steten Wandel begriffen ist und dessen Handhabung die filmische Erzählweise bestimmt.“ (Monaco 2004, S. 4)

Es ist faszinierend eine neue Technologie und ihre Entwicklung zu verfolgen. So auch die der Filmgeschichte. Die Historie des Medium Films erstreckt sich über ein Jahrhundert und ist durchwachsen von Zufällen, Wetten zwischen Wissenschaftlern, aufkommenden technologischen Erfolgen, beeinflusst durch Kriege und Kämpfe und im stetigen Wandel. Die Vereinigung von Bildern, Texten und Tönen, wie sie sich vor vielen Jahren andeutete, ist heute Realität. Die Filmgeschichte selbst gliedert sich in unterschiedlichen Abschnitte. Sie umfasst ein breites Spektrum und versteht sich nicht in einer chronologischen Aufzählung einzelner Filmtitel. Eine reine Auflistung würde dem Begriff von Filmgeschichte sonst keinerlei Rechnung tragen. Sogleich sie auch die erste Quelle ist und Aussagen über die Entwicklung der Zeit trifft, ist sie nicht die Sache selbst. Sie sollte stets als ein vielschichtiges Phänomen betrachtet werden, deren Beziehungen und Zusammenhänge wichtig sind für das Verständnis der Entwicklungen. Historisch gesehen erscheinen Ereignisse, Dinge usw. vollständig mit ihrem Kontext verwoben und sollten auch in diesem gesehen werden.

Um über Filmgeschichte zu schreiben, muss erst einmal ein Verständnis für die Begrifflichkeit geschaffen werden. Film sollte als etwas Einzelnes betrachtet werden, der Film.

¹ Kinematografie beschreibt „die Gesamtheit der Grundlagen und Verfahren bei Aufnahmen und Wiedergabe von Filmen.“ (Duden, 1990 S. 263)

Filmproduktion, Filmmusik, Filmästhetik und Analyse, Schauspieler, Filmtheorie, Filmregie und Kamera; Filmbesucher oder die Filmwirtschaft – um nur ein paar Dimensionen des Films als Medium zu nennen. (vgl. Sadoul 1957, S. 14)

Diese Arbeit geht der Annahme nach, dass innerhalb der industriellen Revolution unterschiedliche Entwicklungen Einfluss auf die Filmgeschichte und die Individualität von Filmen hatten. Beeinflussung durch beispielsweise gesellschaftliche, politische, ökonomische, technische, kulturelle Faktoren. Diese Gesichtspunkte stellt die Arbeit jedoch nicht in den Mittelpunkt der Darstellung. Sie nutzt sie als Mittel zum Zweck, skizziert einen Rahmen um die Filmgeschichte und ihre Kontexte. Des Weiteren sei anzumerken, dass es nicht „die eine Filmgeschichte“ gibt. Die Beschreibung der Historie des Films ist ein Konstrukt, da sie nicht die objektive Beschreibung zweifelsfrei gegebener Wirklichkeiten wiedergibt.

Die Autorin erlaubt es sich ein Blick auf die Historie des Films zu werfen und ihre eigene Sicht auf die Dinge zu konstruieren. Der wissenschaftliche Anspruch liegt in der Sache selbst. Die Wirklichkeit ist höchst komplex und gewährt unterschiedliche Aspekte und lässt unterschiedliche Perspektiven zu. Wie in diesem Fall der Arbeit, Zusammenhänge zwischen dem Film und Ereignissen aus seinen Entstehungszeiten herzustellen.

Der Begriff der Industriellen Revolution meint im allgemeinen nicht nur die wirtschaftlichen Veränderungen, sondern auch gesellschaftliche und soziale Umwälzungen, sowie technische Neuerungen, also ein komplexes Bündel aus Beweggründen und Ereignissen. (vgl. Rübberdt 1972, S. 11) Im weiteren Sinne bezeichnet der Begriff den schnellen Wechsel der Produktionstechniken und die damit verbundenen Veränderungen in den oben genannten Faktoren. Der Begriff beschreibt den Prozess des wissenschaftlichen und technischen Fortschritts, welcher bis heute anhält. (vgl. ebd. S. 11) Vor allem letzteres ist Gegenstand dieser Arbeit. Auf den technischen Neuerungen des letzten Jahrhunderts, die auf der industriellen Revolution gründen, basiert die neue Betrachtung der Filmgeschichte innerhalb dieser Masterthesis.

Eine Masterarbeit bestehend aus der Produktionsgeschichte des Films, mit den Anfängen und die für ihn wichtigen Genres, ergänzt durch den Rekurs auf einzelne außergewöhnliche Personen, die jeher eine Bedeutung für den Film haben: Stars und Regisseure. Wichtig ist dabei, dass diese Arbeit nur einen teilweisen globalen Blick auf die Filmgeschichte wirft. Länder wie China, Australien, Korea, afrikanische Länder oder Indien werden hierbei außer acht gelassen, da diese Masterarbeit nicht genügend Raum für eine solche Ausarbeitung bietet.

Der Film ist eine Konsequenz seiner äußeren Einflüsse. In seiner Frühgeschichte, bis hin zur Jahrhundertwende unterzieht er sich dem Wandel der Medienkultur von Print – zu elektronischen Medien.

Er ist beeinflusst von nationalen Besonderheiten, wie dem 1. Weltkrieg und deren wirtschaftliche und politische Auswirkungen oder dem 2. Weltkrieg und dem Faschismus unter Hitlers Machtausübung. Der Film unterlag der aufkommenden Konkurrenz, dem Fernsehgerät, sowie einem medienkulturellen Wandel elektronischer Medien zu digitalen; und somit medienimmanenten Veränderungen. Vom Schwarz-Weiß-Film zum Farbfilm, vom Stumm- zum Tonfilm oder vom Kurz- zum Langfilm, um einige Beispiele zu nennen. (vgl. Toeplitz 1979, S. 52) Der heutige Film könnte somit als Synthese aller jener Einflüsse gesehen werden, die zu anderen Zeiten jeweils zu dominieren schienen. Dabei sollte man jedoch im Auge behalten, dass diese Einflüsse nicht unter einem Ursache-Folge-Schema zu sehen sind. Sie ist vielmehr das Ergebnis aus vielen Ursachen, der Film ist sozusagen eine gemeinschaftliche Erfindung. Jeder war und ist auf seine Art daran beteiligt:

Schon seit meiner Kindheit begleitet mich das Medium Film durch das Leben. Ob es sich nun um einen Zeichentrickfilm, einen Natur- oder Dokumentarfilm, einen Familienfilm oder Spielfilm handelt; der Film ist seit Jahren allgegenwärtig. Im Laufe der Zeit hat sich in Punkto Film einiges verändert, auch während meines Aufwachsens. Es fällt auf, dass in der Zeit des technischen Fortschritts Filme in einer viel größeren Anzahl und innerhalb kürzester Zeit konsumiert werden können. Aus dem kindlichen Zusammenkommen bei einem Trickfilm wurde bald der Kinobesuch mit Freunden. Ich selbst besuche zwar auch heute sehr gern, aber meist nur noch selten, ein Kino, denn durch eine große Auswahl an Filmen auf bekannten Internetplattformen wie *Netflix* oder *Sky* wurde der heimische Fernseher zum Privatkino. Das Hobby Kino wandelte sich zum „Filmabend bei mir“. Es bleibt also vom Erlebnis Kino nicht mehr viel übrig, denn heutzutage flimmert der Fernseher mit Internetzugang. Schnell können Film oder Serie konsumiert werden, losgelöst von jeglichen festen Spielzeiten im Kino.

Doch was hat den Film zu dem gemacht, was aus ihm geworden ist? Was war er einst? Was ist er jetzt? Wie hat er das Leben der Menschen beeinflusst?

Motivation

Betrachtet man den Film so stellt man fest, dass er journalistische Wurzeln hat – das heißt, Gezeigtes hält die Realität fest. Der Film könnte auch als lebende Fotografie bezeichnet werden. Er ist eine Konstruktion, also keine objektive Beschreibung einer zweifelsfrei gegebenen und von allen anerkannten unverwechselbaren Wirklichkeit. Zu einer Grundtatsache gehört, dass Filme und viele Verwandte neuere audiovisuelle Medien, wie beispielsweise Fernseher und Video, heute aus der menschlichen Zivilisation nicht mehr wegzudenken sind und darum eine angemessene geistige Reflektion erfahren sollten, entsprechend ihrer Bedeutung für das kulturelle Leben. Seit Beginn der Filmgeschichte, waren unterschiedlichste Faktoren prägnant für die Entwicklung des Films. Bezogen auf die Filmgeschichte heißt das, dass jeder Film beeinflusst wurde von der Zeit, in der er erstand.

Anspruch dieser Masterthesis ist es die Historie des Films zu betrachten und einen Zusammenhang zu Ereignissen aus seiner Entstehungszeit herzustellen. Inwieweit haben gesellschaftliche, politische, ökonomische, technische und kulturelle Faktoren die Filmgeschichte beeinflusst? Oder, wie sind Entwicklungen in ihrem Kontext miteinander verwoben? Die letztere Frage ist Anspruch dieser Masterarbeit. In der Masterthesis geht die Autorin davon aus, dass die industrielle Revolution auch in späteren Epochen der Filmgeschichte Einfluss ausübte und noch immer Einfluss ausübt. Sie versucht dies innerhalb dieser Arbeit anhand der Beleuchtung der wichtigsten Epochen und Neuerungen zu belegen. „Filmgeschichte vollzieht sich in Wechselwirkung innerhalb des Produktionsprozesses selbst sowie von Filmästhetik und Gesellschaft.“ (Monaco 2004, S. 4)

Das Medium Film gehört seit seinen Anfängen um 1990 zu den wichtigsten Massenmedien (vgl. Gotthard 1967 S. 25). In seiner Anfangszeit gab es nur wenig produzierte Werke. Auch galt es noch viele technische Hürden zu meistern. Die Filmproduktion steckte im 19. Jahrhundert noch schlichtweg in den Kinderschuhen. Es kann somit auch von einer kleinen technischen Revolution gesprochen werden, was den Film in seinen Anfangstagen betrifft. Innerhalb seiner mittlerweile über 100 Jahre andauernden Entwicklungsgeschichte erfolgte der Filmkonsum größtenteils nach demselben Schema: Es gab ein Filmprogramm, anfänglich nur einzelne Filme. Diese konnten die Menschen zunächst an unterschiedlichsten Orten konsumieren. In der Anfangszeit in Cafés, auf Jahrmärkten, als Bereicherung des Varietéprogramms, dann an einzelnen Standorten in Lichtspielhäusern und später in weit verbreiteten Kinos. Parallel zu der Verbreitung von Lichtspielhäusern, kann angenommen werden, dass es durch die allgemeine technische Entwicklung, sowie durch den anhaltenden, fortschreitenden Prozess der Globalisierung, basierend auf der Industriellen Revolution, möglich wurde mehr Filme zu produzieren.

Aber auch soziale, politische, ökonomische, kulturelle, und ästhetische Faktoren spielten dabei eine wichtige Rolle.

Mit der aufkommenden Digitalisierung und der zunehmenden Verbreitung durch das Internet begannen diese Vorführschemen letztlich zu bröckeln. Die Entwicklung von verschiedenen Übertragungsstandards, Datenkomprimierungsverfahren und die sich vergrößernde Übertragungsbandbreite des Internets, machten es möglich, dass Filme auch über eben dieses Medium übertragen werden konnten. Erstmals war es daher realisierbar Filme unabhängig von der Uhrzeit und ohne größeren Aufwand zu konsumieren. Die anfängliche Exklusivität der Filmvorführung war nicht der einzige Faktor, der sich fortlaufend veränderte: Neben neuen Vorführungsschemata entstanden neue künstlerische Formen und eine große Anzahl von Möglichkeiten bei der Produktion. Jeder Film steht immer mit der Zeit im Zusammenhang, in der er entstanden ist. „Wir können Filme aus den zwanziger Jahren oder Filme aus den fünfziger Jahren nicht mehr mit den Augen sehen, für die sie gemacht wurden, sondern nur den unseren Augen, von heute aus.“ (Engel 1992, S. 12)

Das hängt damit zusammen, dass unser Blick geprägt ist vom heutigen Entwicklungsstand des Films, unseren Modeerscheinungen, Fernsehgewohnheiten oder dergleichen. Die Schwierigkeit hierbei liegt in der Sache selbst, der prägenden Zeit.

„Wenn wir all die Kräfte in Betracht ziehen, die zusammenspielen müssen, um einen Film auf die Beine zu stellen, all die zwangsläufig hineinwirkenden ökonomischen, politischen und technologischen Faktoren [...] ist es geradezu ein Wunder, dass im mühseligen Prozess des Filmemachens so etwas wie „Kunst“ überleben kann.

Wie jedoch der Film im zwanzigsten Jahrhundert für den Ausdruck unserer Gesellschaft ein Kanal von primärer Bedeutung ist, hat er sich ebenso als Haupttummelplatz für den Ausdruck unserer Ästhetik erwiesen. Weil er ein derart öffentliches Medium ist, handelt er – ob beabsichtigt oder nicht – von unserem Zusammenleben“ (Monaco 2004, S. 285). Zu den gängigsten Vorgehensweisen der Geschichtsschreibung gehört die Gliederung des historischen Stoffes in Epochen oder Phasen. Einzelne Kapitel dieser Phasen werden der Darstellung entsprechend aufgeschlüsselt, die durch mehr oder weniger entscheidende Umbrüche in der geschichtlichen Entwicklung vergleichsweise gegenübergestellt werden. Durch mein Studium beschäftigte ich mich im Rahmen unterschiedlichster Seminare mit den Themen Film, Filmdreh und -produktion und kam dazu Filme zu hinterfragen. Mein Interessenschwerpunkt war hierbei nicht nur die Produktionsweise und die künstlerischen Inhalte von Filmen, sondern auch seine Entstehung und seine Entwicklung im Laufe der Zeit. Eigene Filmproduktionen brachten weitere Fragen mit sich. Fragen, welche die Filme in ihren künstlerischen Formen prägen sollten. Welche Art von Filmen sollten gedreht werden? Mit welchem Inhalt sollten sie gefüllt werden? Wie schaffe ich es mit dem Zusammenspiel von Bildern und Tönen eine Aussage zu treffen? Fragen, die mich dazu brachten, weitere Fragen zu stellen. Welche Mittel benötigen verschiedene Genres? Und was beeinflusst womöglich meine Entscheidungen? Beispielsweise *Quentin Tarantino*, *Alfred Hitchcock* oder *Charlie Chaplin* verleihen Filmen mit ihrer eigenen Handschrift Individualität. Sie zeichnen für den Zuschauer ein bestimmtes Bild. Aleksander Turuntas, ein Dozent von mir, meinte einst: „Nichts passiert im Film ohne eine Absicht...“ (A. Turuntas). Anhand dieser Aussage wurde mein Interesse für Filmanalysen geweckt und so entschloss ich mich dazu eine Handvoll Filme genauer unter die Lupe zu nehmen. Meine Ergebnisse aus diesen Arbeiten sind für diese Arbeit nicht von Belangen. Jedoch aber meine Motivation, welche daraus entstand. „Nichts passiert im Film ohne eine Absicht...“ (ebd.). Zu hundert Prozent würde ich seiner Aussage nicht zustimmen. Ich habe in den verschiedensten Filmen eine kleine Anzahl an Bildgestaltungen gesehen, die keine tiefere Aussage treffen sollten. Was ich dadurch verstanden habe, ist seine eigentliche Ansicht hinter der Aussage: Man sollte beim Schauen von Filmen nicht vergessen, dass fast alles im Film konstruiert ist und dass man in der Regel durch den Film geführt wird. Die Macher von Filmen verfolgen mit dem konstruierten Bild eine bestimmte Intention und Botschaft.

Die Bilder treffen, neben dem gesprochenen Wort, eine weitere Aussage. Man könnte auch sagen, der Zuschauer wird dazu angehalten zwischen den Zeilen zu lesen. Warum ist das so? Gibt es Gründe für dieses Handeln?

War das schon immer so?

Das ist die Frage, die mich zu meiner Masterthesis bewegt hat. Denn auf dieser Basis ist die Idee entstanden zu untersuchen welche geschichtlichen Ereignisse die Historie des Films beeinflusst haben. Wichtig ist hierbei die Filmgeschichte zu verstehen: Was hängt womit zusammen? Wie und warum entstanden Filmindustrien?

Methodisches Vorgehen und Aufbau

Diese Arbeit basiert auf Literaturrecherche.

Diese Arbeit besteht aus der Einleitung, einem Hauptteil und einer abschließenden Schlussbetrachtung.

Nach einer kurzen Einführung in das Thema, die die Verständlichkeit des Begriffes der Filmgeschichte erweitern soll, folgt in der Einleitung eine kurze Zusammenfassung der Masterthesis und ihres Anspruches anhand des Begriffes der industriellen Revolution. Der letzte Punkt beinhaltet eine zeitliche Darstellung der Filmgeschichte anhand des Aufwachsens der Autorin und ihre persönliche Beeinflussung durch den sich verändernden Film der letzten 25 Jahre.

In der Motivation legt die Autorin anhand von verschiedenen Fragestellungen bezüglich der Filmgeschichte ihre Motive dar und führt einleitend erste Erklärungen zur Masterthesis fort, anknüpfend an das Kapitel der Einleitung.

Der Hauptteil der Arbeit beschäftigt sich mit dem Zusammenspiel der industriellen Revolution und der Historie des Films. Hierbei werden wichtige Aspekte wie soziale, politische, ökonomische, kulturelle und ästhetische Entwicklungen beleuchtet und in Beziehung mit der Filmgeschichte gesetzt. Der Hauptteil gliedert die Arbeit in weitere wichtige Unterpunkte, welche für die Ausarbeitung der in der Einleitung gestellten Fragestellung notwendig sind.

Die Autorin beginnt zunächst im ersten Kapitel die Vorläufer, beginnend mit der Weiterentwicklung der Photographie, zu benennen. Damit beschreibt sie die Anfänge der Filmgeschichte. Daraufhin kommt die Autorin im zweiten Kapitel auf die Industrialisierung und die industrielle Revolution zu sprechen. In den folgenden Kapiteln führt sie demnach die sich entwickelnde Filmgeschichte mit den wichtigsten Punkten auf.

Innerhalb des letzten Kapitels kommt die Autorin auf die Digitalisierung und den Höhepunkt der Individualisierung der Filmproduktion zu sprechen. Sie endet die Arbeit mit einer Verknüpfung zwischen der industriellen Revolution und der Digitalisierung der Filmindustrie und kommt letztlich zu dem Schluss, dass die Filmgeschichte mit der industriellen Revolution in Zusammenhang stehen muss.

Zum Abschluss der Arbeit folgt eine Schlussbetrachtung, welche wichtige Erkenntnisse verarbeitet und wichtige Ergebnisse und Kerngedanken vereint. Im Fazit der Arbeit fasst die Autorin die wichtigsten Erkenntnisse mit kurzen Erläuterungen zusammen.

1. Prolog zum Film: Vorläufer und Anfänge der Filmgeschichte

Was hat den Film zu dem gemacht, was aus ihm geworden ist? Was war er einst? Was ist er jetzt?

Um diese Fragen zu beantworten, muss ein Blick auf die Anfänge und Vorläufer der Filmgeschichte geworfen werden. Die Geschichte des Films ist, wie oben bereits angedeutet, keine Folge aus einer Ursache, doch liegt ein Zusammenhang mit dem Prozess der Industrialisierung nahe:

Das folgende erste Kapitel vermittelt ein erstes Verständnis hierfür. Die Anfänge der Filmgeschichte liegen in dem Ursprung der Begrifflichkeit Kinematografie.

1.1. Kinematografie

„[...] die Erfindung der Kinematographie war einst die Attraktion von Schaubuden und Jahrmärkten, eine sensationelle Bereicherung der Varietéprogramme in den Städten, eine Volksbelustigung niedrigen Ranges, auf die das gehobeneren Bürgertum und die Intelligenz zwar auch mitunter mit verstohlener Neugier, meist aber voller Skepsis, voller Misstrauen und Geringschätzung herabblickten. Aus der spielerischen Novität ist [...] in Jahrzehnten eine ‚Weltmacht Film‘ geworden, die aus unserem Leben nicht mehr wegzudenken ist“ (Wolf 1967, S. 3).

Kinematografie wird seit dem 19. Jahrhundert als die Bezeichnung für das Erfassen und dem Erforschen von Bewegungsabläufen aller Art verwendet. (vgl. Duden 1990, S. 263) Hierbei bildet die Grundlage für die Entstehung der Kinematografie medizinisch-biologische Forschungen. Die wissenschaftliche Vorgehensweise aus einer Arbeit des Biologen Claude Bernard waren dabei maßgeblich wegweisend. In einer seiner Arbeiten erforschte er die Medizin experimentell und entwickelte dabei eine besondere Arbeitsweise. Er forschte in vier Schritten: Er beobachtete, er beschrieb das Sichtbare, er wendete wissenschaftlicher Gesetzmäßigkeiten an und traf danach Vorhersagen über mögliche eintreffende Erscheinungen.² Nach unserem heutigen Wissensstand kaum vorstellbar, unterlag diese spezielle Vorgehensweise einem ganz neuen Denkansatz.

Etienne Jules Marey, eine Professur für Naturwissenschaften aus dem Jahr 1886 wendete Bernhards entwickelte Vorgehensweise in der experimentellen Forschung an. Er hatte es sich zur Aufgabe gemacht Bewegungen von Menschen und Tieren mit Hilfe von Experimenten, zu beobachten.

² Bernard Claude war ein französischer Arzt, Pharmazeut und Experimentalphysiologe aus dem Jahre 1865, der diesen Prozess der Forschung in seiner Schrift „Prinzipien der experimentellen Medizin“ entwickelte und definiert. Er legte damit den Grundstein für die Geschichtsforschung als wissenschaftliche Disziplin.

Er hielt, wie nach der neu entwickelten Arbeitsweise von Bernhard vorgesehen, seine Beobachtungen fest und traf Aussagen über mögliche eintreffende Erscheinungen. (vgl. Engel 1992, S. 25) Was er damals nicht ahnte war, dass er durch die Anwendung dieser Vorgehensweise in der Bewegungsforschung einen Stein auf dem Weg zur Kinematografie legte. Durch die Entwicklung eines Pulsschreibers, sowie durch seine Forschungen von Bewegungsabläufen von Pferden, gelangte er zu der Erkenntnis, dass ein galoppierendes Pferd für einen Moment lang alle vier Beine vom Boden ablöst und brachte damit den Stein ins Rollen. (vgl. ebd. S. 30). Marey untermalte seine Ergebnisse mit Zeichnungen, abgeleitet aus den Kurven des Pulsschreibers und veröffentlichte diese.³

Neben der Anerkennung für seine Arbeit durch die Fachwelt, stießen seine Erkenntnisse unter Pferde-Interessierten auf Unbehagen. (vgl. ebd. S. 32) Einer unter ihnen war Leland Stanford, Gouverneur des Staates Kalifornien und Stifter der berühmten Stanford Universität. Stanford besaß ein Gestüt und schloss gemeinsam mit einem Freund, Mc Crellish, eine Wette ab, um die Erkenntnisse Mareys zu widerlegen. Hierbei kam er auf die Erkenntnis, dass die Anschaulichkeit eines photographischen Bildes den Beweis erbringen könnte. (vgl. MacDonnell 1973 S.16f.) Um zu beweisen, dass die wissenschaftlichen Aufzeichnungen von Mary fehlerhaft waren, beauftragte Stanford den Fotografen Eadweard Muybridge.⁴ Er sollte mit Hilfe von Bildern aufzeigen, dass Marey sich irrte. Um dies zu realisieren platzierte er entlang einer Pferderennstrecke Stanfords erst 6, dann 24 und schlussendlich 100 Fotoapparate. (vgl. MacDonnell 1973, S.18) Diese ließ er durch dünne Fäden, welche das Pferd wegriss, auslösen.⁵ Stanford verlor durch die fotografischen Aufzeichnungen seine Wette mit Mc Crellish. (vgl. Engell 1992, S. 32)

Nach einigen Jahren der Umsetzung seiner ersten Reihenfotografie kam Muybridge 1889 auf die Idee, seine Bilder in einer schnelleren Abfolge auf eine Leinwand zu projizieren, um mit Hilfe synthetischer Rekonstruktion Bewegungsabläufe zu zeigen. „Die ursprüngliche, fließende Bewegung, die durch Reihenfotografie in ruhende, einzelne Momentaufnahmen zerlegt worden war, wurde wieder zu einer fließenden Bewegung auf einer Leinwand.“ (MacDonnell 1973 S. 26).

Diese Art der Wiedergabe erfolgte mit Hilfe eines Projektors, welchen er den Namen *Zoopraxograph* gab. (vgl. Bazin 2004 S. 38)

³ Anzumerken sei an dieser Stelle, dass seine wissenschaftlichen Erkenntnisse zu der damaligen Zeit um 1870 von der Gesellschaft als enorm wichtig für Wissenschaft angesehen wurden. Zu dieser Zeit hatte jede Veröffentlichung über neues Wissen einen großen Mehrwert für die Gesellschaft.

⁴ Eadweard Muybridge, geboren 1830, gestorben 1904 war ein britischer Fotograf und wurde bekannt durch seine Aufnahmen des National Parks von San Francisco. (vgl. MacDonnell 1973 S.16f.)

⁵ Später änderte er diese Vorgehensweise und entwickelte ein elektronisches Auslösesystem. Seine Fotografien des galoppierenden Pferdes sind bis heute bekannt und gelten als die erste Reihenfotografie. Sie bestätigten Mareys Resultate.

Aufgrund wissenschaftlicher Veröffentlichungen im Bereich der Medizin, der Anwendung in der Biologie und dem gesellschaftlichen Interesse, entstanden die ersten zusammenhängende fotografierten Bilder -die Reihenfotografie. (vgl. Adam 2010, S. 40) Statt dem Zeigen gezeichneter Bildabfolgen, sah man jetzt eine Bewegungssillusion fotografischer Bilder. In diesem Beweismittel des fotografischen Mediums hat die dokumentarische Qualität des Films ihren Ursprung. Man könnte also sagen, dass die Anfänge der Kinematografie in der Fotografie und deren Darstellung zu finden sind.

1.2 Der Chronograph und der Kinetograph - Marey und Edison

Durch die Verbreitung und Erfindung der Fotografie, Mitte des 19. Jahrhunderts und derer von Projektoren nahm die technische Entwicklung an Fahrt auf.

Seit 1887 beobachtete Marey die Bemühungen Muybridges aufmerksam und kam zusätzlich zu seiner regulären Arbeitsweise auf die Idee Aufnahmen mit nur einem Apparat zu entwickeln, der viele Aufnahmen hintereinander machen konnte, anstatt mehrere Apparate zu verwenden. Hinzu kam, dass der erste Rollfilm, der Stripping Film⁶, abgelöst wurde durch die Erfindung des Zelluloid-Rollfilms, ein Rollfilm aus Kunststoff. (vgl. Baier 1980, S. 27) Mit seiner Idee und der fortschrittlichen technischen Möglichkeit des Zelluloid-Rollfilms, entwickelte er eine durch ein Uhrwerk angetriebene Kamera, den Chronographen.⁷ Dieser vereinte die Bewegungsphasen auf einem Zelluloidfilm. (vgl. Faulstich 1994, S.15f) Einziger Nachteil seiner Erfindung war, dass die Kamera keine Aufnahmen von längerer Dauer machen konnte. Marey war befangen von seinem rein wissenschaftlichen Interesse, da sich rein biologische elementare Bewegungsabläufe in kurzen Abständen wiederholen, sah er keine Notwendigkeit darin komplexere Vorgänge aufzunehmen, sodass ihm der Nutzen längerer Aufnahmen verwehrt blieb. Neben dieser Erfindung der Kamera, entwarf er ein Projektor zur Vorführung seiner Aufnahmen. Dieser wurde jedoch nie bei größeren Filmvorführung verwendet wurde.

Nichtsdestotrotz revolutionierte die Erfindung die Filmgeschichte ebenso wie die des Zelluloid-Rollfilms, welcher noch heute die materielle Basis des Endlosstreifens von Filmen bereitstellt.

Allerdings war es Thomas Alva Edison , der das Verfahren des Aufnehmens und der Wiedergabe von Filmen schlussendlich revolutionierte. Doch wie kam der Erfinder mit 1100 technischen Patenten zu der Kinematografie? (vg. Zglinicki 1979 S. 176)

⁶ Als Stripping-Film bezeichnete man ursprünglich einen Papierfilm, der 1884 entwickelt wurde. (vgl. Glaser 2008 S. 12)

⁷ Chronofotografie beschreibt fotografisch Dokumentation von Bewegungen oder Prozesse. Heute ist diese besser bekannt als „Hochgeschwindigkeitsfotografie“. Durch eine schnelle Folge von Aufnahmen werden Bewegungsabläufe sichtbar. (vgl. Baier 1980 S. 27)

Edison, geboren 1847, bekannt als der Erfinder der Glühbirne und des Grammophons⁸, kam genau durch letzteres zum Film. Seine Erfindung des Grammophons und seine damit verbundene Produktion von Schallplatten brachten Edison auf den Gedanken, ein Apparat zu bauen, welcher zu der lebendigen Stimme des Grammophons auch das lebendige Bild der SängerInnen zeigen sollte. Wie zu dieser Zeit üblich, kannten Wissenschaftler und Erfinder untereinander ihre Arbeiten. So verhielt es sich auch mit Edison, Muybridges und Mareys. Er kannte ihr Arbeiten, war mit der technischen Entwicklung des Rollfilms, zum Zelluloid-Rollfilm und den einst von Muybridge erfundenen Projektor⁹ für gezeichnete Reihenbilder bestens vertraut. Auf diese technischen Entwicklungen aufbauend, baute Edison 1891 die erste Filmkamera der Welt. (vgl. Deleuze S. 65) Darin brachte er unter anderem den Zelluloid-Rollfilm unter, auf welchen die aufgenommenen Bilder landeten. Des Weiteren hatte die Kamera eine Bildfrequenz von 24 Bildern pro Sekunde und eine Belichtungszeit von 48 Sekunden. (vgl. ebd. 1989 S. 67) Mit Edisons neu erfundener Kamera wurde es möglich erstmals Filme mit einer Länge von bis zu dreißig Sekunden aufzunehmen.¹⁰ Diese Kamera war das Zeugnis des Resultats der Forschungen der Kinematografie. Sie gilt als erstes Produktionsmittel, welches für die Herstellung von etwas völlig Neuem verwendet werden konnte. Neben der Erfindung seiner Kamera revolutionierte Edison die Geschichte des Films allerdings mit einer anderen weiteren Entwicklung: Um seine Filme erstmals für eine breitere Masse zugänglich zu machen, entwickelte er ein sogenanntes Kinetoskop. Eine halbhohe Kiste, versehen mit einem Guckloch auf der oberen Seite, sowie einem oder mehreren Okularen versehen. Sehen konnte die Filme jeder, wenn er wollte und eine Münze einwarf, um das Abspielen des Films freizuschalten. Im Anschluss daran, sah man einen Film, abgespielt in einer Schleife. (vgl. Faulstich 1994, S.17)

Damit bot er die „lebende Fotografie“ erstmals einzelnen Betrachtern an und vermarktete diese. Zwischen 1892 und 1895 kam sein Kinetoskop zu Tausenden auf den Markt. (vgl. Faulstich 1994, S.25) Erstmals wurden Filme für eine breitere Masse zugänglich. Hierbei ist es jedoch wichtig zu erwähnen, dass die privatisierte Betrachtung von Filmen zwar eine Revolution in der Geschichte des Films darstellt, nicht aber in der Entwicklung des Kinos, welche jedoch einen wichtigen Teil innerhalb der Geschichte des Films einnahm. Parallel zu den Erfindungen innerhalb der Kinematografie stieg das Interesse der Gesellschaft an den Neuerungen. Bereits zum Ende des 19. Jahrhunderts war ein spezifisches Publikum, also ein öffentliches Publikum für den Kinetographen vorhanden.

