

»Nicht der *Stilfilm* also, sondern der *Filmstil* ist wichtig!«

Zu einer Debatte im Weimarer Kino¹

Etwa zur gleichen Zeit, als sich der Film als Medium und kulturelle Praxis etabliert, bildet Stil eine zentrale Kategorie in den Kunst-, Literatur- und Musikwissenschaften; ebenfalls in Mode und Unterhaltungskultur ist um 1900 vielfach, wenn auch in popularisierter Form, von Stil die Rede. Vor diesem Hintergrund überrascht es kaum, dass der Begriff nahezu übergangslos in die Diskurse zum Kino einfließt. Das lässt sich an einer Reihe früherer Filmtheorien ablesen, die auf Stilkonzepte zurückgreifen – zunächst ohne deren Übernahme aus den Kunstwissenschaften explizit zu reflektieren. So sinnieren Hermann Häfker und Herbert Tannenbaum über die Notwendigkeit eines spezifischen »Kinostils« für den Schauspieler;² der US-amerikanische Filmtheoretiker Victor Oscar Freeburg befindet, dass »moving pictures« wie Theaterstücke oder Romane den »stamp of the author's personality« tragen.³ Dass im Kino der »Geschmack der Völker« und damit eine Art Nationalstil ablesbar werde, behauptet wiederum Willi Warstat in den patriotisch gefärbten Debatten der frühen 1910er Jahre.⁴ Noch einmal umfassender – im Sinne einer Medienspezifik – verwendet Tannenbaum den Stilbegriff, wenn er argumentiert, »daß der Kino ein Ausdrucksmittel ist, das nach jeder Richtung hin seinen *ihm allein eigenen Stil* besitzt«.⁵ Schließlich

1 Mein herzlicher Dank geht an Nicholas Baer und Julian Blunk für ihre wertvollen Hinweise und Kommentare zu früheren Fassungen dieses Textes.

2 Vgl. Hermann Häfker: Können kinographische Vorführungen »höheren Kunstwert« haben? In: Helmut H. Diederichs (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004 [1908], S. 52–61; Herbert Tannenbaum: *Kino und Theater*. München: Max Steinebach 1912.

3 Victor Oscar Freeburg: *The Art of Photoplay Making*. New York: Macmillan 1918, S. 226.

4 Willi Warstat: Vom »Geschmack« der Völker. Studien vor der Lichtbildbühne. In: *Die Grenzboten* 6 (1913) vom 7.2.1912, S. 281–287. Zitiert nach Helmut H. Diederichs: *Frühgeschichte der deutschen Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg*. Habilitationsschrift an der J. W. Goethe-Universität. Frankfurt a.M.: 2001 [1996], online unter der URL: http://www.gestaltung.hs-mannheim.de/designwiki/files/4672/diederichs_fruehgeschichte_filmtheorie.pdf [letzter Zugriff am 5.9.2014], S. 181.

5 Herbert Tannenbaum: Probleme des Kinodramas. In: Helmut H. Diederichs (Hg.): *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2004 [1912], S. 190–196, hier S. 195 (Hervorhebungen im Original).

wird das Stilargument auch *gegen* das Medium gewendet. »Stillos«, so befindet der Kunsthistoriker und bekennende »Kinogegner« Konrad Lange, sei das Kino gleich in doppelter Hinsicht: zum einen, weil fotografische Bilder grundsätzlich nicht in der Lage seien, Stil (im Sinne einer künstlerischen »Veränderung der Natur«) herzustellen; zum anderen, so die Spitze gegen die Filmproduktion, hätten Filmautoren und -regisseure die eigentliche Stilfähigkeit des Mediums, seinen »symbolischen Charakter« weder hinlänglich erkannt noch adäquat umgesetzt.⁶

Die Kategorie des Stils ist also von Anfang an präsent im Nachdenken über das Kino und umfasst ein vielstimmiges Diskursfeld, auf dem verschiedene, zum Teil sogar widersprüchliche Auffassungen von Stil artikuliert werden. Vor diesem Hintergrund könnte man die Konjunkturen des Stildenkens in der Filmgeschichte auch als wiederkehrende Versuche beschreiben, Stilkonzepte für den Film (zumindest zeitweise) auf *einen* Nenner zu bringen. Ganz in diesem Sinne lassen sich zum Beispiel André Bazins Überlegungen aus den 1950er Jahren als jener Moment beschreiben, ab dem Stil dezidiert auf den *auteur* und die Idee einer sein Œuvre zusammenhaltenden Handschrift bezogen wird.⁷

Mit den folgenden Überlegungen möchte ich vorschlagen, die Frage nach dem Filmstil in eine historische Perspektive zu setzen und dabei insbesondere die Kollisionen und Mehrdeutigkeiten in den Blick zu nehmen. Durch die Historisierung gilt es, eine kritische Perspektive auf Filmstil zu entwerfen, die danach fragt, wie über das Konzept Kohärenz und Einheit hergestellt wird – gerade dort, wo es gilt, Viel- und Unstimmigkeiten, Reibungen und Interessenskonflikte zu bündeln und handhabbar zu machen. Diesen Überlegungen seien zwei Prämissen zum Verhältnis von Stil und Filmtheorie vorangestellt: Erstens gehe ich davon aus, dass Stil für den Film

6 Konrad Lange: *Das Wesen der Kunst. Grundzüge einer illusionistischen Kunstlehre*. Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1907, S. 251; Konrad Lange: *Das Kino in Gegenwart und Zukunft*. Stuttgart: F. Enke 1920, S. 113.

7 Indem Bazin den Stilbegriff auf den Autor (und nicht mehr die Idee einer Medienspezifik) bezieht, so hat Vinzenz Hediger jüngst argumentiert, markiert seine Position einen wichtigen Perspektivenwechsel in der Geschichte der Filmtheorie. Diese sollte weitreichende, wenn auch nicht unbedingt von Bazin intendierte Folgen haben: »Der Nachweis der Existenz kanonischer Autoren und Werke und die Koppelung der ursprünglichen Frage der Filmtheorie nach der Medienspezifik des Films an die Analyse eines solchen Kanons macht die theoretische und kritische Auseinandersetzung mit dem Film kompatibel mit den leitenden Annahmen der Nationalphilologien und ermöglicht damit die Eingliederung der Filmwissenschaft in den Fächerkanon der Universität.« Vinzenz Hediger: *Wie Renoir Bazin zum Denken brachte. Eine Marginalie zur Archäologie der Filmwissenschaft*. In: Lisa Gotto (Hg.): *Jean Renoir (= Film Konzepte 35)*. München: edition text + kritik 2014, S. 28–40, hier S. 31.

keine einheitliche oder konstante Kategorie, sondern ein heterogenes Diskursfeld bildet, das sich im Verlauf der Filmgeschichte verschiebt und mit unterschiedlichen, mitunter auch konkurrierenden Interessen verbindet. Diese Verschiebungen stehen in engem Zusammenhang mit den theoretischen Denk- und Referenzsystemen (Autor, Epoche, Werk, Medienspezifik usw.), anhand derer über Film nachgedacht wird. Was zu einer bestimmten Zeit als Filmstil gilt, so die zweite Prämisse, zeichnet sich sowohl in den Filmen als auch in den sie begleitenden Diskursen ab. Beide Ebenen sind eng aufeinander bezogen.

Nicht nach dem Anfangs- oder Nullpunkt der filmtheoretischen Befragung von Stil gilt es zu fahnden; weitaus interessanter für unser Projekt, »Filmstil zwischen Kunstgeschichte und Medienkonvergenz« zu verorten, scheint mir, die Übertragungsbewegungen in den Blick zu nehmen, über die das Konzept des Stils in das Nachdenken über das Kino hineingerät, mit denen es sich verändert und unter neue Vorzeichen gestellt wird. Dies möchte ich exemplarisch an einem Kontext verdeutlichen, an dem das Konzept des Stils für den Film vielleicht erstmals problematisch, und damit auch umfassender *problematisiert*, wird.

Das Umschlagsmoment, um das es mir hier gehen soll, verdichtet sich zu Beginn der 1920er Jahre im deutschen Kino und in den deutschsprachigen Filmtheorien. Zu diesem Zeitpunkt entfaltet sich eine erhitzte Debatte um den Filmstil – ausgelöst durch einen Begriff, den die Filmindustrie einführt und der von den Feuilletons der Zeit aufgegriffen wird: den »Stilfilm«. »Nicht der *Stilfilm* [...], sondern der *Filmstil* ist wichtig!«, entgegnet der Filmtheoretiker Béla Balázs 1925.⁸ Entlang dieser Debatte gilt es nachzuzeichnen, wie der Stilbegriff im Weimarer Kino in das Spannungsfeld verschiedener Akteure gerät und für divergierende Interessen, Narrative und Strategien vereinnahmt wird. Dabei treten unterschiedliche, teilweise einander widersprechende Vorstellungen von Stil zutage; und es wird auch mitverhandelt, wer die Deutungshoheit über das Konzept des filmischen Stils für sich beanspruchen kann: Filmproduktion, Filme und Filmtheorien der Zeit unterbreiten jeweils unterschiedliche Angebote. Meine Ausführungen folgen der von Balázs gesetzten Wendung vom Stilfilm zum Filmstil. Damit sei zum einen der his-

8 Béla Balázs: Stilfilm, Filmstil und Stil überhaupt. In: *Die Filmtechnik* 8 (1925) vom 15.9.1925, S. 144–145. Wiederabgedruckt in Béla Balázs: *Essay, Kritik 1922–1932*. Hg. von Gertraude Kühn, Manfred Lichtenstein, Eckart Jahnke. Berlin: Staatliches Filmarchiv der DDR 1973, S. 75–82, und Béla Balázs: *Schriften zum Film. Band I (Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922–1926)*. Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft 1982, S. 341–345. Ich zitiere im Folgenden aus der letztgenannten Publikation.

torische Verlauf der Debatten skizziert, der im Produktionskontext seinen Anfang nimmt und in den Feuilletons und Filmtheorien seine Fortsetzung findet. Diese Verlagerung markiert aber auch, so mein Argument, eine grundlegende Verschiebung in der Konzeption von Stil, die ich im Folgenden als *medienreflexive* Wende beschreibe – an die Stelle einer bloßen Behauptung von Stil und an die Stelle von Stilübernahmen aus den anderen Künsten tritt hier zunehmend die Frage: Wann »ist« Stil? Unter welchen diskursiven und medialen Bedingungen wird »Stil« im Film erfahrbar?

