

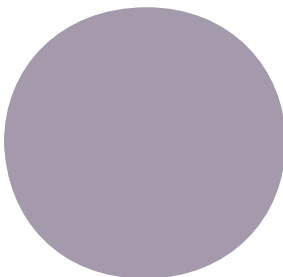
Heft 13/2016

Germanistik in der Schweiz

Zeitschrift der
Schweizerischen Akademischen
Gesellschaft für Germanistik

Herausgegeben von Michael Stolz und Robert Schöller

Sonderdruck



germanistik.ch
Verlag für Literatur- und Kulturwissenschaft

Eine Entwicklungsgeschichte kinematographischen Sehens

Robert Walsers Prosastück ›Vor einem Kino‹ als
medienanalytischer Schwellentext

VON MARIANA PRUSÁK

The texts Robert Walser wrote in what is known as his ›Berner Zeit‹, which spans between 1921 and 1933, provide a detailed examination of the history of the moving image in the nineteenth and early twentieth centuries. The paper examines different modes of visual perception found in the history of the development of the motion picture outlined in Walser's essay ›Vor einem Kino‹. Walser's writings show a very distinct ›history of development‹ of cinematographic vision. Research about the relation between literature and film commonly supports the notion that literature imitates cinematographic composition. Instead, the current paper illustrates that writings about film can be considered to be media analysis, which provides a reflection on cinematographic vision and its historical development.

Als Robert Walser 1905 Zürich hinter sich liess und nach Berlin zog, eröffnete dort fast zur selben Zeit das erste ständige Kinematographentheater Unter den Linden.¹ Vorherrschend waren allerdings immer noch die Vorführungen in ›Kintoppen‹, also mehr oder weniger improvisierten Vorführungsstätten, die sich meist in den Vergnügungsvierteln befanden.² Walser wurde in Berlin zum regelmässigen Kinogänger, in seinen Texten hinterliessen diese ersten Kinoerfahrungen jedoch kaum Spuren.³ Einige Jahre nach Walsers Rückkehr in die Schweiz 1913 war das Walsersche Prosastück – ebenso wie der

1 BERNHARD ECHE: Dieses graziöse Vorüberhuschen der Bedeutungen. Robert Walser und das Kino, in: CINEMA 40. Ausstattung, 1994, S. 153–162, hier: S. 155. Andere Quellen berichten von einer früheren Eröffnung des Kinos Unter den Linden.

2 In der Zeitschrift ›Morgen‹ beschreibt ein gewisser Bardolph die Kintoppe wie folgt: «Ein Ladenlokal, das durch Verkleben der Fenster dunkel gemacht ist. Stuhlreihen, die durch angenagelte Latten zusammengehalten werden. Eine Leinwandfläche, die die Bilder aufnimmt. Ein Klavier oder ein Musikautomat und ein Büfett, an dem es Bier und Erfrischungen gibt. Man sitzt eng zusammengedrängt, jedes Plätzchen ist ausgenutzt, jeder Stuhl ist besetzt. An den Wänden stehen diejenigen, die keinen Platz gefunden haben. Die Erwachsenen rauchen, die Kinder jubeln, und der Klavierspieler paukt auf das verstimmte Klavier. In den Pausen werden Erfrischungen rundgereicht. ›Süßigkeiten, meine Herren! Süßigkeiten, meine Damen!‹ und der junge ›Herr‹ von fünfzehn Jahren greift geschmeichelt in sein Portemonnaie und bietet seiner ›Dame‹ Eiswaffeln oder überzuckerte Baumnüsse an.» Bardolph: Im Kintopp, in: Morgen, Jg. 3 (1909), Nr. 2 (8. Januar), S. 76, zit. nach ECHE [Anm. 1], S. 155.