⁸ Ein Grammophon ist ein „mit einer Kurbel aufzuziehendes Gerät, mit einem Schalltrichter, zum Abspielen von Schallplatten“ (Duden, 1990 S. 200)

⁹ Projektoren gab es bereits seit den 60er Jahren des 19. Jahrhunderts in verschiedenen Varianten. Vertreter solcher waren beispielsweise: Emile Reynaud oder Ottmar Anschütz. Aufgrund der Fülle an Erfindungen bezieht sich die Arbeit auf den Projektor von Muybridge, da dieser in der Filmgeschichte eine entscheidende Rolle spielte. (vgl. Deleuze 1989, S. 65)

¹⁰ 1891 ließ Edison eines der ersten Filmstudios der Welt bauen. Erste Filme waren beispielsweise: „Fred Ott’s Sneeze“ oder „Kiss“ (vgl. Faulstich 1994, S.17f)

Nicht jedoch vereint in einem Kinosaal, sondern auf Jahrmärkten, Weltausstellungen, Attraktionsschauen oder in Kristallpalästen. (vgl. Crary 1996, S. 126) Unter anderem kam hier der *Zoopraxograph* zum Einsatz. Diese neuen Massenvergnügungen, wie die oben erwähnten, waren in provisorischen Gebäuden untergebracht und können daher als ein Vorreiter der späteren Kinos gesehen werden.

1.3 Dioramen und Panoramen

Von den Schaustellern ebenfalls, wie oben genannt, in Gebäuden untergebracht waren sogenannte Dioramen und Panoramen. Sie gelten als weitere wichtige Bestandteile innerhalb der Filmgeschichte. Wie oben bereits angedeutet ist es hierfür von großer Wichtigkeit das Kino als solches zu erklären, das Kino, als die Möglichkeit Filme einer größeren Öffentlichkeit zugänglich zu machen: Dioramen und Panoramen sind hierbei als die wichtigsten Unterhaltungseinrichtungen innerhalb der Historie des Films zu benennen. Panoramen und Dioramen sind räumliche Projektionsmethoden. Wobei Panoramen eine perspektivische Darstellung einer Landschaft oder eines Ereignisses sind, die von einem Punkt aus und von mehreren Personen gleichzeitig anzusehen sind. (vgl. Hesse 1977, S. 130f.) Sie sind Rundbilder oder Rundgemälde, welche aus der Mitte eines Raumes heraus betrachtet werden. Deren Bewegungsdarstellung besteht aus wechselnd-farbigen Licht, Schwenken der Projektoren, Überblenden oder ähnlichem. Als einen heutigen Vertreter könnte man Yadegar Asisi mit seinen 360 Grad – Panoramen ansehen.

Dioramen sind bemalte Schaukästen, vor deren Hintergrund Modellfiguren und -landschaften dargestellt werden. (vgl. Schulze, Köhler, Gruber 2014, S. 114) Diese Darstellungen zeigten anfänglich Geister- und Nebelbilder, Zauberei, vorgetäuschte Illusionstricks mit Hilfe von Dopplungen und Spiegelungen. Zweitens exotische Reiseberichte z.B. eine Eisenbahnfahrt oder eine Fahrt durch die Wüste.¹¹ Als Drittes zeigten sie bildliche Rekonstruktion historischer Ereignisse. (vgl. Hilke 1997, S. 79f.) Diese Darstellungsformen sind weit entfernt von technischer Entwicklung innerhalb der Kinematografie, aber dennoch enorm wichtig. Soziologisch gesehen erfüllen sie eine wichtige Funktion und dürfen deswegen in der Beschreibung der Filmgeschichte nicht fehlen. Solche Ausstellung, wie die beiden oben beschriebenen künstlerischen fotografischen Darstellungsformen, sind auch heute gefragt.

Für die Bevölkerung machten beide Darstellungen die Dinge, die sie abbildeten, sinnlich konkret erfahrbar. In einer rasch größer und immer komplizierten Welt zeigten sie weit entfernte und unglaubliche Vorkommnisse. Vorkommnisse, die sich die Menschen damals nicht so recht vorstellen, konnten, von denen sie aber wussten, dass sie existieren.¹² Dadurch wurde den Menschen erstmals durch eine riesige, randlose Erlebniswelt, für wenigstens eine Stunde, die Erfahrung eines sinnlich zusammenhängenden Eindrucks ermöglicht.

¹¹ Als ein Beispiel hierfür gilt das Nordland-Panorama der Gebrüder Hagenbeck in Hamburg. (vgl. Hilke 1997 S. 79f.)

¹² Dazu zählt beispielsweise das Zeigen von Forschungsreisen nach Afrika. (vgl. ebd. S. 85)

„Es war nicht nur die Neugier, die das Publikum zu den Panoramen hinzog, sondern das Bedürfnis, den Nordpol oder die Schlacht von Sedan sehen zu können, sich gleichsam von der Existenz dieser Dinge mit eigenen Augen zu überzeugen zu können, Dinge, deren Bedeutung für das Leben nicht zu erfassen war, von deren Bedeutung man aber überzeugt war.“ (ebd. Hilke 1997, S. 102)

Diese Neugier war es, die die Menschen zusammenbrachte und eine Verbindung innerhalb der Geschichte des Films initiierte. Die Anfänge der Kinematografie fallen in die Jahre von 1886 bis 1895. Wie innerhalb des ersten Kapitels zu lesen ist, hat die Kinematografie verschiedene Anfangspunkte. Unterschiedliche Projektoren und Kameras entstanden. Alle können als Bedeutungsträger mit ihrem eigenen Nutzen gesehen werden. Die Vorläufer der Filmgeschichte, mit all ihren Facetten von Kinematografie, Projektoren und Kameras wie dem Chronophographen über künstlerische Darstellungen bis hin zu dem Film selbst, stehen in einer mehr oder weniger vorhandenen Wechselbeziehung zu dem jeweils anderen. Sie unterliegen einer dynamischen Entwicklung und bilden das Fundament für die Anfänge der Filmgeschichte. Der Film unterliegt hierbei bis heute den sozialen, technischen und geistesgeschichtlichen Hauptströmungen des 19. Jahrhunderts. Nachdem die Autorin nun die Vorläufer und Anfänge der Historie des Films vorgestellt hat, gilt es jetzt zu schauen welche darauf aufbauenden Entwicklungsstränge die Filmgeschichte geprägt haben.

2. Die Anfänge der Filmgeschichte

„Die industrielle Revolution hat vor 200 Jahren die Totalmobilisierung des Menschen ausgerufen und zur größten Völkerwanderung der Geschichte geführt. Sie entwurzelte in weniger als einem Jahrhundert die Einwohner des ländlichen Raumes, machte aus Sesshaften Wandernde, aus Handwerkern Lohnabhängige, aus Kleinbauern Asylsuchende. Sie ersetzte die Abhängigkeit von der Natur durch den Takt der Maschinen und die Feudalverhältnisse durch Klassen und Schichten.“ (Horx 1999, S. 12)

Im 19. Jahrhundert, dem Zeitalter der Industrialisierung und der kapitalistischen Wirtschaftsweise, unterlag die Gesellschaft einigen Veränderungen, welche gesamtgesellschaftliche Umwälzungen mit sich brachten. (vgl. Rübberdt 1972, S. 11f.) Der soziale Wandel veränderte Denkweisen und Verhaltensmuster. Der Lebensraum der Menschen wurde durch die entstehende Massengesellschaft verdichtet und zugleich anonymisiert. Das Leben des Individuums veränderte sich. Von der Groß- zur Kernfamilie, vom Selbstversorger zum Angestellten in der Großindustrie. (vgl. ebd. S. 13) Kontexte gingen verloren und mussten durch erfahrbare Einzeleindrücke ersetzt werden. Das Kino - neues Massenunterhaltungsmedium: Die Aspekte des technischen Fortschritts im 19. Jahrhundert erstrecken sich bis ins 20. Jahrhundert. Die Entwicklung des Flugzeugs, des Telefons oder des Autos prägen die Menschen des 20. Jahrhunderts.

Aufgrund einer Verkehrsrevolution entstand beispielsweise eine erhöhte Mobilität. Durch die neuen Entwicklungen, erst die Eisenbahn, dann das Auto und schließlich der Flugzeug, kamen neue Möglichkeiten auf die Welt neu zu erfahren. (vgl. Ditt 1992, S. 350) Ähnlich verhält es sich mit dem Telefon. Durch das Telefon veränderten sich die Kommunikationsgewohnheiten der Menschen. Das Kino wiederum wird also zum Massenmedium der Gesellschaft, eine florierende Kinoindustrie entsteht. Der Betrachter von Bildern, der anfänglichen Fotografie, wird zum warenkonsumierenden Individuum. Erste experimentelle Fernsehübertragungen vollzogen sich und die Massenherstellung des Fernsehgerätes entstand. Doch bis es dazu kommen konnte vollzogen sich einige weitere Entwicklungen innerhalb der Filmgeschichte. Das nächste Kapitel über die Anfänge der Filmgeschichte zeigt dabei wichtige Punkte auf.

2.1 Cinématograph

Der Kinetograph Edisons war zum Ende des 19. Jahrhunderts zu tausenden auf dem Markt gekommen und hatte die Neugier der Menschen auf die Welt zunächst gestillt. Seine Erfindung jedoch, so schnell sie sich auch verbreitete, scheiterte schlichtweg an der privaten Vorführung für das jeweils einzelne Individuum. Durch die Möglichkeit geschichtliche Ereignisse, Landschaften und Aktualitäten gemeinsam mit anderen durch Panoramen und Dioramen zu erfahren, wurde das gemeinsame Erleben der Dinge zu einer Notwendigkeit. Hierbei war der Schlüssel zur Erfahrung der Bildtransport. Die Brüder Auguste Marie Louis Nicolas Lumière und Louis Jean Lumière kamen 1895 in Frankreich auf die Lösung. (vgl. Alt 2009 S.12) Sie entwickelten in Anlehnung an Edisons Guckkastens ein Projektor, den Cinématographen. Er besaß einen hohen Grad an technischer Perfektion und eine große Zuverlässigkeit in der Projektion.

Er war Projektor und Kamera in einem. Bevor die Brüder jedoch Filme einer Öffentlichkeit vorführen konnten, produzierten sie diese zusammen mit ihren Angestellten. Am 28. Dezember 1895 wurden sie letztlich in einem indischen Salon des Grand Café in Paris einem ersten zahlenden Publikum vorgeführt. Dieser Tag mit dem Cinématographen der Gebrüder gilt als die erste öffentliche Vorführung eines Films.¹³ (vgl. ebd., S.35)

Gezeigt wurden hierbei Kurzfilme von 1-2 Minuten. Dabei handelte es sich überwiegend um Beobachtungen aus dem Alltagsleben. Darunter beispielsweise „Die Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof in La Ciotat“, „Der begossene Gärtner oder Abbruch einer Mauer“. (vgl. ebd. S. 37) Nach dem großen Erfolg der Brüder nahm die Entwicklung öffentlicher Filmvorführungen rasch an Fahrt auf. Sie reisten mit dem Cinématographen in andere Teile der Welt. Dabei nahmen sie Straßen- und Alltagssituationen auf, entwickelten diese, um sie dann am folgenden Abend in Variététheatern vor geladenen oder öffentlichen Gästen aufzuführen.

¹³ Der Verkauf aller Eintrittskarten belief sich an diesem Abend auf 35 Karten, steigerte sich aber in den darauffolgenden Tagen auf eine Anzahl von 200 Karten pro Vorstellung. (vgl. Alt 2009, S.35)

Um den anwachsenden Filmbedarf der Gesellschaft decken zu können, beauftragten die Gebrüder bereits Mitte 1896 Kameraleute, welchen sie den Umgang mit dem Cinématographen lehrten, um sie anschließend mit dem Apparat und Rollfilmen ausgestattet auf Reisen zu schicken. Als wichtig anzusehen ist der Umstand, dass die Brüder genügend Kapital hatten, um ihre Erfindung rasch auszubauen. Des Weiteren betrieben sie, neben dem Verkauf der Karten, ein weiteres luxuriöses Geschäft. Sie verhandelten mit potenziellen Abnehmern nach der Vorführung den möglichen Verkauf ihrer fertig produzierten Filme. Ein florierendes Geschäft entstand bis die Lumières Mitte 1897 unter einem Lieferdruck standen und die Patene für die Geräteherstellung an andere abgeben mussten. Dadurch entstand eine rasche Verbreitung deren Apparat, sowie eine Welle vieler Neu- und Nachbauten.¹⁴ Beispielsweise wurden in Italien zahlreiche Patente angemeldet, ebenso wie in Deutschland, den USA oder England. Besonders in England verbreitete sich die neue Technologie unter Schaustellern und Variétébesitzern. Diese stellten aus den immer noch kurzen Filmen erste 15 bis 30-minütige Programme zusammen und zogen damit über die Jahrmärkte oder durch vorübergehend angemietete Räume.

Neben den gezeigten Alltagsszenen griffen die Filmemacher die Themen der Panoramen und Dioramen wieder auf und verliehen den Filmen einen neuen Sensationscharakter. Filme waren beispielsweise Krönungen, Paraden oder Einweihungen. (vgl. Faulstich 1994, S. 45)

2.2 Erste ortsfeste Kinos

Ebenso wie die erste öffentliche Filmvorführung in Frankreich stattfand, vollzog sich ebenfalls in Frankreich eine weitere Sensation. Nach vielen zahlreichen erschienenen Filmen zeigte das Publikum kein gesteigertes Interesse an den sehr stereotypischen Filmen. Sie sehnten sich nach neuen Erfahrungen und einer Steigerung des Sinnerlebens.

Georges Méliés inszenierte erste kleine Filmhandlungen (vgl. Engell 1992, S.55) Méliés war Besitzer eines Theaters, ein Bühnenmagier und erkannte die Kraft der Illusion des Mediums. Er begann sein Theater ganz auf den Film umzustellen. Zunächst filmte er seine Zaubertricks, im Anschluss daran begann er, speziell für den Film Tricks zu erfinden.¹⁵ Damit schuf er erste inszenierte und gestaltete Filmhandlungen. Eine neue Art des Films entstand. Von den erstmals anfänglichen Zeichnungen, über die Reihenfotografie zu Darstellungen historischer Ereignisse oder Aktualitäten, bald ersten Filmen, die den Alltag abbildeten bis hin zu ersten inszenierten, gestalteten Filmhandlungen. Der französische Film kam auf die Leinwände der Welt. Méliés Filme hatte das Kino derart popularisiert, dass sich mehr und mehr ortsfeste Kinos etablieren konnten.

¹⁴ Beispielsweise die Verbesserung der Apparate durch die Einführung des bekannten Malteserkreuzers für den Filmtransport, von Oskar Meßter. (vgl. Engell 1992, S.47)

¹⁵ Méliés verwendete beispielsweise den „Stoptrick“. Hierbei ließ er, durch kurzes anhalten der Kamera, abgebildete Objekte mitten im laufenden Bild verschwinden und wiederauftauchen. (vgl. ebd. 1992, S.55)

Er drehte zwischen 1897 und 1900 etwa 500 Filme, darunter traditionelle Märchen wie „Aschenbrödel“, Feen- und Geistergeschichten oder Horror- und Zaubergeschichten. (vgl. Engell 1992, S.55) Neben seinen ersten Filmen, die inszenierte Handlungen vorwiesen, gelang ihm ein weiterer Meilenstein in der Geschichte des Films. Mélié drehte den ersten Langfilm der Geschichte. Hierbei handelte es sich um eine Reise zum Mond, welche auch der gleichnamige Titel beschreibt.¹⁶ In diesem Film verarbeitete Mélié alles, was ihm in den Sinn kam: Phantasien, Imaginationen und Visionen. Für die Gesellschaft war das eine aufregende Neuerung. Nie hatte jemand zuvor mit so viel Kreativität ein Film gedreht. Er ging von der theatralen Performance im Theater, die szenisch-gestisch waren, zur narrativen integrierenden Illusion über. Eine neue Art des individuellen Kinoerlebnisses entstand. Jetzt, nachdem der Film seinen festen Platz in den Kinos gefunden hatte, stieg die Nachfrage an dem neu erschaffenen Medium. Nachdem die Brüder Lumière und Georges Mélié erste feste Etablissements etablierten, die nur zur Vorführung von Filmen dienten, zeichnete sich außerhalb von Frankreich ein ähnliches Bild ab.

Charles Pathé, ein französischer Konkurrent Méliés revolutionierte zwar nicht den Film, aber jedoch die Produktion von Filmen. Es gelang ihm finanzkräftige Partner zu finden -Claude Grivolas, französischer Ingenieur Uhrenproduzent und Erfinder- und eine nahezu monopolistische Position zu erreichen. (vgl. Faulstich 1994, S.25) Charles Pathé kaufte die Patente der Lumières. Er baute Projektoren und Kameras, ließ sie über ein Netz von Agenturen verkaufen und später verleihen.

Dadurch kontrollierte er die französische Filmindustrie von der Herstellung der Apparate über die Produktion der Filme, bis hin zur Verteilung und Vorführung. Ihm gelang es zuerst die Produktion und den Verkauf von Filmen neu zu strukturieren. Der anfängliche Verleih der Cinématographen an Schausteller und deren Wanderkinos wurde zu ersten festen Kinohäusern und schließlich durch professionelle Vermarktung zu den Anfängen der Filmindustrie. So kam es, dass der französische Film die Leinwände der Welt eroberte, beispielweise in den USA. In den USA entwickelte sich innerhalb weniger Jahre ein Konzept, der *Nickelodeons*, welcher sich dann in einer rasenden Geschwindigkeit verbreitete. Zusammengesetzt aus dem Wort „Nickel“, einer Münze mit dem Wert von 5 Cent und dem Wort „Odeon“, abgeleitet aus dem Griechischen und Wort für ein kleines Gebäude, entstanden feste Lichtspielhäuser. Ein „Nickel“ war hierbei der Eintrittspreis. (Monaco 2004, S. 251) Innerhalb kürzester Zeit gab es mehr als fünftausend *Nickelodeons*. (vgl. ebd. S. 251)

¹⁶ Der erste Langfilm der Geschichte hatte eine Länge von 280 Metern bzw. eine Dauer von 15 Minuten und ist zudem die erste Literaturverfilmung des Romans von Jules Verne. (vgl. Faulstich 1994, S.21)

2.3 Die Veränderung des Bildes

In den Jahren nach der Herausbildung der Kinematografie, der Weiterentwicklung der Techniken und den Veränderungen, die die Gesellschaft innerhalb des 19. Jahrhunderts spürte, verbreitete sich das Medium Film nicht nur rasch, sondern veränderte sich langsam.

Anfängliche einfache Filme der Lumière Brüder, wie die Ankunft eines Zuges in den Bahnhof oder die Arbeiter in einer Fabrik, entwickelten sich weiter. Die Gesellschaft war anfänglich erstaunt von der Möglichkeit die Fotografien „lebend“ zu sehen. Innerhalb der ersten vorgeführten Filme, hier als Beispiel die der Brüder, konnte der Zuschauer sich mit der Kamera identifizieren. Er sah den Zug mit den Augen der Kamera und wurde eins mit ihr. Diese Art der Aufnahme brachte die Zuschauer dazu ihre Welt auf eine neue Art zu betrachten und ihre Umwelt anders zu beobachten. In den ersten Filmen vollzog sich dies aufgrund des neuen Seherlebnisses:

Der Zug fährt aus dem Hintergrund des Bildes diagonal auf den vordergründigen Bahnhof und somit direkt auf die dort platzierte Kamera zu. (vgl. Film “Die Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof in La Ciotat” 0:15) Die Kamera zeigt die ankommenden und die am Bahnsteig wartenden Passagiere des Zuges von der Totalen bis zur Nahaufnahme. (vgl. Film “Die Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof in La Ciotat” 0:45) Der Zuschauer sieht zugleich die Totalität und das Detail.

Diese Momente bestimmten wesentlich seine künstlerische Originalität und machten damals den Reiz der ersten Besuche des Kinematografen aus, da dem Zuschauer bis zu diesem Zeitpunkt der gleichbleibende Abstand aus dem Theater bekannt war. Sie waren es nicht gewohnt zu sehen, dass im Zuge einer verringerten Entfernung die Größe des Gegenstandes zunimmt. Einige Zuschauer verließen bei den ersten Vorführungen vor Panik den Kinosaal. Wie das Beispiel der Gebrüder Lumière veranschaulicht, beinhalteten die ersten Filme einfache Aufnahmen ohne Schnitt.

Eine Steigerung des Ganzen gelang, wie oben bereits erwähnt, Georges Méliés. Seine neue Inszenierung des Films verbreitete sich und füllte die Kinos. Wobei sich Méliés Filme, wie die der Lumière-Brüder, direkt auf Alltagserfahrungen bezogen, erweiterte er seine Filme auf seine eigene Weise, wie es die Science-Fiction-Literatur oder das Märchen tun. Man könnte sagen: Was die Realität an Möglichkeiten verweigert, bietet der neue Film. Doch auch er schaffte es nicht, trotz seiner kreativen Filmästhetik, den Blick des Zuschauers lange für sich zu gewinnen. Die Ähnlichkeit der Sehgewohnheiten aus dem Theater wurden kaum verändert. Der Bildausschnitt war meist identisch mit dem Guckkasten, er bot keine Raumtiefe und zeigte Personen nur ganz. Seine inszenierten und gestalteten Filmhandlungen wiederum popularisierten das Kino. Die Wander- und Jahrmarktkinos wurden abgelöst von festen Kinos. Mit dem Wechsel des Standortes kam das Kino in Zugzwang. Durch den festen Platz in den immer größer werdenden Städten vollzog sich unter den Besuchern des Kinos eine Veränderung. In der Zeit der Industrialisierung, entstand ein neues Arbeit-Freizeitverständnis.

Die Menschen in den Städten lebten in Ballungsgebieten und waren Arbeiter der Industrie. Weg von dem Selbstversorger, hinzu der Notwendigkeit seinen Alltag, aufgrund einer fest etablierten Arbeitswoche, neu zu gestalten. Durch das neu gewonnene Verständnis von Freizeit entwickelte sich parallel dazu ein neuer Anspruch innerhalb der Freizeitgestaltung.

Das Unterhaltungsmedium Jahrmarkt, Varieté und Theater wurde abgelöst vom Kino. Nachdem die ersten Filme gesehen und fasziniert bestaunt wurden, erwarteten die Menschen weitere Faszinationen, die sie innerhalb ihrer Freizeit bestaunen konnten. Zeitgleich mit den festen Standorten der Kinos ging die Notwendigkeit einher den Bedarf an immer neueren und vor allem längeren Filmen zu stillen. Aufgrund dessen mussten neue Filme entstehen, um den Bedarf zu abzudecken. Daraus entwickelten sich neue Filme, welche die alten Sehgewohnheiten änderten. Nach Frankreich mit seiner Entwicklung des Cinématographen, der Verbreitung auf Jahrmärkten, dem Neudenken des Mediums Film und der damit einhergehenden Entstehung der ersten großen Filmindustrie in den USA, gelangte James Williams und George Albert Smith in England ein weiterer nennenswerter Fortschritt innerhalb der Historie des Films.

3. Die erste Instanz: Die Schule Brightons

Während Méliés dem filmischen Blick die enge Ordnung eines Theatralischen aufzwängte, arbeiteten der Brite George Albert Smith und der junge Schotte James Williams daran, den filmischen Blick mit völlig neue Wahrnehmungsweisen zu versehen. Die beiden englischen Filmemacher spielten dabei eine entscheidende Rolle. Sie sind als Vertreter der Schule von Brighton zu benennen. (vgl. Helbig 1999 S. 56)¹⁷ Nachdem der Cinématographe im Sommer 1896 in London vorgestellt wurde, kam eine Gruppe junger Filmpioniere zusammen und beschäftigte sich mit dem neuen Medium. Sie verfolgten die Entwicklungen des Films durch Méliés und die der Kinoentstehung in den USA, der *Nickelodeons*. Schauplatz der Filme der Schule von Brighton war das Seebad Brightons. Viele ihrer zahlreich gedrehten Filme waren auf dem amerikanischen Markt bekannt, erreichten jedoch nie die Verbreitung wie der der Méliés-Filme. Nichtsdestotrotz veränderten die Arbeiten den Filmaufbau in seinen Wurzeln. Eines der Neuerungen war die erzählende Montage. In einem Film von Williams löste er, als einer der erste Filmemacher, den Handlungszusammenhang auf. In einem Film über einer Ruderregatta zeigte er lediglich den Start, darauf folgte eine Einstellung aus der Mitte der Regatta, um schlussendlich den Film mit der Zieldurchquerung zu beenden. (vgl. ebd. S. 62) Damit fand der Zuschauer sich vor dem Problem wieder, den Zusammenhang des Ganzen allein zu vervollständigen. Dadurch schaffte es Williams das Publikum vor eine ganz neue Herausforderung zu stellen. Die Zuschauer mussten durch logische Schlussfolgerungen den Handlungsstrang selbstständig vervollständigen.

¹⁷ Als Schule von Brighton wird eine Gruppe von englischen Filmemachern aus den Jahren 1896 und 1910 bezeichnet. (vgl. Helbig 1999 S. 56)

In unserer heutigen Zeit mit Special Effekts und verrückten Schnitten, kaum als Revolution vorstellbar, brachte dies eine große Begeisterung in die Kinos. Die Grundform der elliptischen, der weggelassenen Montage entstand.

Doch damit nicht genug. Innerhalb eines Kurzfilms über aufständische Chinesen entwarf er das Grundmuster der Parallelmontage:

Der fünfminütige Film ist aufgebaut in vier Teilen. (vgl. Engell 1992, S.111) Innerhalb jeder Einstellung bleibt die Kamera an den Darstellern und dem Geschehen, sie verlässt jedoch den Schauplatz bevor die Handlung abgeschlossen ist. Nun ist der Zuschauer gefragt, welcher wie bei der weggelassenen Montage die Handlung im Kopf vervollständigen muss, während er auf der Leinwand einen neuen Standort und eine neue Handlung betrachtet. Damit trennt er die vier Teile des Films zeitlich und räumlich. Des Weiteren ordnet er die Handlungen dramaturgisch einander zu. (vgl. Engell. S. 113) Dem Zuschauer wird durch den Wechsel zwischen der Handlung und der Einstellung ein völlig neues Gefühl für die Zeit und den Raum vermittelt.

Diese Art des Filmdrehs änderte die Möglichkeiten des Aufbaus vollständig. Williams schaffte durch seine Filme eine Veränderung des Bildes. Seit seiner Art Filme zu drehen, konnte der Film nicht nur zerlegt, sondern auch neu zusammengesetzt werden. Dies verlieh Filmemachern die Chance, Synthesen zu bilden und Dinge durch Zusammensetzen zu erzeugen, die vorher nicht da waren. (vgl. ebd. S. 116) Williams entwickelte damit die Grundlage für eine neue spezifische filmische Erzählweise. Neben ihm leistete George Albert Smith einen besonderen Beitrag zum Aufstieg der filmischen Form und der Erzählweise. Den Zuschauer seiner Filme begegnete eine weitere besondere Herausforderung. Smith spielte in seinen Filmen mit den Einstellungsgrößen. Zum ersten Mal wurden Filme gedreht, die zwischen Totale und Großaufnahme in einem Handlungszusammenhang wechselten: Wird der Wechsel anfangs noch thematisch montiert, ergibt sich daraus der Wechsel der Einstellungsgrößen aus der filmischen Erzählung heraus, scheinbar natürlich. (vgl. Helbig 1999 S. 78) Durch die Beziehung der Bilder entstand -wie von allein- ein Handlungszusammenhang. Einen weiteren Durchbruch schaffte er mit einer zusätzlichen filmischen Entwicklung, welche die Filme der Gebrüder Lumières und die Méliés in den Schatten stellte. In dem Film „Mary Jane´s Mishap“ verband Smith den Wechsel von Totale und Großaufnahme mit dem Wechsel des Ortes. (vgl. Helbig 1999 S. 80) Damit durchbrach er die früheren Sehgewohnheiten der theatralisch geordneten Einheit von Szene, Handlung und Einstellung. Er erschaffte den neuen Film und neue Produktionsmethoden. Ebenfalls ist Smith bekannt als der, der Filme erstmals Farbe verliehen hatte. Um das zu verwirklichen, nahm er die Bilder abwechselnd mit einem grünen und roten Farbfilter auf, um diese anschließend durch Rot- und Grünfilter zu projizieren. (vgl. Helbig 1999, S. 85)

Aufgrund der Verbreitung des neuen Films durch die Kinos, kam es zu einer neuen Form der Filmproduktion. Die Nachfrage nach dem neuen Film wurde immer größer, das Interesse daran andere Sehgewohnheiten auf sich wirken zu lassen ebenso.

Dadurch und aufgrund des wachsenden Konkurrenzdrucks entstanden erste Filmindustrien, auch in anderen industrialisierten Ländern, wie beispielsweise Italien, dem Ursprungsland des Monumentalfilms.

4. Der Monumentalfilm in Italien

Neben der Verbreitung des Films in Frankreich, den USA und England gelangte der Film ebenfalls nach Italien. Dort gab es, wie überall zu dieser Zeit, verbreitet Jahrmarktsaufführungen, Wanderkinos und später feste Abspielstätten. Parallel dazu entstanden dort erste große Filmproduktionsstätten. Im Vergleich zu anderen Produktionsplätzen zeichneten sich diese neuen Produktionsstätten erstmals durch eine große Anzahl an Personal aus. Zurzeit Méliés oder beispielsweise der Gebrüder Lumière vollzogen alle Angestellten alle Aufgaben in jedem Bereich. Der Kameramann putzte am Abend die Veranstaltungsräume, der Produzent stand nicht nur hinter, sondern ebenso vor der Kamera. Mit der Entstehung größerer Filmproduktionsstätten änderte sich auch die Aufgabenverteilungen. Es entstanden Aufgabenbereiche zu denen nur diejenigen gehörten, die dort auch ihre Anstellung hatten. Es entstand die erste heimische Filmindustrie.