»Stilfilm« als Produktionsstrategie und Sehanleitung

In seinem Buch *Das Lichtspiel als Kunstform* (1924) befindet Georg Otto Stindt: »Stilisierung! Eines der beliebten Schlagworte unserer Kunst, das in seiner schillernden, schlüpfrigen Art immer neue Seiten zeigt, wenn man's erjagen will. [...] Es gibt sogar schon Stil-Filme, wenn man den Reklamen der Filmleute glauben soll, aber ob sie wissen, was *Stil* ist?«⁹ Mit seinem Kommentar bringt Stindt die Brisanz der diskursiven Gemengelage auf den Punkt, die zu Beginn der 1920er Jahre entfacht: Über Schlagworte wie »Stilfilm« und »Stilisierung« ist zwar eine umfassende Debatte in Gang gesetzt, die Konzepte bleiben jedoch undifferenziert, mehrdeutig, schwer fassbar bis geschmäckerlich. Am wenigsten, so Stindts pointierter Seitenhieb, verstehen diejenigen davon, die den Begriff am meisten bemühten: Filmindustrie und Reklame. Tatsächlich bildet der von Stindt bespöttelte Ausdruck »Stilfilm« im Produktionsjargon der frühen 1920er Jahre neben dem »Groß-« und »Kulturfilm« eine feste Größe. Als »Stil-« oder »Kunstfilme« werden »künstlerisch ambitionierte« Filme wie Robert Wienes *GENUINE* (1920) oder Paul Lenis *DAS WACHSFIGURENKABINETT* (1924) gehandelt, die durch einen demonstrativen »Stilwillen« oder Rückgriffe auf kunsthistorische Darstellungsmuster auffällig werden.¹⁰ Es lohnt sich, hier zumindest kurz auf die historische Konstellation einzugehen, aus der heraus Stil für die Produktion

9 Georg Otto Stindt: *Das Lichtspiel als Kunstform. Die Philosophie des Films, Regie, Dramaturgie und Schauspieltechnik*. Bremerhaven: Atlantis 1924, S. 52–53 (Hervorhebung im Original).

10 Die Rede vom »Stilwillen« knüpft an Vorstellungen eines »Kunstwollens« an, wie sie Alois Riegl (*Die spätromische Kunstindustrie*, 1901 und 1923) und Wilhelm Worringer (*Abstraktion und Einfühlung*, 1908) um die Jahrhundertwende entwerfen. Der Terminus findet auch Eingang in die Filmdiskurse der Zeit. So berichtet Fritz Lang unter dem Titel »Stilwille im Film« 1924 in der Zeitschrift *Der Kinematograph* vom künstlerischen Konzept seines Films *DIE NIBELUNGEN* (1924). Vgl. Anton Kaes: *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*. Princeton und Oxford: Princeton University Press 2009, S. 144–145.

und Vermarktung von Filmen funktionalisiert wird, denn diese schreibt sich spürbar in die Debatten der Zeit ein.

Der Begriff des »Stilmilms« geht auf den Produzenten Erich Pommer zurück, der zunächst für die Decla-Film-Gesellschaft und die Decla-Bioskop AG, dann unter dem Dach der UFA ein umfassendes Produktionskonzept erarbeitete. Der Stilmilm war Pommers Antwort auf die Produktions- und Vertriebsbedingungen im Deutschland der Nachkriegszeit. Hatte die deutsche Filmproduktion während des Kriegs vom Wegfall der Auslands konkurrenz profitiert, regulierten ab 1918 Handelsbeschränkungen den Im- und Export der Filme – tatsächlich war die wachsende deutsche Filmwirtschaft jedoch auf die Amortisierung der Filme auf dem internationalen Markt angewiesen.¹¹ Pommer plädierte nicht nur für eine Aufhebung der Handelsbeschränkungen, sondern führt in seinen Schriften, Aufsätzen und Stellungnahmen aus, wie die Herstellung und der Export von »Qualitätsfilmen« zur »Konsolidierung und Expansion der deutschen Filmproduktion« beitragen könne.¹² Seine Absicht war es, »mit höchsten künstlerischen Mitteln und Zielen mindestens ebensoviel Geschäft zu machen, wie mit plumphen Knalleffekten für die breite Masse.«¹³ Stil statt Massenware, »Qualitätsfilm« statt »Durchschnittsproduktion«; Pommer beschwor die Kategorie vom Stil nicht nur als Qualitäts- und Distinktionsmerkmal, sondern auch als handfeste ökonomische Strategie.

Stil als verkaufsförderndes Label einzusetzen, hieß für Pommer auch, die schillernd-assoziative Vieldeutigkeit des Stilbegriffs produktiv zu machen. Schon die Bezeichnung »Stilmilm« sollte sie erstens von den vermeintlichen »Durchschnittsproduktionen« des In- wie Auslands absetzen und sie als Hochkultur ausweisen. Damit knüpfte er zweitens an Bestrebungen innerhalb der Filmproduktion der Vorkriegsjahre an, die über die »Veredelung des Kientopps« (so hatte der Dramatiker Julius Bab 1912 gespöttelt) ein zahlungskräftiges bürgerliches Publikum für das Kino zu gewinnen suchten.¹⁴ Auch Pommer engagierte für seine Filme renommierte Theaterschriftsteller

11 Vgl. Wolfgang Jacobsen: *Erich Pommer. Ein Produzent macht Filmgeschichte*. Berlin: Argon 1989, S. 43–44; Ursula Hardt: *From Caligari to California. Erich Pommer's Life in the International Film Wars*. Providence und Oxford: Berghahn 1996, S. 48–49.

12 Erich Pommer im *Film-Kurier* 1 (1922) vom 1.1.1922, zitiert nach Jacobsen 1989, S. 43.

13 Erich Pommer: Geschäftsfilm und künstlerischer Film. In: *Der Film* 50 (1922) vom 10.12.1922, zitiert nach Jacobsen 1989, S. 45.

14 Vgl. Julius Bab: Die »Veredelung« des Kientopps. In: *Die Gegenwart* 47 vom 23.11.1912, S. 740–742. Aus diesen frühen Versuchen ging im deutschsprachigen Raum der sogenannte »Autorenfilm« hervor, der die Einbindung renommierter Theaterschriftsteller und Literaten in die Filmproduktion vorsah. Vgl. Leonardo Quaresima: »Dichter, heraus! The Autorenfilm and German Cinema of the 1910s«. In: *Griffithiana* 38/39 (1990), S. 101–120.

und Literaten und setzte die Tradition der »Autoren- und Kunstfilms« fort; ästhetische Anleihen in Lichtführung, Schauspiel und Dekor sollten die Stilmfilme als Reverenz an die etablierten Künste – und damit als »stilvoll« und »künstlerisch« ausstellen. Ganz in diesem Sinne ließ Pommer kaum eine Gelegenheit aus, die Ästhetik der Stilmfilme als Fortsetzung der traditionellen Kunst- und Kulturgeschichte zu beschwören:

Nicht das Was – das Wie ist hier wie überall das Ausschlaggebende. [...] Wenn es gelingt, einer Vorstadtkaschemme mit Diebesgelichtern [sic] und Dirnen durch einen reizvollen Lichtstrahl, einen Treppenwinkel, eine Handvoll prägnanter Typen den Hauch von gesteigertem Stil zu geben, wie ihn z. B. die alten Holländer-Bilder zeigen, so kann von dieser Kaschemme ebensoviel Kunst ausgehen wie von der höchsten Stilisierung einer gotischen Kathedrale.¹⁵

Mit der Rede von den »stilisierten Filmen« bindet Pommer sein Vorhaben schließlich – und drittens – auch an das Vokabular einer *filmtheoretischen* Debatte zurück, die ebenfalls schon in den frühen 1910er Jahren einsetzte. Gegen den Einwand, der Film diene als fotografisches Bild lediglich der Aufzeichnung und Reproduktion, stellen Filmtheoretiker wie Tannenbaum, Häfker und Lukács dessen Kunstfähigkeit. Sie führen das besondere Potenzial des Films an, die Wirklichkeit zwar in ihrer fotografischen Anmutung, doch zugleich als gestaltete zur Darstellung zu bringen.¹⁶ Indem Pommer seine Filme mit dem Schlagwort der »Stilisierung« versieht, präsentiert er sie auch im Licht dieser Theoriedebatten als »künstlerisch«.

Auch wenn Pommer diese unterschiedlichen Stilbegriffe äußerst geschickt für sein Anliegen einsetzt, ist auffällig, dass er das Konzept des Stilmfilms, und nicht etwa die im damaligen Kontext sehr geläufige Rede vom expressionistischen Film, bemüht.¹⁷ Zwar sind die Überschneidungen zwischen den beiden Bezeichnungen markant; nahezu deckungsgleich ist das Korpus von Filmen, auf das beide Begriffe bezogen werden.¹⁸ Beide Begriffe, »Stil-

15 Pommer: *Geschäftsfilm und künstlerischer Film* (1922), zitiert nach Jacobsen 1989, S. 45.

16 Zum Begriff der Stilisierung in Filmtheorien der 1910er Jahre vgl. Jörg Schweinitz: Suche nach dem Kinostil. Einführung. In: Ders. (Hg.): *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Leipzig: Reclam 1992, S. 293–299.