3 Ebd., S. 158. Zu Robert Walsers Kinoerlebnissen und deren Verarbeitung in Texten siehe ECHE [Anm. 1].

Film – im «Zeitalter seiner Massenproduktion» angekommen, «rund vierzig Prozent des gesamten erhalten gebliebenen Werks» hat Walser in den Jahren 1924–1929 geschaffen.⁴ Man nimmt an, dass Walser in den Winterhalbjahren mindestens einmal pro Woche ins Kino gegangen ist.⁵ In den Texten der sogenannten «Berner Zeit» zeigt sich diese besonders intensive Auseinandersetzung des Autors mit Film, Theater und den bildenden Künsten. Auch wenn die Filmbezüge in den Texten selten eindeutig sind,⁶ haben zahlreiche Prosastücke dieser Zeit die Tendenz, die Realität als vom Film durchdrungen abzubilden: In ihnen finden sich eine Vielzahl von Wahrnehmungsszenen, Blicken oder Beschreibungen der Wahrnehmung von bewegten Bildern. Der Film zeigt sich in diesen Texten als bereits etabliertes Medium.

In der Forschung wurden intermediale Referenzen in Walsers Werk insbesondere für die Mikrogramme herausgearbeitet.⁷ Obwohl einige der Texte einen deutlichen Filmbezug erkennen lassen, soll dieser im Folgenden nicht im Vordergrund stehen. Anstatt die Filmbezüge aufzuspüren, soll das Charakteristische an Walsers Schreiben über bewegte Bilder in den Texten dieses äusserst produktiven Zeitraums in den Fokus rücken. Viele Texte Walsers zeichnen sich dadurch aus, abrupte Bild- oder Inhaltswechsel zu vollzie-

4 Ebd., S. 160.

5 Ebd., S. 160.

6 Siehe dazu CHRISTIAN WALT, der sich in seiner Dissertation mit intermedialen Bezügen in Walsers Werk auseinandersetzt: *Improvisation und Interpretation: Robert Walsers Mikrogramme lesen*, Frankfurt a.M. 2015 [editionTEXT Bd. 15, zugleich Diss. phil. Universität Zürich 2013]. Das Gedicht «Wie rannte er begehrllich her und hin» lässt laut WALT vermuten, dass Walser den Film «Scaramouche oder Der Revolutionär» von Rex Ingram als Material verwendete (S. 149). Das Gedicht «Sklavinnen mit purpurnen Liebeslippen» lässt sich als Bearbeitung des Films «Quo vadis?» von Georg Jakoby und Gabriellino D'Annunzio mit Emil Jannings in der Rolle des Nero erkennen (ebd., S. 158). Beide Filme wurden im Entstehungszeitraum der Texte in Berner Kinos vorgeführt, wie WALT belegt. Das Prosastück «Über einen Film», entstanden im Frühjahr 1925, bezieht sich gemäss JOCHEN GREVEN auf Mauritz Stillers Roman-Verfilmung von Gösta Berling mit Greta Garbo (Robert Walser: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben*, hrsg. von JOCHEN GREVEN, Zürich/Frankfurt a.M. 1986, Bd. 16, S. 501). «Gräfin Maritza» ist sowohl der Titel eines Prosastücks Walsers, entstanden im Mai oder Juni 1926, als auch der Titel eines Films von Hans Steinhoff aus dem Jahr 1925. Weitere Texte aus demselben Zeitraum weisen ebenfalls einen direkten Filmbezug auf, so zum Beispiel «Geschichte eines Mädchens aus dem Volke», «Erzherzogs-Prosastück», «Stück ohne Titel (II)», «Wie muß dieses Paris schön sein», «Hier wurde geplaudert». Zu den Filmen, die Walser gesehen haben soll, siehe auch LEONARDO TOFI: *Von der Leinwand zur «kinomatographierten» Literatur*, der feststellt: «Die meisten Texte Walsers erinnern aber, wie bereits erwähnt, an eine unbestimmte filmische Bezugsvorlage.» (S. 215)

7 Für das Mikrogrammblatt 482, auf dem eine Reihe von Texten mit Filmbezug notiert sind, zeigt dies WALT [Anm. 6], S. 141–180. Zur Intermedialität im Werk Walsers siehe der Band von ANNA FATTORI / MARGIT GIGERL (Hrsg.): *Bildersprache, Klangfiguren. Spielformen der Intermedialität bei Robert Walser*, München 2008.