Die Filmgeschichte in ihren Vorläufern und Anfängen zeigt die vielen wichtigen Faktoren auf, welche dazu notwendig waren, das Medium Film entstehen zu lassen. Seine technischen Entwicklungen, aber auch die gesellschaftliche Notwendigkeit aus dessen Grund das Kino entstehen musste. Erste Veränderungen der Sehgewohnheiten wurden durch neue Filmästhetiken erreicht, erste Filmindustrien entstanden. Der Film wuchs langsam aus den Kinderschuhen und durch die ersten Filmindustrien eröffnete sich ein neues Kapitel innerhalb der Historie des Films.

Die Filmpioniere dieser Zeit orientierten sich hierbei an der dominierenden französischen Produktionen und deren Technik. Die Entwicklung der Schule von Brighton blieben ebenfalls nicht unentdeckt. Von 1905 bis 1910 nahm die Filmproduktion in Italien ihren Lauf. (vgl. Faulstich 1994, S.39) Innerhalb dieser Zeit gab es 3 erwähnenswerte große Filmproduktionsfirmen: eine in Rom, eine andere in Turin und eine weitere in Mailand. Sie alle produzierten vorzugsweise ein völlig neues Genre von Filmen, den historischen Monumentalfilm.¹⁸ Die Produktion dieser Filme war deswegen so bedeutend für die Geschichte, weil sie den Film abermals in neuem Glanz erscheinen ließen und ihn neu definierten. Doch wodurch zeichneten sich die italienischen Filme aus? Was haben die Filmemacher Italiens zur Historie des Films beigetragen?

Durch die Entstehung, der oben bereits erwähnten, neuen Aufgabenbereiche, gelangte die Filmproduktion zu neuen Strukturen. Die filmische Arbeit wurde optimiert und daher effizienter. Die Filme, die zu dieser Zeit entstanden sind, waren die ersten wirklichen Langfilme, wie man sie heute auch aus dem Kino kennt.

¹⁸ Monumentalfilme zeichnen sich vor allem durch ihre Produktion aus. Diese beinhalten einen hohen Aufwand an Darstellern, Kulissen, Kostümen und damit einhergehend auch hohe Kosten. (vgl. Junkelmann 2004 S. 78)

Mit einer Länge von ein bis zwei Stunden brachten sie die Möglichkeit mit sich viel Sehenswertes darin unterzubringen. Eine weitere wichtige Entwicklung geschah innerhalb der Filmstätten selbst: War es zu Zeiten der Anfänge noch üblich Alltagssituationen zu filmen, so entstanden ein paar Jahre später riesige Ateliergelände unter freiem Himmel. (vgl. Faulstich 1994, S. 53) Darin wurden erstmal gigantische Kulissen aufgebaut und ganze Szenenbilder erstellt. (vgl. ebd. S. 53) Die Herausforderungen für den späteren Zuschauer lagen hierbei in den neu entstehenden Sehgewohnheiten. Durch das Zusammenwirken großmaßstäblicher Kulissen, in Zusammenspiel mit der Weite einer Landschaft, erzeugten die Filmemacher Italiens einen bis dahin ungekannten Realitätseindruck. Die bis zu diesem Zeitpunkt technischen Entwicklungen wuchsen weiter heran. Um die Tiefe des Raums einzufangen entwickelten die Italiener als Vorreiter die lange Kamerafahrt. (vgl. ebd. S. 50) Was für uns heute als selbstverständlich angesehen wird, galt damals als eine entscheidende neue ästhetische Komponente und erzeugte ein völlig neues Wahrnehmungserlebnis. Die Italiener entwickelten einen der ersten Kamerawagen, den *Carello*. (vgl. Junkelmann 2004, S.80) Diesen verwendeten sie anstelle der Montage, die wie oben genannt durch die Schule Brightons bekannt wurde. Sie zogen die Kamerafahrt bis in die Großaufnahme. Des Weiteren bekam der Statist eine entscheidende Rolle im Film. Die Regisseure füllten die zur Verfügung stehenden Räume mit Menschenmassen, welche auch aufgrund des Filmstoffes benötigt wurden. Zum Ausgleich für die Menschenmassen trat eine weitere wichtige Veränderung innerhalb des Films auf. Die italienischen Regisseure setzten auf die Verwendung einer Hauptfigur im Film, einer Frau als Diva. (vgl. Faulstich 1994, S. 56) Dadurch ordneten sie nicht nur den Aufbau des Bildes neu an, sie gaben ihm auch einen roten Faden. Der Film orientierte sich erstmals an einer einzelnen Person, deren Geschichte erzählt wird. Als eine der ersten Filmdiven sei an dieser Stelle Lydia Borelli mit ihren Filmen „Aber meine Liebe stirbt nicht“ und „Die nackte Frau“. (vgl. Faulstich 1994, S. 57) In ihren Filmen schuf sie das Bild einer Diva. Die weiblichen Filmstars verkörperten eine Mischung aus Sinnlichkeit, Ängstlichkeit und Melancholie. Sie spielten mit Gegenlicht- und Hell-Dunkel-Aufnahmen sowie Auf- und Abblenden. Die italienischen Monumentalfilme drehten sich unter anderem auch um historische Stoffe. Dabei griffen die Regisseure auf die Bandbreite der beispielsweise römischen Traditionen zurück.¹⁹ Und genau dadurch gaben sie den Menschen erstmals eine ganz neue Chance sich mit den Filmen zu identifizieren. Die römischen Traditionen sind der Inbegriff der italienischen Kultur, also alles das was die Menschen selbst gestaltet hervorbrachten.²⁰ Das und die neuen ästhetischen Variationen verschafften den Filmen einen Erfolg in den Kinos Italiens, aber auch in Deutschland und Amerika.

¹⁹ Weitere Stoffe waren beispielsweise die Macht der Cäsaren, von Christus und Nero. Jedoch aber auch Populärliteratur, volkstümliche Mythen, römische Geschichte und später auch Bibel-, und Antikfilme. (vgl. Faulstich 1994, S. 48)

²⁰ Unter Kultur versteht man -ganz allgemein- „die erlernten oder sonst wie angeeigneten, über Nachahmung und Unterweisung tradierten, strukturierten und regelmäßigen, sozial verbreiteten und geteilten Gewohnheiten.“ (Esser 2002, S.13)

5. Die ästhetische Entfaltung des amerikanischen Kinos

Die enorme Kinonachfrage schaffte es, dass die italienischen Monumentalfilme als ausgesprochene Exportschlager galten. Beispielsweise herrschte auf dem amerikanischen Markt eine große Nachfrage nach den neu entstandenen Filmstoffen. In den USA hatte das Konzept des *Nickelodeons* schon längst den Markt übernommen. Neue große Filmpaläste entstanden. Auch in den USA brachte der Übergang vom ambulanten Kino, dem Wanderkino, auf ortsfeste Filmstätte eine Veränderung der Nachfragestruktur mit sich. Die Nachfrage nach Filmen stieg. Wobei hierbei die ortsfesten Kinos über ausreichend Filme verfügen mussten. Das wiederum konnte nur möglich werden, indem eine Vielzahl von Filmen und Kopien derer vorhanden waren. Die vorangegangene Zirkulation eines Einzelstückes zwischen den Spielstätten wurde aufgelöst, sodass, an mehreren Orten gleichzeitig dem Publikum Filme präsentiert werden konnten. Ökonomisch gesehen wurde diese Notwendigkeit zu einer wahren Goldgrube für die Filmproduktion, aus der sich dadurch eine gesteigerte Filmproduktion ergeben musste. Zwischen 1905 und 1908 entwickelte sich die USA zum größten Filmmarkt der Welt und überholten damit Frankreich, England und Italien. (vgl. Engell 1992, S.77)

Um das zu schaffen bedurfte es einer ausgeprägten Produktionslandschaft und einer Erweiterung der, bis zu diesem Zeitpunkt, bekannten Sehgewohnheiten. Nachdem nun die einfache Darstellung von Alltagssituationen abgelöst wurde, von Montagen, großen Kulissen, Massenstatisten, Neuerungen bei der Kameraführung, Verwendung von Themen und Hauptdarstellern -in den Anfängen Frauen- und dem Boom des Kinos, gründeten sich -wie auch zuvor in Frankreich, England und Italien- in den USA zahlreiche Produktionsfirmen. Hierbei galt New York anfangs als Produktionszentrum. Später verlagerte sich das Zentrum der Filmproduktionen nach *Hollywood*. Dort war es den Produzenten möglich auf noch unerschlossenem, billig zu erwerbenden Grund und Boden, sowie bei kontinuierlich schönem Wetter, verschiedenartiger Landschaften und einem attraktiven Arbeitskräfteangebot, kostengünstig zu drehen. Die Filmindustrie wählte Hollywood sozusagen aus denselben Gründen wie die Autoindustrie Detroit: Dem leichten Zugang zu Rohmaterial und Arbeitskräfteangebot. Sie hatten es sich zum Ziel gemacht die in großer Stückzahl vorhandener Kinos mit Filmen auszustatten und die Dominanz über die gesamte Werkschöpfungskette, von der Produktion über den Verleih bis hin zu den Abspielhäusern zu erlangen. In den USA veränderte sich die Produktionslandschaft und damit auch die Filmproduktion. Wie die Italiener mit ihren historischen Monumentalfilmen auf römische Traditionen zurückgriffen, griffen die Amerikaner auf ihre eigene Kultur zurück und schufen ein neues Genre des Films, den Western.

Der Western war in den USA seit Ende des 19. Jahrhunderts durch die Besiedelung des „Wilden Westens“ als Genre insbesondere durch Buchromane, Groschenhefte²¹, durch Malerei oder Fotografien, Theateraufführungen, Songs oder Balladen bereits bekannt. (Faulstich 1994 S. 53) Das hierbei der Western das neue Medium Film annahm, war naheliegend. Der Western, „The Great Train Robbery“, wurde von Edwin S. Porter²² gedreht und gilt als einer der ersten Western und gewissermaßen als erster amerikanischer Heimatfilm, welcher auf die flüssige Erzählmontage Williams zurückgriff und in welchem er die Großaufnahme Smiths präziserte, indem er am Ende seines Westerns einen in einer Großaufnahme gefilmten Revolvermann von der Leinwand ins Publikum schießen ließ. (vgl. ebd. 1994, S. 54) Damit schuf er ein ganz neues Filmgenre.

In diesem Zusammenhang muss an dieser Stelle ein weiterer, für die Filmgeschichte bedeutenderer Filmproduzent erwähnt werden. David Wark Griffiths Höhepunkte seiner Karriere lassen sich in den Jahren von 1908 bis 1916 finden, welche zudem die Filmgeschichte weit darüber hinaus beeinflussten. (vgl. ebd. 1994, S. 55) Auch er drehte Western, wurde aber vor allem bekannt aufgrund seiner neuen Denkweisen des Filmdrehs. Griffiths Filme verfolgten eine neue Strategie der Handlungsmuster. Hierbei verwendete er einfache Gegensatzpaare, wie arm und reich oder der Rücksichtslose und der Besonnene als neues Grundgerüst der Handlung. (vgl. ebd. S. 55)

Griffith gilt ebenfalls als einer der ersten Filmproduzenten, welcher auf abstrakte Themen zurückgriff und den Film damit neu dachte. Themen waren beispielsweise Gerechtigkeit, Treue und Glück, Ehre und Familie, Ritterlichkeit und Heldentum, Hierarchie und Individualität oder Erde und Landschaft. (vgl. Giesenfeld 2006, S. 22) Griffith interessierte sich nur wenig für einzelne Themen, befasste sich dafür mit den von ihm ausgewählten Themen sehr intensiv. Mit seinem Film „The Birth of a Nation“ von 1915 schrieb er den erfolgreichsten Film der Stummfilmzeit. Für die amerikanische Filmgeschichte zählt er als das bedeutendste und einflussreichste Einzelwerk. (vgl. ebd. S. 25) Damit gilt er auch für die Filmgeschichte als ein Meilenstein in der Geschichte. Griffiths Film „The Birth of a Nation“ wird vor allem wegen seiner filmischen Innovationen verehrt. Er ist mit einer Länge von drei Stunden einer der längsten Spielfilme seiner Zeit. Sein Erfolg ist maßgeblich für die Durchsetzung zukünftiger Langfilme verantwortlich. Er bestand aus zwei Teilen und spielte zu der Zeit vor und während des amerikanischen Bürgerkriegs, hatte zudem die Rekonstruktion der besiegten Südstaaten zum Thema, vor deren Kulisse eine Liebesgeschichte spielte.²³ (vgl. ebd. S. 27)

²¹ Unter Groschenheften versteht man, wie es der Name bereits sagt, Romane, die eine preisgünstige Heftform besaßen, in hoher Auflage veröffentlicht wurden und als billige Konsumware gedacht waren. (vgl. Galle 1988, S.3) In den USA wurde der Western durch Namen wie *Billy the Kid* oder *Jessie James* bekannt.

²² Edwin S. Porter war ein US-amerikanischer Filmpionier, welcher sich erstmals als Kameramann bei Thomas Edisons Filmen dem neuen Medium Film näherte. (vgl. Faulstich 1994, S. 54)

²³ Rekonstruktion meint die Phase nach dem Sezessionskrieg der Vereinigten Staaten. Hier drunter ist jedoch nicht die bloße Wiederherstellung des ursprünglichen Zustandes gemeint, sondern der

Seine Art des Drehens, sein Aufbau des Bildes und seine Themen sind eine völlige Neuheit auf der Leinwand. Um das zu verstehen, stelle man sich spektakuläre Schlachtszenen zweier Armeen mit tausend Mann vor, die mit Rauchbomben und Geschossen kämpften. Er selbst dirigierte diese von einem zehn Meter hohen Turm mit Hilfe von Leuchtsignalen. (vgl. ebd. S. 26) Keiner der bis dahin gedrehten Filme wurde mit so einem großen Aufwand produziert. Bis dahin wurden Filme schnell und billig gedreht. Sie sollten hauptsächlich Einnahmen erzielen. Das änderte sich nach den Filmen Griffiths drastisch. Neu, neben dem großen Aufwand, war ein von ihm geplanter, dramatischer Filmhöhepunkt. Dieser signalisierte, wie auch in den meisten heutigen Filmen, eine Wende im Film. Mit den Augen der damaligen Zeit gesehen, unvorstellbar fesselnd. Doch was genau machte diesen Film zu einem der bedeutendsten Hollywoods? Einer der auffälligsten Unterschiede im Vergleich zu anderen Filmen findet sich in der Wahl des Drehortes. Die gigantischen Kulissen der Filmpioniere der Schule von Brighton wurde eingetauscht gegen echte Landschaften, die als Bildhintergrund dienten. Das verschaffte dem Bild eine neue realistische Tiefe. Erstmals wurde ein Film nachts durch die Verwendung von Fackeln gedreht. Des Weiteren perfektionierte er Filmtechniken wie die Parallelmontage und wechselte damit zwischen mehreren Handlungslinien innerhalb des Films hin und her.

Auffallend waren weiterhin die Vergrößerung oder Verkleinerung eines bestimmten Bildausschnittes, leinwandfüllende Großaufnahmen, sowie lange Kamerafahrten und neue Perspektiven. Der Film wurde komplexer, dramatischer durch seine Handlungsmontagen und Beleuchtungstechniken, sowie elaborierter durch seine Einstellungsästhetik. (vgl. Giesenfeld 2006, S. 28) Erstmals wurde für einen Film eine Filmmusik geschrieben und von einem Orchester unterlegt. Dadurch unterlegte Griffith speziell ausgesuchte Themen und wichtige Charaktere. Das Besondere: die Filme zu dieser Zeit der Filmgeschichte waren noch stumm, konnten keine Filmmusik beinhalten. Verkauft wurden jedoch Platten mit der Musik, sowie die Noten der Filmmusik. Während des Films konnten diese Platten abgespielt werden, um den Film musikalisch zu unterlegen. Somit bildeten sie im Zusammenspiel mit den Bildern die ersten audiovisuellen Erlebnisse. Das bedeutet, dass selbst der Stummfilm nicht ohne Ton auskommen musste. Dies hatte einen formgebenden Einfluss auf zukünftige Filme, sowie eine erkennbare Wirkung auf die Filmgeschichte und die Entwicklung des Films als Kunstform, bis der Stummfilm schließlich 1936 vom Tonfilm abgelöst wurde. Doch damit nicht genug.

Durch Griffiths Arbeiten gilt bis heute, dass beim Drehen von Filmen darauf geachtet wird, dass beispielsweise die Anschlüsse der Einstellungen aneinander montiert werden. Des Weiteren, dass sie eine zeitliche und räumliche Logik aufweisen und einer scheinbaren Natürlichkeit folgen. Sie sollen eine optische Kontinuität bilden. In der Praxis beispielsweise heißt das, dass Bewegungsabläufe, die sich über mehrere Einstellungen erstrecken, in der Regel ihre Richtung beibehalten.

Wiederaufbau nach der Zerstörung und die staatliche Neuordnung der ehemaligen Staaten, in denen die Sklaverei abgeschafft wurde. (vgl. Giesenfeld 2006, S. 25)

Achsenverhältnis und Blickwinkel bleiben konstant. Die Montage wird dadurch nahezu unsichtbar. Sie hält dazu an folgerichtig vorzugehen und zwanglos. Nun könnte man festhalten, dass sein Film „The Birth of a Nation“ andere Filmtechniken überholte und künstlerische Neuerungen zum Vorschein brachte. Doch damit nicht genug.

„Ein Filmwerk von hohem ästhetischen und politischen Rang. Der Stummfilm, in dem sich David Wark Griffith andererseits als naiver Moralist ausweist und dem ‚weißen Süden‘ der USA seine uneingeschränkte Sympathie zollt, gilt als der erste große Propagandafilm der Kinematografie“ (Lux 1987, S. 121)

Sein Film gilt als einer der ersten Propagandafilme seiner Zeit. Kritiker schätzen seine Inhalte als rassistisch ein. Wie anfänglich bereits erwähnt, beinhaltet der Film die ideologische Rekonstruktion von der Einfuhr afrikanischer Sklaven nach Amerika, über die Entstehung der Sklaverei in den Nordstaaten bis hin zur Ermordung des Präsidenten Lincolns.

Des Weiteren behandelt Griffith den Bürgerkrieg mit den Südstaaten der USA. (vgl. Faulstich, 1994 S. 68) Verknüpft wurde das Ganze mit dem Schicksal zweier Familien, jeweils eine aus dem Norden und aus dem Süden. Er spielte mit offenen und latent propagierten Rassenvorurteilen, mit Ehre und Familie, Ritterlichkeit und Heldentum, Hierarchie und Individualität, Ordnung und Gerechtigkeit, sowie mit Besitztümern und einfacher Landarbeit, gepaart mit der tiefen Melancholie einer verlorenen und zerstörten Heimat. Die Vorwürfe der Kritiker lassen sich durch seine Darstellung der Rekonstruktions-Zeit und der der Afroamerikaner aufzeigen. Durch seine filmischen Formen und der dargestellten Handlung transportiert er differenzierte Gedanken und damit verbunden eine klare negative Meinung. Afroamerikanische Protagonisten wurden im Film als meist einfältig, böse oder seinem weißen Herrn untreu, an anderer Stelle als ergeben dargestellt. (vgl. Faulstich 1994, S.70) Ob und inwieweit Griffiths Rassismus naiv oder überlegt war, sei an dieser Stelle ausgespart. Jedoch begleiteten die Kritiken seinen Film, aufgrund dessen er den Film mit einem Vorwort versehen ließ:

„EIN APPELL FÜR DIE FILMKUNST: Wir fürchten keine Zensur, denn wir wollen weder mit Ungehörigkeit noch Obszönitäten Anstoß erregen, doch verlangen wir als unser Recht die Freiheit, die dunkle Seite des Schlechten darzustellen, um so die helle Seite der Tugend zu erhellen – das Recht, das dem geschriebenen Wort zugestanden wird – die Kunst, der wir die Bibel und die Werke Shakespeares verdanken.“ („The Birth of a Nation“ 1915, David Wark Griffith)

Fest steht, dass seine Einheit von Inhalt, Form und Sinn im Film von Hollywood angenommen wurde. Für die Filmgeschichte ein wichtiger weiterer Schritt. Von diesem Zeitpunkt an war das Medium Film in die Lage versetzt unmittelbar und ausdrücklich Sinnaussagen zu machen, beispielsweise über Glück und Gerechtigkeit.

Fortan konnten moralische Grundhaltungen und ganze Wertesysteme im Film miteinander kontrastiert und dem Publikum nahegebracht werden. Griffith durchbrach damit den Rahmen des Kinetoskops endgültig. Das Melodrama und die Sentimentalität, die mit Griffith assoziiert wurde, hatte die Stummfilmperiode geprägt. Die Ausdifferenzierung des filmischen Sinnangebotes lockte die Zuschauer in die Kinohäuser. Daraus entstand eine Produktion des Mediums, wie es sie zuvor noch nirgends gab. 1914 produzierte Hollywood etwa die Hälfte aller Filme der Welt. (vgl. Sadoul, 1957 S. 304) Zum Vergleich: 1912, gerade mal 2 Jahre zuvor war noch der Großteil der Weltproduktion aus Frankreich gekommen. Anfang der 20er Jahre hatte es in den USA etwa 100 000 Filmvorführungen pro Tag gegeben, die mehr oder weniger streng nach den Neuerungen Griffiths gemacht wurden. (ebd. S. 420) Eine gedankliche Grundkonstruktion, das Denken in Gegensätzen, sozusagen dem Schema von falsch und richtig, gut und böse oder arm und reich, sowie Griffiths Kontinuität waren es, die fortan genutzt wurden, um dem Film das typische Image zu verleihen, welches sich auch heute noch oft finden lässt. Die Ästhetik von Griffiths Filmen erfuhr durch den russischen Revolutionsfilm Gegenwind und damit auch die bisher dynamische Entwicklung des Films.

6. Der russische Revolutionsfilm

Was zu der damaligen Zeit eine enorme Revolution innerhalb der Filmgeschichte war, zeigte die Entwicklung bis zu diesem Punkt. In unterschiedlichsten Regionen entstanden Kinos und Filmindustrien. Die Produktion des Mediums boomte. Griffiths Art Filme zu drehen beherrschte die Produktion der anfänglichen 20er Jahre. Unsere heutige Kinoerfahrung könnte uns jedoch zeigen, dass das Spektrum an Möglichkeiten größer geworden sein müsste. Griffiths veränderte die Betrachtungsweise in seinen Grundzügen, so wie zu seiner Zeit auch andere: Die ersten, die systematisch versucht haben Filme zu drehen, die grundsätzlich anders funktionieren, als die Hollywoods, waren die Filmemacher der neu entstandenen Sowjetunion nach 1920. Mit ihnen brach ein neues filmgeschichtliches Entwicklungsmuster an. Ebenfalls wurden Filme in Deutschland oder beispielsweise in Schweden und Dänemark gedreht. Auch wenn diese durchaus Erfolge verzeichnen konnten, so schafften sie es nicht den Film in seinen Grundzügen neu zu strukturieren und umzudenken, eine völlig andere Filmästhetik und ein neues Sinn- und Gedankenkonstrukt zu erschaffen. (vgl. Hesse 1977 S. 187) Das änderte sich mit Sergej Michailowitsch Eisenstein. Seine Ideen und Filme sind proportional zu Hollywood und deren Bedeutung für die internationale Filmgeschichte anzusehen. Eisenstein war einer der jüngeren Filmemacher der Filmhochschule Kuleshov. Sie hatten es sich zum Ziel gemacht andere Filme, anders als die Hollywoods, zu machen. Der sozialistische Film sollte den Filmen des kapitalistischen Hollywoodkinos entgegentreten.

Eine wichtige Rolle hierbei spielte, wie oben bereits erwähnt, Eisenstein. Er gelangte über das Proletkult-Theater²⁴ zum Film. (vgl. Seemann 1961, S. 179) Neu war hierbei, dass das Proletariat zuvor noch nie eine unterstützende Kunstform kannte, weder Literatur noch Film. Das bedeutet, dass noch nie zuvor die spezifischen Erlebnis- und Denkweisen, die das Proletariat kennzeichneten, ausgedrückt worden. In diesem Fall das durch die Revolution befreite Proletariat. Die Produktion der Filme des Proletariats schaffte eine neue Filmästhetik. Wobei es hierbei anfänglich nicht um die Erschaffung eines neuen Bewusstseins geht, sondern darum die neu geschaffenen Verhältnisse auszudrücken. Doch brachte der Film Eisensteins „Streik“ dann eine neue Filmästhetik mit sich. Die Funktion der neuen Filmästhetik wollte hierbei zusätzlich den richtungsweisenden Neuerungen Griffiths entgegenwirken.

Für das Theater entwickelte Eisenstein Montagen, welche er theoretisch begründen konnte und ihnen damit vorab eine schlüssige Sinnstruktur verschaffte. Er nannte sein Prinzip „Die Montage der Attraktionen“. (vgl. Engell 1992, S. 89) Diese beschrieb ein wirkungsästhetisches Verfahren. (vgl. ebd. S.90) Wobei Eisenstein eine Attraktion als einen besonderen Reiz ansah, welcher einem Bild, einer Szene oder Einstellung entsprang. Wichtig war, dass der Reiz den Zuschauer in seinen Bann zog, ihn mit Spannung oder Entsetzen füllte, beispielsweise in einer Liebesszene oder Erschießungsszene. Nach Eisenstein funktionierten diese Attraktionen in sich, ohne Rücksicht auf den Kontext. Das bedeutet, dass die emotionalen Höhepunkte ihre Wirkung unabhängig vom eigentlichen Handlungszusammenhang -also Liebe oder Erschießung- entfalteten. Der Zuschauer sollte sich dabei auf diese Attraktionen bzw. Höhepunkte konzentrieren und weniger dem eigentlichen, kontinuierlichen Lauf der Handlung folgen. Mit dieser Theorie brachte er die Überlegungen des dramaturgischen Aufbaus von Theaterstücken zum Film. Für die Filmmontage bedeutete das dass die Höhepunkte verdichtet und aufeinander abgestimmt eingesetzt verwendet konnten. Diese theoretischen Überlegungen setzte er erstmal in seinem Film „Streik“ um und scheiterte. Die praktische Umsetzung verfolgte zwar eine erzählerische Linie, überforderte den Zuschauer jedoch mit der Fülle der assoziativen eingeschnittenen Bilder und der Durchmischung rein dekorativer Elemente. (vgl. Faulstich 1994 S. 121) Nachdem die erste praktische Umsetzung seiner Theorie zur dramaturgischen Montage scheiterte, bekam er kurz darauf die Möglichkeit einen weiteren Versuch zu starten. Er wurde beauftragt, zum Anlass des zwanzigjährigen Jubiläums der gescheiterten russischen Revolution einen Film zu drehen. Die Handlung des Films lehnte sich frei an die tatsächlichen Ereignisse des russischen Revolutionsjahres 1905. Eisenstein hatte für den Film ursprünglich mehrere Episoden angedacht. Seine erste Episode jedoch gestaltete er schlussendlich in der Länge eines abgeschlossenen Films, sodass er daraufhin die anderen Teile nicht verwirklichte.

²⁴ Proletkult bezeichnet eine proletarische kulturrevolutionäre Bewegung der russischen Oktoberrevolution. Zwischen 1917 und 1925 versuchte sie eine Kultur ohne bourgeoisen Einfluss zu erschaffen. Proletkult-Theater ist hierbei ein Bestandteil der neu entstandenen Kultur. (vgl. Seemann 1961, S. 179)

In dem Stummfilm „*Panzerkreuzer Potemkin*“ lässt sich die von Eisenstein entwickelte Theorie wiederfinden:

Zunächst fällt als erstes auf, dass der Film außerordentlich sorgsam konstruiert ist, sodass man beim Schauen des Films feststellen kann, dass er auch heute noch eine große Wirkung ausübt. Als Neuerung fällt auf, dass verschiedene Montagekonzeptionen miteinander in Verbindung gebracht wurden. Neben der Montage der Attraktion wurde in dem Film das erste Mal eine rhythmisierende Montage angewendet. Dadurch wirkte der Film in seiner Handlung einmal beschleunigt, einmal verlangsamt.

Mit der rhythmischen Montage eines Films lässt sich sozusagen das Tempo und die Dynamik des Films steuern. Dabei können wenige Schnitte Ruhe erzeugen, kurze Schnitte wiederum können das Tempo erhöhen. Spannung erzeugte er dadurch, dass er auf längere Schnitte kürzere folgen ließ. Er sorgte damit erstmals für einen Spannungsbogen innerhalb eines Films:

Im Film „*Panzerkreuzer Potemkin*“ kann man sich in den Schauplatz einer Massenflucht auf einer Treppe versetzen. Durch immer kürzer werdende Einstellungen verläuft diese nach und nach chaotischer bis am Ende ein Kinderwagen unaufhaltsam die Stufen herunter rollt. (vgl. Film *Panzerkreuzer Potemkin* 53:53) Es ist klar zu erkennen, dass die aufeinanderfolgenden Einstellungen kontrastiv gegeneinander geschnitten wurden. Diese Einstellungsfolge wiederum geht in die montierte Handlung über, wo beide Gegensätze auf demselben Handlungsstrang zusammentreffen. Zu erklären sind die Gedanken Eisensteins mit dem Gesetz der Dialektik. Die in diesem Fall rein schematisch als Diskurs beschrieben werden. Das bedeutet, einer These werden Probleme oder Widersprüche als Antithese gegenübergestellt, wodurch ein neues Verständnis als Synthese entstehen soll. (vgl. Adorno/Horkheimer 1944, S. 80) Bezieht man diese Denkstruktur jetzt auf die Montage Eisensteins, so bildete er nicht nur eine Handlung ab, sondern ergänzte diese durch einen Argumentationsstrang, stets nach dem Gesetz der Dialektik. Dem Zuschauer wird an dieser Stelle die Fähigkeit zugesprochen, dass er mitdenkt, Zusammenhänge zwischen gezeigten Elementen herstellt, dadurch den Argumentationsstrang und den Handlungsablauf versteht und nachzuvollziehen im Stande ist. Man könnte sagen, dass er der erste war der gezielt mit der Wirkung von Filmen auf deren Zuschauer experimentierte.