17 Damit sei auch George A. Huacos Behauptung, dass Pommer über den Begriff »Stilmfilm« lediglich umfassendere Genredefinitionen zu umgehen suchte, ein alternatives Erklärungsangebot gegenübergestellt. Vgl. George A. Huaco: *The Sociology of Film Art*. New York: Basic Books 1965, S. 5.

18 Als prominente Exponenten für die Stilmfilme werden Filme wie DAS WACHSFIGURENKABINETT oder GENUINE genannt – Filme, die in vielen klassischen Darstellungen auch zum

film« und »expressionistischer Film«, wurden als »Labels« in der Vermarktung der Filme eingesetzt, um die Rezeption, das Erleben sowie die Einordnung und Bewertung der Filme als »künstlerisch« zu programmieren.¹⁹ Doch gerade mit Blick auf diese »Sehanleitungen« zeichnen sich Unterschiede ab, die ich stark machen möchte – nicht so sehr, um eine Eigenständigkeit der Stilmilme gegenüber dem expressionistischen Film zu behaupten, sondern um einen Unterschied herauszuarbeiten, der für die Frage nach Stildenken der Zeit entscheidend ist. Der Terminus des »expressionistischen Films« bezieht sich auf eine konkrete, in Malerei, Theater und Literatur der Zeit etablierte Formsprache und regt dazu an, einzelne »Stilpartikel« und »Signalformen« dieser Ästhetik in den Filmen der Zeit wiederzufinden.²⁰ Die Sehanleitung »Stil« hingegen zielt weniger auf das Wiedererkennen einer bekannten (beispielsweise »expressionistischen«) Formensprache, sondern auf die Aktivierung eines weiter gefassten kunsthistorischen Verständnisses, das die Bestimmung verschiedener historischer Stile ebenso umfasst wie das geschmackssichere Erkennen von Stil (als Markierung von Qualität) und Stilisierung (als Verfahren einer besonderen Akzentuierung des Dargestellten). Mit der Kategorie der Stilmilme, so könnte man pointieren, weist sich das »hochwertige Unterhaltungskino« als Ort aus, an dem ein allgemeines Stilwissen adressiert wird, an dem Stil als kulturelle Praxis abgerufen und eingeübt wird. An welche Stilpraktiken und -verfahren aber knüpfen die Stilmilme an? Um diese Frage zu erörtern, lohnt es, den Blick über die Stildebatten der Filmkultur hinaus auf die Modelle und kulturellen Praktiken von Stil zu erweitern, die Kunstgeschichte und visuelle Kultur im frühen 20. Jahrhundert bereitstellen.

engeren Kanon des expressionistischen Films gezählt werden. In einem weiteren Sinne (des »stilisierten Films« oder »Kunstfilms«) fallen auch Filmtitel wie Lubitschs *DIE BERGKATZE* (1921), die sich recht deutlich von einer expressionistischen Ästhetik unterscheiden. Vgl. Rudolf Kurtz: *Expressionismus und Film*. Zürich: Chronos Verlag 2007 [1926], S. 82–83, und Jürgen Kasten: *Der expressionistische Film. Abgefilmtes Theater oder avantgardistisches Erzählkino? Eine stil-, produktions- und rezeptionsgeschichtliche Untersuchung*. Münster: MAKS 1990.

19 Vgl. Jürgen Kasten: Filmstil als Markenartikel. Der expressionistische Film und das Stil-experiment VON MORGENS BIS MITTERNACHTS. In: Harro Segeberg (Hg): *Die Perfektionierung des Scheins. Das Kino der Weimarer Republik im Kontext der Künste*. München: Fink 2000, S. 37–66, hier S. 41.

20 Vgl. ebd.

Stilwissen um 1900

Interessanterweise erlebt die Stilforschung zwischen 1890 und 1930, also parallel zum Aufkommen und zur Institutionalisierung, eine ausgesprochene Hochphase.²¹ Drei Aspekte sind für diese Konjunktur stilgeschichtlicher Ansätze maßgeblich: Für Hans Belting leistet die Stilgeschichte als »Neuerwerbung aus der Jahrhundertwende« eine historiografische Mission; sie sollte den »Anspruch der einen Kunstgeschichte, jenseits des Unterschieds von alt und neu, aufrechterhalten«²² und, so könnte man hinzufügen, auch gegen die neuen Bildformen behaupten, die Kino und Fotografie in die bestehenden Repräsentationsordnungen einbrachten. Das Aufleben von Stilforschung und -kunde steht zweitens in engem Zusammenhang mit den ab Ende des 19. Jahrhunderts aufkommenden Bemühungen, die Kunstgeschichte in das umfassendere Projekt einer allgemeinen Volksbildung einzubetten.²³ »Erziehung zur Kunst ist ein Schlagwort geworden,« befindet Oskar Bie 1910 in seinen Überlegungen zur ästhetischen Kultur der Zeit. Zur Einübung in die »neue Geschmackskultur« empfiehlt er das Erlernen der Stilgeschichte und verweist darauf, »wie subtil auch unser Empfindungsvermögen wird, wenn wir es stilkritisch üben und die Farben der Zeitalter scharf ins Auge fassen.«²⁴ Wenn Bie Stilkunde als vergleichende Zusammenschau auf die »Farben der Zeitalter« beschreibt, hat er wohl noch nicht im Blick, wie sehr dieser komparatistische Zugriff auf die Kunstgeschichte bereits von den Bedingungen der technischen Reproduzierbarkeit bestimmt wird – diese dürften einen dritten Faktor für die Konjunktur der Stilanalysen um 1900 gebildet haben. Zwar ist die Stilforschung keine prinzipiell neue Errungenschaft der Jahrhundertwende, doch wird sie durch Verfahren der Fotografie, Lithografie und des Farbdrucks erheblich vereinfacht, wenn

- 21 Vgl. Hans Ulrich Gumbrecht: Stil. In: Klaus Weimar (Hg.): *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft*. Band 3. Berlin: De Gruyter 2003, S. 509–513, hier S. 512, und Bruno Boerner: Stilgeschichte um 1900 und im 20. Jahrhundert. In: Bruno Klein, Bruno Boerner (Hg.): *Stilfragen zur Kunst des Mittelalters. Eine Einführung*. Berlin: Dietrich Reimer 2006, S. 61–78.
- 22 Hans Belting: *Das Ende der Kunstgeschichte. Eine Revision nach zehn Jahren*, München: C. H. Beck 2002 [1995], S. 37 und 39.
- 23 Die Möglichkeiten der technischen Reproduktion (Postkarten, Kunstdrucke, Bildermappen usw.) vereinfachen den Zugang zur Kunst und führen zu einer Verbreitung kunsthistorischen Wissens, das durch neu gegründete Zeitschriften wie *Kunst für alle* (ab 1885) und das rapide steigende Angebot an preiswerten kunsthistorischen Bildbänden in Umlauf gebracht wird. Vgl. Joseph Imorde, Andreas Zeising (Hg.): *Teilhabe am Schönen. Kunstgeschichte und Volksbildung zwischen Kaiserreich und Diktatur*. Weimar: VDG 2013.
- 24 Oskar Bie: *Reise um die Kunst*. Berlin: Erich Reiß Verlag 1910, S. 5 ff. bzw. S. 33.

nicht strukturell erneuert. Die Möglichkeit, Kunstwerke unabhängig von ihrem Ausstellungsort in Form von Fotografien, Postkarten und Drucken nebeneinander anzuordnen, erlaubt es, Struktur- und Kompositionsmerkmale der Werke eingehend zu studieren und sorgfältig miteinander zu vergleichen. Dieser neue Zugriff auf das Bild, so argumentiert Joseph Imorde, spiegelt sich auch in den kunsthistorischen Verfahren, die sich um 1900 entwickeln: Sowohl Aby Warburgs Ansatz (ab 1892), Kunstgeschichte auf großen Bildtafeln über transhistorische »Pathosformeln« neu anzuordnen, wie auch Heinrich Wölfflins Überlegungen zur *Stilentwicklung in der neueren Kunst* (1915) zeugen in ihrer minutiösen Arbeit am Bild und der »Montage« ungewöhnlicher Zusammenhänge von einem kunsthistorischen Blick, der sich insbesondere bei der Arbeit mit der »Reproduktion auf dem Schreibtisch« herausbilden konnte.²⁵

Vor diesem Hintergrund lässt sich die Stilforschung also einerseits selbst als Effekt der technischen Reproduktion und der neuen Zugriffsmöglichkeiten auf das Bildarsenal der Kunstgeschichte verstehen; andererseits wird sie zum zentralen Konzept, über das Kunstgeschichte um 1900 vermittelt und popularisiert wird. Das lässt sich an den zahlreichen stilkundlichen Hand- und Lehrbüchern ablesen, die ab Ende des 19. Jahrhunderts erscheinen – allen voran Karl Otto Hartmanns *Stilkunde*, die zwischen 1898 und 1918 in nicht weniger als sechs Neuauflagen publiziert wird.²⁶ Auf die Schulung des Auges, auf die Ausbildung von »Stilgefühl und Formensinn« und das »Erkennen eines Stils und dessen Einzelperioden« zielen diese für das Selbststudium konzipierten Bücher ab.²⁷ An ihrem Aufbau und ihrer Argumentation lässt sich ablesen, über welche Prämissen und Strategien sie das Stilempfinden des Betrachters stimulieren und trainieren sollten. Stil wird in diesen Büchern mit auffächerndem Gestus als Abfolge verschiedener historischer Stile präsentiert, die wiederum – so heißt es bei Hartmann 1898 –

25 Joseph Imorde: Bildung durch Reproduktion – Wissenschaft als Re-Informierung. Zur Popularisierung kunsthistorischen Wissens nach 1900. In: Claudia Hattendorf, Ludwig Tavernier, Barbara Welzel (Hg.): *Kunstgeschichte und Bildung*. Norderstedt: Books on Demand 2013, S. 25–36, hier S. 26–27.