hen.⁸ Es kann gezeigt werden, dass die Texte die Technik des Kinos mit ihren raschen Bild- und Inhaltswechslern nicht lediglich imitieren, sondern dass sie sich in ihrem Schreiben über Bilder darüber hinaus auch als unabhängig vom Dispositiv Kino inszenieren. Einen anderen Versuch, Walsers Beschäftigung mit dem Film zu deuten, macht WALO DEUBER. In seinem Aufsatz <Hoffnung auf eine unbekannte Lebendigkeit der Sprache. Die Handkamera des Robert Walser> schreibt DEUBER, der Autor Walser nehme in seinen Texten vorweg, was französische Filmemacher und Theoretiker der Nouvelle Vague etwas später, in den 1940er Jahren, für das Kino gefordert hatten: Die Kamera sei als <caméra-stylo> zu verwenden, «als Kamera-Stift, den eine dem Schriftsteller vergleichbare Persönlichkeit (auteur) führt und damit seine Filme <schreibt>.»⁹ Diese Forderungen an das <Cinéma d'auteur> wurden 1948 vom Autor und Theoretiker Alexandre Astruc formuliert:

Le cinéma [...] devient peu à peu un langage. Un langage, c'est à dire une forme dans laquelle et par laquelle un artiste peut exprimer sa pensée, aussi abstraite soit-elle, ou traduire ses obsessions exactement comme il en est aujourd'hui de l'essai ou du roman. C'est pourquoi j'appelle ce nouvel âge du cinéma celui de la Caméra-stylo.¹⁰

DEUBERS These lautet, dass Walser das Konzept des <caméra-stylo> umkehre, wodurch in seinem Schreiben eine <stylo-caméra>, eine «Handkamera des Robert Walser», erkennbar werde:

Wo die <auteurs cinéma> sich in den 40er Jahren von der Schrift lösen wollen, um mit der <caméra-stylo> selbst ihre Filme zu schreiben, hat Robert Walser zwei, drei Jahrzehnte früher umgekehrt den Bleistift oft in einen <stylo-caméra> verwandelt, der die Wirklichkeit schreibend ins bewegte Bild setzt.¹¹

DEUBER führt dies für jene Textstellen aus, in welchen sich Vergleiche mit der Praxis des Kinos erkennen lassen und in denen Walser damit experimentiere,

8 Vgl. WALT [Anm. 6], S. 84, der darauf hinweist, dass man «das häufige Vorkommen der abrupten inhaltlichen <Richtungswechsel> [...] auch beeinflusst von Walsers Kinokonsum, quasi als Nachahmung der cineastischen Schnitttechnik sehen» kann.

9 WALO DEUBER: <Hoffnung auf eine unbekannte Lebendigkeit der Sprache>. Die Handkamera des Robert Walser, in: WOLFRAM GRODDECK, RETO SORG, PETER UTZ, KARL WAGNER (Hrsg.): Robert Walsers <Ferne Nähe>. Neue Beiträge zur Forschung, München 2007, S. 253–264, hier: S. 253.

10 Alexandre Astruc: Naissance d'une nouvelle avant-garde. La Caméra-stylo [1948], in: Du stylo à la caméra ... Écrits 1942–1984, Paris 1992, S. 325–327, zit. bei DEUBER [Anm. 9], S. 253. Der zentrale Satz in Astrucs programmatischem Aufsatz, der am 30. März 1948 in der Zeitschrift *L'Écran français* erschien, lautet: «L'auteur écrit avec sa caméra comme un écrivain écrit avec un stylo».

11 DEUBER [Anm. 9], S. 260.

«die Vorzüge der Film-Dramaturgie in die Prosa zu überführen».¹² DEUBER argumentiert, dass «der aufkommende Filmstil» sich «in einer Hinsicht mit dem eigenen Schreibstil» Walsers decke, nämlich mit «dem Stil der fortwährenden Bewegung auf den Gegenstand zu und in diesen hinein.»¹³ Walsers Figuren, so DEUBER, begegnen

[a]uf ihren unzähligen Spaziergängen [...] der Welt mit der «Linse», und Walser setzt ihren «Blick» mit einer Art fahrenden, zoomenden, schwenkenden Kamera Einstellung für Einstellung zu einem Kontinuum zusammen.¹⁴

DEUBERS These ist insofern zuzustimmen, als sie die Umsetzung einer visuellen Technik wie diejenige des Zooms im Schreiben des Autors verortet. Die Art der Darstellung bewegter Bilder in Walsers Texten ist jedoch häufig gerade nicht oder nicht nur, wie der folgende Beitrag zeigen möchte, als Imitation und Vorwegnahme einer kinematographischen Technik zu betrachten. Und es kann auch nicht soweit gegangen werden, die filmische Technik als übergreifendes strukturierendes Merkmal von Walsers Werk zu verstehen, wie dies DEUBER nahelegt.¹⁵