Die Umsetzung seines neuen Auftrags stieß bei den damaligen Zuschauern auf Zuspruch. Seine Bilder und Metaphern wirkten unmittelbar pathetisch. In weiteren Filmen vertiefte er seine Art Filme zu produzieren weiter und differenzierte seine Theorie. Beispielsweise entwickelte er weitere neue Elemente der Filmsprache, auch bezeichnet als metaphorische, assoziative Montage. Bei der Assoziationsmontage wurde ein aussagekräftiges Bild in einer darauffolgenden Einstellung erneut gezeigt, in jenem Fall jedoch in einem neuen Kontext.

Das Metaphorische wiederum ergab sich daraus, dass sich für das Publikum aus den zwei gegenübergestellten Bildern eine Metapher ergab. Voraussetzung hierfür ist auch heute eine stereotypische Bedeutungszuweisung. (vgl. Urussowa 2001, S.1186) Diese Technik wendete Eisenstein beispielsweise in seinem Film „Streik“ an. Hierbei wurden die Bilder des Mordes an Streikenden mit dokumentarischen Bildern aus einem Schlachthof montiert. (vgl. Film „Streik“ 1:32:10) In der sowjetischen Montagelehre also kommt dem Bedeutungsbildungsprozess eine bedeutende Rolle zu.

Die Anordnung der Bilder besitzt einen entscheidenden Einfluss auf ihre Wirkung beim Zuschauer. Für die Filmgeschichte ist diese Neuerung enorm wichtig. Durch diese Technik war es Regisseuren von da an möglich Filme gezielt zu montieren. Durch die Montage konnten sie beispielsweise einen intellektuellen oder emotionalen Effekt bewirken. Des Weiteren hatten sie dadurch fortan die Möglichkeit den Zuschauer zu einer Komponente ihres Filmtextes zu machen. Dafür programmierten sie die gewünschte Wahrnehmungsweise direkt hinein. Das Zusammenspiel von Bildabfolge, deren Geschwindigkeit und ihre wechselseitige Wirkung hatten seit den Filmen Eisensteins einen bedeutenden Einfluss auf das Wahrnehmungsbild des Zuschauers. Dazu kam seine Arbeit mit einer ausgeprägten Symbolhäufigkeit, welche von den Besuchern der Filme erstmals große Aufmerksamkeit verlangten. Zunächst mussten sie die Symbole als Hinweis erkennen, im weiteren Verlauf verstehen, um sie schlussendlich bewerten zu können. Der Filmgeschichte widerfuhr durch die Montagelehre Eisensteins eine Wende. Wenn sich zuvor -wie in Hollywood nach Griffith- Parallel- und Kontrastmontagen auf das Nebeneinander beschränkten und den organisatorischen Zusammenhang nicht zu zeigen vermochten, so änderte sich das mit den Filmmontagen Eisensteins. Er zeigte die organisatorischen Zusammenhänge, aus denen ein Konflikt hervorging, sowie den höheren Zusammenhang, in dem eben jener Konflikt wieder mündete: der Synthese. Dadurch schaffte er etwas Revolutionäres. Mit der Hilfe der Montage entstand etwas Eigenständiges und Neues, das bis dahin in den montierten Einstellungen Griffiths nicht enthalten war. Lief das Hollywood der 20er Jahre Gefahr mit seinen bis dahin revolutionären Entwicklungen rückständig zu sein? Die Antwort darauf lässt sich im weiteren Verlauf finden. Bis heute sind die Filmproduktionen Hollywoods vorherrschend im Kinoprogramm zu finden. Doch wie kam es dazu? Welche weiteren Entwicklungen innerhalb der Filmgeschichte brachten den Film abermals in Bewegung?

7. Hollywood und die neue Filmästhetik der 20er Jahre

Die Antwort hierfür lässt sich innerhalb der Entwicklung Hollywoods finden. Das Hollywood der 20er Jahre wurde geprägt von unterschiedlichen Faktoren. (vgl. Engell 1992, S. 103) Der Film und seine Entwicklung unterlagen einem ständigen Wandel. Nach den sowjetischen Filmen und der vorher entstandenen Filmindustrie in Hollywood blieben weitere Neuinterpretationen des Mediums Film nur eine Frage der Zeit. Die Gründe dafür lassen sich in unterschiedlichen Entwicklungen finden.

Zunächst brachte die ansteigende Verbreitung des Kinos, die höheren Produktionskosten, sowie die Anzahl der produzierten Filme neue Veränderungen der Filmindustrien hervor:

Gab es in den USA 1908 etwa 10 000 Kinos, waren es 1927 bereits doppelt so viele, 20 000. (vgl. Sadoul 1957, S. 217) Mit der ansteigenden Einwohnerzahl Hollywoods, von anfänglich 35 000 im Jahr 1920, auf 140 000 im Jahr 1926, übertraf der Kinobesuch die 100 Millionen, wöchentlich. (vgl. Zglinicki 1979, S. 500) Die Platzkapazität lag zu dem damaligen Zeitpunkt bei 18 Millionen Kinoplätzen. (vgl. Balio 1976, S. 171) Dass in Kombination mit der Vielzahl an produzierten Filmen (oben genannt), verlangte nach einem enormen Ausbau der Filmindustrie. (vgl. Engell 1992, S. 103) 1929 gab es rund 350 000 Beschäftigte in der Filmindustrie, welche Platz sieben der umsatzstärksten Industriezweige hinter Zweigen wie der Schwerindustrie, Chemie, Textil- und Autoindustrie einnahm. (vgl. Balio 1976, S. 172) Im Jahr 1930 landete die Filmindustrie auf dem dritten Rang, noch vor der Öl- und Lebensmittelindustrie. (vgl. ebd. S. 181) Diese Zahlen zeigen, dass die Filmindustrie zu einem Industriezweig wie jeder andere geworden war. In den Ausbau der Studios investierten die Produktionsgesellschaften etwa 1,5 Millionen US-Dollar, ebenso wie weitere 1,25 Millionen in Kinos. (vgl. Balio 1976, S. 173)

Die Einnahmen-Ausgabenrechnung ging im Hollywood der 20er Jahre jedoch nicht auf. Hollywood hatte sich, trotz des Booms, paradoxerweise unterkapitalisiert. Das bedeutete, dass namenhafte Firmengründer, wie beispielsweise Carl Laemmle von Universal, Adolph Zukor von Paramount oder die Warner Brothers Studios die Investitionen nicht mehr aus ihrem Privatvermögen oder den laufenden Einkünften bestreiten konnten. (vgl. Faulstich 1994, S. 204) Die Filmindustrie Hollywoods stürzten in eine Krise, die sich nur durch Banken stabilisieren ließ. So geschah es, dass die Firmengründer gezwungen waren sich finanzielle Unterstützung zu suchen.

Für die Firmengründer bedeutete das jedoch, dass sie sich mehr und mehr in ein Abhängigkeitsverhältnis mit Kreditgebern manövrierten, welche wiederum ein großes Interesse daran hatten, dem dritten Platz der umsatzstärksten Industriezweige unter die Arme zu greifen: Da die Banken Angst um ihre Gelder hatten, entschlossen sie sich 1922 dazu ein Mitspracherecht bei den Filmproduktionen geltend zu machen und übernahmen ab 1926 mehr oder weniger die Entscheidungsgewalt in den Studios. (vgl. Faulstich 1994 S. 206) Um das umzusetzen schickten die Banken, welche ihre Sitze größtenteils ins New York hatten, Supervisors als Produktionskontrolleure in die Studios nach Hollywood. Diese waren nach Meinung der Banken verantwortlich für den Erfolg oder Misserfolg der Filme. Sie waren die letzte Instanz in allen Entscheidungen.

Die Besetzung, das Dekor, das Drehbuch oder die Werbe- und Vertriebsstrategie eines Filmes, alles lief unter der Aufsicht des Supervisors. Die Regisseure fanden letztlich das drehfertige Set vor. Kulissen, Kostüme und Handlungen waren durch das Drehbuch festgelegt. (vgl. Balio 1979, S. 192)

Ein spezieller Schnittregisseur, der unter Bewachung stand, kümmerte sich um das Schneiden des Films, oft auch ohne den eigentlichen Regisseur. Die Banken hatten es sich zum Ziel gemacht ausschließlich Filme zu produzieren, die das eingesetzte Kapital amortisieren. Das heißt solche, die sich an den Kinokassen als Erfolgsfilme erweisen würden. Wobei hierbei anzumerken sei, dass diese Art der Produktion eine Gefahr in sich barg. Möglicherweise dokumentiert dies den Sieg des Kapitalismus über die Kunst, den Apparat und über das Individuum. Lief die Filmindustrie Gefahr nicht mehr Kunst, Kultur und Sinn zu produzieren, sondern um des Geldes willen? Aus Geld sollte noch mehr Geld entspringen. Wobei dieses Motiv die Grundformel des Kapitalismus ausmacht. Diese funktioniert am besten durch die industrielle, massenhafte Herstellung der Ware, des Filmes. Brachte die industrielle Produktionsweise mit sich, dass sich die Filme schlussendlich untereinander gleichen? Ging die anfängliche Individualität einzelner Filme, wie die der Franzosen, Italiener oder der Amerikaner selbst, mit der Industrialisierung von Filmen verloren? Um diese Frage beantworten zu können, wirft die Autorin einen Blick auf die Entwicklungen des Films, innerhalb der 20er Jahre und der daraus später entstandenen neuen Filmästhetik Hollywoods: Zu dieser Zeit entstand zunächst das bekannte Star-System Hollywoods, wodurch sich die ästhetische Struktur Hollywoods und der Produktionsaufwand änderte. Um das zu verstehen wird an dieser Stelle die Entstehung des Star-Systems Hollywood beschrieben. Wobei das Aufzählen einzelner Stars an dieser Stelle bei Weitem nicht ausreichen würde.

7.1 Das Star-System Hollywoods

Das Star-System Hollywoods brachte nicht nur ein Experiment der Produktionsfirma Biograph hervor, sondern auch die sich verändernde Wichtigkeit der Rolle der Schauspieler. Waren sie um 1911 noch völlig anonym geblieben, so änderte sich das mit der Entstehung des Star-Systems der 20er Jahre.²⁵ (vgl. Basinger 2007, S. 25) Der größte Teil unserer heutigen Gesellschaft versteht unter dem Star-System dasselbe, die vermeintliche Bekanntheit einer einzelnen Person.

Dennoch wurden in den Filmen der damaligen Zeit weder im Vorspann noch im Abspann die Namen der Mitwirkenden eingearbeitet. (vgl. ebd. 2007, S. 27) Das Einsetzen der Diva als Hauptrolle in italienischen Filmen entwickelte sich in Hollywood zu einem Kunst- bzw. Marktprodukt, aus dem das bekannte Star-System entstand. (vgl. ebd. 2007, S. 29) Die in den italienischen Filmen verwendete Diva gilt als der historische Vorläufer der amerikanischen Stars. Was die Diva der Italiener war, war der Star in Hollywood. In Hollywood entstand zunächst ein größeres Interesse an den im Film eingesetzten Schauspielern. Hierbei änderte sich, durch Erwähnung der Namen der Mitwirkenden im Vor- oder Abspann, die Anonymisierung der Darsteller.

²⁵ Das Starsystem meint die Methode, nach der im Studiosystem Hollywoods Filmschauspieler als Star mit hohem Bekanntheitsgrad herausgebracht wurden. Die Anfänge liegen in den 1920er Jahre und enden in den 1950er Jahre. (vgl. Basinger 2007, S. 25) Hierbei schlossen die Schauspieler langfristige Verträge von fünf bis sieben Jahren mit den Filmproduktionsgesellschaften ab, welche diese zur Mitwirkung an einer bestimmten Anzahl von Filmen pro Jahr verpflichteten. (vgl. Faulstich 1994, S. 208)

Des Weiteren wurden einige Schauspieler in vielen Filmen immer wieder für die gleiche Rolle, oder dem selben Typ Mensch besetzt. Hierbei wurde erstmals gezielt darauf geachtet, dass man den Schauspielern die Rolle bereits im Gesicht ablesen konnte. Das äußere Erscheinungsbild wurde als relevant angesehen, ebenso wie ein unverwechselbarer Gesichtsausdruck und jeweils eine persönliche Ausstrahlung. Des Weiteren wurde das äußere Erscheinungsmuster erstmals mit dem Verhaltens- und Handlungsmuster verdichtet. Dadurch fiel das innere Wesen des Typs mit der äußeren Erscheinung zusammen. Der Charakter und das Aussehen wurden eins. Dass veränderte nicht nur die Präsenzen der Schauspieler innerhalb der Filmlandschaft, sondern stigmatisierte sie gleichzeitig. Dadurch wurden ihre Gesichter in Verbindung mit ihren Rollen bekannt und für viele Produktionsfirmen zum Markenzeichen. Der Star wurde zum Subjekt des Films. Er übernahm damit die zentrale sinnstiftende Funktion für den Film. Das jedoch machte das Star-System nicht zu dem, unter dessen Definition es heute bekannt ist. Das oben erwähnte Experiment der Produktionsfirma Biograph befeuerte den Rummel um die Stars:

Wie oben beschrieben, zählten sie aufgrund ihrer zahlreichen Auftritte in Filmen und immer wieder ähnelnden Rollen zu den bekannten Persönlichkeiten, oberhalb der Kinobesucher. Die Kinobesucher der damaligen Zeit gingen aufgrund der Bekanntheit der Schauspieler erstmals gezielt in Filme, um ihre Stars zu erleben. (vgl. Faulstich 1994, S. 208) Damit standen sie im Interessensfeld der Gesellschaft, welche sich die jeweilige Produktionsfirma zu nutze machte. Die Produktionsfirma Biograph lancierte einen kleinen Zeitungsartikel in der Zeitung „Moving Picture World“ über eine ihrer Schauspielerinnen, Florence Lawrence. Demnach verunglückte die Schauspielerin bei einem Autounfall schwer. (vgl. Meier 2007, S. 140) Körbweise trafen Genesungswünsche ein. (ebd. S. 105) Die Reaktionen des Publikums auf die Nachricht über das Unglück ihres Stars überstieg die Erwartungen der Produktionsfirma.

Die Gesellschaft zeigte damit eine große Anteilnahme und ein Interesse an dem persönlichen Schicksal der Schauspielerin. Dieses Experiment zeigt damit eindeutig auf, dass es erstmals ein Interesse an dem privaten Leben einer Schauspielerin innerhalb der Gesellschaft gab. Neben der Produktionsfirma Biograph versuchten andere Produzenten an dem gewonnenen Interesse der Gesellschaft anzuknüpfen. (vgl. Engell 1992, S. 112) Die Gesichter der Stars sollten demnach künftig in Zeitungen, auf Postkarten und Plakaten oder in Fanmagazinen erscheinen. (vgl. ebd. S. 113) Seit dieser Zeit waren Filmschauspieler auch als Individuum bekannt und das Star-System hatte begonnen. Jetzt, nachdem die Stars nun auch als Privatperson interessant geworden waren, wurden es gleichzeitig auch ihre Kleidung, ihre Wohnungen, ihre Lebensführungen oder bevorzugte Restaurants und Automarken. Durch ihre entstandene Popularität und ihre Typisierung verkörperten sie von nun an auch praktisch einen gesamten Filminhalt oder Filmstil. Dieses war es schlussendlich auch, welches den Film und die Industrialisierung veränderte, sowie die Gefahr der damit einhergehend Eintönigkeit abwand.

7.1.1 Die neue ästhetische Struktur der Hollywoodfilme

Durch die Prägung des Stars innerhalb der Filmlandschaft wurde der Star das zentrale Stück der Unterhaltungsindustrie. Wenngleich es vorerst auch so scheint als sei der Star eine Vereinfachung, Uniformierung oder Rationalisierung, so war er auch Auslöser für grundlegende Veränderungen in der ästhetischen Struktur der Hollywoodfilme. Durch die Typisierung des Stars und damit einhergehend der zu verkörperten Rolle, bekommt der Film, genauer die Bilder, eine ganz neue Organisation. Die Filme, in denen der Star vorkommt, waren anders als alle anderen bis jetzt gedrehte Filme.

Die Dynamik der Bilder veränderte sich durch den Fokus auf den Hauptdarsteller oder die Hauptdarstellerin. War zuvor noch jeder Film, mancher mehr, andere weniger, ein gut organisiertes und komplexes Ganzes aus bewegten Bildern, so veränderte sich das mit der Einführung des Star-Systems. In früheren Filmen wie die Griffiths - „Birth of Nation“ oder „Panzerkreuzer Potemkin“- hingen die Bilder unmittelbar miteinander zusammen oder standen in Wechselwirkung zueinander. Kein Bild war den anderen gegenüber privilegiert, sie schienen untereinander zu kommunizieren oder folgten einen ihnen übergeordneten Gesetz wie der Kontrastmontage oder beispielsweise der Dialektik Eisensteins. Bilder, die miteinander in Beziehung stehen, modifizierten sich in ihrer Bedeutung gegenseitig. Mit der Entstehung des Stars im Film wurde diese Ordnung nicht mehr beibehalten.

Mit dem Star tauchte ein Bild auf, das sich von den anderen unterschied. Eines, das den Film und dessen Aufbau zu bestimmen scheint. Bilder sind miteinander, mit dem ganzen Produkt an sich und anderen verknüpft. Es scheint so, als sei im neuen Hollywoodfilm der Star der, der das Bild bestimmt und eine neue Verknüpfungsregel für alle anderen Bilder erschafft. (vgl. Monaco 2004, S. 262) Das zuvor vermeintlich feste Gefüge der Filme löste sich auf in Unsicherheit. Das Bild des Stars erreichte den Status des Subjektes und rückte die anderen Bilder dadurch auf den Status des Objektes: (vgl. ebd. S.263)

In dem Stummfilm „The Mark of Zorro“ der Filmgesellschaft United Artist von Griffith wird diese Neuerung deutlich.²⁶ Der Film zählt zu den ersten Mantel- und Degenabenteuern, die jemals für dieses Genre gedreht wurden. Star in diesem Film war Douglas Fairbanks.²⁷ Durch die ihn verkörperte Figur bekamen die einzelnen Sequenzen des Films einen Zusammenhang. Er, als der Star im Film bildete das Subjekt. Hierbei spielte er eine Doppelrolle. Die große Besonderheit lag in der Typisierung der Rollenbilder.

²⁶ „The Mark of Zorro“, im Deutschen „Im Zeichen des Zorro“ ist ein Film aus dem Jahr 1920. Als literarische Vorlage hierfür diente der Roman „The Curse of Capistrano“ von 1919. (vgl. Christen 2004, S. 86)

²⁷ Douglas Fairbanks war ein amerikanischer Filmschauspieler, welcher zu seinem Ruhm durch Hollywoods Abenteuerfilme gelangte. Er war unter anderem Mitbegründer der Filmgesellschaft United Artist. (vgl. ebd. 2004 S, 87)

Auf der einen Seite verkörperte er einen trägen Anti-Helden, auf der anderen Seite einen dynamischen Erfolgstypen, den Zorro. (vgl. Faulstich 1994, S. 212) Der Film lebte von den Gegensätzen und der Sinnstruktur durch die von ihm verkörperten beiden Rollen. Damit wurde erstmals in einem Film mit der Rolle des Stars gespielt und diese zum direkten Gegenstand des Films gemacht. Filmästhetisch wurde das beispielsweise durch Großaufnahmen der Gesichter der Stars umgesetzt.

Damit konnten die Filmproduzenten gezielt Emotionen und Aussagen transportieren. Gleichzeitig diente die Großaufnahme als Ruhe- und Bezugspol innerhalb des Films. Der Zuschauer war dadurch in der Lage die Handlungs- und Gefühlsperspektive der Stars zu übernehmen. Er wurde als Zuschauer im Publikum durch die Identifikation mit dem Star selbst zum Teil des Films. Im neuen Film Hollywoods war der Star derjenige, der die Handlung vorantrieb oder abbremste. Zuvor war beides zugleich in unmittelbarer Wechselwirkung gegeben. Der Star in seiner neuen Rolle brachte dadurch neue Möglichkeiten des Ausdrucks und der Bedeutung mit sich. Ab diesem Zeitpunkt gab es die Möglichkeit Gefühle oder Triebe, Leidenschaft und Schmerz nicht nur durch die Filmstars auszulösen, sondern auch zum Zentrum der Handlung und zum Gegenstand der Erzählung werden zu lassen. Die Filme dieser Zeit waren somit auf unterschiedliche Art und Weise neu. Zunächst löste der Star die festen Handlungsstränge der früheren Bildabfolge auf und änderte damit die Dynamik innerhalb der Filme. Ein weiteres wichtiges Merkmal für Filme dieser Zeit war der Drehstoff, welcher verwendet wurde. Die Filmindustrien dieser Zeit setzten stark auf klassische Roman- und Stückvorlagen oder aber drehten einen Film, nachdem ein Werk eines populären Autors großen Erfolg verzeichnete. Getreu dem Motto: „Was der Leser gern liest, sieht er umso lieber in einem Film“. (Engell 1992, S. 121) Hierbei wurde darauf geachtet, dass die Stars in ihren Rollen passend besetzt wurden und die nötigen Voraussetzungen aufwiesen. Sie sollten die Rolle fesselnd und zugänglich für den Zuschauer verkörpern. Es wurde stets darauf geachtet, dass es dem Zuschauer möglich war sich mit der Rolle zu identifizieren. Für die Filmlandschaft bedeutete das in der Konsequenz, dass ein erfolgreich vermarkteter Rollentyp immer wieder in möglichst unterschiedlichen Variationen eingesetzt werden sollte. Beispielsweise kreierte sich ein neuer Rollentyp, der des Vampirs, durch den Stummfilm „A Fool There Was“ und wurde in den Jahren danach leicht abgewandelt, aber immer wieder verwendet. (vgl. Basinger 2007, S. 32) Der Typ der Vampir-Frau besaß schwarze Augen bei blassen Gesicht und dunkel geschminkten Augen, schwarze lange Haare und musste schlank, nahezu dürr sein. (vgl. Film „A Fool There Was“, 13:20) In dem Film trug Theda Bara, Hauptdarstellerin, gewagte schwarze Kleidung und schweren großen Schmuck. Die weiße Rose war das Accessoire der Vampir-Frau. (vgl. Film „A Fool There Was“, 45:40) Neben der Erschaffung neuer Rollenbilder und dem Fokus auf den Star im Film ist zu erkennen, dass sich des Weiteren für die Filme Hollywoods zwei neue Arten der Handlungsdynamik abzeichneten.

7.1.2 Die große Form der Erzählung

In der ersten Art der Handlungsführung zwingt eine Situation innerhalb der Filmgeschichte den Star dazu zu handeln. Hierbei spricht man von der großen Form der Erzählung (vgl. Engell 1992, S. 120)

Hierbei verändert der Star durch sein Handeln die Situation. Man könnte sagen, der Star und die Handlung verhalten sich antagonistisch zueinander. Als Beispiel hierfür soll der Western dienen. Zunächst führen die meisten Westernfilme in ein bestimmtes Milieu ein. Im Fall des Western könnte das eine verschlafene Kleinstadt sein. Aus dem Gleichgewicht gebracht, wird diese Situation durch ein von außen eintretendem Ereignis. (vgl. Engelke 2004, S. 202) Ein Fremder kommt in der Stadt an oder die Eisenbahn wird gebaut. Der Star reagiert auf diese veränderte Situation in dem er handelt und versucht durch vielerlei Aktivitäten das entstandene Ungleichgewicht auszugleichen, was zum Schluss meist gelingt.

Bei dieser Art der Handlungsführung verläuft die Handlungslinie, ausgehend von der Ausgangssituation, über die Aktion des Stars, hinzu zu der veränderten Situation. Diese Form der großen Erzählung wird seither bei Western-, oder aber auch Abenteuerfilmen verwendet.

7.1.3 Die kleine Form der Erzählung

Die zweite Art der Handlungsdynamik baut sich um das argumentierende Bild, der sogenannten kleinen Form der Erzählung (vgl. Deleuze 1989, S. 218) Hierbei verläuft die Handlung über eine Situation zur nächsten Handlung. Dreh- und Wendepunkt ist hierbei das argumentierende Bild, das die Handlung verändert. Hierbei beginnt eine Sequenz innerhalb des Films meist unmittelbar mit der Handlung, die das argumentierende Bild verändert und in der die Sequenz sich innerhalb einer neuen Handlung auflöst. Beispielsweise kann der Film von 1933 „The Design for a Living“ genannt werden:

Eine Frau fordert das Recht mit zwei Geliebten zu leben. Von der kleinen Form der Erzählung spricht man in diesem Beispiel dann, wenn beide Männer `zufällig` voneinander erfahren, indem der eine den anderen am frühen Morgen bei der gemeinsamen Geliebten im Smoking sieht. (Film „The Design for a Living“ 1933, 49:08) Der Smoking ist in diesem Fall für den Zuschauer ein Indiz dafür, dass dieser Protagonist über Nacht geblieben sein muss, ohne dass diese Szene gezeigt werden musste. Dies ist das argumentierende Bild, welches sich in eine neue Handlung auflöst. Der eine Geliebte betritt den Raum, findet den anderen Geliebten in der Wohnung der Hauptdarstellerin vor, welcher die Situation auch durchschaut. (vgl. ebd. 49:14) Eine peinliche Situation entsteht und die Handlung löst sich -wie in diesem Beispiel- in der Unterhaltung der beiden Männer auf. Die Handlung endet gewissermaßen ohne eine eigentliche Auflösung der Situation.

Diese kleine Form der Erzählung wird seither für verschiedene Komödientypen verwendet. Anzumerken ist an dieser Stelle, dass diese Formen der Erzählungen keine Differenzierung der Genres ausmachen, sondern die filmspezifische Perspektive des Erzählens, die in der jeweiligen Form in den Genres vorkommen. (vgl. Engell 1992, S. 122) Die neu entstandenen Erzählformen spiegeln hierbei zwei verschiedene Denk- und Argumentationsweisen innerhalb der Filme Hollywoods wieder. Im neu durchdachten Film führen die Filmemacher Ursache und Wirkung, Vorher und Nachher, Individuelles und Allgemeines und ähnliche Gegensatzpaare zusammen. Die große Form führt sie hierbei ineinander über, die kleine Form lässt den Schluss von einem aufs andere zu. (vgl. ebd. S.123)

Diese neuen Entwicklungen innerhalb der Filmlandschaft brachten den Filmen Hollywoods große Publikumsbeliebtheit. Jedoch nicht nur wegen der neuen ästhetischen Struktur der Hollywoodfilme, sondern auch wegen ihrem größeren Produktionsaufwand. Wurden zu Zeiten der italienischen Monumentalfilme erste große Kulissen verwendet, so erfährt diese damalige Neuerung in Hollywood eine neue Dynamik. Das Wachstum der Filmproduktionen Hollywoods, mit der Entdeckung des Star-Systems und dem damit einhergehenden großen Interesse der Gesellschaft an den Schauspielern, deren Rollentypen und Filmen spiegelte sich also ebenfalls im Produktionsaufwand wieder: Baute man damals noch des neuen Seherlebnisses Willen gigantisch große Kulissen, änderte sich die Sicht darauf mit den Entwicklungen Hollywoods. Mittlerweile war Garant für den Erfolg eines Films, neben den neu entstanden Handlungsdynamiken ein kostenintensiver Produktionsaufwand. Die Zuschauer versprachen sich aus einem hohen Produktionsaufwand außergewöhnliche Kulissen und Bauten, sowie eine reichhaltige und pompöse Ausstattung. Die Ansprüche des Publikums stiegen proportional zu den Entwicklungen des Filmindustriezweiges. Eine weitere Neuerung hierbei war, dass solch hohe Produktionsaufwände nicht mehr nur in dem u.a. italienischen Monumentalfilm zu finden war, sondern auch in jedem anderen Filmgenre. Das zeigt, dass die 20er Jahre Hollywoods nicht dem reinen Schematismus verfielen. Die Filmindustrie lief zwar Gefahr nicht mehr Kunst, Kultur und Sinn zu produzieren, verfiel ihr aber nicht. Hollywood entwickelte sich zu einem eigenen System. Einem System, indem sich das Ansehen der Schauspieler drastisch änderte, die Gesellschaft durch Identifikation mit den Stars ein Resonanzkörper dessen wurde und der Film sich in seinem Aufbau durch die Rolle der Stars und einem höheren Produktionsaufwand veränderte. Die anfängliche Angst, dass durch die Kontrolle der Banken die Individualität des neuen Mediums eingeschränkt werden könnte, geht dank der eigenen Dynamik dieses Systems verloren. Vieles hat sich geändert, sowohl in der Struktur der Produktionen als auch in deren Produkt, dem Film. Hollywood beschränkte sich nicht auf die Wiederholung des Immergleichen. Das System Hollywood besaß eine eigenen Entwicklungsdynamik, die sich weit über die Grenzen der USA erstreckte.

Der deutsche Stummfilm war es, der die filmischen Stilelemente Hollywoods systematisierte, die später der *Film Noir*²⁸ (siehe Punkt 8.1) Hollywoods wieder aufnimmt und weiterentwickelt. Um der Filmgeschichte weiter zu folgen unternimmt die Autorin an dieser Stelle ein Ausflug zu den deutschen Stummfilmen und beschreibt im Folgenden die Systematisierung des vorangegangenen Kapitels der ästhetisch veränderten Struktur Hollywoods.

8. Der deutsche, expressionistische Film

Zunächst ist festzuhalten, dass die durch den deutschen Film entstandene Systematisierung durch die Expansion der Hollywoodfilme und die Existenz von Verleihfirmen möglich wurde. (vgl. Zglinicki 1979, S. 309) Nachdem Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg von den Filmexporten abgeschnitten wurde, entstand innerhalb des Landes ein schneller Zuwachs an deutschen Eigenproduktionen. Ab 1918 gab es bereits 130 Produktions- oder Verleihfirmen, welche den Austausch mit ausländischen Verleihfirmen wieder sicherte. (vgl. Toeplitz 1997, S. 238) Zu nennen wären an dieser Stelle die Filmverleihfirmen von Oskar Meißer²⁹ und Bioskop GmbH.³⁰ Diese beiden Filmproduktionen gelten auch als die ersten, welche Filme im Ansatz des Expressionismus drehten.³¹ Der damals neu entstandene Film wurde unter anderem durch die Entstehung des Kriegs- und Propagandafilm beeinflusst. Der Film, zu der Zeit des Ersten Weltkrieges unterlag dem Einfluss des Kriegsministeriums.