26 Karl Otto Hartmann: *Stilkunde*. Leipzig: Göschen 1900 [1898]. Des Weiteren erscheinen um 1900 u. a. folgende stilkundliche Bände: Berthold Haendcke: *Entwicklungsgeschichte der Stilarten. Ein Handbuch*. Leipzig: Velhagen & Klasing 1913; Anton Genewein: *Vom Romanischen bis zum Empire. Eine Wanderung durch die Kunstformen dieser Stile*. Leipzig: Rothbarth 1905 (Band I) und Leipzig: Ferdinand Hirt & Sohn 1911 (Band II).

27 Karl Altenbern, Friedrich Wilhelm, Erwin Schoen: *Stillehre. Vom Altertum bis zur Gegenwart. Für Berufs- und Handwerker- und Fachschulen sowie für höhere Schulen und zum Selbstunterricht für jedermann*. Magdeburg: Creutzsche Verlagsbuchhandlung 1933, S. 1; Genewein 1905, o. S. (Vorrede).

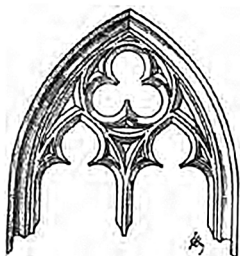


Fig. 117. Maßwerk aus der Blütezeit.



Fig. 118. Maßwerk mit Fischblasen (Spätgotik).

Gesimsen diejenigen Bauglieder, die eine horizontale Einteilung der Wände andeuten. Der meist nach oben einfach abgeschrägte Sockel giebt dem Bau eine feste Unterlage; ein unter den Fenstern hinaufendes schmales, aber scharf profiliertes Gesimsband, das sog. Kaffgesims, leitet das von den Wänden abfließende Regenwasser nach außen ab (siehe Profil Fig. 119), und das ähnlich gebildete, oft mit einem Blumenfries verzierte Kranzgesims giebt der äußeren Mauerfläche nach oben Abschluß. In allen Gesimsen bilden der Wasserfischlag, d. i. die schräg abfallende Oberfläche, und eine tiefe Hohlkehle die charakteristischen Profilglieder (Fig. 119).



Fig. 119. Got. Gesimse.

Woran erkennt man gotische Architektur? Stillehrbücher und ihre visuellen Verfahren: Karl Otto Hartmanns *Stilkunde* (1900) und Anton Genewins *Wanderung durch die Kunstformen dieser Stile* (1905)

»je eine in sich abgeschlossene und feststehende künstlerische Form bilden.«²⁸ Um die gemeinsamen Prinzipien eines Epochenstils im Medium des Buchs anschaulich zu machen, setzen die Handbücher eine Reihe visueller Verfahren ein, die der Kunstprofessor Anton Genewein 1911 in seiner »Wanderung« durch die Stilgeschichte explizit hervorhebt: Auf eine »vergleichende Vorführung der einzelnen Stilmerkmale« komme es an, wobei der »Hauptnachdruck auf Veranschaulichung durch eine reiche Anzahl charakteristischer Beispiele« liege.²⁹ In zahlreichen Zeichnungen und fotografischen

28 Hartmann 1900, S. 7.

29 Genewein 1911, o. S. (Vorrede).

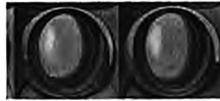


Fig. 36.



Fig. 37.

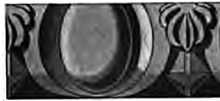


Fig. 38.

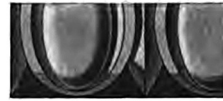


Fig. 39.



Fig. 40.



Fig. 41.



Fig. 42.



Fig. 43.



Fig. 44.



Fig. 45.



Fig. 46.



Fig. 47.



Fig. 48.



Fig. 49.

Fig. 36. 40. 46. Vom Pal. Ducale, Venedig. Fig. 37. Aus S. Lorenzo, Florenz. Fig. 38. 45. Aus S. Spirito, Florenz. Fig. 39. 41. 42. 43. Nach Vignola. Fig. 44. Nach Hittenkofer. Fig. 47. Aus Villa Farnesina, Rom. Fig. 48. Vom Pal. Strozzi, Florenz. Fig. 49. Vom Pal. Massimi, Rom.

Reproduktionen werden exemplarische Details der Kunstwerke zu »Symptomen« eines übergreifenden Stilsystems verdichtet. Zwei editorische Verfahren unterstützen diese »vergleichende Vorführung« der Stilepochen: Nicht selten sind die Abbildungen auf *einer* Buchseite so nebeneinander montiert, dass sie eine Zusammenschau unterschiedlicher Variationen eines Stilsystems eröffnen. Auf *einen* Blick werden typische Stilmerkmale und Charakteristika einer Epoche anschaulich gemacht. Der Aufbau der Bücher und das Blättern durch die Buchseiten ermöglicht wiederum, das Neben- bzw. Nacheinander der einzelnen Stile zu betrachten und sie in ihren Unterschieden zu studieren.

Stilkunde im Medium des Films? Paul Lenis WACHSFIGURENKABINETT (1924)

Einige Filme der Zeit, so meine ich, kalkulieren dieses Stilwissen und die damit verbundenen visuellen Verfahren durchaus mit ein – und bieten sich nachgerade als »Stilkunde« im und mit dem Medium des Films an. Besonders deutlich wird dies an dem Film DAS WACHSFIGURENKABINETT, der zwar nicht von Erich Pommer produziert wird, jedoch unter dem Einfluss seiner Produktionen entsteht. Zahlreiche Filmkritiker der Zeit verweisen auf die Anleihen, mit denen sich DAS WACHSFIGURENKABINETT auf expressionistische Filme bezieht, und sehen den Film als direkten Nachfolger von DAS CABINET DES DR. CALIGARI (1920, Robert Wiene), GENUINE und DER MÜDE TOD (1921, Fritz Lang). Herbert Ihering bezeichnet den Film als einen »Stilfilm« und »Nachzügler« – womit er nicht zuletzt auf die langwierige Produktion von 1920 bis 1923 und die um ein Jahr verzögerte Erstaufführung des Films anspielt.³⁰ In Anschluss an Kracauers und Eisners Analysen zum Weimarer Kino wurde DAS WACHSFIGURENKABINETT vielfach als »Tyrannenfilm« und »expressionistischer Film« beschrieben.³¹ Jenseits dieser bekannten Narrative lässt sich der Film aber auch als Reflexion auf die Debatten zu Stilfilm und Filmstil verstehen, unterbreitet DAS WACHSFIGURENKABINETT doch ganz konkrete Angebote, wie Stil im Medium des Films ansichtig wird.

Schon mit der Ausgangskonstellation des Plots schreibt sich der Film in ein ökonomisches Kalkül ein, das Pommers Konzept des Stilfilms verwandt ist: Ein junger Schriftsteller wird vom Besitzer eines Wachsfigurenkabinetts und dessen Tochter angeheuert, Geschichten zu den Figuren zu erfinden und diese fantasievoll zum Leben zu erwecken. Die Kunst – in diesem Fall die Kunst des Literaten, Geschichten zu erzählen – wird auch hier in den Dienst genommen, um für die Schau- und Jahrmarktattraktion zu *werben* und ihre

30 Herbert Ihering: Das Wachsfigurenkabinett. In: *Berliner Börsen-Courier* 538 (1924) vom 14.11.1924, zitiert nach *Das Wachsfigurenkabinett. Drehbuch von Henrik Galeen zu Paul Lenis Film von 1923*. Mit einem einführenden Essay von Thomas Koebner und Materialien von Hans-Michael Bock. München: edition text + kritik 1994, S. 140–141. Zur Produktionsgeschichte des Films vgl. auch Jürgen Kasten: Episodic Patchwork. The Bric-à-Brac Principle in Paul Leni's *WAXWORKS*. In: Dietrich Scheunemann (Hg.): *Expressionist Film – New Perspectives*. Rochester u. a.: Camden 2003, S. 173–186.

31 Vgl. Siegfried Kracauer: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1984, S. 91–95; Lotte Eisner, *Die Dämonische Leinwand. Die Blütezeit des deutschen Films* [franz. 1948]. Wiesbaden-Biebrich: Verlagsgesellschaft Feldt & Co. 1955; Kurtz 2007, S. 79–80.