Im Folgenden soll am Beispiel des Prosastücks «Vor einem Kino» aufgezeigt werden, dass die literarische Auseinandersetzung Walsers mit den bewegten Bildern des Films auch gegensätzlich, nämlich als ein Rückbezug auf traditionellere Formen der Wahrnehmung von bewegten Bildern, verstehen lässt. Der Text zeigt sich dabei als literarische Artikulation einer intensiven Beschäftigung mit der Geschichte der Visualität bewegter Bilder im 19. und beginnenden 20. Jahrhundert.

12 Ebd., S. 261.

13 Ebd., S. 254 f. mit Verweis auf PETER UTZ: *Tanz auf den Rändern*. Robert Walsers «Jetztzeitstil», Frankfurt a. M. 1998, S. 22.

14 DEUBER [Anm. 9], S. 263. Der Zoom kam in der Filmgeschichte seit 1959 verbreitet zur Anwendung. Der «Dolly Zoom», eine optische Täuschung, bei der das fokussierte Objekt durch Kamerafahrt mit Brennweitenanpassung in unveränderter Grösse und somit als herangezoozt erscheint, wurde erstmals von Alfred Hitchcock im Film «Vertigo» (1958) verwendet.

15 Z. B. ebd., S. 260. Hier sieht DEUBER bereits in Walsers erster Publikation von 1904 eine Nachahmung filmischer Prozesse: «Wie systematisch Walser von allem Anfang an denkt – die Voraussetzung für filmische Montage –, zeigt sich an der höchst strukturierten Abfassung seines Erstlings «Fritz Kochers Aufsätze».» DEUBER kommt anhand von Walsers Verlagskorrespondenz zu folgendem Schluss: «Hierin gleicht Walser einem frühen Produzenten-Verleiher, der mit dem Kinobetreiber über die zu erwartenden Filmrollen fürs kommende Programm korrespondiert und zugleich ein Maß zu deren Verrechnung kreiert.»

Von statischen Bildern und Wachsfigurenkabinetten

Das Prosastück ›Vor einem Kino‹ wurde im Jahr 1925 im ›Berliner Börsen-Courier‹ vom 27. September veröffentlicht und ist im Folgejahr und zum Teil in gekürzter Fassung in weiteren deutschen Zeitschriften erschienen.¹⁶ Der Text schildert die Wahrnehmung bewegter wie unbewegter Bilder anhand einer Beobachterfigur und erzählt dabei eine Entwicklungsgeschichte bewegter Bilder. Walsers Beobachter befindet sich *vor* einem Kino und somit vor einem geschlossenen Innenraum. Das suggerieren zunächst der Titel und der erste Satz: «Ich stand vor einem Kino; mein Töchterchen, oder wer sie sein mochte, war darin, der hatt' ich abzuwarten.»¹⁷ Gleich im Anschluss jedoch wird der Aussenraum selbst als geschlossener Raum charakterisiert, wenn es heisst: «Zuerst schaute ich mir die Bilder an, die da ausgestellt waren.» (S. 63) Der Blick des Betrachters in Walsers Prosastück wird dadurch zu einem Blick innerhalb einer Ausstellungsszenerie. Die wahrgenommenen Bilder sind zunächst statische. Diese Ausstellungsszenerie wird präzisiert, indem dem Betrachter noch weiteres Publikum an die Seite gestellt wird: «Ein Mädchen, das noch nicht mal zur Schule ging, leistete mir eine Weile Gesellschaft, auch zwei Jungens in geflickten Hosen.» (ebd.) Der Betrachter der Bilder inszeniert sich in der Folge selbst als Ausstellungsobjekt. Bereits zu Beginn des Textes wird die Unbeweglichkeit der Betrachterfigur betont:

Der Kinodiener ging gemessen im Vorraum auf und ab, der Höflichkeit wegen richtete ich ein Wort an ihn, er hätte dann an mir nichts auszusetzen, und in der Tat liess er mich stehen. (ebd.)