Das Kriegsministerium war es, das den Film als erstes als ein Mittel ansah, mit dem man die Vorgänge auf dem Kriegssplatz den Menschen in der Heimat näherbringen kann. Das lebende Bild war besonders gut geeignet, um den Zuhausegebliebenen die Taten der Truppe klar vor Augen zu führen und dem Ausland das Können des deutschen Heeres zu präsentieren. (vgl. Zglinicki 1979, S. 392) Dadurch wurde der Film erstmal zu einem passenden Mittel der Propaganda. Zur Steuerung dessen gründete die *Deutsche Oberste Heeresleitung* während des ersten Weltkrieges das *Bild- und Filmamt BuFa* und kurz darauf, zum Ende des Krieges, die *Univerum-Film-Ag*, kurz *Ufa*. (vgl. Engell 1992, S.133)³² Der Propagandafilm spielte innerhalb der Entstehung der neuen Filmästhetik insofern eine Rolle, dass der neue Film auf die Applikation des Vorhandenen zurückgriff.

²⁸ *Film Noir*, was so viel bedeutet, wie „schwarzer Film“ ist ein Terminus der eine Reihe Filme mit zynischen und pessimistischen Weltanschauungen meint. (vgl. Grob 2008, S. 15)

²⁹ Die Produktionsfirma von Oskar Meißer konzentrierte sich auf die Herstellung von Wochenschauen. (vgl. Engell 1992, S. 132)

³⁰ Die Bioskop GmbH produzierte einfache Spielfilme. (vgl. ebd. 1992, S. 132)

³¹ Der expressionistische Film ist ein Film, der zu der Stilrichtung Expressionismus gehört. Hierbei wandte man sich gegen den Naturalismus und propagierte als neues Lebensgefühl gegen Traditionen und Autorität. (vgl. Faulstich 1994, S.72) Filme, Musik, Literatur oder Kunst aus dieser Zeit hatte die Tendenz zur Ekstase, Mystik, zur Verzerrung und der Intensität des Gefühls -Schreckliches und das Dämonisch-böse rückte in den Mittelpunkt. (vgl. ebd. S.73)

³² Das *BuFa*, als Abteilung des Kriegsministeriums, war der erste Schritt zur Ausübung der Kontrolle über das Filmwesen. Wobei die Aufgabe des Amtes klar geregelt war. Sie waren verantwortlich für sämtliche filmrelevanten Funktionen, wie beispielsweise dem Erteilen von Drehgenehmigungen oder der Einrichtung erster Feldkinos für Soldaten. (vgl. Engell 1992, S.133) Die *Ufa* war eine neue Produktionsgesellschaft aus dem Jahr 1919 die alle privaten Filmfirmen aus dieser Zeit vereinte.

Hierbei brachte der Kriegsfilm den Tod als Sinn des Lebens mit sich. Der Film wurde instrumentalisiert verwendet. Doch in wie fern brachte das den neuen expressionistischen Film hervor?

Zunächst ist dabei festzuhalten, dass darin nicht die Gedanken und Erfahrungen des Krieges weitergeführt wurden. Vielmehr sollte der neue Film die Verarbeitung dessen leisten. Der expressionistische Film wollte die durch den Krieg ausgelöste Störung der menschlichen Seele nach außen präsentieren und dem Zuschauer die Gestaltwerdung des eigenen Unbewussten entgegenhalten. (vgl. Faulstich 1994, S. 72) Dadurch wurde dem Medium Film nach dem Krieg eine wichtige Bedeutung zugesprochen. Einer der Filme, der durch die deutsche Nachkriegsära geprägt wurde, war der Stummfilm „Das Kabinett des Dr. Caligari“. (vgl. ebd. S.135) Dieser deutsche erste expressionistische Film gilt neben den Filmen „Birth of Nation“ und „Panzerkreuzer Potemkin“ als einer der Meilensteine der Filmgeschichte. (vgl. Duncan 2014, S. 52) Mit ihm wurde der Film zum Medium der künstlerischen Avantgarde.³³ „Das Kabinett des Dr. Caligari“ ist eine Gruselgeschichte. Sie ist die Erzählung eines Irren und der Insassen einer Anstalt. Inhaltlich spiegelte der Film die Ängste wieder, die die Nachkriegsgesellschaft bewegten. Beispielsweise die Verfolgung und Entlarvung der Schuldigen und die Gespinste einer kranken Psyche. (vgl. Engell 1992, S.163) Das, was den Film so besonders für die Filmgeschichte macht, waren jedoch nicht seine Inhalte wie kollektive Angst, Verbrechen oder Korruption der Autoritären, sondern die ästhetische Form der Darstellung dessen. Dabei sind zwei besondere Hauptmerkmale zu erwähnen:

Neu waren die Kulissenarchitektur und die Lichtführung. Zunächst ist festzuhalten, dass der Film ganz im Studio gedreht wurde und sich die Bedeutung der Kulisse für den Film damit änderte. (vgl. Faulstich 1994, S. 75) War das Dekor vorher ein Zusatz, der Hintergrund oder der Rahmen des Filmes, so wurde es im Film „Das Kabinett des Dr. Caligari“ zu einem wichtigen Element. In der Malerei war der Expressionismus von farbigen Flächen und Linien geprägt. Die Linien und Flächen waren für die Stimmung des Filmes ausschlaggebend. Sie brachten einen neuartigen Stil mit sich. Es waren gemalte, grotesk verzerrte Kulissen, bei denen bewusst auf den Effekt der Dreidimensionalität verzichtet wurde und welche sich durch Flächigkeit, Linearität und einer spitzwinkligen disproportionierten Geometrie auszeichneten. (vgl. Film „Das Kabinett des Dr. Caligari“ 7:29) Diese Art der Ästhetik stellte durch den philosophischen Grundgedanken, den Protest gegen die bestehenden Gesetze der Wirklichkeit, eines der ersten Erkennungszeichen des Expressionismus dar. Des Weiteren galt als eines der zwei wichtigen Grundelemente der Gebrauch des Lichtes als Neuerung. Hierbei wurde erstmals der Schatten als eine gestalterische Dimension erkannt: (vgl. ebd. 26:00)

³³ Avantgarde beschreibt politische und künstlerische Bewegungen, zumeist des 20. Jahrhunderts. Diese zeichneten sich durch Radikalität gegenüber bestehenden Verhältnissen und vorherrschenden ästhetischen Normen aus. (vgl. Duden 1990 S. 73)

Die Zuschauer verspürten dadurch ein ganz neues Filmerlebnis. Die Dunkelheit des Kinos spiegelte sich in dem Lichtspiel auf der Leinwand wieder. Gefühle wie Angst und Furcht wurden durch die geschlossene Dunkelheit transportiert. Bisher keiner der gezeigten Filme verwendete Licht in dieser Form: als Gestaltungsmittel. War Hollywood zu seiner Zeit in den 20er Jahren noch darum bemüht alles gleichmäßig und sauber auszuleuchten, so suchte der expressionistische Film die Ausdifferenzierung dessen und den Schatten. Durch diese Art der Darstellung von Licht und Schatten verändert sich das Bild auf der Kinoleinwand insofern, dass Licht und Schatten erstmals eng miteinander verknüpft wurden. Der Unterschied zu den Filmen von Griffith liegt hierbei in dem Einsatz des Neuen. Waren es damals noch die erzählende und spannungssteigernde Parallelmontage, so löste dies das Dekor und das Spiel mit Licht und Schatten ab. (vgl. ebd. 26:11) Genau das ist es auch, was den neuen Film zusätzlich in einer neuen Erzählstruktur aufgehen lässt. Schließlich darf bei der Offenlegung der ästhetischen Neuerungen die Erwähnung des extremen Kamerawinkels und die der ungewöhnlich eingesetzten Achsenverhältnisse nicht außer Acht gelassen werden.

Im Fall des Films „Das Kabinett des Dr. Caligari“ vereinen sich Lineatur, sowie die Schattenführung -die durch die Lichtführung entstand- im Motiv der Treppe. (vgl. ebd. 1:14:00) Das Treppenmotiv ist neben anderen gemalten Kulissen quasi prädestiniert, um dem Expressionismus Raum zu geben. Es wurde häufig verwendet, beispielsweise als Symbol für den Abstand zwischen Gut und Böse, auch in anderen Epochen der Filmgeschichte. So zum Beispiel im Film „The Lodger“ von Alfred Hitchcock. (vgl. Duncan 2003, S. 31) Weitere wichtige Bildmotive waren Spiegel und Gemälde. (vgl. Film „The Lodger“ 12:53) Der expressionistische Film in seiner neuen Form hatte seine Anfänge in den oben erwähnten ästhetisch Darstellungsformen. Neben Robert Wiene, der den Film „Das Kabinett des Dr. Caligari“ produzierte, erschienen in der Zeit der 20er Jahre jedoch noch weitere Filme, welche ebenfalls dem expressionistischen Stil folgten. Fritz Lang ist demnach ein Regisseur, der an dieser Stelle erwähnt werden sollte. Er war es, der den expressionistischen Film perfektionierte. (vgl. Engell 1992, S. 145) Dies gelang ihm durch seine Art der Verbindung von Schatten und Dekor. Dies vollzog er beispielsweise dadurch, dass er Schatten an das Dekor malen ließ. So auch in dem Film „Dr. Mabuse, der Spieler“, in welchem der Zuschauer die Schatten an den Wänden eines expressionistischen Clubraumes entdeckten konnte. (vgl. Film „Dr. Mabuse, der Spieler“ 42:51) In anderen Filmen verfeinert er das Spiel mit dem Licht und dem Schatten soweit, dass er dieses einer stärkeren Kontrolle und Punktierung unterwarf. Dadurch betonte er die Bauten durch Künstlichkeit der Zeichnungen. Seine Bedeutung für die Filmgeschichte geht jedoch weit darüber hinaus. Nicht nur Lang, sondern viele Regisseure, Kameraleute, sowie eine große Zahl von Schauspielern flohen in den dreißiger Jahren nach Amerika. So auch der Filmregisseur und Drehbuchautor Lang.

9. Der Film *Noir* Hollywoods

Fritz Lang brachte die Stilelemente des expressionistischen Films durch seine Emigration mit nach Amerika und Hollywood. Dort veränderte sich die Filmästhetik abermals neu und fand eine weit verbreitete Verwendung im Film *Noir*. Zunächst drehte Lang jedoch Westernfilme, bis er schlussendlich die meisten Filme zum Film *Noir* beisteuerte. Hierbei handelte es sich um eine Sammlung von rund 300 schwarz-weißen Kriminalfilmen mit einer besonderen Ästhetik. (vgl. Faulstich 1994, S.120) Sie alle hatten es sich zum Ziel gemacht Unruhe, das Gefühl von Furcht und dem der ständigen Verfolgung sowie der unerwarteten Gefahr zu vereinen. (vgl. Toeplitz 1997, S.193) Die Regisseure, wie beispielsweise John Hustons, Billy Wilder, Robert Siodmak oder Otto Preminger, orientierten sich hierbei an dem deutschen Stummfilm und transformierten die ästhetischen Darstellungen derer. (vgl. Toeplitz S. 195) Für ihre Filme bevorzugten sie Nachtaufnahmen, das Motiv der Treppe und des Spiegels. (vgl. Film „Fallen Angel“ 8:52) Sie vermieden eine gleichmäßige Ausleuchtung des Sets und setzten auf visuelle Bildteilungen durch Schatteneffekte und extreme Kamerapositionen. (vgl. Film „The File on Thelma Jordon“ 16:06) Für den Zuschauer war dabei neu, dass er in vielen Filmen die Lichtquellen an den unmöglichsten Stellen vorfand. (vgl. Film „Fallen Angel“ 12:41) Seitliches Licht ließ die Gesichter im Schatten erscheinen. (vgl. Film „Double Indemnity“ 11:27) Des Weiteren hoben die Filmemacher mit Hilfe des Lichtes einzelne Augen oder andere Partien des Gesichtes hervor. (vgl. Film „Double Indemnity“ 21:41) Sie gestatteten dem Zuschauer dadurch nur einen eingeschränkten Blick auf die Schauspieler.

„Die Szenen bei Tag sind im Film *Noir*, der eigentlich Nachtszenen bei weitem bevorzugt, meist ausgeleuchtet, als ob es nachts wäre. Die Vorhänge sind zugezogen oder die Jalousien heruntergelassen, und ein paar niedrig hängende Lampen sind angeknipst [...].“ (Werner 1985, S.91)

Was zuvor mit dem Spiel des Lichtes von Hollywood außer Acht gelassen wurde, wandte man in *Noir* Filmen neu an. Man entwickelte die Neuerungen zudem weiter und baute sie aus. Das Bildmuster wurde zum Handlungsmuster. Der Film erhielt durch den gezielten Einsatz von Licht und Schatten eine eigene, andere Dynamik:

Der Krieg, der im expressionistischen Film aufgearbeitet wurde, wird im Film *Noir* zur Realität. Auf den Straßen der Kriminalfilme herrscht Krieg: Männer gegen Frauen, Verbrecher gegen andere Verbrecher, Detektive gegen Polizisten und Verbrecher, Polizei gegen Politiker. (vgl. Engell 1992, S.146) Das verlieh den Filmen dieser Zeit erstmals eine neue Art des Unheilvollen und Dämonischen. Inhaltlich gesehen entstanden daraus Filme mit Angst-, Nacht- und Schattenseiten. Die formal-stilistischen Merkmale waren dabei der Hell-Dunkel Kontrast, die Lichtführung, der Schatten sowie der Blickwinkel und die Montage. Im Bild selbst kam nichts vor, was nicht für die Erzählung verwendet wurde. Symbole wurden subtil eingesetzt und von der Logik der Handlung gestützt. Die Erzählung der Filme folgte meist der amerikanischen Erzählweise, der kleinen Erzählform.

Aus ihr entstand eine spezifische Situation, welche wieder zu einer neuen Handlung führte. (vgl. ebd. S. 150) Neu für den Film war hierbei die Labilität des Gefüges. Der Zuschauer musste ständig mit einem Richtungswechsel innerhalb der Handlungsführung und Zufällen rechnen. „Wer eben noch gut war, konnte im Licht der nächsten Aktion als verdächtig und böse erscheinen.“ (Deleuze 1989, S. 225) Im Film „Beyond a Reasonable Doubt“ von Lang wird dieser Aufbau besonders deutlich. Hier leistete sich Lang einen Tanz mit den Indizien, welche den Film zu einem Denkspiel für den Zuschauer machten:

Im Rahmen einer Kampagne wollte der Zeitungsverleger Austin Spencer die Öffentlichkeit von der Fragwürdigkeit von Indizienprozessen überzeugen, indem er einen seiner Mitarbeiter davon überzeugte falsche Indizien gegen ihn in einem Mordfall zu erheben. Zusammen legten sie eine Vielzahl von Spuren, die ihn als Täter entlarven sollten. Gleichzeitig dokumentierten die beiden, dass sie die Spuren erst nach der Tat legten. Dies gelang ihnen, indem sie neben der falschen Spur eine aktuelle Tageszeitung ablichteten. Da aber die Beweise der bewussten Formulierung dieser Indizien verschwanden, wurde Austin Spencer verhaftet und verurteilt. Bereits verhaftet und verurteilt nimmt seine Geschichte, also der Film eine plötzliche Wendung, als Spencers Verlobte einzelne Aufzeichnungen der Männer fand, welche die imaginierten Beweise belegen konnten. Als Spencer nun doch begnadigt werden sollte, widerspricht er sich im Gespräch mit seiner Verlobten und liefert damit ein Indiz dafür, dass er schlussendlich doch der echte Täter war und getötet hatte. (vgl. Lux 1987, S. 145f.)

Lang spielte mit der Thematik der Indizien und mit der Herstellung falscher. Ziel war es dadurch von den wahren Indizien abzulenken. Schlussendlich ließ er den Film aber am Ende in dieselbe Situation laufen, wären die wahren Indizien im Prozess verwendet worden. Für die Kinoleinwand schuf er damit ein neuartiges und aufregendes Kinoerlebnis. Die Zuschauer wurden zum Denken aufgefordert und Teil eines Spiels mit Symbolen, Andeutungen und Hinweisen. Das jedoch war bei Weitem noch nicht alles:

Eine weitere Erfindung innerhalb der Erschaffung der Werke der *Noir* Filmproduktionen ist die Figur der Frau als aktive Verbrecherin. Dass diese Art der Veränderung innerhalb des Films sich so vollziehen konnte, lag an der Veränderung im Status der Frau innerhalb der amerikanischen Gesellschaft. Es war die gesellschaftliche Veränderung, die den Film in seiner Entwicklung beeinflusste. Viele Frauen kehrten während der Kriegsjahre in die Arbeitswelt zurück und wurden zusätzlich durch die Abwesenheit ihrer Männer über die maßen selbstständig. Das spiegelten auch die Filme dieser Zeit wieder. Die Ära der Film *Noir* Produktionen verliehen dadurch der Filmgeschichte eine Vielzahl weiterer neuer Facetten.

Später -in den 60er Jahren- erhielt die Filmgeschichte durch die *Nouvelle Vague*³⁴ einen neuen Kontext. Nach dem ersten Weltkrieg formte sich eine Gruppe junger französischer Filmemacher: die *Nouvelle Vague* entstand. (vgl. Prümm 2006, S. 140) Bevor diese jedoch eigene Filme drehten, beschäftigten sie sich mit den Künsten, die der Filmmarkt bereits hergab. Dabei stießen sie auf die Film *Noir* Produktionen und erkannten zuerst eine Einheitlichkeit innerhalb der Filme. Sie analysierten deren Elemente und verwendeten ihre Ergebnisse für ihre eigenen Filmproduktionen. Für sie war es Voraussetzung sich mit den grundlegenden filmischen Prinzipien, der filmischen Zeit, dem filmischen Raum, seinem dargestellten Konflikt und schlussendlich der Lösung dessen zu beschäftigen. Filmgeschichtlich gesehen, war diese erste Welle der *Nouvelle Vague* höchst bedeutsam, da sich Filmemacher erstmals mit den Entwicklungen der Vergangenheit beschäftigen und sie bewusst als Quelle für neue Entwicklungen benutzen. (vgl. Engell 1992, S.153) In ihren Anfängen nahmen sie in ihren Filmen eine ausdrückliche Bezugnahme zum Film *Noir* vor, zollten dem damit verbundenen Stilmittel und der Atmosphäre, wie beispielsweise im Film „A bout de souffle“ ihren Respekt. (vgl. ebd. S. 153) Erst später innerhalb der zweiten Welle der Bewegung, in der Fritz Lang ebenfalls vertreten war, wurde die Gruppe junger Männer Auslöser einer Neuerung der Filmlandschaft. Dazu im Kapitel *Nouvelle Vague* später mehr. Vorerst wirft die Autorin einen Blick auf weiteren Entwicklungen innerhalb der Filmgeschichte, mit einem Blick auf Italien.

10. Der italienische Neorealismus

In Italien entstand mit Anfang der 40er Jahre der italienische Neorealismus.³⁵ (vgl. Frisch 2007, S. 110) Für die Filmgeschichte sind diese Entwicklungen insofern wichtig, da auch diese von einem Krieg -dem Zweiten Weltkrieg-, geprägt wurden, wie der expressionistische Film vom ersten Weltkrieg.

Sie zeigen also auf, welche unterschiedlichen Tendenzen aus den Kriegen entsprangen. Der Neorealismus gilt als das Pendant zum Expressionismus. In Italien bauten Faschisten während ihrer Machtperiode im Verlauf der 30er Jahre die Filmindustrie aus. (vgl. Engell 1992, S. 160) Durch sie bekamen die italienischen Filme erstmals eine Filmförderung. (Seit 1932 finden aufgrund dieses Ausbaus die heute noch bekannten Filmfestspiele in Venedig statt.) Des Weiteren wurde die heute noch bestehende Filmstadt Cinecittà bei Rom erbaut. (vgl. ebd. S. 161) Die in Italien heranwachsende Filmindustrie war ungemein wichtig für die Weiterentwicklung des Films und dass trotz einer vergleichbar kleinen Größe von 86 produzierten Filmen im Jahr 1940. Zum Vergleich: In den 20er Jahren entstanden in Hollywood rund 800 Filme pro Jahr. (vgl. ebd. S. 103)

³⁴ *Nouvelle Vague* beschreibt hierbei eine zwei-phasige französische Stilrichtung des Kinos. Ihre erste Welle hatte sie zur Zeit des Ersten Weltkrieges, ihre zweite in den 50er Jahren, nachdem sie sich von der Zerschlagung durch den Zweiten Weltkrieg wieder formatierte. (vgl. Frisch 2007, S. 110)

³⁵ Hierbei bezeichnet der italienische Neorealismus eine wichtige Epoche in der Filmgeschichte, in der die darin entstandenen Filme, die der italienischen Gesellschaft kritisch einen Spiegel vorhielten; bezüglich ihrer konkreten alltäglichen Wirklichkeit, ihrer sozialen Verfassung. (Faulstich 1994, S.127)

Unter der Bewachung der Faschisten in Italien und mit Hilfe der *Centro Sperimentale di Cinematografia*, einem Amt militärischen Ursprungs, vergleichbar mit dem oben genannten deutschen Bild- und Filmamt *Bufo*, entstanden in Italien zunächst vorrangig Propaganda- und streng überwachte Unterhaltungsfilm. Die Propagandafilme verfolgten hierbei das gleiche Ziel wie die deutschen ihrerzeit. Die Unterhaltungsfilm dagegen sollten den Durchhaltewillen der Bevölkerung verbessern. Sie waren anders als die Propagandafilme, auf Unterhaltung angelegt und dadurch weniger auf Meinungsbildung oder Indoktrination. Nichts desto trotz unterlagen sie der Bewachung der *Centro Sperimentale di Cinematografia*. Neben diesen Filmen existierten jedoch auch weitere unabhängiger Filmproduktionen, welche für die Entstehung des Neorealismus und dem damit völlig neuen Film wegweisend waren. Eine der mittlerweile wichtigsten europäischen Filmzeitschriften *Bianco e Nero* veröffentlichte 1942 dazu ein Manifest: „Nieder mit der naiven und manierten Konventionalität, die den größten Teil unserer Produktionen beherrschte. Nieder mit der phantastischen oder grotesken Verfertigung, die menschliche Gesichtspunkte und Probleme ausschließen. Nieder mit jeder kalten Rekonstruktion historischer Tatsachen oder Romanbearbeitungen [...].“ (vgl. Engell 1992, S. 162) Auch beschrieben die Artikel der Filmzeitschrift die Grundgedanken dieser neu entstandenen Oppositionsbewegung, den unabhängigen Filmindustrien, die dem Zugriff des Faschismus nicht direkt unterlagen. Sie hatten die Illusion von Filmen, die nicht den Konventionen gehorchten, nichts künstliches gefertigtes oder rekonstruiertes beinhalteten und ohne Rhetorik auskommen konnten. Aus diesem Grundgerüst bestand der italienische Neorealismus. Erstens dem völligen Neuanfang des Films und zweitens einem Filmneubeginn, mit Hilfe eines noch realistischeren Filmstils, der den angestrebten Realismus in der Abbildung der Welt noch steigerte: Sie verfolgten die Idee Filme zu drehen, die ohne Konventionen, ohne filmische Regeln und ohne die Regeln des Erzählens und deren Bedeutung auskamen. (vgl. ebd. S. 165) Dies war eine vollkommen neue Herangehensweise an die Filmproduktion. Ihre Filme sollten weder eine Konstruktion von Geschichten sein noch die Rekonstruktion von Ereignissen beinhalten. In Italien der 40er Jahre sollte damit nach und nach ein neuer Filmstil entstehen, der anderes war, als der des großen Hollywoods, des expressionistischen deutschen Films oder der Filme Eisensteins. Man könnte sagen, dass das Kino und die Filme zuvor zur Stabilisierung des gesellschaftlichen Lebens beigetragen hatten: an einem konkreten Zusammenhang zwischen den Perspektiven, die der Realität entsprangen; durch abgeschlossene Geschichten und zusammenhängenden Sinneinheiten. Das Kino hatte sozusagen der erfahrbaren Realität einen Sinn verliehen, den diese an sich nicht besaß. Der umgestalteten Wirklichkeit wurde mit Hilfe abstrakter filmischen Gedankenkonstruktionen ein neuer Sinn verliehen. Nicht so beim Neorealismus:

Die Filme des Neorealismus wollten nicht mehr die Mängel der wirklichen Welt kompensieren oder verdecken. Hierbei inbegriffen waren die Logik der Ereignisse, die Stereotypie der Rollenbilder, dem Schematismus und die Gedankenführung.

In der Wirklichkeit war das alles nicht vertreten, da der Zusammenhang der Ereignisse meist undurchschaubar blieb und Personen oft vielschichtig waren. Der Neorealismus lehnte jegliche nachträgliche Überformung der Erlebnisse, des Handels und der Rollentypen ab. Doch wie setzten die Filmproduzenten diese Vorstellungen um? Welche neuen Dimensionen erlangten die Filme innerhalb des Neorealismus?

Die filmischen Entwicklungen standen im Austausch mit den gesellschaftlichen Veränderungen dieser Zeit. Nachdem sich Italien, durch die Widerstandsbewegung der Italiener und der damit verbundenen Entmachtung von der faschistischen Großmacht befreite, verbreiteten sich die Überlegungen und anfänglichen Filmexperimente der unabhängigen Filmemacher. (vgl. Pertini 1987, S. 174) Die Widerstandsbewegung Italiens war es schlussendlich, welche von innen heraus eine politische, kulturelle Neuerung, den Neorealismus hervorbrachte. Gemeinsamer Nenner der neorealistischen Bewegung wurde die Befreiung der Menschen von jeder gesellschaftlichen Ungerechtigkeit und Diskriminierung. (vgl. end. S. 180) Die Kamera sollte erstmals einen dokumentarischen Charakter bekommen. Für den Film bedeutete das, dass die Filme dieser Zeit die Wirklichkeit erhalten wollten, als konkretes Fragment. Für das Kino bedeutete das, dass die neuen Filme nicht mehr länger über den wirklichen Zustand der Welt hinwegzutäuschen versuchten.

„Es gibt keine Ganzheit in dieser Welt, viel eher gilt, dass sie aus Fetzen von Zufallsereignissen besteht, deren Abfolge an die Stelle sinnvoller Kontinuität tritt.“ (Kracauer 1989, S. 386)

Das bedeutet, dass im neuen Film des italienischen Neorealismus, das Regelwerk für die Filmproduktion aus einzelnen Bedeutungs- und Stileinheiten bestand, entnommen aus der Wirklichkeit. Er enthielt demnach eine neue Erzählstruktur und Dramaturgie. (vgl. Kracauer 1989, S. 390)

10.1 Aufbau des Films

Die große Handlung wird durchbrochen. Sie wird ersetzt durch einzelne Teilhandlungen, durch Episoden die unverbunden nebeneinander bestehen. Der Episodenfilm entstand.³⁶ Demnach wurden die Handlungsteile innerhalb des Films durch das filmische Nebeneinander zusammengehalten. Wurden bei anfänglichen Filmproduktionen innerhalb der Filmgeschichte eine dramaturgische Spannung geschaffen, so erwies sich dies im neuen Film als ein im Grunde unerwünschter Nebeneffekt. Der Stoff wiederum sollte nicht erst eigens konstruiert werden: Er sollte den Tagesereignissen, eigenen Erlebnissen, Berichten in Zeitungen oder ähnlichem Material entnommen werden. (vgl. Kracauer 1989, S. 392) Der Film zeichnete sich durch den Handlungsablauf und dem gewissen Maß an Unwahrscheinlichkeit aus, durch mangelnde Plausibilität und durch die Einwirkung des Zufalls, was das Alltagsleben ausmachte. (vgl. ebd. S. 393)

³⁶ Einer der berühmtesten Episodenfilme seiner Zeit ist „Paisà von Roberto Rossellini. (vgl. Faulstich 1994, S. 130)

10.2 Die Montage

Die sich daraus ergebende Montage lässt sich demnach aus dem Aufbau des Films ableiten. Erstens wurde auf die spannungserzeugende Montage verzichtet. Die Montage diente einzig und allein der unaufdringlichen Anordnung der Filmbestandteile. Der Zusammenhang an dieser Stelle entwickelte sich nicht durch die Montage, sondern aus dem vorgegebenen Zusammenhang der einzelnen Episoden. Es scheint so als ergäbe sich dadurch eine überflüssige Menge an Details und Einstellungen. Das bedeutet, dass im neorealistischen Film Platz gelassen wurde für Nebensächlichkeiten und Zufallsbeobachten, ohne dass diese erst als Symbole gelesen und entschlüsselt werden mussten. Dinge blieben stehen, wie sie vorgefunden wurden. Ähnliches gilt auch für die Bildgestaltung.

10.3 Die Bildgestaltung

Als Beispiel hierfür soll der Film von Luchino Visconti „La terra trema“ von 1948 dienen. Der Film behandelt das harte Leben von Fischern in einem kleinen sizilianischen Dorf zur Nachkriegszeit. (vgl. Lux 1987, S. 150) Er zählt zu einem der wichtigsten Filme des italienischen Neorealismus.

Gedreht wurde er ohne feste Dialoge und ohne ein festes Drehbuch. Die Dialoge in sizilianischer Sprache wurden im Film von einem Erzähler auf Italienisch kommentiert. Erstmals wurden verschiedene Dialekte eingesetzt, die sich aus der Arbeit mit Laien ergaben. Dadurch, dass die Produzenten auf ein Drehbuch verzichteten, wurden die Szenen an Ort und Stelle mit den Laiendarstellern des Films abgesprochen. (vgl. Lux 1987, S. 152) Die Bilder des Filmes setzten sich aus den Gegebenheiten der Szenen vor Ort zusammen. (vgl. Film „La terra trema“ 0:12) Dadurch griffen Charakteristika des Spielortes, wie Landschaft und Architektur der Stadt in den Aufbau des Bildes mit ein. Der neorealistische Film verfolgte damit einen ungezwungenen Ansatz bei der Bildgestaltung, mit inbegriffen sei an dieser Stelle die Kameraperspektive, die Einstellungsgröße und Länge. Dadurch verliert die Handlung an Gewicht, die auf der Basis von Bildern basiert. Die Rollen der Akteure, welche die Rollentypen der Hollywoodfilme ablösten, bekamen eine neue Bedeutung. Die ästhetische Struktur des Bildes wurde der wirklichen Welt nicht ähnlich, sondern strukturgleich. Der Film rückte damit nah an die Wirklichkeit heran und wies erstmals eine hohe Ähnlichkeit mit ihr auf, auch wenn die filmische Realität keineswegs mit der eigentlichen identisch ist. Für das Kino bedeutete das, dass der neue Film des Neorealismus versuchte dem Zuschauer die gezeigte Realität durch eben deren Strukturierungsmuster näherzubringen. Es ergab sich eine neue Wirklichkeitserfahrung. Anzumerken sei an dieser Stelle jedoch, dass die neuen Filme trotz aller Bemühen einen Eingriff in die Wirklichkeit vornahmen und nicht komplett dazu im Stande waren, die unverfälschte Wirklichkeit wiederzugeben. Aus den logischen Überlegungen, quasi der Vorarbeit, geht hierbei hervor, dass tatsächlich bereits die Wahl des Kamerastandpunktes, der Blickwinkel und die Einstellungsgröße das Bild mit Strukturmerkmalen versehen, die hierbei aufgrund genannter Faktoren überhaupt entstanden.