Faszinationskraft (möglichst ertragreich) zu steigern.³² Entscheidend daran ist, dass der Film seinen Mehrwert gerade im Vergleich mit den anderen, »musealisierten« Künsten ausstellt: Anders als sie kann er die Geschichte (re-)animieren, indem er die unbeweglichen Exponate in Bewegung setzt. Inspiriert durch die schöne Tochter des Budenbesizers macht sich der Literat ans Werk, zu drei der Wachsfiguren Geschichten zu verfassen. Ab jenem Moment, in dem er den Stift auf das Papier setzt, taucht er – und mit ihm der Film – in eine (zweite) fiktive Welt ein, wechselt dabei zwischen unterschiedlichen Epochen, Ländern und Kulturkreisen, zwischen verschiedenen Realitäts- und Imaginationsebenen. Mit der prunkvoll kostümierten Figur des Harun-al-Raschid (Emil Jannings) wird die Handlung zunächst in ein fiktives Bagdad verlagert, wo sich zwischen Kuppeldächern und ornamentalem Dekor eine burleske Verwechslungskomödie um den fettleibigen Kalifen entspinnt, der sich für eine Nacht unter das Volk mischt, um der schönen Bäckerfrau näher zu kommen. Ungleich düsterer führt die zweite Episode in das zaristische Russland, wo der gefürchtete Herrscher Iwan der Schreckliche (Conrad Veidt) in die Folterkammern hinabsteigt, um sich am Leid der Gepeinigten zu ergötzen. Erschöpft von seiner Fantasiearbeit fällt der Schriftsteller anschließend in einen nervösen Schlaf und wird im Traum von der Figur Jack the Ripper heimgesucht, die ihn wie ein Schreckgespenst durch fieberhafte Visionen des Jahrmarkts verfolgt.³³

Es ist vielfach angemerkt worden, dass die drei Erzählungen nicht nur narrativ in sich geschlossene Einheiten bilden, sondern auch in ihrer formalen Gestaltung, ihren Motiven und ihrem atmosphärischen Gehalt deutlich voneinander abgesetzt sind.³⁴ In jeder Episode werden charakteristische Elemente durch stetige Wiederholung und Variation zu einer zusammenhängenden Formensprache verdichtet. Das betrifft die Kostüme, ebenso wie die Raum-

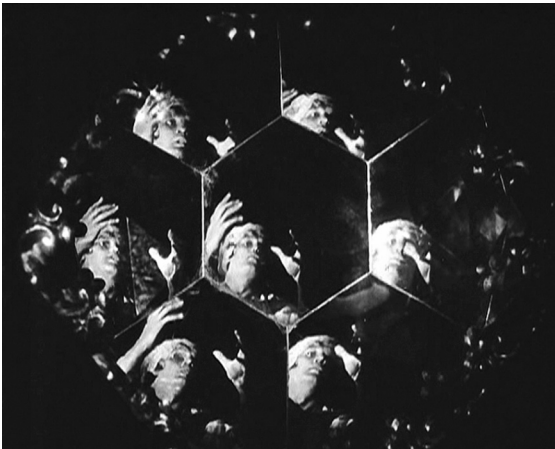
32 In den Zwischentiteln der englischsprachigen Fassung (DVD »Waxworks«, Kino International 2002) heißt es: »WANTED. An imaginative writer for publicity work in a waxworks exhibition.« (meine Hervorhebung). In dem von Henrik Galeen verfassten Drehbuch ist der Verweis auf die werbende Funktion der Geschichten zwar etwas weniger explizit, jedoch auch spürbar: »Dichter gegen Stundenlohn gesucht 'am Rummel' Zelt 7.« (*Das Wachsfigurenkabinett*, S. 17)

33 Eine ursprünglich geplante vierte Episode um die Figur des »Rinaldo Rinaldini« hätte dieses Episodenprinzip weiter durchdekliniert, wurde jedoch nicht realisiert. Vgl. zur Produktionsgeschichte des Films und insbesondere zur Rinaldini-Episode: Hans-Michael Bock: Barock und Orient. In: *Das Wachsfigurenkabinett. Drehbuch von Henrik Galeen zu Paul Lenis Film von 1923*. München: edition text + kritik 1994, S. 115–138.

34 Vgl. dazu Kurtz 2007, S. 79, und Kasten 2003. Die Geschlossenheit der einzelnen Episoden wird durch die Kolorierung des Films zusätzlich unterstrichen: Während im orientalischen Bagdad satte Gelbtöne dominieren, ist die russische Episode in Rot- und Violetttönen gehalten; der Traum vom Jahrmarkt ist nahezu durchgehend blau eingefärbt.



Runde Formen und Ornamente bestimmen die Harun-al-Raschid-Episode in *DAS WACHS-FIGURENKABINETT*



gestaltung, die Kamera- und Lichtarbeit und das Schauspiel. Während die orientalische Episode von runden Formen und Bögen (Kuppeldächern, Rundbögen, ornamentalen Mustern, höhlenartigen Interieurs, Turbans, Perlen und der rundlich-süffigen Figur Emil Jannings) geprägt ist, bestimmen vertikale Strukturen (hohe Säulen und Flügeltüren, das Motiv der Sanduhr, das aufrechte Spiel Conrad Veidts) und eine markante Inszenierung in die Tiefe des Raums die Erzählung zu Iwan dem Schrecklichen. Die dritte Episode, die Traumsequenz zu Jack the Ripper, ist über fragmentarisch-dynamisierte Gestaltungsprinzipien organisiert: auseinanderstrebende Raumkonstruktionen und das gespenstische Auftauchen von Figuren, die sich (durch Überblendungen und Doppelbelichtungen) im Moment ihres Sichtbarwerdens bereits wieder auflösen, prägen diesen letzten Teil. Auch auf der Ebene

Vertikale Kompositionen,
die an Ikonen erinnern:
Die Iwan-Episode in *DAS
WACHSFIGURENKABINETT*



des Schauspiels, so hat Francesco Pitassio argumentiert, wird die Formensprache auf typische Merkmale hin verdichtet: Emil Jannings, Conrad Veidt und Werner Krauß entwickeln für die Darstellung der Bösewichte eine je eigene Gesten- und Körpersprache; so präsentiert der Film einen »wahren Katalog von Prototypen der Schauspielkunst, wie sie sich seit Mitte der 1920er Jahre in Deutschland finden ließen.«³⁵

Wenn *DAS WACHSFIGURENKABINETT* für jede der Episoden eine eigene Formsprache aufruft, diese zuspitzt und sie von den Gestaltungsprinzipien der

35 Francesco Pitassio: Wachsfiguren? Zur Beziehung von Figur, Akteur und bildlicher Darstellung in *DAS WACHSFIGURENKABINETT* von Paul Leni (D 1924). In: *Montage AV* 15/2 (2006), S. 63–83, hier S. 68.

anderen Episoden absetzt, greift der Film strukturell auf Verfahren zur Hervorhebung von Stil zurück, wie sie dem damaligen Publikum vertraut waren. Wie ein Handbuch der Stilkunde werden hier verschiedene Varianten von Stil aufgefächert; die stilistische Kohärenz wird durch Wiederholungen und durch die Verdichtung auf charakteristische Merkmale hervorgehoben. Seinen fast schon etwas verschwenderischen Zugriff auf unterschiedliche Stilsysteme etabliert (und legitimiert?) DAS WACHSFIGURENKABINETT über seine Episodenstruktur – ein Strukturprinzip, das zu Beginn der 1920er Jahre äußerst populär war und unter anderem in Richard Oswalds UNHEIMLICHEN GESCHICHTEN (1919) oder in Fritz Langs DER MÜDE TOD zum Einsatz kam.

Ironischerweise unterstreicht dieses Prinzip des episodischen Auffächerns aber auch, dass sich im Medium des Films nicht nur *ein* übergreifendes Stilregime, sondern verschiedene Stilformen realisieren und nebeneinander stellen lassen. Damit wird DAS WACHSFIGURENKABINETT als spielerische Reflexion auf die grundlegende »Doppelbödigkeit« lesbar, die Thomas Elsaesser dem Weimarer Kino attestiert und die auch den Stilbegriff betrifft. Wie ein »Trickeffekt« gebe Stil überall dort vor, Einheit zu stiften, wo eigentlich Spannungen herrschen – in den Filmen, ihrer narrativen, bildästhetischen, schauspielerischen Gestaltung wie auch in den begleitenden Diskursen und Debatten der Zeit.³⁶ Mit dem Aufsplittern in einzelne stilistische Varianten reproduziert DAS WACHSFIGURENKABINETT diese Vorstellung von Stil als formgebender Einheit, lässt sie aber zugleich auch *problematisch* werden. Mehr als formale Geschlossenheit demonstriert der Film eine Virtuosität im Umgang mit verschiedenen Gestaltungsprinzipien. Damit lässt sich DAS WACHSFIGURENKABINETT als durchaus ambivalenter Metakommentar zu den Stildebatten der Zeit verstehen: Während der Film einerseits in stilistischen Experimenten schwelgt und wie ein Lehrbuch der Stilkunde verschiedene Varianten stilistischer Gestaltung katalogartig nebeneinander stellt, gibt der Film auch einen reflexiven Blick auf das Verhältnis von Film und Stil frei: Stil, so stellt der Film aus, wird erst über die vergleichende Zusammenschau verschiedener Stilsysteme ansichtig.

Gerade indem er nicht auf einer übergeordneten Ebene Einheit stiftet, unterbreitet DAS WACHSFIGURENKABINETT seinen Zuschauern ein Angebot zur Stilreflexion. Ganz in diesem Sinne heißt es in einer Filmkritik zum WACHSFIGURENKABINETT, die 1924 im *Film-Kurier* erscheint:

36 Thomas Elsaesser: *Das Weimarer Kino: aufgeklärt und doppelbödig*. Berlin: Vorwerk 8 1999, S. 43.

»Bric à brac« nennt man das raffiniert-saloppe Durcheinander in den Vitrinen genießerischer Amateurs: Da steht ein Meissner Biskuitschäfer von Kandler neben einer bemalten antiken Tanagrafigur, eine Alt-Wiener Miniaturdame von Daffinger konvertiert mit einer knallbunten russischen Holzbäuerin, ein Kopenhagener blassbrauner Porzellanwindhund mit einem blaugoldenen grellen chinesischen Porzellandrachen aus der Kuang-Sü-Dynastie – die Dynastie kann übrigens auch anders heißen, ich will nur sagen: Paul Lenis präziös-abseitiger Film ist aus einer Art bric-à-brac-Gefühl entstanden; aus einer sehr raffinierten dekorativen Freude am abgestimmten Stilgewirr, an dem sich die unbeirrbar Geschmackskultur einer hochgezüchteten Genießerseele barock und lustvoll manifestiert. Ein Zusammenklang absonderlicher Stilreize, delikat gemischt, stark gewürzt.