Der Ich-Erzähler sieht sich plötzlich selbst als Teil einer Ausstellungsszenerie, nämlich als Teil eines Wachsfigurenkabinetts: «Wie eine Wachsfigur stand ich da. Ich verstehe mich auf's Stillstehen vorzüglich, kann stundenlang unbeweglich sein.» (ebd.) Der Hinweis auf das Wachsfigurenkabinett und auf das «Stillstehen»¹⁸ ist zunächst ein weiterer Verweis auf die Wahrnehmung statischer

16 Der ›Berliner Börsen-Courier‹ war eine Tageszeitung, «deren Feuilleton dem literarischen Leben bemerkenswert aufgeschlossen war.» HERMANN KASACK, Vorwort in: OSKAR LOERKE: Der Bücherkarren. Besprechungen im Berliner Börsen-Courier. 1920–1928. Unter Mitarbeit von REINHARD TGAHRT hrsg. von HERMANN KASACK, Heidelberg/Darmstadt 1965, S. 9–12, hier: S. 9.

17 Der Text wird nach folgender Ausgabe zitiert: Robert Walser: Vor einem Kino, in: ders.: Feuer. Unbekannte Prosa und Gedichte, hrsg. von BERNHARD ECHE, Frankfurt a. M. 2005, S. 63 f. Im Folgenden werden Zitate aus diesem Text direkt im Fliesstext unter Angabe der Seitenzahlen in Klammern nachgewiesen.

18 BERNHARD ECHE verweist in den Anmerkungen zu «Feuer» [Anm. 17], S. 136 auf Parallelen des Textes zu Walsers Prosastück ›Der Liebhaber‹ (im selben Band, S. 74–76). Auch dort befindet sich der Erzähler vor einem Kino und steht still:

Objekte – und damit als Differenz zur Wahrnehmung bewegter Bilder – zu verstehen.¹⁹ Zudem ist mit dem Bezug zum Wachsfigurenkabinett ein zeitlicher Anhaltspunkt gegeben. Mit dem 19. Jahrhundert kamen die ersten Wachsfigurenkabinette auf, den Höhepunkt ihrer Popularität erlangten diese in der Mitte des 19. Jahrhunderts.²⁰ Wachsfigurenkabinette zählen zu den Schauplätzen visueller Attraktion vor der Entstehung des Kinos. Als Vorläufer des «Kinos der Attraktionen»²¹ sind die Wachsfigurenkabinette auf die Vorführung eines Spektakels ausgerichtet.²² Durch die Verortung des Beobachters an einem historischen Schauplatz visueller Wahrnehmung, dem Wachsfigurenkabinett, wird die Thematik der Differenz zwischen Statik und Bewegung betont. Der Beobachter scheint deutlich von der Bewegung in seinem Umfeld abgeschnitten:

«Was steht denn der hier so lang?», hörte ich jemand plötzlich fragen, [...]. Alle gingen dahin, vom Unbeachteten beobachtet. Hie und da blieb einer stehen, aber die Zeit tat das nicht. Fliehen ist ihr angeboren. (S. 64)

Am Ende des Textes wird damit die Spannung zwischen dem Stillstand des Beobachters und der bewegten Umgebung betont. Gleichermassen ist diese Differenz auch auf die beschriebenen Wahrnehmungsobjekte zu beziehen: statische Bilder und Wachsfigurenkabinette auf der einen, bewegte Menschenmenge und bewegte Bilder auf der anderen Seite. Der Beobachter befindet sich dabei räumlich an einer Schwelle: Walser situiert seine Beobachterfigur genau am Übergang zwischen der Welt des Films und der Aussenwelt. In der Folge werden die Bilder der Aussenwelt zum Hauptgegenstand des Prosastücks. Der Text lässt die Bilder in Bewegung geraten, indem die Wahrnehmung von Filmbildern auf die Aussenwelt projiziert wird.

«Eines Tages sah er sie in einen Kino gehen; er fand es süß, zwei Stunden lang am Eingang stillzustehen, bis sie herauskam. Er dachte sich dabei nichts, er – liebte.»

19 Auch wenn in Wachsfigurenkabinetten teilweise bewegliche Objekte vorgeführt wurden, waren deren Exponate meistens statisch.