Das bedeutet, dass genannte Faktoren die eigentliche Wirklichkeit bereits verschoben und verzerrten. Der Film erfuhr durch den Neorealismus eine Neu- und Uminterpretation und trotz des ausgebliebenen Welterfolges erwuchs daraus eine neue Filmästhetik. Gar in Hollywood wurde der Versuch unternommen, dass mittlerweile bedeutende Medium in ein neues Gewand zu hüllen, gezwungen durch eine technische.

11. Hollywood

Hollywood erfuhr in den Jahren nach der Etablierung des Star-Systems, der großen und der kleinen Erzählform und dem Einbau von Stilelementen des expressionistischen deutschen Stummfilms, eine grundlegende Veränderung in den Jahren 1947 und 1953. (vgl. Monaco 2004, S. 339) Die Filme Hollywoods wurden bedroht von einem ernsthaften Konkurrenten. Einem Konkurrenten, der die Filmindustrie Hollywoods dazu brachte, den Film zu revolutionieren. Ebenfalls davon betroffen war auch das Kino. Dieser ernsthafte Angriff auf die Filmindustrie kam aus der Steckdose. Das Aufkommen des Fernsehens erschütterte die Filmgeschichte. Hollywood und ihre Filmemacher mussten sich etwas einfallen lassen und eröffneten eine neue Filmästhetik. In dem folgenden Kapitel zeigt die Autorin auf, welche neuen Veränderungen in Hollywood die Filmgeschichte noch einmal stark prägten.

1947 nahm die Firma *Radio Corporation of America*, kurz *RCA* die Serienproduktion von Fernsehgeräten auf. (vgl. Zglinicki 1997, S. 176) Diese neue technische Entwicklung breitete sich innerhalb eines Jahres schnell aus. 1948 zogen bereits eine Million Fernsehgeräte in die Haushalte der US-Amerikaner ein, 1952 bereits 15 Millionen und 1953 sogar schon 24 Millionen. (vgl. Monaco 2004, S. 340) Der Vorteile der Fernsehgeräte liegt hierbei klar auf der Hand: Zunächst waren sie mittlerweile in so gut wie jedem Haushalt vertreten, des Weiteren lieferten sie zu jeder Tag- und Nachtzeit Filmmaterial. Eine Unterhaltungsindustrie, deren Basis die Erreichbarkeit des Zuschauers war, brachte früher oder später die Filmindustrie dazu sich diesen Neuerungen zu stellen. Hollywood verlor in den Jahren des Aufstieges des Fernsehergerätes die Hälfte seiner Zuschauer. (vgl. ebd. 341) Ein gesellschaftlicher Bedarf lässt sich an dieser Stelle klar erkennen, denn die Inhalte des TV-Programms stießen auf starke Resonanz. Was einst das Kino um 1895 auslöste, schaffte um 1947 der Fernseher. Der Fernseher war etwas Neues, er war nicht die Fortsetzung dessen was die Kinos und Filme bereits leisteten. Das und eine Änderung innerhalb der ökonomischen Struktur, auf welchen sich das Kinosystem stützte, beeinflussten den neuen Film. Ein höchstrichterliches Urteil, das sogenannte *Entflechtungsurteil* von 1946 beschloss, dass alle großen Filmfirmen gezwungen waren ihre eigenen Kinoketten abzugeben. (vgl. Engell 1992, S. 200) Bis zu diesem Zeitpunkt besaßen die großen Filmindustrien wie *Paramount* oder *Metro-Goldwyn-Mayer* die überwiegende Mehrheit der 26 000 Kinos in den USA die Kinos. (vgl. Faulstich 1994, S. 145)

Das Gericht jedoch befand, dass eine derartige Konzernvereidigung gegen das bestehende Wettbewerbsrecht verstoße. Die größeren Produktionsfirmen wurden erstmals gesetzlich dazu gezwungen Teile ihrer Kinolandschaft an kleinere Produzenten abzutreten. Dadurch bekamen erstmals die Filme der „Außenstehende“ eine gute Chance auf dem Filmmarkt. Mehrere Erfolge der kleineren Firmen, die meist einzelne Schauspieler oder Regisseure besaßen, beeinflussten die Veränderungen der Filmlandschaft ebenfalls. Das Hollywood-System, dessen Position und Struktur plötzlich innerhalb weniger Jahre heftig durcheinandergebracht wurde. Für den Film bedeutete das eine grundlegende Änderung seiner eigenen Erscheinungsform. Diese Situation brachte in Hollywood für den Film wichtige Entwicklungen mit sich.

Hollywoods Entwicklungen lassen sich in drei verschiedene Bereiche einteilen. Einmal in die *Expansion*, dann die *Intensivierung* und drittens in die *Inversion*, (vgl. Monaco 2004, 344) sozusagen der Ausweitung und quantitativen Steigerung nach Außen, der Konzentration und qualitativen Steigerung nach Innen und der Umkehr, bis hin zu bekannten Zusammenhängen und Formen. (vgl. Engell 1992, S. 195) Alle drei Entwicklungen traten im Hollywood der 50er Jahre sowohl in Kombination als auch Einzeln auf.

11.1 Expansion und Intensivierung

Bei der Expansion ging es den Filmindustrien zunächst darum für das Kino neue Möglichkeiten aufzudecken. Dem Zuschauer sollte ein neues Kino angeboten werden. Vor allem Dinge, die das Publikum vor dem Fernseher nicht zu sehen bekamen. Als ein Beispiel hierfür dient die Kinoleinwand. Sie ist flächenmäßig größer als der Fernseh Bildschirm. Diesen Größenvorteile wollten die Kinobesitzer gegenüber dem Fernseher ausspielen. Für den Film wiederum bedeutet das, dass eine besondere Form des Films sich besonders gut auf der Kinoleinwand entfalten sollte. Mit unterschiedlichen Breitwandverfahren³⁷ versuchte man die Möglichkeiten das Filmbild deutlich zu vergrößern. (vgl. Toeplitz 1979, S. 170f.) Entwicklungen der Breitwandverfahren dieser Zeit war zunächst das Cinerama-Verfahren, bei dem drei synchronisierte Projektoren, drei Filme auf drei nebeneinanderliegenden Leinwänden projizierte. (vgl. Polzer 1995, S. 85) Die Leinwände wurden hierbei in einem runden Viertel angeordnet. Die Zuschauer sahen dadurch bei Weitem mehr als ihr Gesichtsfeld und die normale Wahrnehmung wahrnehmen konnte.

Fox Films setzte auf das Verfahren des *Cinemascope*.³⁸ Hierbei wurde bei der Filmaufnahme vor die Objektivlinse eine zweite zylindrische Linse gesetzt. (vgl. Polzer 1995, S. 89) Vorteil dieser war, dass sie ein viel breiteres Bild als die normale Linse erfassen konnte.

³⁷ Ein Breitbandverfahren beschreibt eine Art der Aufzeichnung von Filmen. Hierbei geht es darum mit speziell konstruierten Kameralinsensystemen oder speziellen Aufnahmeverfahren das Filmbild zu vergrößern. (vgl. Toeplitz 1979, S. 171)

³⁸ Das Verfahren des *Cinemascope* stammt von der Filmgesellschaft *Twentieth Century Fox Corporation* und beschreibt ein anamorphotisches Verfahren der Breitbildaufzeichnung. Anamorphotisch bezeichnet hierbei die Art der Aufzeichnung mit Anamorphoten, speziell konstruierten Kameraobjektiven. (vgl. Polzer 1995, S. 89)

Sie beschnitt das Bild am oberen und unteren Rand nicht, sondern verzerrte es zum Rand hin. Die entsprechende Entzerrung fand bei der Wiedergabe durch eine entsprechende Entzerrungslinse statt, die vor das Projektiv des Projektors gesetzt wurde. (vgl. Polzer 1995, S. 91)

Für den Zuschauer bot sich durch das *Cinemascope* oder durch andere Breitwandverfahren ein ganz neues Seherlebnis. Filme mit dieser Größe feierten bereits in den 50er Jahren große Erfolge. Damit bot das Kino dem Zuschauer ein größeres Bild, größer als das Bild des TV-Gerätes und größer als die Bilder zuvor. Selbst heute ist das Verfahren des *Cinemascope*s, neben anderen anamorphotischen Breitwandverfahren, noch in Verwendung. Des Weiteren schaffte es eine weitere technische Entwicklung der 50er Jahre, auch wenn sie erst später größere Erfolge feiern würde, den Zuschauer ein neues aufregendes Seherlebnis zu bereiten:

Etwas, womit das Fernsehen nicht dienen konnte, war das 3D-Erlebnis im Kino. Jedoch war es bei weitem noch nicht so weit entwickelt, wie das 3D-Kino unserer heutigen Zeit. Die Ursprünge hierfür lassen sich jedoch im Kino der 50er Jahre in Hollywood finden. Der früher noch als Raumfilm bekannt gewordene 3D-Film brachte die natürliche Wahrnehmung des Publikums ins Kino. Durch das stereoskopische Sehen entstand ein räumlicher Eindruck. Das Prinzip beruhte darauf, dass der Mensch durch zwei Augen seine Umgebung gleichzeitig aus zwei Blickwinkeln betrachtet. Dadurch ordnet das Gehirn allen betrachteten Objekten eine effiziente Entfernung zu, um ein räumliches Bild seiner Umgebung gewinnen. Bei der Stereoskopie geht es folglich darum dem rechten und dem linken Auge jeweils ein unterschiedliches zweidimensionales Bild zu präsentieren, welches leichte Abweichungen vom Betrachtungswinkel aufweist. (vgl. Waack 1989, S. 74) Bei der Umsetzung dessen wurden im Kino die zwei Bilder auf eine Leinwand projiziert und durch spezielle Rot-Grün-Brillen vom Zuschauer betrachtet. (vgl. Engell 1992, S. 196) Durch die Brille war das jeweilige Bild nur für das rechte oder eben für das linke Auge sichtbar und konnte, wie auch bei der natürlichen Wahrnehmung, zu einer räumlichen Gesamtheit zusammengesetzt werden. (vgl. end. S. 197)

Die Zuschauer im Kino mussten dafür ausschließlich die speziellen Rot-Grün-Brillen tragen. Damit gelang es den Filmproduzenten mit einer technischen Neuerung die Zuschauer zurück ins Kino zu holen, da diese Attraktion einmalig war. Neben diesem Erfolg versuchten die Filmproduzenten die Zuschauer mit sehr aufwendigen Produktionen und somit durch qualitative Steigerung in die Kinos zu locken. Der Aufwand der Filme, ihre Länge, ihre Bauten, die Kostüme und Ausstattung wurden gesteigert. (vgl. Deleuze 1989, S. 217) Mit diesen Expansionen hofften die Filmemacher wieder langfristig die Zuschauer in Kino zu locken. Weitere Versuche folgten während der Intensivierung und der Inversion Hollywoods.

Mit der Konzentration auf die Intensivierung wollte Hollywood die Qualität ihrer Produkte, der Filme, verbessern. Hollywoods Filmemacher entschlossen sich dazu sich auf bewährte Genres zu konzentrieren und sie zu perfektionieren.

Als Beispiel hierfür dient im späteren Verlauf der Arbeit der Western, im Kapitel "Neuerungen innerhalb der Krise Hollywoods". Die Inversion schließt zunächst im Folgenden an und umschreibt die veränderte Gewichtsverteilung zwischen Produktion und Regie.

11.2 Inversion

Die Umkehr zu den bekannten Zusammenhängen und Formen vollzog sich im Hollywood der 50er Jahre aufgrund der Veränderung, was Gewichtsverteilung zwischen Produktion und Regie betrifft. Die Konzentration auf die Genrebestimmung veränderte die Funktion der Produktionsfirmen der 30er und 40er Jahre. Hatte jede Produktionsgesellschaft noch seinen eigenen Filmstil bzw. Bildstil, der sich beispielsweise innerhalb der Lichtführung, der Dekoration, der Schärfe- oder Rauntiefen abzeichnete, so änderte sich das in den 50er Jahren. In den Filmproduktionen der 50er Jahre des Hollywoods wurde der Bildstil zum Personenstil. (vgl. Monaco 2004, 350) Die Regisseure bekamen ihren großen Auftritt. Dass Regisseure quer durch verschiedene Genreformen arbeiteten, wurde zur Norm. Das hatte zur Folge, dass Filmstile innerhalb ihres Genres herausgelöst wurden und im Rahmen anderer Genres ausprobiert wurden, wie beispielsweise Elemente der Erzählstruktur. Kleine und große Form der Erzählung wurden jeweils in andere Genres aufgenommen und verwendet. (vgl. Engell 1992, S. 197) Hollywood versuchte die zuvor gesetzten Konventionen und Funktionen miteinander zu kombinieren und gegeneinander auszutauschen. Durch diese Kombinationen entstanden im Hollywood der 50er Jahre neue ästhetische Möglichkeiten. Dieser Prozess gilt als einer derjenigen, der noch bis heute Bestand hat.

11.3 Neuerungen innerhalb der Krise Hollywoods

Die drei oben erläuterten Tendenzen der Filmlandschaft können im Western konzentriert gefunden werden. Der Western, der seit 1900 zum festen Bestand Hollywoods gehört, erschien in den 50er Jahren in einem neuen Gewand, der Westernfilm an sich aber unterlag feststehenden Ritualen:

Diese eisernen Regeln lassen sich bereits bei der Erzählform finden. Typisch für den Western war die große Form der Erzählung, welche sich jedoch im neuen Western aufgrund der Inversion zur kleinen Erzählform wandelte. (vgl. Dadelsen 1964, S. 191) Die Handlung geht hierbei aus der Situation hervor und löst sich wieder in dieser auf. Aufgrund der Situationsbezogenheit der kleinen Erzählform wurde die Gewalt im Western zur treibenden Kraft der Handlung. Sie ist nicht mehr die logische Konsequenz, entstanden aus den Umständen heraus, sondern Triebkraft. (vgl. ebd. S. 192) Waren zuvor noch die Landschaft und die Natur Motivation für die Handlung, so wurden diese durch die Gewalt abgelöst, um sie als Beispiel beizubehalten. Natur und Landschaft bekamen durch die Expansion der Breitwandverfahren eine neue verblüffende Dimension und Tiefe und damit wieder eine neue Aufgabe. Die inszenierte Landschaft trat dem Zuschauer als Naturgewalt entgegen. (vgl. Film „The Big Sky“ 1:09:52)

Der Western weist weitere Regeln auf: Die Personenbezeichnung, die Bewegungsabläufe und die Spannungsdramatik. Als ungeschriebene Regel galt beispielsweise, dass die negativ behaftete Heldenfigur einen schwarzen Hut trug und der positive Held seinen ersten Auftritt von rechts im Bild hatte. (vgl. Dadelsen 1964, S. 190) Auch dass Trecks, die nach Westen zogen, immer auch, wie es die Orientierung der Landkarte vorsah, von rechts nach links zogen. Die Dynamik der Bewegungen wurde durch die Choreografie des Reiters geprägt und ebenfalls mit Hilfe der Breitwandverfahren dimensioniert. Typische Bewegungsabläufe waren demnach der schnelle Ritt, die Flucht, aber auch das stetige Durchqueren der weiten Landschaft, bei denen das Einschätzen der Zuschauer von Gefahr und Ziel angesichts der Breitwandverfahren versagte und ein neues Kinoerlebnis mit sich brachte. Des Weiteren typisch: die Bewegungen, mit denen ein Reiter sein Pferd an dem Pfosten vor dem Saloon festband oder die Bewegungsabläufe, wenn ein bewaffneter Fremder den Saloon betrat. (vgl. Film „Hombre“ 20:45) Außerdem veränderte sich die Spannungsdramatik im neuen Western der 50er Jahre. Waren zuvor noch viele unterschiedliche Orte, verschiedene Ereignisse und Handlungsstränge kennzeichnend für die Spannung im Film, so wurde ein Wechsel von der Vielfalt auf die Einheit unternommen.

Als ein Beispiel hierfür dient der „Rio Bravo“ von Howard Hawks: Der Western spielt an einem einzigen Ort, einem belagerten Gefängnis und beinhaltet eine einzige Handlung, der Abwehr eines Banditenangiffs. (vgl. Engell 1992, S. 205) Dabei gelang es Hawks die einfache Story dennoch spannend zu erzählen und das ganz ohne die Vielheit um 1900. Ähnlich einfach und auf die Einheit im Film konzentriert, aber mit noch größerem Erfolg, erschien 1952 der Hollywood-Western „High Noon“. Der gesamte Film handelt im Grunde von der Zeit zwischen fünf vor Zwölf und Zwölf Uhr. (vgl. Engell 1992, S. 204) Er beschreibt einen einsamen Kampf zwischen dem Hauptdarsteller und seinem Todfeind, sowie dessen Bande. Bis heute gilt er als ein sehr bedeutsamer Film. Damals, wie auch heute gilt diese Art des Filmdrehs als experimentell. Die filmische Zeit stimmte dabei nicht mit der natürlichen Zeit überein. Als besonders gilt die Verdichtung des Raums. Die dramatischen Elemente des Films sind nicht mehr, wie vor ein paar Jahren gekennzeichnet von vielen Ereignissen und Handlungssträngen, die miteinander verknüpft sind und bei denen sich mehreren kleineren Konflikte zu einem großen addieren, sondern wurden im Spiel mit der Zeit gebündelt und somit in einem einzelnen Faktor. Dieser Western wies dadurch keinerlei Western-typische Merkmale auf und erschien in einem neuen Gewand. Doch auch das Hollywood-System hatte sich verändert:

Mit der Konzentration auf Genres und Regisseure, der damit verbundenen Neuauflage einzelner Filmstile und der dadurch neu entstandenen Ästhetik glänzte Hollywood in einem neuen Licht. Doch nicht nur bei den oben genannten Faktoren vollzog sich eine Veränderung, sondern auch im Star-System Hollywoods. Waren in den 30er und 40er Jahren noch vereinzelt Akteure wie Marilyn Monroe, James Dean, Audrey Hepburn oder Gary Cooper herausragende Stars, so änderte sich das in den 50er Jahren.

Das Star-System der 50er Jahre war gekennzeichnet von der Zunahme der Stars, bzw. der Zahl der gleichrangigen Stars. (vgl. Monaco 2004, S. 350) Die Genrevermischung gestattete den Stars ihr Rollenimage zu verändern. Die damaligen Markenzeichen der Produktionsfirmen verschwanden damit vorerst. Den Schauspielern der 50er Jahre war es von da an möglich in ganz unterschiedlichen Genres zu arbeiten. Die Beweglichkeit im Star-System brachte Experimente und Verschiebungen mit sich. In den 50er Jahren veränderte sich dadurch auch der weibliche Star.

Vorteil innerhalb der Zeit der Expansion des Kinos war ebenso die Möglichkeit der Präsentation auf einer größeren Leinwand, wie bei der Wirkung des Westerns auf den Zuschauer: Die Körperinszenierung wirkte im Kino, nicht aber im Fernsehen. Die weiblichen Stars wurden im Zuge der Wiederbelebung des Kinos als Sex-Symbol inszeniert. (vgl. Monaco 2004, S. 352) Die Pin-Up-Girls³⁹ wurden geschaffen. Die Pose der Stars, die erotische Darstellung, trat im Film an die Stelle der Großaufnahme des Gesichtes der 20er Jahre, das heißt es ist anzunehmen, dass sich die gestalterischen Mittel in Bezug auf die Vermarktung der Stars mit der Zeit verschärften. Anzumerken ist hierbei, dass das Pin-Up-Girl keinen besonderen Handlungstyp verkörperte und keine besonderen Charaktereigenschaften aufwies. Die Stars, wie Marilyn Monroe, Jane Russel oder Jane Mansfield repräsentierten dieses Bild demnach quer durch unterschiedliche Genres. Vom Western bis hin zur Komödie.

Eine weitere Entwicklung lässt sich in der Intensivierung des Schauspiels finden. (ebd. S. 355) Die Qualität der Filme sollte verbessert werden und damit einhergehend die Schauspielkünste. Der Schauspiellehrer Lee Strasberg war es, der die Lehre des Spiels intensivieren wollte. Das Spiel sollte direkter und unvermittelter werden. Die Schauspieler sollten sich tief in fiktive Situationen, in denen sie agierten, hineinversetzen. (vgl. Engell 1992, S. 213) Das Sehen von situationsabhängigem Handeln galt hierbei als Basis. Die Intensivierung wurde auf den Zusammenhang von Situation und Aktion betrieben und brachte eine Veränderung der Erzähldynamik mit sich, die auf der Verkettung von Situation und Handlung basierte. Neu waren hierbei zwei sich eigenständig entwickelnde Stränge.

Zunächst ging es einmal darum, dass sich die Schauspieler passiv und rezeptiv auf Situationen einstellen sollten, um die Situation im nächsten Schritt dann aktiv und explosiv zu beeinflussen. Die Filmproduzenten begannen die Filmrollen auf diese Überlegungen hin auszurichten, ebenso wie das gesamte Konzept des Films, den Ablauf, die Kamerawinkel, die Montage und Szenenaufgliederung. (vgl. Deleuze 1989, S.211)

Sensomotorisches Agieren⁴⁰ war der zweite sich entwickelnde Zweig: Der Schauspieler sollte sich fortan in die Situationen hineinversetzen und andererseits in unregelmäßigen Abständen auf die Situation mit einer Handlung reagieren.

³⁹ Der Begriff im Zusammenhang mit der Darstellung der weiblichen Stars der 50er Jahre. Sie wurden üblicherweise in erotischen Posen, als Illustration auf Magazincovern, auf Zeitschriften oder als Titelseite der *New York Times* gezeigt. (vgl. Hanson 2014, S. 54)

⁴⁰ Das sensomotorische Agieren meint hierbei das Zusammenspiel von Sinnesrückmeldungen und die Steuerung von Bewegungen der Akteure. (vgl. Maturana 1987, S. 177)

In Filmen, wie „On the Waterfront“ oder „East of Eden“ ist dieses neue Schema zu erkennen. Sowohl die Figurenzeichnung als auch die Handlungsführung charakterisierten sich. Die Schauspieler zeigten ein schweigendes Erdulden, explosionsartige Ausbrüche oder eruptive Wortwechsel, sowie schweigsame Pausen. (vgl. ebd. 212) Der neue Film präsentierte eine Verkettung von Situation-Aktion-Verknüpfungen, welche sich im Laufe des Films steigerten, um am Ende zu explodieren.

Diese Neuerungen brachten die Zuschauer zurück in Kino. Wenngleich die aufgekommene technische Neuerung in Form eines Fernsehgerätes die Kinolandschaft erschütterte, so entstanden aus Notwendigkeit und Druck neue Filme mit anspruchsvoll durchdachten Handlungen und Stoffen. Die Zuschauer fanden den Weg zurück ins Kino. Nachdem Hollywood seine Krise überstanden hatte und daraus schöpfte, entschloss sich die Filmindustrie bereits in den 60er Jahren ihre Studios an Fernsehproduktionen zu vermieten und Filme fürs Fernsehen zu drehen. (vgl. Toeplitz 1979, S. 171) Das Kino und der Fernseher existieren seither nebeneinander und Hollywood war fortan darin bestrebt durch Expansion, Intensivierung und Inversion die Filmlandschaft voran zu bringen. In Hollywood hatte sich fast zeitgleich mit Europa, wenn auch durch ein anderes Verlaufsmuster, ein neues Filmmedium herauskristallisiert. Doch was geschah in Europa? Welche Entwicklungsperiode machte der Film dort durch? Was beeinflusste ihn? In dem nächsten Kapitel wirft die Autorin einen Blick auf Frankreich und die dort größte Welle in der Geschichte des Films, der *Nouveau Vague*.

12. Das französische Kino und die *Nouvelle Vague*

Für das französische Kino wurden um 1946 etwa 100 Filme pro Jahr gedreht, zusätzlich zu ihren eigenen Filmen wurden die Kinos ab 1948 dazu verpflichtet pro Jahr 120 Filme vom amerikanischen Markt zu importieren, jedoch sollten mindestens 20 Wochen im Jahr nur französische Filme gezeigt werden. (vgl. Engell 1992, S. 230) Der französische Film kann in den 50er Jahren als stagniert und unter einem Innovationsrückstand verbucht werden. (vgl. Toeplitz 1979, S. 23) Trotz guter Filme lässt sich deutlich erkennen, dass die überlieferten Erzählmuster seit der 30er Jahre nicht mehr überarbeitet wurden. Im französischen Kino der 60er Jahre zeichnete sich erstmals innerhalb der Filmgeschichte die Handschrift von Regisseuren ab. Was einst der Star im Film für Hollywood war, wurde im französischen Kino der Regisseur. Durch die Art und Weise, wie die Regisseure ihre Geschichten erzählten und über die Entwicklung der Charaktere hinaus, sollten erstmals Filme aus der jeweiligen Handschrift der Regisseure entstehen. Die Regisseure zeigten sich nicht im Bild, sondern wurden anhand ihrer Organisation der Bilder und der Bildinhalte zu unverwechselbaren Filmemachern. Sie waren erstmal für sämtliche künstlerischen Aspekte des Films wie Drehbuch oder Schnitt verantwortlich:

Die *Nouvelle Vague* beschreibt eine Welle des französischen Kinos, in der die Filmemacher mit einem Gefühl für Kultur und Tradition des Films aufwuchsen. (vgl. Monaca 2004, S. 356)

Anzumerken sei an dieser Stelle, dass die 60er Jahre die zweite Phase dieser Welle hervorbrachten. In dieser besonderen Phase lassen sich mehrere Stränge der Filmgeschichte finden, neben den „Gegenkino“ Eisensteins, der Film *Noir* und den Filmen des italienischen Neorealismus.

Die Anfänge der *Nouvelle Vague* lassen sich, wie im Kapitel zuvor „Der Film *Noir* Hollywoods“ erwähnt, erstmals nach dem ersten Weltkrieg finden. Filmgeschichtlich gesehen war diese erste Welle der *Nouvelle Vague* höchst bedeutsam, da sich Filmemacher erstmals mit den Entwicklungen der Vergangenheit beschäftigen und sie bewusst als Quelle für neue Entwicklungen nutzten. Um 1958 und 1961 formten Journalisten den Begriff der *Nouvelle Vague*. (vgl. Faulstich 1994, S. 152) Sie bezeichneten damit diese Gruppe junger Filmemacher, welche mit ihren Arbeiten international für Aufsehen sorgten. Des Weiteren wollten die Journalisten mit der Bezeichnung *Nouvelle Vague* ein Gefühl umschreiben, welches sich bei der Nachkriegsgeneration ausbreitete.⁴¹ (Vincendeau 2009, S. 6) Die *Nouvelle Vague* entwickelte sich hierbei als eine Oppositionsbewegung, welche sich gegen das etablierte Kino richtete. Gestützt wurde diese oppositionelle Haltung durch ein kulturelles, gesellschaftliches und politisches Umfeld, während sich alte Strukturen und Normen zugunsten von Erneuerungsbestrebungen auflösten. (vgl. end. S. 10) Der neue Film wurde zum Teil aus dem bereits Vorhandenen abgeleitet, indem er die darin befindlichen Gesetzmäßigkeiten und die Ordnung der zuvor erschienenen Filme in einem neuen Stil organisierte. Frankreich wurde zu einem Land der Filmkritik und der Reflektion des Kinos. Demnach liegt es nah, dass die Filmemacher der 60er Jahre, zugunsten von Erneuerungsbestrebungen auf die theoretischen Überlegungen aufbauten.

Auf Grund dessen, dass Filmanalysen betrieben wurden, liegt es nah, dass die Filmemacher zu dieser Zeit neben ihrer Tätigkeit des Filmdrehs auch Interpretationen vornahmen. Damit gingen die Filmemacher den ersten Schritt auf dem Weg zum neuen Film. Durch die Interpretation schufen sie bereits einen ersten neuen eigenen Ansatz. Einer, der solche Filme interpretierte, war François Truffaut, Filmkritiker und wichtigster Vertreter der *Nouvelle Vague*. (vgl. Faulstich 1994, S. 153) Seine Schaffenswerke waren der Beweis für eine Genrevielfalt einzelner Regisseure. Auf ein Jugenddrama folgten ein Kriminalfilm und eine Liebesgeschichte. Truffauts Vorliebe galt den amerikanischen Filmen der 40er und 50er Jahre. In Zusammenhang damit die Filme von beispielsweise Fritz Lang, John Ford, Nicholas Ray oder Alfred Hitchcock.⁴² (vgl. end. S. 153) Wobei letzterer bei ihm an erster Stelle stand.

⁴¹ Die Begrifflichkeit der *Nouvelle Vague* beschreibt demnach die soziale Realität dieser Nachkriegsgeneration, die damit einhergehenden zeitgenössischen Filme, die von Vertretern dieser Generation gedreht wurden. Sie sollten ihr neues Lebensgefühl und die Veränderung der moralischen Werte widerspiegeln (vgl. Prümm 2006, S.140)

⁴² Alfred Hitchcock war ein britischer Filmemacher, welcher 1939 in die USA übersiedelte. Er gilt mit seinen Thrillern zu einem der einflussreichsten Filmregisseure der Filmgeschichte. (vgl. Rieger 1996, S.191)

Dies ist insofern wichtig, da die Filme der *Nouvelle Vague* in Bezugnahme zu den Filmen von Alfred Hitchcock gesehen werden können. Im Folgenden dienen sie als Beispiele, um die Grundzüge der Ästhetik der *Nouvelle Vague* zu beschreiben.