Wenn der Filmkritiker DAS WACHSFIGURENKABINETT mit einer Bric-à-brac-Vitrine vergleicht, ist das keinesfalls so abwertend gemeint, wie es auf den ersten Blick scheint.³⁷ Das »raffiniert-saloppe Durcheinander«, mit dem der Film verschiedene Episoden lose nebeneinander stellt, werde als »eine Art produktiver Stilrausch« erfahrbar. Daraus, so schlussfolgert der Filmkritiker, entsteht ein »ganz reiner Kunstgenuß. Und ein bedeutender Schritt vorwärts in der Geschmacksverfeinerung des deutschen Films.«³⁸ Der durchaus überraschende Weg vom »Bric-à-brac« zur »Geschmacksverfeinerung« führt über den Zuschauer: Gerade weil der Film verschiedene Stilvarianten präsentiert, fordere er ein genaues Hinschauen heraus, stimmiere und trainiere auf lustvoll-genießerische Weise ein Stilgefühl im Betrachter. Dieser wäre dazu aufgefordert, die Heterogenität verschiedener Stilformen in den Blick zu nehmen, in ihrer Differenz wahrzunehmen oder zueinander in Bezug zu setzen. DAS WACHSFIGURENKABINETT wird so zum Angebot einer »Geschmacksverfeinerung«, die die Zuschauer als stilkundige Genießer adressiert – oder zu solchen macht.

37 Mit einem ähnlichen Bild, wenn auch mit deutlich kritischeren Untertönen befindet Lotte Eisner, die Komposition von Lenis Film erinnere an eine »Schaufensterdekoration«. Vgl. Eisner 1955, S. 60.

38 W.L.: Das Wachsfignrenkabinett. In: *Der Film-Kurier* 270 (1925) vom 14.11.1924, zitiert nach Paul Leni. *Grafik, Theater, Film*. Hg. von Hans-Michael Bock. Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum 1986, S. 286.



Verzerrte Raum-
konstruktionen, Figuren
als Doppelgänger in der
Jack-the-Ripper-Episode
in DAS WACHSFIGUREN-
KABINETT



Vom Stilmilieu zum Filmstil. Ansätze einer Theorie des Stilerlebens bei Béla Balázs

Als Filmkritiker für die Wiener Zeitung *Der Tag* kommentierte Béla Balázs in den 1920er Jahren das tagesaktuelle Kinogeschehen. Wie viele Filmkritiker und -theoretiker der Zeit fühlte sich Balázs vom Phänomen des Stilmilieus schlichtweg provoziert. Seine Überlegungen zum Verhältnis von Stil und Film eröffnen mit einem entsprechend bissigen Kommentar:

Der Schrei nach dem Stil ist bereits zu allgemeinem Geschrei geworden; und es gibt heute wohl keine Filmgesellschaft mehr, die sich bei der Herstellung eines historischen Films nicht einen Professor der Kultur- und Kunstgeschichte als künstlerischen Beirat leisten würde. Stiltreue und Stilkonsequenz sind zu unerlässlichen artistischen Forderungen geworden; und man ist ungemein stolz

darauf, wenn etwa in einem Rokokofilm [sic] oder Alt-Indischen Film jeder Sessel und jeder Kelch den Originalen abgesehen ist. Das sind die »Stilmilm«.³⁹

Die Stilmilm, so moniert Balázs, verwechseln Stilzitat (»die getreue Darstellung eines Stils«) mit »Stilhaben«, »kunsthistorische Treue« mit dem »künstlerischen Film«,⁴⁰ Die vermeintliche »Stil-Echtheit« von Requisiten und Dekorationen und die demonstrative Zurschaustellung der opulenten Ausstattung geben sich zwar lautstark als »Stil« aus, maskierten jedoch die eigentliche Stillosigkeit dieser Filme – so Balázs' scharfes Urteil. Ganz ähnlich kritisiert Rudolf Arnheim den Als-ob-Charakter, mit dem die »stilbetonten Filme« lediglich Simulationen von Stil zeigten. Vieles von dem, was unter dem Stiletikett geführt werde, so Arnheim, zeuge eher von Manier als Stil, eher von »entlehnter« als »notwendiger Form«.⁴¹ Stindt spitzt diese Kritik noch zu, wenn er den Stilmilm vor allem »Stilwirrwarr«, »Stilunreinheit« und »Kitsch« attestiert.⁴² Wenn sich Filmtheoretiker wie Balázs, Arnheim und Stindt mit solchen Einwänden vehement gegen den Stilmilm aussprechen, wehren sie sich nicht nur gegen die kommerzielle Vereinnahmung des Stilbegriffs; vielmehr scheint das Stilverständnis, das die Prestigeproduktionen der Zeit ausstellen, kaum vereinbar mit dem, was die (zumeist kunsthistorisch oder literarisch geschulten) Theoretiker ihrerseits unter Filmstil verstanden wissen möchten. Ging es ihnen einerseits darum, das Label der »Stilmilm« als Oberflächen- und Marketingeffekt zu entlarven, sollte Stil zugleich als Begriff der Theorie und Analyse behauptet werden.⁴³

39 Balázs 1982, S. 341.

40 Ebd., S. 342–343.

41 »Manier ist die äußerliche Verwendung von Handwerkskniffen. Stil aber ist die Schaffung einer ganz neuen, eigenen Welt mit eigenen Gesetzen, aus denen die Anwendung neuartiger Gestaltungsmittel sich mit Notwendigkeit ergibt.« Rudolf Arnheim: Stil – aber nicht mit Absicht. In: Ders.: *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie – Film – Rundfunk*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004 [1933], S. 136–137. Den Unterschied von entlehnter und notwendiger Form führt Arnheim an anderer Stelle aus, vgl. Rudolf Arnheim: Stil und Stumpfsinn im Film. In: Ders.: *Die Seele in der Silberschicht. Medientheoretische Texte. Photographie – Film – Rundfunk*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004 [1931], S. 97–99.

42 Vgl. Stindt 1924, S. 55.

43 Diese pejorative Wendung des Stilbegriffs stand womöglich auch unter dem Einfluss kunst- und architekturtheoretischer Ansätze der Zeit. 1902 hatte Hermann Muthesius, einer der prominenten Wegbereiter des neuen Bauens, mit dem Begriff der »Stilarchitektur« eine ähnliche Abwertung verbunden. Ähnlich wie Balázs' Rede vom »Stilmilm« war Muthesius' Begriff als Kritik an einer Architektur angelegt, die im Gegensatz zur (funktionalistischen) »Baukunst« verlogen, geklaut, anachronistisch, beliebig sei und den Bauaufgaben, Materialien, Naturgesetzen spötte (vgl. Hermann Muthesius: *Stilarchitektur und Baukunst. Wandlungen der Architektur im XIX. Jahrhundert und ihr heutiger Standpunkt*. Mülheim-Ruhr: Schimmelpfeng 1902).

An Balázs' Position lässt sich exemplarisch nachzeichnen, wie sich Filmtheoretiker in die Debatten um den Stilfilm einmischen und das Verhältnis von Stil und Film in die Inversion treiben. Was Balázs den Produktionsdiskursen entgegensetzt, ist kein in sich geschlossenes Konzept von Filmstil, sondern vielmehr die minutiöse und anhaltende Arbeit des Filmtheoretikers an und mit den Begriffen: Seine Auseinandersetzung gleicht einem Abtasten verschiedener Stilkonzepte; er dreht und wendet sie, kehrt und stülpt sie probeweise um, setzt Stil und Film über wechselnde Hypothesen zueinander in Bezug.⁴⁴ In dem Artikel »Stilfilm, Filmstil und Stil überhaupt«, der 1925 in der Zeitschrift *Die Filmtechnik* erscheint, geht Balázs erstmals auf theoretische »Tuchföhlung« mit dem Stilbegriff. Genau genommen erprobt er dabei gleich zwei Entwürfe von Stil, die er in seiner Argumentation parallel führt. Balázs' erster Anlauf, Filmstil zu definieren, ist als direkter Gegenentwurf zu den Stilzitäten und -imitationen der damaligen Kunstfilme, und somit auch als engagierte Einmischung in die Stildebatten der Zeit, angelegt. Balázs setzt auf eine medienspezifische Ausdeutung von Filmstil, die, so unterstreicht er, eine Angelegenheit der schöpferischen, und nicht der reproduktiven Mittel des Films sei: »künstlerisch wird ein Film nicht durch kunsthistorische Treue. Noch lange nicht. Nicht dadurch, daß er wie ein kunsthistorisches Illustrationswerk uns einen Stil darstellt – sondern ausschließlich dadurch, daß er selber einen hat. Nicht der *Stilfilm* also, sondern der *Filmstil* ist wichtig!«⁴⁵

Insbesondere die Kamera steht für das bildgestaltende Potenzial des Mediums ein; sie und mit ihr der Kameramann bilden für Balázs die zentralen stilschaffenden Instanzen: »Es liegt in der Hand des Operators, ob der Film eine ausgeprägte *Ton-Art* bekommt (man könnte vielleicht sagen: »*Bild-Art*«), und ob diese durchweg und in allen Einzelheiten durchgehalten wird. Das wäre »Filmstil.«⁴⁶ Ausgehend von dieser bild- und kameratheoretischen Umdeutung des Stilbegriffs nimmt sich Balázs den Begriff »Stilfilm« noch

44 Anhaltend ist Balázs' Stilreflexion auch im zeitlichen Sinne: In wiederkehrenden Annäherungen und durch verschiedene Texte hinweg greift er seine Überlegungen auf, modifiziert, erweitert und verfeinert sie – der ursprüngliche Impuls, die Absetzung von den »Stil-« und expressionistischen Filmen bleibt dabei jedoch stets spürbar. Vgl. u.a. die Abschnitte »Der Filmstil« und »Jeder Stil ist modern« in Béla Balázs: *Der Geist des Films*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2001 [1930], S. 40–41, und das Kapitel »Stilprobleme« in Béla Balázs: *Der Film. Werden und Wesen einer neuen Kunst*. Wien: Globus 1949, S. 306–312. Zur Akzentuierung seiner Thesen fokussiere ich meine Ausführungen auf den Aufsatz von 1925, der im unmittelbaren Kontext der Stildebatten (ent)steht.