20 Zur Geschichte des Wachsfigurenkabinetts siehe HANNES KÖNIG, ERICH ORTENAU: *Panoptikum. Vom Zauberbild zum Gaukelspiel der Wachsfiguren*, München 1962.

21 Zum Begriff «Kino der Attraktionen» siehe TOM GUNNING: «The Cinema of Attractions: Early Film, its Spectator and the Avant-Garde», in: THOMAS ELSAESSER, ADAM BARKER (Hrsg.): *Early Cinema: Space, Frame, Narrative*, London 1990, S. 56–62.

22 Deren Bezeichnungen bzw. Titel enthalten häufig einen Hinweis auf ihre Präsentationsform, die sich bereits den Filmvorführungen annähert. So ist beispielsweise in Gustav Meyrinks Erzählung «Das Wachsfigurenkabinett» der Titel «Mohammed Daraschekohs orientalisches Panoptikum, vorgeführt von Mr. Congo-Brown» zu lesen. GUSTAV MEYRINK: *Das Wachsfigurenkabinett*, in: ders.: *Gesammelte Werke*, Band 4, Teil 1, München 1913, S. 128–148, hier: S. 128.

Bilder in Bewegung

Während die wahrgenommenen Bilder im Text zunächst statisch sind, beginnen sie sich in der Folge zu bewegen. Ein gemächliches Tempo bestimmt den Anfang des Textes: «Ich stand vor einem Kino; mein Töchterchen, oder wer sie sein mochte, war darin, der hatt' ich abzuwarten.» (S. 63) Dem Betrachter der Bilder leistet ein Mädchen eine Weile Gesellschaft, worauf ein Verweis auf die ruhige Bewegung einer weiteren Figur folgt: «Der Kinodiener ging gemessen im Vorraum auf und ab.» (Ebd.) Sodann folgt ein Hinweis auf die sich fortbewegende Zeit:

Die Zeit verstrich; ich konnte sie nicht am Vergehen verhindern. Indes ich sie machen ließ, ihr ihre Eigenart nicht abstritt, nützte ich sie dadurch aus, daß ich die vorbeigehenden Leute beobachtete. (Ebd.)

Die wahrgenommenen Bilder geraten an dieser Stelle in eine schnellere Bewegung:

Das Leben selber schien sich vor mir abzuwickeln. Das kam und ging unaufhörlich. Mir erschien mein Dastehen immer amüsanter; zu meiner Geduld gratulierte ich mir. Meine väterliche Sorge war übrigens wahrhaft rührend. (Ebd.)

Zum ersten Mal wird hier im Text das Sehen von bewegten Bildern thematisiert: «Das Leben selber schien sich vor mir abzuwickeln. Das kam und ging unaufhörlich.» «Abgewickelt» werden auch die Bilder auf der Filmspule beziehungsweise der sogenannten Abwickelspule. Die Bewegung des Gesehenen wird verdeutlicht mit dem Verweis auf die verstreichende Zeit zu Beginn des Abschnitts. Es sind bewegte Bilder, die sich vor den Augen des Beobachters abspielen: «Das kam und ging unaufhörlich.» Durch die zweimalige Verwendung des Verbs *scheinen* wird die Wahrnehmung der Aussenwelt in Frage gestellt und der Eindruck einer Phantasielandschaft erweckt.²³ Nicht nur die väterliche Sorge des Betrachters, sondern gerade das vor seinen Augen in bewegten Bildern vorbeiziehende Leben wirkt «wahrhaft rührend». Dem

23 Die Scheinhaftigkeit des Gesehenen betont auch der Als-ob-Modus in Walsers zentraler Stelle zur Beschreibung des Kinos aus dem am 12.11.1927 im «Berliner Tageblatt» publizierten Prosastück «Die leichte Hochachtung», in dem es heisst: «[...] und dann berührt mich die Technik im Kino als etwas ungemein Einnehmendes, und dann die Schnelligkeit, dieses graziöse Vorüberhuschen der Bedeutungen, als sitze man abends beim Lampenlicht in einer Herberge oder in einem Kloster oder in einer Villa oder in einem Einfamilienhaus am Tische und blättere in einem Bilderbuch, das voll unaussprechlichen Lebens ist.» Robert Walser: Sämtliche Werke in Einzelausgaben, hrsg. von Jochen Greven, Zürich / Frankfurt a. M. 1986, Bd. 19, S. 114.