12.1 Die Ästhetik der *Nouvelle Vague* Filme basierend auf Hitchcock und seine Erkenntnisse

Hitchcock war in seinem Schaffen beeindruckt von den Filmen von beispielsweise Griffith, Lang oder Fairbanks. In seinen eigenen Filmen wollte er den Vordergrund vom Hintergrund, mit der Hilfe von Beleuchtungseffekten, absetzen. Des Weiteren prägte die Betonung des Visuellen, wie bei den expressionistischen deutschen Stummfilmen, seine Arbeiten. (vgl. Rieger 1996, S. 195) Er hatte es sich zur Aufgabe gemacht, die Interpretationen der Zuschauer genauestens zu steuern. In Hitchcock-Filmen bekam die Führung der Zuschauer ein besonderes Gewicht. Seine Bilder bezogen sich hierbei auf die Erwartungen und Erfahrungen der Zuschauer. Kalkulierte Interpretationen Hitchcocks waren beispielsweise Spannung und Entspannung, Erwartung oder Enttäuschung sowie Furcht. (vgl. end S. 196) In einem Interview von 1960 mit Truffaut sagte er: „Für mich lag die Hauptbefriedigung darin, dass der Film aufs Publikum gewirkt hat. Darin liegt mir am meisten. Im Film „Psycho“ kam es mir kaum auf das Sujet an, auch nicht auf die Personen. Worauf es mir ankam, war, durch eine Anordnung von Filmstücken, Fotografie, Ton und lauter technischer Sachen, das Publikum zum Schreien zu bringen.“ (Engell 1992, S. 226) Hitchcock formulierte in diesem Interview genau das, was dem Zuschauer im Kino auch wiederfuhr. Sein Genre war der Thriller, mit einigen visuellen und motivischen Überschneidungen der Gattung Film *Noir* und den amerikanischen Kriminalfällen. (Faulstich 1994, S. 154) Wichtig ist jedoch, dass Hitchcock es vermied Einstellung oder Szenen aus Filmen zu übernehmen. Besonders ist an seinen Arbeiten abzulesen, dass er versuchte die Gedanken der Zuschauer in die jeweiligen Filmbilder zu transportieren. Aufgrund dessen bauten seine Filme auf einem Gedankengerüst auf, welches die Filmbilder wirken ließen. (ebd. S. 154) Die *Nouvelle Vague* sah einen Zwang darin dieses System zu brechen. Sie wollten ein ganz neues Bild entwerfen, mit ihnen aber, ähnlich wie bei Hitchcock, mentale Bilder und Denkfiguren erreichen. Die Regisseure der *Nouvelle Vague* setzten mit ihren Filmüberlegungen bei Hitchcocks Erkenntnissen an, denn er war es, der erkannt hatte das Erzählweisen im Kino mit Konventionen und Denkgewohnheiten der Zuschauer zusammenhängen. Mit ihnen spielte er, nutze sie für die Wirkungsweisen seiner Filme und provozierte bewusst Reaktionen. (vgl. Rieger 1996, S. 195) Hitchcock wollte Gedanken erzeugen, die Regisseure der *Nouvelle Vague* wollten sie ausdrücken. Sie hatten es sich zur Aufgabe gemacht ihre eigenen Gedanken -somit die Gedanken der Regisseure- zum Ausdruck zu bringen. Doch wie sah dieses neue Bild aus? Was veränderten die Regisseure der *Nouvelle Vague*? Welche nächsten Entwicklungen widerfuhr der Film?

12.2 Der neue Film

Nach Truffaut war das französische Kino tot, „weil es abgefasste Drehbücher steril umsetzte.“ (Kotulla 1964, S.120) In diesem Zusammenhang liegt nah, dass das französische Kino innerhalb der *Nouvelle Vague* versuchte eine bestimmte Auffassung der vergangenen Formen und Konventionen mit dem Zuschauer zu teilen. Im neuen Film entwickelten die Regisseure ihre ganz eigene Handschrift, eine spezielle filmästhetische Handschrift. Die zuvor entstandenen Filme waren kennzeichnend für eine bestimmte Region, eine bestimmte Zeit. Wie beispielsweise der italienische Monumentalfilm, die Ästhetik des amerikanischen Kinos, der russische Revolutionsfilm, die neue Filmästhetik Hollywoods, der expressionistische deutsche Film, die Filme *Noirs*, der italienische Neorealismus oder die Entwicklung im Hollywood der 50er Jahre. Alle sind ein wichtiges Zeugnis der filmgeschichtlichen Entwicklungen, der besonderen Ästhetik und der herausragenden Dynamik des Mediums Film. Als neue Revolution wurde in Frankreich jedoch das erste Mal die filmische Individualität der Regisseure angesehen. Das Kino der 60er Jahre forderte sozusagen, eine stilistische und ästhetische Freiheit und eine typische filmische Schreibweise der Regisseure. Dadurch entstanden neue ästhetische Verfahrensweisen. „Der Regisseur soll seine Gedanken mit der Kamera auf der Leinwand ebenso exakt und kreativ ausdrücken können wie der Schriftsteller mit dem Federhalter auf dem Papier.“ (ebd. S. 112) Exemplarisch für den ästhetischen Wandel ist an dieser, erster Stelle Louis Malle nennen. Er zählt zu den wichtigen Vertretern dieser Zeit. Seine Filme kamen als erste den Forderungen der *Nouvelle Vague* nach.

Er brachte mit „L'ascenseur pour l'échafaud“ beispielsweise eine veränderte Neuauflage der Film *Noir* auf den Markt. (vgl. Faulstich 1994, S. 155) Für seine Filme galt eine gewisse Unruhe, Themen wie Einsamkeit, Suizid, Beziehungen, Sexualität, oder das Gefangensein in einer gesellschaftlichen Position waren charakteristisch. (vgl. Faulstich 1994 S. 156) Mit seinen favorisierten Themen legte er sich jedoch nicht auf ein bestimmtes Genre fest. Innerhalb der *Nouvelle Vague* entstanden drei Typen von Handlungen. Zunächst die Kriminalhandlung, die Beziehungsgeschichte und zu guter Letzt die Handlung über die Schilderung sozialer Verhältnisse. In unterschiedlicher Ausprägung spiegelten sie die neue Individualität wieder. Regisseure wie beispielsweise Claude Chabrol, Jean-Luc Godard, Alain Resnais, Louis Malle oder François Truffaut waren allesamt der Meinung, dass sich grundlegend im französischen Kino etwas ändern musste. Die *Nouvelle Vague* muss demnach nicht als Entwicklungen einzelner Werke von Regisseuren angesehen werden, sondern als Gesamtwerk dessen und derer Evolution. Die Regisseure, welche im alten Kino als Angestellte des Studios angesehen wurden, übernahmen im neuen Film alle Schritte des Filmdrehs. Angefangen beim Drehbuch, über den Aufbau der einzelnen Bilder -der *Mise-en-Scène*- bis zur Montage. Inhaltlich sollten die neuen Filme demnach persönlicher und authentischer werden. (vgl. Faulstich 2002, S. 145) In der zweiten Welle der *Nouvelle Vague* wurden aus Kritikern Regisseure. Mit dem Drang danach die Filme mit Persönlichkeit zu versetzen, stieg die Abneigung der Regisseure gegen alles Perfekte und Geschliffene.

Mit der handgeführten Kamera verliehen sie ihren Filmen einen realistischen Touch und auf Grund dessen, dass die Schauplätze der Filme draußen lagen, perfektionierten sie den Umgang mit dem natürlichen Licht. (vgl. Faulstich 2002, S. 146) Das diese Kombination den Filmen einen individuellen Look verlieh, sei an dieser Stelle selbstredend. Beeindruckend in ihren Filmen war eine bemerkenswerte ästhetische Homogenität. Das bedeutete, dass jeder ihrer einzelnen Filme für sich in einer besonderen ästhetischen Stimmigkeit produziert wurde.

Anzumerken sei an dieser Stelle jedoch, dass es in der Nouvelle Vague keinen einheitlichen Stil gab: Malles und Godards Filme lehnten dabei an die Filme *Noir* an und Truffauts und Chabrols Filme waren beeinflusst vom italienischen Neorealismus. (vgl. Monaco 2004, S. 356) Kennzeichnend für die Filme der *Nouvelle Vague* war der Aufbruch der Raum-Zeit-Verschränkungen. Die Bewegungsabläufe verloren ihre Linearität. (vgl. end. S. 357) Die einzelnen Handlungsepisoden, beispielsweise des Neorealismus wurden neu interpretiert. Sie verliefen nicht mehr in linearer Reihenfolge, in keine einheitliche Richtung. Das Bewegungsmotiv, damit das Kommen und Gehen, sowie das Umherstreifen waren kennzeichnend für die französischen Filme der 60er Jahre, der *Nouvelle Vague*. (vgl. end. S. 358) Dadurch negierten die Regisseure die zuvor noch bestehende zweckgebundene Orientierung der Bewegung. Monologe und Schnitte unterbrachen und zerrissen Dialoge, beispielsweise bei zeitlichen Anschlüssen. Besonders für die Filme war demnach, dass die zeitlichen Zusammenhänge untereinander nicht mehr stimmten, nicht immer klar waren und dadurch erzählte Geschehnisse gleichzeitig oder nacheinander stattfanden. Trotz der konfusen und bruchstückhaften Haltung blieben die Filme dennoch aufgrund von Klischees verständlich.⁴³ Als ein weiteres Merkmal des neuen Films kann das Verhältnis von Stadt und Land betrachtet werden, wie beispielsweise in „Les 400 coups und „Á bout de souffle“. (vgl. Bazin 2004, S. 142) Diese französischen Filme beginnen in der Provinz. Die Handlung weitet sich aus und bezieht die Stadt Paris als nächsten Raum mit ein. (vgl. Engell 1992, S. 235) Die bis zu diesem Zeitpunkt entstandenen Filme basierten auf einer geschlossenen Raumgestaltung. Sie beschränkten sich beispielsweise auf eine bestimmte Stadt. Charakteristisch für die Filme der *Nouvelle Vague* waren somit der Dreh außerhalb von Filmstudios sowie vieler Vor-Ort-Aufnahmen. Sie waren es auch, die den Filmen ein dokumentarisches Kleid verliehen, ähnlich wie die Filme des italienischen Neorealismus. Das Filmbild bekam dadurch eine realistische Struktur. Gerade in „Á bout de souffle“ wurden die gewohnten Sehgewohnheiten des Publikums aufgemischt. Auf der Leinwand waren ruppige, holprige aus der Hand gedrehte Kamerafahrten zu sehen. (vgl. Film „Á bout de souffle“ 21:08) Des Weiteren definierten sie die Filme dieser Zeit über die einfache Addition einzelner Teilräume, die durch die Bewegungen innerhalb der Handlung bestimmt wurden. Seit Griffith bekamen die Bilder durch logische Verkettungen einen strukturierten Raum.

⁴³ In Filmen wie „Á bout de souffle“, „Les bonnes femmes“ oder „Jules et Jim“ gelten als typische Beispiele für dieses Charakteristikum. (vgl. Engell 1992, S. 232 – 234)

Mit der neuen filmischen Ästhetik bekam der Film ein zweites Raumkonzept, welches neben dem ersten existierte. (vgl. Faulstich 2002 S. 145) Dazu kam, dass die sich die Gestaltung innerhalb der Bilder änderte. Die Filme der *Nouvelle Vague* wurden bekannt durch die *Mise en Scène*.⁴⁴

Innerhalb dieses Ordnungsprinzips bestimmten die Regisseure den Bildaufbau nach spieldramaturgischen Kriterien. (vgl. Faulstich 2002, S. 143) Das Neue hierbei lässt sich im Bild selbst finden. Diente die Montage dazu eine zeitliche Anordnung der Bilder vorzunehmen, so ging es seit diesem Zeitpunkt um die räumliche Anordnung von Dingen und Figuren im Bild selbst. (vgl. end. S. 144) André Bazin war es, welcher diese Überlegungen prägte. Der Franzose war seit 1943 als Filmkritiker tätig und beschäftigte sich bis zum Ende der 50er Jahre, wie beispielsweise auch Truffaut, mit den Filmen der vergangenen Jahre. Sah Eisenstein die Montage noch als Herzstück des realistischen Filmschaffens, so änderte sich das mit den Überlegungen Bazins. Er prägte den Begriff der *Mise en Scène* und stellte ihn in den Mittelpunkt. Die Zuschauer im Kino sollten fortan intensiver am Geschehen teilhaben können, dadurch dass sie intensiver ins Geschehen involviert wurden. Sie wurden sozusagen gezwungen das Bild von der Welt neu zu interpretieren. (vgl. Bazin 2004, S. 146) Dem Zuschauer wurde dadurch die Möglichkeit für Interpretationen und das Gefühl für die Mehrdeutigkeit der Realität gegeben. Die sich dadurch verändernde Montage stellte dem Zuschauer eine Auswahl mit verschiedenen Verknüpfungen vor. Der Umgang der funktionierenden Verknüpfung lässt sich im Film „Une femme mariée“ von Godard finden. Hierbei wurde das Verhältnis von Bild und Ton zerschnitten und brüchig. Beispielsweise dann, wenn das Bild zwei sich gegenüberstehende Protagonisten zeigt, der Zuschauer aber die Unterhaltung zweier Nebenfiguren vom Nebentisch hört. (vgl. Faulstich 1994, S. 160) Oder, wenn der Regisseur inmitten einer Unterhaltung zwischen vier Leuten eine Reihe von Frontalaufnahmen scheidet, in denen die Protagonisten Statements verkünden, die Unterhaltung danach zwar weitergeführt wird, jedoch aber mit einem anderen Zusammenhang. (vgl. ebd. S. 160) Die Handlung wurde dadurch mit einer ganz neuen Dynamik versetzt. Die Regisseure bekamen dadurch die Gelegenheit mit den Möglichkeiten der Handlung zu spielen. Im französischen Film der *Nouvelle Vague* bekommt der Ton, die Musik eine wichtige Aufgabe. Die Töne der Filme sind eng mit der Ebene des Bildes verwoben. Die jungen Regisseure nahmen sich die gestalterische Freiheit heraus, sich von den Standards der anderen Filme abzugrenzen. Als herausragend war der Umgang mit der Tonspur.

War der Ton zuvor hierarchisch aufgebaut, indem der Dialog die wichtigste Stelle einnahm und ihm Soundeffekte und Musik untergeordnet waren, so änderte sich das. Das Ziel, den gezeigten Bildern Glaubwürdigkeit zu verleihen und diese zu demonstrieren wurde abgelöst von beispielsweise Alltagsgeräuschen wie Straßenlärm. (vgl. Flückiger 2007, S. 121) Der Ton rückte damit nah an die reale Hörerfahrung der Zuschauer heran. Der Film „À bout de souffle“ beispielsweise war durchzogen von permanentem Straßenlärm.

⁴⁴ Die *Mise en Scène* ist eine Umschreibung dafür etwas in Szene zu setzen. In der Filmanalyse bezeichnet *Mise en Scène* den kalkulierten Aufbau eines Bildes. (vgl. Faulstich 2002, S. 143)

Auf der Tonebene war die Großstadt Paris immer präsent. Sei es durch Autohupen, Verkehrslärm oder Baustellenkrach. (vgl. Film „À bout de souffle“ 13:44) Der Regisseur Godard achtete darauf, dass selbst in Szenen, die in Innenräumen stattfanden, der Umgebungston der Stadt hörbar war. (vgl. Film „À bout de souffle“ 16:25) Für die Zuschauer im Kino war dieser Umgang mit dem Ton ein Zeichen für die Authentizität der Schauplätze. Hinzu kamen Orientierungsgeräusche wie beispielsweise das Klappern von Geschirr in Cafészenen. (vgl. Film „À bout de souffle“ 1:06:37) Allgemein wurde die Musik im Film zu einem der wichtigsten Merkmale der *Nouvelle Vague*. Des Weiteren unterschied sich die Filmästhetik vom herkömmlichen Kino. In den 60er Jahren der Filmgeschichte in Frankreich zeigten sich innovative Technologien, Kameraeinstellungen und Stilmittel. Und auch wenn die französische Welle mit dem Ende der 60er Jahre eintrat, so hinterließ diese jedoch große Spuren in der Filmgeschichte. Die Filme erlangten international Bewunderung und schwappten über die Grenzen Frankreichs. Zu neuen Gestaltungsmitteln wurden gar filmtechnische Unsauberkeiten. Mehr und mehr Regisseure entdeckten ihre eigene Handschrift. Im neuen Hollywood beispielsweise wurden neue Impulse für die zukünftige Filmgestaltung durch die Beschäftigung mit Filmen der vergangenen Jahrzehnte geschaffen. Im neuen Hollywood bekommt der Film ein Bewusstsein für seine Geschichte.

13. New Hollywood

In der *Nouvelle Vague* wurde die Filmgeschichte reflexiv, um sich im *New Hollywood*⁴⁵ weiterzuentwickeln und zu Ende geführt zu werden. Mitte der 60er Jahre setzt in Hollywood ein Aufschwung ein, welcher bis heute anhält. (vgl. Engell 1992, S. 258) Betrachtet man hierzu die Zahlen, so stellt man schnell fest, dass Hollywood seit Jahren ein Rekord-Niveau aufweist. Die Filmemacher produzierten zwar weniger Filme denn je, erzielten damit jedoch mehr Gewinne als je zuvor.⁴⁶ Hierzu ein paar Zahlen: Die zehn erfolgreichsten Filme aus dem Jahr 1972 brachten zusammen 123 Millionen Dollar ein, fünf Jahre später 1977 schafften es die zehn erfolgreichsten Filme zusammen bereits auf 424 Millionen Dollar. (vgl. ebd, S. 259) Filme waren unter anderem: „The Godfather“ von Francis Ford Coppola, „Jaws“ von Steven Spielberg oder „Star Wars“ von George Lucas. (vgl. Monaco 2004, S. 370) Die Einnahmen und der Erfolg sind ein Zeugnis dafür, dass die Gesellschaft die produzierten Filme sehen wollte. Doch wie kam es dazu? Nach der Krise durch das Aufkommen des Fernsehgerätes mussten die Macher der Hollywoodfilme sich etwas einfallen lassen. Die *Nouvelle Vague* war es, die zuvor das europäische Kino beispielsweise durch Bevorzugung des Fragmentarischen gegenüber dem Zusammenhängenden affizierte. Dass schlussendlich auch Amerika nicht von einer Überholung seiner Selbst verschont blieb, liegt auf der Hand.

⁴⁵ *New Hollywood* bezeichnet hierbei US-amerikanische Filme, die in der Zeit von 1967 bis Ende der 70er Jahre entstanden und die traditionellen Hollywoodfilme modernisierten. (vgl. Jansen 1976, S. 31)

⁴⁶ Ein Grund hierfür lässt sich in dem Anstieg der Preise für die Kinokarten vermuten.

Waren es die Jahre zuvor noch die großen Industrien wie Paramount, Metro-Goldwyn-Mayer oder Warner Brothers Studios⁴⁷, so vollzogen nun Hollywoods kleinere Produzenten die ersten Neuerungen der 70er Jahre. Sie produzierten bereits seit Ende der 50er Jahre Filme wie Horrorfilme, Kriminalfilme oder Science-Fiction-Filme für ein jüngeres Publikum. (vgl. ebd. S. 371) Sie waren es zwar, die die zwei neuen Genres⁴⁸ schufen, blieben jedoch nahezu unbeachtet. In der Firma *American International Pictures* übernahm eine Gruppe von Filmschaffenden⁴⁹, wie zuvor bei der *Nouvelle Vague*, die Rolle des Drehbuchautors und das Führen der Regie. Sie waren vermehrt Produzent und auch Schauspieler. (vgl. Jansen 1976, S.8) Einen ihrer größten Erfolge erlangten sie mit dem Film „Easy Rider“ von Dennis Hopper.⁵⁰ (vgl. ebd. S. 10) Wim Wenders, ein deutscher Regisseur, beschrieb den Film so: „Eine Motorradfahrt von Los Angeles nach New Orleans, das ist die Geschichte des Films. Eine Geschichte von langen und leeren Straßen, von leeren Tankstellen, vom Monument Valley, von Vorstädten, in denen die Reklame auf den Dächern so hoch ist wie die Häuser darunter.“ (Wenders 1986, S. 41) Der Film endete mit der Ermordung beider Helden mitten auf einer Landstraße. (vgl. Film „Easy Rider“ 1:16:24; 1:17:17)

Der Film brachte einige Neuerungen hervor: Zunächst wurden die Werte Amerikas nicht mehr durch die Normalbürger repräsentiert, sondern durch die Ausgestoßenen. Sie waren es, die den Drang nach Freiheit, sowie die Schönheit des Traumes auslebten. Diese wurden mit allen Mitteln der Kunst unterstrichen. Beispielsweise durch das Tragen einer Lederjacke mit dem Abbild der amerikanischen Flagge, einem Helm mit ihrem Abbild und einem Motorrad ebenfalls im Stil der amerikanischen Flagge. (vgl. Film „Easy Rider“ 5:54) Besonders ist hierbei, dass sie ihre Reise nicht mehr, wie es ein halbes Jahrhundert zuvor von Hollywood gehandhabt, von Ost nach West, sondern umgekehrt vollziehen. Durch die Ermordung der Helden am Ende des Films, stirbt auch der amerikanische Traum und damit der Grundwert Freiheit, die freie Liebe, die freie Straße und der freie Drogenkonsum. Der Film wies eine erste gesellschaftskritische Grundhaltung auf. Wie auch schon zuvor in der *Nouvelle Vague* ist die Filmmusik bei „Easy Rider“ etwas Neues, auf das Hollywood zurückgreift:

Wim Wenders schrieb damals darüber: „Die Geschichte des Films ist auch die der Musik, die ihn begleitet: zehn vertraute Folk- und Rockstücke, die schon vor dem Film auf Schallplatte erschienen. Sie illustrierten nicht einfach die Bilder des Films, die Bilder handeln vielmehr von ihnen.“ (Wenders 1986, S.41)

⁴⁷ Die großen Filmindustrien wurden Mitte der 70er Jahre Teile großer Konzerne: Metro-Goldwyn-Mayer beispielsweise gehörte zu einem Hotelkonzern in Las Vegas und Paramount zu Gulf und Western Oil. (vgl. Monaco 2004, S. 371)

⁴⁸ Die neuen Genres waren der Drogen-Film und der Motorrad-Film. (vgl. Jansen 1976, S. 8)

⁴⁹ Zugehörig zu dieser Gruppe waren beispielsweise Robert Corman, Jack Nicholson, Peter Fonda, Dennis Hopper oder Bob Rafelson. (vgl. ebd. S.8)

⁵⁰ „Easy Rider“ gilt als eine typische AIP- Produktion: billig produziert, jedoch aber gut vermarktet. Der Film brachte ganze 20 Millionen Dollar Reingewinn ein. (vgl. ebd. S. 33)

Die Musik, der Ton im Film spielte damit eine entscheidende Rolle. Diese brachte eine ästhetische Konsequenz mit sich, da sie die Aufgabe übernahm in die Struktur des Films einzugreifen und eine wesentliche Funktion des Atmosphärischen einnahm. Sie kann beispielsweise gezielt soziale Verhältnisse zum Ausdruck bringen oder das Publikum ansprechen. (vgl. Wenders 1986 S. 43) „Easy Rider“ gilt damit als ein erstes Filmbeispiel für den Neuen Film Hollywoods. Dieser Film zog eine ganze Welle an Nachahmern, wie Steven Spielberg, Francis Ford Coppola und George Lucas mit sich. (vgl. Engell 1992, S. 264). Diese waren es auch, in dessen Takt das Herz Hollywoods der 60er und 70er Jahre fortan weiter schlug. (vgl. Wenders 1986, S. 43) Das *New Hollywood* fand sich abgesteckt in einem neuen Kontext wieder. Neben den am Beispiel von „Easy Rider“ aufgezeigten neuen Schwerpunkten galt die Veranschaulichung von Gewalt im Film als ein weiteres wichtiges Merkmal. (vgl. Jansen 1976, S. 11) Eine wichtige Rolle hierbei spielte das Erdulden der Gewalt, ebenso wie das Zeigen derer und die signifikant auffällige Anhäufung von Gewalt im Film. Die Höhepunkte, welche zuvor Liebesszenen ausmachten, wurden sozusagen abgelöst von der Gewaltszene oder wenigstens der Angst vor der Gewalt: (vgl. Engell 1992, S. 267)

Das *New Hollywood* war geprägt von seiner Zeit, in der es entstand. Die Ermordung des Präsidenten John F. Kennedy 1963, die von Martin Luther King 1968, der Vietnamkrieg und die endgültige Niederlage, die die Vereinigten Staaten diskreditierte, sowie die Vorkommnisse auf dem

Musikfestival *Altamont Free Concert*, 1969⁵¹, um nur einige Ereignisse zu nennen. Amerika war geprägt von Wirtschaftskrisen, Kriegen und gesellschaftlicher Irritationsphasen. Die Filme gaben die realen Erfahrungen der Zuschauer wieder, mit der zunehmenden Darstellung von Gewalt. Sie spiegelten sozusagen die vorhandene und ausgeübte Gewalt wieder, die zu der Zeit in Amerika vorherrschend war. Jedoch nicht im Sinne der Aufarbeitung wie im deutschen expressionistischen Film, sondern in der Form, dass die Gewaltdarstellung im Film dem Betrachter vor Augen führte, wovor er sich fürchtete. Damit wurde ihm aber auf skurrile Weise die Angst genommen. Der Zuschauer wurde beschwichtigt, denn er erkannte beim Schauen des Films, was ihn nicht behelligen würde und konnte sich darauf besinnen, was er stattdessen hatte. Wie in einem Alptraum, aus dem er glücklicherweise wiedererwachte, wurde der Betrachter vom Film provoziert seine Ängste zu verdrängen. (vgl. Engell 1992, S. 269) Wie beispielsweise im Film „Once Upon a Time in America“ von Sergio Leones. (vgl. Lux 1987, S. 268) Hier spielten Gewaltszenen eine funktionale, sowie gestalterisch dominierende Rolle, die technisch akribisch und inszeniert die Ästhetik des Films dominierten. (vgl. ebd. S. 268)

⁵¹ Auf dem Musikfestival *Altamont Free Concert*, welches als Gegenstück zum Woodstock-Festival angesehen wird und symbolisch das Ende der Hippie-Bewegung steht, spielten unter anderem die Rolling Stones. (vgl. Schmidt-Jones 1984, S. 11) Während ihres Auftritts kam es vermehrt zu Schlägereien. Den Schock des Festivals zeichnet jedoch die Ermordung eines afroamerikanischen Zuschauers durch die Messerattacke durch ein als Sicherheitsbeamter Anhänger einer Rockerband. (ebd. S. 13)

Leone präsentierte in seinem Film das Bild der Gewalttat in einer affirmierenden Ästhetik. (vgl. Film „Once Upon a Time in America“ 1:22:18 – 1:22:38) Das ist es was die Filme des *New Hollywood* ausmachten. Dazu kam des Weiteren, dass in den neuen Filmen Hollywoods die Hauptrollen im Film zunehmend und vorrangig männliche Schauspieler einnahmen, wie Jack Nicholson, Robert de Niro, Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone oder Mickey Rourke und Harrison Ford. (vgl. Engell 1992, S. 268)

Neben der Gewaltdarstellung im Film und der Verwendung der männlichen Darsteller kennzeichneten *New Hollywood* der inhaltliche Bezug auf die Vergangenheit und das Zitieren oder die wilde Mixtur von Entwicklungen aus allen Epochen des Kinos. (ebd. S. 270) Bei dem Bezug auf die Vergangenheit ging es darum, dass das Erscheinungsbild des amerikanischen Kinos von Stoffen aus zurückliegenden Jahren bestimmt wurde. Wobei es hierbei nicht darum ging Handlungen aus vergangener Zeit darzustellen oder wie in der *Nouvelle Vague* die Vergangenheit zu verstehen und zu analysieren. (vgl. Faulstich 2002, S. 154) Im Film Hollywoods wurde die Vergangenheit und ihre Atmosphäre, ihre Stimmung umgesetzt durch eine Ansammlung von beispielsweise Kostümen, Musik und Dekor. Der Film „Back to the Future“ wird hierfür als ein Beispiel von der Autorin angeführt. James Monaco, ein US-amerikanischer Filmwissenschaftler beschrieb diese Neuerung so: „[...] die mittlere Generation soll an ihre eigene Jugendzeit erinnert werden, um neue Publikumsschichten zu gewinnen. [...] Diese mittlere Generation soll dabei nicht an die wirklichen Erfahrungen ihrer Jugend anknüpfen, sondern an die Kinoerlebnisse ihrer Jugend, allenfalls an das Erscheinungsbild, das sie von ihrer Jugend aufbewahrt wird.“ (Monaco 2004, S. 377) Damit einhergehend ist zu erwähnen, dass mit diesen Erscheinungsbildern eine Erinnerung an bestimmte Ereignisse, sowie an Stereotypen und Klischees entstand, die zeitgleich in einen bestimmten, funktionierenden Kontext gesetzt werden konnten, da innerhalb der neuen Filme eben jene Möglichkeit eingelassen wurde. Die Verbindung des filmischen und des realen Kontextes machte den Kinobesuch für die Zuschauer zu einem emotionalen Erlebnis. Sie sahen im Film Dinge aus alten Zeiten, mit denen jeder Einzelne für sich eine Assoziation hatte, in einem neuen Kontext und damit eine Fortsetzung der Vergangenheit. Die Vergangenheit erschien im Licht der Gegenwart.

Dass die Filmemacher auf der anderen Seite in ihren Filmen auf Motive aus alten Filmen zurückgriffen, rundete die Neuerungen ab. Es entstand eine wilde Mixtur aus allen Epochen des Kinos. Als Beispiel hierfür dient „Star Wars“ von George Lucas. Monaco fasste diese Neuerung in einer schönen Aufzählung zusammen: „Der wüstenhafte Planet und die Sandmenschen stammen aus „Dune“ von Frank Herbert, die Hygro-Farm parodiert die „Searchers“ von John Ford. Hyperspace ist eine Ausleihe von „Forbidden Planet, [...] der Saloon stammt direkt aus dem Western, wie überhaupt die meisten Szenen aus dem Land, Robby aus „Forbidden Planet“ und R2D2 stammt offensichtlich aus derselben Werkstatt wie Huey, Dewwy und Louie in „Silent Running.“ (Monaco 2004, S. 380)

Durch seine Aufzählung am Beispiel von „Star Wars“ lässt sich klar erkennen, dass das *New Hollywood* ein Bewusstsein für seine Geschichte hatte. Damit einhergehend hängt auch die schon in der *Nouvelle Vague* umgesetzte Auflösung fester Regeln für einzelne Genre zusammen. (vgl. Engell 1992, S. 275) In der Erzählstruktur ist zu erkennen, dass nicht, wie einst bei Eisensteins Montage, der neue Film auf einen Höhepunkt hinarbeitete, sondern mehrere Höhepunkte aufwies, die in einer bisher ungeahnten Dichte aufeinanderfolgten. (vgl. ebd. S. 276) Dazu kam, dass der Zuschauer quer durch den filmischen Ablauf hindurch unbewusst fehlende Strukturzusammenhänge ergänzen konnte. Durch diese daraus entstehende Dichte wurde das Wahrnehmungserlebnis intensiver. Hollywood war dies deswegen möglich, da es auf die vergangenen Jahre von Filmgeschichte zurückblicken konnte und aus ihr profitierte. Ebenso verhielt es sich in dieser Zeit auch mit dem Filmbild. Das Motiv der Großaufnahme der Stars gewann durch den Kontrast zur Totalen an neuen Wert. (vgl. Monaco 2004, S. 375) In der Totalen lief die Erzählung der Filme ab. In Großaufnahmen folgten Einfügungen, die zum einen die Handlung nicht voranbrachten und zum anderen jedoch die Wirkung und das Verständnis der Filme verstärkten, ganz wie beim Motiv der Stars. Ganz egal wie der Handlungsstrang aussah: Sein Gewicht lag in der technischen Perfektion und der Art und Weise wie er gestaltet war. Dass die Großaufnahme nur beschränkt Dinge zeigte, lag an ihrer eingeschränkten Bewegung. (vgl. ebd. S. 380) Innerhalb einer Großaufnahme war es bis zu diesem Zeitpunkt nur möglich einen bestimmten Ausschnitt für eine gewisse Zeit zu betrachten, da währenddessen kaum eine Bewegung stattfinden konnte. Durch eine technische Neuerung änderte sich das und der damit einhergehende Fluss der Handlung drastisch. Eine veränderte Kameraführung brachte Beweglichkeit und eine gewisse Dynamisierung in die Großaufnahme. Dies wurde möglich durch die Steady-Cam-Technik.⁵² (vgl. Engell 1992, S. 278) Diese völlig ruckelfreie Kameraführung verband die Intensität der Großaufnahme und die Bewegtheit der Totalen. Dadurch verschwammen die Grenzen und die technische, sowie gestalterische Perfektion wurde möglich. Beispielsweise in „The Shining“ von Stanley Kubrick, in dem die Steadicam die rennenden Schauspieler vorwärts und rückwärts durch ein verschneites Heckenlabyrinth begleitet. (vgl. Lux 1987, S. 285) Für das *New Hollywood* wurde es wichtig, dass seine Film funktionierte und damit einhergehend die Beziehung zwischen den Bildern, ebenso wie die dargestellten Beziehungen zwischen den Figuren. (vgl. Engell 1992, S. 285) Demnach lässt sich festhalten, dass das *New Hollywood* nicht darauf aus war, große revolutionäre technische oder ästhetische Neuerungen auf dem Filmmarkt zu bringen. Die Filme, die sie auf den Markt brachten, funktionierten. Sie reproduzierten Vorgegangenes. Die Filme dieser Zeit könnten sozusagen als eine Art Auswertung der Filmgeschichte angesehen werden, in welcher auch neue Genre mit neuen Regeln entstanden.