45 Balázs 1982, S. 343 (Hervorhebungen im Original).

46 Ebd., S. 343 (Hervorhebungen im Original).

einmal vor und vermerkt: »Falls man wirklich artistisch echte Stilmil machen will, was ja nicht unbedingt notwendig ist«, müsse man »den *Opérateur* in die Museen mitnehmen, damit er den Charakter der zeitgenössischen Bilder studiert, den Stil studiert, den letzten Endes er dem Film zu geben hat.«⁴⁷

Im zweiten Teil des Texts nimmt Balázs ein weiteres Mal Anlauf, um das Verhältnis von Film und Stil – nun etwas grundlegender – zu bestimmen. In einer Art Metakommentar unterstreicht er, dass diese zweite Modellierung von Filmstil »viel bedeutungsvoller als die oben beschriebene« sei, insofern Erstere ja auch auf alle anderen Künste anwendbar sei.⁴⁸ Interessanterweise treibt Balázs seine medienpezifische Bestimmung von Filmstil noch etwas weiter – oder vielmehr: kehrt die Reflexionsrichtung, über die er Stil und Film zueinander in Bezug setzt, um. Anstatt das Kino durch die Brille eines (vorausgesetzten) Stilbegriffs zu betrachten, entwickelt er einen Begriff von Stil, der erst durch das Kino sichtbar wird, den »keine Kunst in dem Maße feststellen und bewußt machen kann wie die Kinematographie.«⁴⁹ Diesen »anderen« Stil bezeichnet Balázs als »objektiven Stil des heutigen Lebens«⁵⁰ oder auch als das »Objektiv-Gemeinsame«,⁵¹ das sich latent über das kollektive Unbewusste einer Zeit herausbilde:

Stil aber ist etwas, was in keinem Kunstgewerbe-Atelier zu konstruieren ist. Stil ist ein soziales Gewächs, tief verwurzelt im Unbewußten des Gesamtlebens einer Zeit. Man hat ihn nie »gemacht«. Man hat ihn immer nur nachträglich, aus historischer Perspektive feststellen können, daß er da war und eigentlich immer dagewesen ist, aber aus der Nähe niemals als »Stil« zu erkennen war.⁵²

Bereits an dieser Stelle wird deutlich, dass Balázs' Stilbegriff die Prämissen dessen verschiebt und auflöst, was Produzenten wie Erich Pommer unter Stil verstanden hatten. Während der »subjektive, individuelle Stil des Regisseurs und des Opérateurs«⁵³ für Balázs über Kategorien von Autor, Ausdruck und Intention bestimmt ist, bezieht er den objektiven Stil auf das Kollektiv, die vermeintliche »Objektivität« historischer und sozialer Gegebenheiten und

47 Ebd., S. 342 (Hervorhebungen im Original).

48 Vgl. ebd., S. 344.

49 Ebd.

50 Ebd.

51 Ebd.

52 Ebd.

53 Ebd.

auf ein Latent-Unbewusstes. Wenn er dem Konzept des Personalstils einen »objektiven Stil« gegenüberstellt, rüttelt dies nicht nur an der Instanz des Künstlers, sondern – wesentlich umfassender – an der Vorstellung einer unmittelbaren Produzier- und Verfügbarkeit von Stil. Balázs' objektiver Stil bildet sich kollektiv und als historischer Effekt einer Epoche heraus; er wird nicht einfach sichtbar, kann nicht direkt fabriziert oder kontrolliert werden, sondern tritt erst *mittelbar* – und das heißt hier auch im wörtlichen Sinne *medial* – in Erscheinung.⁵⁴

Mit seinem zweiten Stilbegriff (als das Unbewusste des Gesamtlebens einer Zeit) knüpft Balázs an das Konzept vom »Zeitgeist« an – ein Konzept, das in gewisser Spannung zu der Idee einer medienspezifischen Form von »Filmstil« steht: Hatte Balázs Filmstil zunächst als Modus einer künstlerischen Gestaltung modelliert, die sich nur mit den Mitteln des Films realisieren lasse, hebt er diese Medienspezifik durch die Idee eines »objektiven« Stils, der in *allen* kulturellen Äußerungen, Medien, Materialien einer Epoche in Erscheinung tritt, gleichsam wieder auf. Die Spannung zwischen diesen beiden Stilbegriffen durchzieht Balázs' Text und wird von ihm weder aufgelöst noch kommentiert. Womöglich darf man diesen Widerspruch nicht so sehr als logischen Sprung, sondern vielmehr als Angebot zu einem Perspektivwechsel verstehen, über den Balázs in seinem Text zwei verschiedene Stilkonzepte ineinander montiert. Während er zunächst nach jenem Stil fragt, den der Film als Kunst (unter den Bedingungen der ihm eigenen medialen Spezifik) herzustellen vermag, interessiert sich Balázs nun für den Film als Wahrnehmungs- und Vermittlungsmodus, fragt nach den medialen und perceptiven Bedingungen, unter denen Stil im Kino überhaupt erst sicht- und erfahrbar wird. Gerade das Kino, so argumentiert er, sei aufgrund seiner medialen Beschaffenheit geeignet, das Stilbewusstsein zu »beschleunigen«. Denn der Film stelle eine Betrachterposition her, die ähnlich wie die historische Rückschau oder die stilkundlichen Lehrbücher einen distanzierten Blick auf die Dinge eröffnet. Erst aus diesem Rückblick verdichte sich das Einzelne, Zufällige und Akzidentielle zum Typischen, Wiederkehrenden und Gemeinsamen – wird also, wie es bei Balázs heißt, »als ›Stil‹« erkennbar. Dank dieses Effekts mache der Film nicht nur den objektiven Stil vergangener Epochen, sondern auch den der Gegenwart sichtbar: »Unzweifelhaft

54 Auch die Gegenüberstellung von Oberfläche und Tiefe unterstreicht diese Akzentuierung der Mittelbarkeit von Stil: Während die Stilfilme Stil als Oberflächenreiz zur Schau stellen und verfügbar machen, wirkt der objektive Stil für Balázs in einer Tiefendimension, die sich dem direkten Zugriff entzieht und erst durch die Arbeit des Historikers – oder die Kinematografie! – sichtbar gemacht werden kann.

haben wir heute auch einen Stil, der nicht minder einheitlich und prägnant ist, als es die Gotik und das Rokoko waren. Nur hat unser Stil noch keinen Namen, weil er noch undefiniert ist; und er ist undefiniert, weil wir mittendrin stehen und seine Konturen nicht sehen.«⁵⁵

Stil ist für Balázs weniger in der Beschaffenheit, Gestaltung und Textur der Kunstwerke selbst zu finden, sondern tritt als Effekt einer spezifischen Wahrnehmungskonstellation in Erscheinung. Entscheidend ist dabei, dass er das Vermögen des Films, Stil sichtbar zu machen, nicht als ästhetische Strategie einzelner Filme beschreibt, sondern als Grundeigenschaft des Mediums behauptet. Das Erkennen eines Stilzusammenhangs bedarf »der besonderen Betonung gewisser Merkmale, [...] einem Herausstreichen des nicht immer offenbaren gleichen Charakters, also [...] einer Art Übertreibung«. Eben diese stilschaffenden Prinzipien, so Balázs' Pointe, sind dem Film als Grundprinzipien eigen: Die Kamera kann »durch die bloße Auswahl das Typische des Lebens heraus- und dadurch hervorheben und somit einen latenten Stil zum Bewußtsein bringen.«⁵⁶ Die stilbildenden Prinzipien der Betonung und Übertreibung seien bereits im fotografischen Bild angelegt. So argumentiert er,

daß durch die *bloße Photographie die Dinge eine Betontheit bekommen*, die sie in der Wirklichkeit des Lebens, in der sie mit hundert anderen Dingen verwoben, vermischt und verwischt sind, nicht besitzen. [...] Und durch diese bloße Isolierung des Motivs von der Umgebung, durch die Umrahmung und durch die Einheitlichkeit des Kolorits werden die Dinge der Natur zum Bilde [...]. So auch im Film. Jede Photographie, in der ein Gegenstand von der allgemeinen Wirklichkeit überhaupt isoliert uns gegenübergestellt wird, gibt eine besondere Betonung. Sie ist, wenn wir so wollen, eine Übertreibung im Sinne des Stils.

Insofern das fotografische Bild das Gezeigte rahmt, isoliert und aus dem Zusammenhang heraushebt, zeigt es die Dinge anders als »in der Wirklichkeit des Lebens« mit einer besonderen Akzentuierung. Der Film setzt die Welt in einen zeitlichen und räumlichen Abstand, präsentiert sie »als Vergangene« oder in ihrer »Bildhaftigkeit« – und schafft somit die Wahrnehmungsbedingungen, die es für das Sehen und Erleben von Stil braucht.⁵⁷

55 Balázs 1982, S. 344.

56 Hier und im Folgenden Balázs 1982, S. 345.

57 Ähnliche Argumente entwickelt Siegfried Kracauer in seinen Überlegungen zum Verhältnis von Film und Geschichtsschreibung, wenn er die »vielen Parallelen« beschwört,

Balázs parallelisiert also die Verfahren des Stils – Betonung und Übertreibung – mit dem, was er als Grundeigenschaften des Films ausweist: das Vermögen, die Dinge zeitlich wie räumlich auf Distanz zu setzen und damit Zusammenhänge sichtbar zu machen, die mit bloßem Auge oder in der Alltagswahrnehmung nicht erkennbar sind.⁵⁸ Mit dieser Umkehrung radikalisiert Balázs die Analogie von Film und Stilerleben, ja, er wälzt deren Bezugsebenen um: Der Stil, um den es ihm in diesem zweiten Teil geht, ist dem Film nicht mehr äußerlich und vorgängig, sondern wird erst durch diesen sicht- und erfahrbar gemacht.

Sicherlich könnte man einwenden, dass Balázs mit dieser letzten argumentativen Drehung zwar eine *strukturelle* Analogie zwischen Stil und Film aufzeigt, aber wenig über Filmstil als ästhetische Kategorie aussagt. Doch gerade diese medienreflexive »Überdrehung« des Stilbegriffs, so meine ich, markiert eine wichtige Verschiebung in Balázs' Position. Mit seiner Skizze eines filmischen Stilerlebens löst er die Frage nach dem Filmstil aus der Rhetorik von Distinktion, Qualität und Kunstwertigkeit heraus. Mit Nachdruck weist er darauf hin, dass vielmehr nach den medialen, diskursiven und perzeptiven Bedingungen zu fragen ist, über die Stil im jeweiligen Medium hergestellt und wahrnehmbar wird. »Stilvoll«, so könnte man pointieren, ist der Film für Balázs nicht ausschließlich als Kunst, sondern insbesondere auch, insofern er neue Formen der Wahrnehmung und des Erlebens ermöglicht.

Trotz dieses kritischen und revisionistischen Gestus ist kaum zu übersehen, wie sehr Balázs mit dem Stilbegriff ringt und ihm die reflexive Wendung abtrotzt. Einerseits lehnt er ihn eng an bestehende Konzepte aus der Kunst- und Literaturgeschichte (Individual- und Epochenstil) an. Andererseits sind seine Überlegungen von dem Bemühen gekennzeichnet, ein *spezifisches* und neues Stildenken für den Film zu entwerfen, diesen als

»die zwischen der Geschichte und den photographischen Medien, historischer Realität und Kamera-Realität bestehen.« Dabei betont Kracauer ähnlich wie Balázs in Bezug auf den Stil, dass beide ein »Mittel der Entfremdung« bilden und erlauben, »auf den Schauplatz gegenwärtigen Geschehens mit Distanz zu blicken«. Siegfried Kracauer: *Geschichte – vor den letzten Dingen*. Hg. von Ingrid Belke. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009 [1969], S. 11 ff.

58 Dieser Gedanke steht in enger Verbindung zu Balázs' Überlegungen zur Großaufnahme, die ja einen zentralen Platz in seiner Filmtheorie einnehmen. Während die Großaufnahme eine besondere *Nahsicht* ermöglicht, entwirft Balázs den Film hier als Medium, das einen – räumlich wie zeitlich – *distanzierenden* Effekt zeitigt. Nähe wie Ferne sind für Balázs verbunden über die Annahme, dass der Film die Dinge »anders« zeigt, als sie sich dem menschlichen Auge in der Alltagswahrnehmung präsentieren. Zum »revelationistischen« Vermögen des Films vgl. auch Malcolm Turvey: *Doubting Vision. Film and the Revelationist Tradition*. Oxford: Oxford University Press 2008.

Medium herauszustellen, das Fragen zum Verhältnis von Ästhetik und /als Wahrnehmung neu formuliert. Zwischen diesen beiden Polen entsteht eine Reibung, die Balázs' gesamte Filmtheorie durchzieht und die Heinz-B. Heller auf den Punkt bringt, wenn er schreibt: Balázs »gründet seine Poetik des Films auf Vorstellungskomplexen und Argumenten, die in hohem Maße ihre Abhängigkeit gerade von jener Ästhetik bewiesen, die durch den Film überwunden werden sollte«. ⁵⁹ Zwar ist Balázs' Argument noch von der Idee einer Medienspezifik grundiert, wie sie die Ästhetik des 19. Jahrhunderts in Tradition von Lessings *Laokoon*-Schrift weitestgehend prägt. Doch er bestimmt diese Spezifik nicht mehr allein über allgemeine künstlerische Prinzipien, sondern hebt vor allem jene Wahrnehmungseffekte (als *aisthetisch*) hervor, mit denen der Film in das Erleben der Welt eingreift. Mit dieser Verschiebung, das muss man Balázs' zugutehalten, sucht er die Frage nach dem Filmstil aus der Rahmung vom *Film als Kunst* herauszulösen und in die Befragung des Films als neues *Wahrnehmungssystem* zu überführen.

Sein Versuch, Filmstil als Effekt einer filmischen Wahrnehmung zu modellieren, fand in der klassischen Filmtheorie keine direkte Fortsetzung. Zwar stellten auch Siegfried Kracauer und Walter Benjamin das Verhältnis von Film, Wahrnehmung und Erfahrung in das Zentrum ihrer filmtheoretischen Überlegungen. ⁶⁰ Es ist jedoch bezeichnend, dass die Kategorie des Stils in ihren Schriften keine wesentliche Rolle spielt. Womöglich erkannten Benjamin und Kracauer, dass sie sich mit dem Stil einen tradierten Begriff von Kunst (und die damit verbundenen Kategorien von Werk, Autor, Wertigkeit) einhandeln würden, der ihnen den Blick auf die besonderen Möglichkeiten des Films, seine spezifischen Wahrnehmungseffekte verstellt hätte. Die besondere Pointe (und Ironie?) von Balázs' Position hingegen liegt darin, dass er die Spannung (zwischen dem Film als Kunst- und Wahrnehmungsform) zwar aufgreift, aber nicht zu einer einheitlichen Position von Filmstil auflöst. Stil, das macht Balázs' Aufsatz deutlich, bildet kein gesichertes Terrain für das Nachdenken über Film, sondern einen offenen und mitunter mühsamen Aushandlungsprozess.

59 Heinz-B. Heller: *Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter Eindruck des Films 1910–1930 in Deutschland*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag 1985, S. 234.

60 Vgl. Siegfried Kracauer: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003; Walter Benjamin: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1963, S. 7–44.

Ausblick: Die reflexive Wende im Stildenken – und die Frage nach dem Zuschauer

»Wir mußten durch den Stilfilm hindurchgehen,« schreibt der Filmkritiker Willy Haas 1924 über Richard Oswalds Film *CARLOS UND ELISABETH* (1924), »um zu dieser extremen stilistischen Blicksicherheit zu gelangen.«⁶¹ Nicht ohne Stichelei, doch abgeklärter als viele seiner Kollegen erklärt Haas die Debatten um den Stilfilm als notwendigen und vielleicht sogar lehrreichen Prozess, über den das Kino seinen Umgang mit dem Stil verfeinert. Zumindest lassen sich die Stildebatten der frühen 1920er Jahre als wichtigen Durchgangsort befragen, an dem sich auch das verschiebt, was »als Stil« modelliert wird. Während Stil im Produktionsumfeld als Versprechen eines künstlerischen Mehrwerts funktionalisiert wird, beziehen sich Filme wie *DAS WACHSFIGURENKAABINETT* durchaus ambivalent und reflexiv auf Stilpraktiken und -konzepte der Zeit. Béla Balázs spitzt diese Perspektive noch weiter zu – und sucht nach jenem Stil, der erst durch die Mittel des Films sicht- und erfahrbar wird. Mit der Verlagerung vom Stilfilm zum Filmstil ist also vor allem eine *reflexive* Wendung im Verhältnis von Film und Stil beschrieben: Stil wird hier nicht nur konstatiert oder behauptet, sondern es wird vielmehr danach gefragt, unter welchen diskursiven und medialen Bedingungen Stil wahrnehmbar und als solcher identifizierbar wird. Damit ist eine Perspektive auf Filmstil entworfen, die nicht in erster Linie auf das »Stilwollen« eines Künstlers, auf Beziehungen der Einflussnahme oder Zeitgenossenschaft zwischen Werken verweist, sondern Wahrnehmungs- und Erfahrungsprozesse fokussiert, die sich zwischen Medium und Zuschauer ereignen. Was hier mitgedacht wird, ist die historische Betrachterposition, von der aus Stil zu einem gegebenen Zeitpunkt (vor dem Hintergrund der jeweiligen Stilpraktiken, Wissensformen und Erwartungen) überhaupt erst als solcher erkannt und dekodiert werden kann.

Gerade weil die Frage nach dem Stil damit aus der engen Rahmung vom *Film als Kunst* herausgelöst ist, mag es auch für heutige Überlegungen zum Filmstil aufschlussreich sein, die Stildebatten der frühen 1920er Jahre in den Blick zu nehmen – und dies nicht nur aus theoriegeschichtlicher Perspektive. Wenn in diesem Umfeld verschiedene Ansätze von Filmstil gegeneinander antreten, Stil für den Film gewissermaßen frag- und diskussionswürdig wird,

61 Willy Haas: *Carlos und Elisabeth*. In: *Film-Kurier* 50 (1924) vom 27.2.1924, zitiert nach Wolfgang Jacobsen, Karl Prümm, Benno Wenz (Hg.): *Willy Haas – der Kritiker als Mitproduzent. Texte zum Film 1920–1933*. Berlin: Hentrich 1991, S. 76–78, hier S. 77.

appelliert das auch daran, Stil nicht für eine gesicherte Kategorie der Filmtheorie zu halten. Es lohnt sich, so meine ich, auch für jüngere und aktuelle Diskurse zum Verhältnis von Film und Stil einige Fragen kritisch zu bedenken: Welche (mitunter impliziten) Denktraditionen handeln wir uns ein, wenn wir uns auf Stil berufen? Welche vielfältigen bis widersprüchlichen Interessen werden über die Idee des Filmstils verhandelt und stark gemacht? Über welche Prämissen wird so etwas wie ein spezifisch *filmisches* Konzept von Stil konstruiert? Und was wäre damit jeweils gewonnen?