⁵² Die Steady-Cam-Technik wurde in den 1970er Jahren von Garrett Brown, einem Kameramann entwickelt und beschreibt hierbei ein Kamerastativ das frei beweglich in alle Richtungen bewegt werden konnte. (vgl. Engell 1992, S. 278)

Diese Auswertung ruhte auf der beschriebenen Verdichtung der Höhepunkte, der Verwendung der Gewalt, sowie ihrer Ausdifferenzierung und ist sicherlich bezüglich ihrer Folgen noch nicht abgeschlossen. Die Entwicklungen der Filmgeschichte könnten im *New Hollywood* als Resultate eines funktionierenden Systems angesehen werden, jedoch nicht als Ausgangspunkt für weiterführende, neue Bewegungen. New Hollywood brach mit der *Nouvelle Vague*: Zwar spielte die kritische Auseinandersetzung mit Filmen weiterhin eine Rolle, doch anstatt das Gedankengut der *Nouvelle Vague* zu kopieren oder weiterzutragen, wurde eben jenes im *New Hollywood* umgeformt und perfektioniert. Die *Nouvelle Vague* war es, welche als eine der ersten Epochen innerhalb der Filmgeschichte die Filme reflexiv behandelte. Hollywood führte dieses Prinzip sozusagen weiter und zu Ende, da im *New Hollywood* der Film ein Bewusstsein für seine Geschichte bekam.

14. Weiterführende Genre-Ausdifferenzierung in den 70er und 80er Jahren

Während in den USA die Genre-Ausdifferenzierung nach *New Hollywood* nachwievor im Gange war, beispielsweise bei der Darstellung der Gewalt im Horrorfilm oder der Veränderung im Kriegsfilm, kristallisierte sich auch immer mehr der generelle Genrewandel in Deutschland heraus, der bereits in den 60er Jahren mit der Epoche der *Nouvelle Vague* begonnen hatte. Die Genres wurden neu ausdifferenziert. Dafür gab es verschiedene Gründe. Wie in der *Nouvelle Vague* und *New Hollywood*, stand die Handschrift der Regisseure im Mittelpunkt der Produktion. Doch auch technische Neuerungen im Verlauf des anhaltenden Prozesses der Industrialisierung beeinflussten diese Entwicklung enorm:

Der Fernseher als Medium der zunehmenden Werbung, die Entstehung des sich weltweit verbreitenden Musikclips oder die Einführung der Videotechnik seien hier nur nebenbei genannt. Zwar beeinflussten sie den Kinofilm prägnant, vor allem im Bezug auf die Präferenzen der Gesellschaft für personalisierte Genres und Subgenres, die das Individuum angepasst an seine Bedürfnisse fortan genießen wollte, doch gab es eine Neuerung die für den Genrewandel viel bedeutender zu sein schien. Es war die Einführung des dualen Rundfunksystems⁵³ in Deutschland. Durch die dadurch neu entstandenen Möglichkeiten, aufgrund der Privatisierung ergaben sich neue Wege der Übertragung. Damit einhergehend änderte sich das Fernsehprogramm, die Nachfrage stieg. Aufgrund der gesteigerten Nachfrage kamen die privaten Anbieter in Verzug und mussten sich so, wie auch damals die Filmindustrien in Amerika, etwas einfallen lassen, um der Nachfrage und dem damit gesteigerten Anspruch gerecht werden zu können. Zunächst griffen sie auf ältere Kinofilme zurück, doch der Abspielpool dessen war bald aufgebracht. Die dadurch entstehende Notwendigkeit nach neuem Material stieß die Entwicklung von Genre-Mischformen und Neuauflagen in Deutschland an, so entstand beispielsweise der Frauenfilm während der Zweiten Frauenbewegung in Deutschland, der die Filmproduktion weltweit prägen sollte.

⁵³Die teilweise Privatisierung des Rundfunks im Jahre 1984 in Deutschland - Es ergaben sich neue Übertragungsmöglichkeiten auf Grund der Privatisierung, so auch im TV.

Die Frau erhielt durch Stärke einen neuen Status im Film und damit innerhalb der Filmgeschichte, welche einer weiteren größeren Neuerung in den 90er Jahren durch den Industrialisierungsprozess unterlag. Die Filmproduktion der 90er Jahre und die Formbarkeit der Bilder war geprägt von neuen digitalen Technologien.

15. Die zunehmende Digitalisierung

Die Digitalisierung entwickelte sich in den 80er Jahren zu einem wirtschaftlichen und politischen Großthema, doch erst im folgenden Jahrzehnt, wurde auch die Filmindustrie dadurch geprägt. (vgl. Faulstich 1994, S. 285)

Die neuen Filme waren geprägt von neuen digitalen Technologien. Die im Kapitel "erste ortsfeste Kinos" erwähnten Tricks wie dem Stop-Trick (vgl. Engell 1992, S.55), wurden aber nicht nur schlichtweg abgelöst, sondern vielmehr perfektioniert. Die Kreativität der Filmemacher bekam dadurch ganz neue Möglichkeiten. (vgl. Faulstich 1994, S. 285) Diese Neuerung und ihre stetige Weiterentwicklung erleichterte die Produktion bis zu einem Maximum an Effektivität und Produktivität.

Nach der Entwicklung des Heimcomputers in den achtziger Jahren, wurde 1986 durch die Walt Disney Studios in Zusammenarbeit mit Pixar das CAPS entwickelt, das Computer Animation Production System, mit welchem es möglich war animierte Filme mit Computertechniken zu erledigen, zum Beispiel Coloration oder verschiedene Special Effects. (vgl. ebd. S. 287) Der erste Film, der vollkommen digitalisiert erarbeitet wurde, hieß „The Rescuers Down Under“. (vgl. Walls 2002, S. 27) Seitdem wurde dieses System im Zeichentrickfilm häufiger eingesetzt bis es schließlich möglich war 3D-Animationen umzusetzen. Der erste Animationsfilm dieser Art war Pixar: "Toystory" von 1995. (vgl. ebd. S. 29)

Der Film „Tron“ der Walt Disney Company von 1982 soll hierbei ein Beispiel dafür sein, dass die Digitalisierung auch im Spielfilm begann eine erhebliche Rolle zu spielen. In diesem Spielfilm von Steven Lindsberger wurden erstmals computeranimierte Sequenzen verwendet.⁵⁴ „Tron“ griff mit der digitalen Ästhetik, neben der stilistischen Ebene, auch auf der inhaltlichen Ebene darauf zurück. Der Protagonist des Films kämpft den Großteil der Filmhandlung auf einer visualisierten Systemebene im Inneren eines Computers gegen bösartige Computerprogramme. (vgl. Beil 2016, S. 332) Etwa 20 Minuten des Films galten als copmutergeneriert. (vgl. ebd. S. 333) Durch seine Special Effects und seine virtuelle Realität gilt er als revolutionärer Film und trifft damit den Nagel der Zeit. Der Einsatz der Computersimulation gehörte bei den Filmemachern erstmals zu den Produktionsmittel. Im Film „Tron“ wurde als Special Effects das Verfahren des Backlite-Animationsverfahren verwendet.⁵⁵

⁵⁴ Die computergenerierten Teile stellte Disney hierbei an einem sogenannten *PDP-10* - Computer her. (vgl. Daley 1983, S. 15)

⁵⁵ Dieses Verfahren wurde erstmals gegen Ende der 70er Jahre angewandt. Damals noch in Werbespots und bei Firmenlogos. Dieses Verfahren ermöglichte damals Bildeffekte, die in die neonfarben-leuchtende Disco-Ästhetik passte. (vgl. ebd. S. 21)

Hierbei wurden auf durchsichtigen Folien bestehende Zeichnungen von hinten mit Licht beleuchtet, um sie anschließend mit den Figuren der Handlung und dem Setting zu kombinieren. Alles erschien durch diese Art zu glühen. (vgl. Daley 1983, S. 21) Damit revolutionierte der Film die Kinoleinwände seiner Zeit.

Dieser Film zeigt beispielhaft auf, was die neuen technischen Möglichkeiten für die Kreativität der Filmemacher bedeuteten: Die Kreativität steigerte sich ins Unermessliche. Die Wirklichkeit wurde letztlich nicht mehr analog abgebildet, sondern vollständig digitalisiert. Fortan war alles möglich. Die Individualität der Filme steigerte sich durch die Digitalisierung erheblich. Dieser Umstand könnte beweisen, dass die Individualität hier ihren Höhepunkt findet, obwohl die Filmgeschichte noch nicht als abgeschlossen angesehen werden kann. So hat sie Autorin im Rahmen dieser Masterthesis die Filmgeschichte unter sozialen, politischen, ökonomischen, kulturellen und ästhetischen Faktoren innerhalb der industriellen Revolution beleuchtet. Wengleich die Filmgeschichte als solchen ein fortlaufender Prozess ist mit mehreren Einflussfaktoren, konnte die Autorin Belege dafür sammeln, dass der Ursprung der genannten filmischen Entwicklungen innerhalb der industriellen Revolution, sowie in dem anhaltenden Industrialisierungsprozess zu finden ist.

16. Schlussbetrachtung

Diese Schlussbetrachtung dient der Zusammenfassung der Erkenntnisse der Masterthesis und den darin gestellten Fragestellungen. Zu Beginn der Arbeit stellt die Autorin die Fragen danach was den Film zu dem gemacht hat, was er ist und was aus ihm geworden ist, sowie was er einst war und wie er das Leben der Menschen beeinflusst hat. Des Weiteren will die Autorin aufzeigen was womit in Zusammenhang stand, beispielsweise was dafür verantwortlich war, dass Filmindustrien entstanden. Hauptaugenmerk liegt hierbei auf der filmischen Individualität von Filmen und dem Einfluss der Industriellen Revolution. Betrachtet werden Aspekte wie soziale, politische, ökonomische, kulturelle und ästhetische Entwicklungen.

Am Anfang legt die Arbeit zunächst dar, dass die durch die industrielle Revolution angetriebene Wissenschaft maßgeblich für die vorläufigen Entwicklungen des Films verantwortlich war. Anhand von Claude Bernhard, Biologe und Etienne Jules Marey, Professor für Naturwissenschaften, die sich beide auf die Erhebung von beweiskräftigen Dokumentationen von Bewegungsabläufen konzentrierten, zeigt die Arbeit den Zusammenhang zwischen Wissenschaft, Technik und Filmgeschichte auf. Des Weiteren beleuchtet sie die Steigerung des gesellschaftlichen Interesses bezüglich der Wissenschaft und der aufkommenden Technologien anhand von außenstehenden, unbeteiligten Personen, die aus Eigenmotivation heraus agierten und damit die Wissenschaft, sowie die Entwicklungen in Punkto Film voran trieben. Die dokumentarische Qualität des Mediums Film hatte ihre wissenschaftlichen Ursprünge in der Reihenfotographie.

Dies war nur möglich durch die Erfindung und Verbreitung der Fotografie Mitte des 19ten Jahrhunderts, also zur Zeit der industriellen Revolution. Sie hatte dadurch erstmal maßgeblich Einfluss auf die Filmgeschichte, sowie auf die der Projektoren. Spitze der benannten wissenschaftlichen Erkenntnisse Mareys mit Einfluss des oben genannten gesellschaftlichen Interesses, war die technische Entwicklung des Chronophotograph. Die Arbeit belegt weiterhin, dass einer der wichtigsten Erfinder der industriellen Revolution maßgeblich am Voranschreiten der filmischen Entwicklung beteiligt war. Dabei handelte es sich um Thomas Alva Edison und die erste Kamera, sowie den Kinetoskopen, der ein Höhepunkt des technischen Aspekts dieser Zeit aus machte. Begründet auf der massenhaften Herstellung vieler Kinetoskope, beweist die Ausarbeitung, dass die industrielle Revolution mit der Entstehung der Manufakturen auf der Grundlage der Urbanisierung dazu beigetragen hat dies zu ermöglichen. Die Geschichte des Cinematographen und die Beeinflussung dessen durch die Lumière-Brüder in Frankreich, sowie der Geschichte der Entstehung des Kinos, belegt den Industrialisierungsprozess und die industrielle Revolution. Des Weiteren zeigte die Geschichte des Kinos das gesteigerte, gesellschaftliche Interesse auf. Anhand der Entwicklungen in der Filmgeschichte wird die rasante technische und filmische Entwicklung dargestellt. Dabei zeigt die Autorin Neuerungen innerhalb des Filmdrehs auf, die aufeinander aufbauen und miteinander verstrickt sind. Von den ersten filmischen Aufnahmen im Kino, sowie ersten Neuerungen in der Filmästhetik durch Mélié, der bei der Aufzeichnung von Zauberkunst erste Tricks anwendete, wie den "Stoptrick", bis hin zu einer Neuerung in der erzählenden Montage durch die Schule Brightons, das heißt der Entstehung des Grundmusters der Parallelmontage. Auch Neuerungen der farbigen Inszenierung des Bildes wurden mit einbezogen. Daraufhin kommt die Autorin auf die Entwicklung in anderen industrialisierten Ländern zu sprechen. Anhand des Weiteren Verlaufes der Kinogeschichte belegt sie erneut den gesellschaftlichen Wandel in Bezug auf die Nachfrage nach Unterhaltung und konzentriert sich dann auf die Entstehung der Filmproduktionen in Italien und den USA als wirtschaftlich, kapitalistische Instanzen. Die Entstehung erster wirklicher Langfilme spielt dabei eine große Rolle, zumal die Filme erstmals vor Kulissen außerhalb von geschlossenen Räumen gedreht wurden, was auch die Entwicklung des Vorreiters der langen Kamerafahrt, dem *Carello*, beinhaltet.

Mit Beispielen, wie dem Monumentalfilm Italiens, dem Western in den USA und dem sozialistischen Film in der Sowjetunion, sowie Regisseuren, wie Edwin S. Porten, David Warg Griffith oder Sergej Michailowitsch Eisenstein, belegt die Ausarbeitung, dass die filmische Entwicklung den jeweils aktuellen kulturellen, gesellschaftlichen, ökonomischen, technischen und politischen Faktoren des jeweiligen Industriestaates unterlegen ist. Beispielsweise die Montage der Attraktion von Sergej Michailowitsch Eisenstein oder die gedankliche Grundkonstruktion und somit dem Denken in Gegensätzen von Griffith. Mithilfe einer statistischen Erhebung legt die Arbeit den Erfolg der Filmindustrie in den USA dar und beschreibt zugleich die damit einhergegangene Krise, welche zur Folge hatte, dass die folgenden Filmproduktionen durch Supervisoren der Banken kontrolliert wurden.

Die Arbeit belegt, dass die in der industriellen Revolution begründeten Massenherstellung und der daraus resultierende Ansatz des Kapitalismus letztlich auch die Filmindustrie erreichte. Anhand weiterer filmstilistischer Entwicklungen, wie dem Starsystem Hollywoods, belegt die Arbeit den angekurbelten Werbeauftrag des Filmes und der Schauspieler. Nebenbei sei erwähnt, dass sie außerdem belegt, dass keine Gefahr der Eintönigkeit durch die Einflussnahme der Banken zu befürchten war, da durch das Starsystem nicht nur wirtschaftliche, sondern natürlich auch filmästhetische Veränderungen stattfanden, wie die Art der Handlungsführung und der Dynamik, die auch die Bildgestaltung beeinflusste. Mit der Behandlung des expressionistischen Filmes in Deutschland, sowie im Zuge des Film Noir, USA, findet die Autorin einen Beleg für die Nutzung des neuen Mediums Film an anderer Stelle als der Unterhaltung der Massen. Das Thema des ersten Weltkrieges und dessen Aufarbeitung wurde durch den Einsatz expressionistischer Filmmittel, sowie durch den neuen Einsatz von extremen Licht- und Schatteneffekten geprägt. Die Arbeit geht dann über zu der Entstehung eines dokumentarischen Charakters des Films, welcher aufgrund politischer und kultureller Neuerungen Italiens entstand und von offeneren Bildgestaltungen durch beispielsweise fehlende Drehbücher, sowie der gesteigerten realistischen Abbildung der Welt geprägt war. In den darauffolgenden Kapiteln konzentriert sich die Ausarbeitung erneut auf die Entwicklung des Prozesses der Industrialisierung, welcher mit der Entstehung des Fernsehers seinen Lauf nahm und die Filmgeschichte, das heißt vor allem die Filmindustrie maßgeblich beeinflusste. Die Autorin belegt dies anhand der Expansion und Intensivierung, sowie der Inversion Hollywoods, in deren Zuge verschiedene Neuerungen zur filmischen Individualität entstanden, beispielsweise dem Breitwandverfahren oder dem 3D-Verfahren, sowie der Vermischung der großen und kleinen Erzählform. Als einen wichtigen aufkommenden Aspekt werden die Neuerungen während der Epoche der Nouvelle Vague erklärt, das heißt die Fokussierung auf die Vergangenheit der Filmgeschichte, sowie auf die Regisseure und deren eigene Handschrift oder der *Mise en Scène*, dem kalkulierten Aufbau des Bildes. Über die Beschreibung des neuen Films und der Fortführung des Gedankenguts der *Nouvelle Vague* durch *New Hollywood*, mündet die Arbeit schließlich nach einem kurzen Abriss der 70er und 80er Jahre in Deutschland, in der zunehmenden Digitalisierung der Filmindustrie Hollywoods. Neue digitale Technologien, wie das Backlite-Animationsverfahren führten letztlich zum Höhepunkt der Individualisierung der Filmästhetik. Mit der oben aufgeführten Zusammenfassung ist damit bewiesen, dass die Individualität der Filmästhetik maßgeblich durch den Prozess der Industrialisierung, sowie der vorangegangenen industriellen Revolution beeinflusst wurde.

17. Literaturverzeichnis

Adorno W. Theodor, Horkheimer Max (1944): *Dialektik der Aufklärung*. Querido Verlag, Amsterdam.

Adam, Hans Christian (2010): *Eadweard Muybridge. The Human and Animal Locomotion Photographs*. Taschen Verlag, Köln.

Alt, Peter-André (2009): *Kafka und der Film*. C.H.Beck, München.

Baier, Wolfgang (1980): *Geschichte der Fotografie: Quellendarstellungen zur Geschichte der Fotografie*. Campus Verlag, München.

Basinger Jeanine (2007): *The Star Machine*. Knopf Verlag, New York

Bazin, André (2004): *Ontologie des photographischen Bildes*, In: *Was ist der Film?* Alexander Verlag, Berlin.

Beil, Benjamin; Kühnel Jürgen; Neuhaus Christian (2016): *Studienhandbuch Filmanalyse -Ästhetik und Dramaturgie des Spielfilms*. Wilhelm Fink Verlag, Paderborn

Crary, Jonathan (1996): *Techniques of the observer on vision and modernity in the nineteenth century*. MIT Press, Cambridge.

Christen, Thomas (2004): *Das Zeichen des Zorro*. In: Bodo Traber (Hrsg.): *Filmgenres. Abenteuer*. Reclam, Stuttgart.

Dadelsen, Bernhard von (1964): *Die Neue und die Alte Zeit – Der klassische Western: Zwölf Uhr Mittags*. Fischer Filmgeschichte. Band 3. Frankfurt am Main.

Daley, Brian (1983): *Tron*. Goldmann Verlag, München.

Deleuze, Gilles (1989): *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*. Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main.

Ditt Karl, Pollard Sidney (1992): *Von der Heimarbeit in die Fabrik: Industrialisierung und Arbeiterschaft*. Schöningh Verlag, Paderborn.

Duncan Paul, Jürgen Müller (2014): *Film Noir, 100 All-Time Favorites*. Taschen Verlag, Köln.

Duncan, Paul (2003): *Alfred Hitchcock. Sämtliche Filme*. Taschen Verlag, Köln.

Einstein Albert, Mach Ernst (1979): *Das Masche Prinzip und die Krise des logischen Positivismus*. Wilhelm Flink Verlag, München

Engelke Hennig, Simon Kopp (2004): *Der Western im Osten. Genre, Zeitlichkeit und Authentizität im DEFA- und im Hollywood-Western*, in: *Studies in Contemporary History*, Taschen Verlag, Köln.

Engell, Lorenz (1992): *Sinn und Industrie: Einführung in die Filmgeschichte*. Campus Verlag, Frankfurt am Main.

Esser, Hartmut (2002): *Soziologie: Sinn und Kultur*. Band 6. In: *Soziologie- spezielle Grundlagen*. Campus Verlag, München

Faulstich, Werner (1994): *Einführung in Die Filmanalyse*. Band 4. Narr Verlag, Tübingen.

Faulstich, Werner (2002): *Grundkurs Filmanalyse*. Band 3. Wilhelm Flink Verlag, München

Flückiger, Barbara (2007): *Sound Design. Die virtuelle Klangwelt des Films*. 3. Aufl. Schüren, Marburg.

Frisch, Simon (2007): *Mythos Nouvelle Vague. Wie das Kino in Frankreich neu erfunden wurde*. Schüren, Marburg

Galle, Heinz (1988): *Groschenhefte. Die Geschichte der deutschen Trivilliteratur*. Ullstein, Frankfurt am Main und Berlin.

Giesenfeld, Günter (2006): *Die Geburt einer Nation / The Birth of a Nation*. In: Thomas Koebner (Hrsg.): *Filmklassiker. Beschreibungen und Kommentare*. Band 1. Stuttgart.

Glaser, Silvia (2008): *Celluloid*. In: *Historische Kunststoffe im Germanischen Nationalmuseum*. Verlag des Germanischen Nationalmuseums, Nürnberg.

Grob, Norbert (2008): *Filmgenres: Film Noir*. Reclam, Stuttgart.

Halsey, Stuart und Co. (1976): *The Motion Picture Industry as Basis for Bond Financing*. In: *The American Film Industry*, Madison.

Hanson, Dian (2014): *Der Seltsame Pin-Up-Prinz*. In: Taschen-Katalog Winter.

Helbig, Jörg (1999): *Geschichte des britischen Films*. Campus Verlag, Weimar.

Helmut H. Diedrichs (2004): *Zur Entwicklung der formästhetischen Theorie des Films*. In: *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Campus Verlag, Frankfurt am Main.

Hesse, Christoph (1977): *Filmstile. Film, Fernsehen, Neue Medien*. Wiesbaden

Hilke, Thode-Arora (1997): *Herbeigeholte Ferne. Völkerschauen als Vorläufer exotischer Abenteuerfilme*. In: *Triviale Tropen. Exotische Reise- und Abenteuerfilme aus Deutschland 1919 – 1939*. Goldmann Verlag, München.

Horx, Matthias (1990): *Das Megatrend Prinzip. Wie die Welt von morgen entsteht*. Deutsche Verlags Anstalt, München.

Jansen, Peter Wilhelm; Schütte Wolfram (1976): *New Hollywood. Mit Beiträgen zu "Das neue Hollywood", Robert Altman, Hal Ashby, Peter Bogdanovich, 75 Namen im Hollywood. Mit Bibliographie*. Hanser Verlag, München.

Junkelmann, Marcus (2004): *Hollywoods Traum von Rom. "Gladiator" und die Tradition des Monumentalfilms*. In: *Sehpunkte 4* (2004), Nr. 9. Mainz.

Kotulla, Theodor (1964): *Der Film. Manifest, Gespräche, Dokumente*. Band 2, 1945 bis heute. Hanser Verlag, München.

Kracauer, Siegfried (1989): *Theorie des Films*. Campus Verlag, Frankfurt am Main.

Lux, Stefan (1987): *Lexikon des internationalen Films*. Band 2, 3. Rowohlt Taschenbuch, Reinbek bei Hamburg.

MacDonnell, Kevin (1973): *Der Mann, der die Bilder laufen ließ oder Eadweard Muybridge und die 25000\$-Wette*. Campus Verlag, Frankfurt am Main.

Maturana, Humberto Romesín (1987): *Der Baum der Erkenntnis: Die biologischen Wurzeln des menschlichen Erkennens*. Hanser Verlag, München/Bern.

Meier, Franziska (2007): *Dive Divine: Göttinnen des italienischen Stummfilms*. In: *Italien und Europa. Der italienische Beitrag zur europäischen Kultur*. Studienverlag, Innsbruck.

Monaco, James (2004): *Film verstehen*. Rowohlt Taschenbuch, Reinbek bei Hamburg.

Pertini, Alessandro (1987): *Sechsmal verurteilt und nicht zerbrochen: Protokolle eines demokratischen Sozialisten / Sandro Pertini*. Übers. von Elisabeth Thielicke. Herder, Freiburg im Breisgau, Basel.

Polzer, Joachim (1995): *Weltwunder der Kinematographie – Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik*. Ausgabe 2. "This is Cinerama". Verlag der DGFK, Berlin.

Prümm, Karl (2006): *Die Welt in einem neuen Licht. Bemerkungen zur Bildlichkeit der Nouvelle Vague*. In: *Nouvelle Vague*. Mainz.

Rieger, Eva (1996): *Alfred Hitchcock und die Musik. Eine Untersuchung zum Verhältnis von Film, Musik und Geschlecht*. Delius Klasing Verlag, Bielefelde.

Rübberdt, Rudolf (1972): *Geschichte der Industrialisierung*. Hanser Verlag, München.

Sadoul, Georges (1957): *Geschichte der Filmkunst*. Campus Verlag, Frankfurt am Main.

Schulze Arne, Jörn Köhler, Gabriele Gruber (2014): *Kaupia. Naturkundliche Dioramen*. Band 19. Hessisches Landesmuseum, Darmstadt.

Schmidt-Joos, Siegfried (1984): *Let it bleed. Die Rolling Stones in Altamont*. Ullstein Verlag, Berlin.

Seemann, Klaus-Dieter (1961): *Der Versuch einer proletarischen Kulturrevolution in Russland 1917-1922*, in: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas* 9. Rowohlt Taschenbuch, Reinbek bei Hamburg.

Toeplitz, Jerzy (1979): *Geschichte des Films. Bd. 1, 1895–1928*. Henschel Verlag, Berlin.

Urussowa, Janina (2001): *Geschichte des Films und seiner Erforschung*. In: *Filmgeschichtliche Fallstudien. Ein Handbuch zur Entwicklung der Medien und Kommunikationsformen*. Henschel Verlag, Berlin.

Vincendeau, Ginette (2009): Introduction. *Fifty Years of the French New Wave. From Hysteria to Nostalgia*. London.

Waack Fritz, Kemner, Gerhard (1989): *Einführung in Technik und Handhabung der 3-D-Fotografie*. Museum für Verkehr und Technik, Berlin.

Wells, Paul (2002): *Animation: Genre and Authorship*. Wallflower Press, Großbritannien.

Werner, Paul (1985): *Film Noir. Die Schattenspiele der schwarzen Serie*. Campus Verlag, Frankfurt am Main

Wolf, Gotthard (1967): *Der wissenschaftliche Dokumentationsfilm und die Encyclopaedia Cinematographica*. Hanser Verlag, München.

Wenders, Wim (1986): *Easy Rider. Ein Film wie sein Titel*. In: *Emotion Pictures. Essay und Filmkritiken*. Campus Verlag, Frankfurt am Main.

Wolf, Steffen (1967): *Bilddokumente zur Geschichte des Films*. Institut für Film und Bild in Wissenschaft und Unterricht, München.

Zglinicki, Friedrich von. (1979): *Der Weg des Films 1: Textband*. Hildesheim.

17. Filmhistologie

À bout de souffle (1960). Jean-Luc Godard, DVD.

A Fool There Was (1915). William Fox Produktion, DVD.

Das Kabinett des Dr. Caligari (1920). Robert Wiene, DVD.

Die Ankunft eines Zuges auf dem Bahnhof in La Ciotat (1896). Auguste und Louis Lumière, DVD.

Easy Rider (1966). Dennis Hopper, DVD

Hombre (1960). Martin Ritt, DVD.

Streik von Eisenstein (1925). Sergei Michailowitsch Eisenstein, DVD.

The Birth of a Nation (1915). David Wark Griffith, DVD.

The Big Sky (1952). Howard Hawks, DVD.

The Design for Living (1933). Ernst Lubitsch, DVD.

The Lodger (1927). Alfred Hitchcock, DVD.

Tron (1982). Steven Lisberger, DVD.

Once Upon a Time in America (1984), Sergio Leone. DVD.

Panzerkreuzer Potemkin (1925). Sergei Michailowitsch Eisenstein, DVD.

Psycho (1960). Alfred Hitchcock, DVD.

18. Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich Stefanie Herz, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und nur unter Zuhilfenahme der ausgewiesenen Hilfsmittel angefertigt habe. Sämtliche Stellen der Arbeit, die im Wortlaut oder dem Sinn nach anderen gedruckten oder im Internet verfügbaren Werken entnommen sind, habe ich durch genaue Quellenangaben kenntlich gemacht.

Ort, Datum

Herz, Stefanie