Beobachter mutet sein «Dastehen immer amüsanter» an, was neben «wahrhaft rührend» einerseits als weiterer Verweis auf den Unterhaltungscharakter des Gesehenen und damit als Hinweis auf die Verbindung zu den Bildern des Kinos verstanden werden kann. Andererseits wird damit ebenfalls die Wirkung der bewegten Bilder auf das Gemüt des Beobachters betont. Den Hauptteil des Prosastücks machen die darauf folgenden Beobachtungsszenen der *vorbeigehenden Leute* aus:

Da kamen ein Herr und eine Dame vorbei, o, wie sie ihn anflehte, wie ihr die Tränen aus den schönen Augen rannen und er sie kalt-lächelnd ansah. War sie eine Verurteilte, die ihren Richter um Schonung bat, eine von ihrem Herrn verlachte Sklavin?

Ein armer Lahmer rutschte auf den Knien vorbei, alle überholten ihn, ohne dabei an irgend etwas zu denken. Die meisten bewegten sich mit leichten, eleganten Schritten, wie sich's im großstädtischen Verkehr gehört.

Nun frappierte mich der Anblick eines wunderschönen Mädchens mit herabhängenden Locken und einem unbeschreiblich hübschen Röckchen. Hinter ihr ging ein junger Mensch, der sie zu lieben und in unschuldiger Art zu verfolgen schien. Sie drehte sich um, schaute ihn bloß an, da blieb er stehen und wankte, wurde blaß, suchte irgendwelchen Halt; sie indessen, die in jungen Jahren so große Macht auszuüben wußte, ging weiter. Ich hätte gern dem Jüngling gesagt, er tue mir leid, und ihn ausgefragt, aber das Anstandsgefühl, dem ich allezeit zu folgen gewöhnt bin, verbot es mir. (S. 63 f.)

Auf Bilder, die sich vor dem Auge des Betrachters gleichsam wie Filmbilder «abspielen», verweist die Betonung der Schnelligkeit dieser Bilder: «Nun frappierte mich der Anblick eines wunderschönen Mädchens», heisst es zum Beispiel, oder «Schon kam etwas Neues». Die vorüberziehenden Bilder dieser ersten drei Abschnitte lassen sich mit dramatischen Filmszenen vergleichen. Zählt man die einzelnen «Bilder», die im Text beschrieben werden, kommt man auf fünf Szenen, wobei die letzte dieser Szenen viele verschiedene Einzelszenen in sich vereinigt und in einer grösseren, sechsten Szene endet. Die Bilder können als Aneinanderreihung einzelner Episoden interpretiert werden. Mit der Episodenhaftigkeit des Erzählens nähert sich der Text den frühen Formen des Kinos an.²⁴

24 Der Episodenfilm kam in den 1910er Jahren auf. Als erster Episodenfilm gilt «Intolerance» von D.W. Griffith aus dem Jahr 1916. Zum episodenhaften Erzählen im Film siehe SANDRA POTSCH: Fragmentierte Welten und verknüpfte Schicksale. Formen episodischen und mehrsträngigen Erzählens in Literatur und Film, Bamberg 2014 [Bamberger Studien zu Literatur, Kultur und Medien Bd. 12].

Der Text <Vor einem Kino> enthält wesentliche Elemente aus der Welt des Stummfilms,²⁵ wie beispielsweise die Abwesenheit von Sprache, Stimmen oder Geräuschen sowie von Farben: Lediglich Schwarz kommt vor, wenn am Schluss von einer «armen Frau in schwarzem Haar» (S. 64) die Rede ist. Die Darstellung von Sprache ist insofern ebenfalls einer Entwicklung unterworfen, als der Text dort <verstummt>, wo die Bilder in Bewegung geraten. An zwei Stellen, die jeweils ausserhalb der beobachteten Bilder liegen, kommt es zu sprachlichen Äusserungen der Figuren: Zu Beginn des Textes wird berichtet, dass der Erzähler ein Wort an den Kinodienner richtet; am Schluss kommt es zu einer Äusserung gegenüber der Betrachterfigur: «<Was steht denn der hier so lang?> hörte ich jemand plötzlich fragen, [...]» (ebd.). Während die zweite Szene den armen Lahmen als Einzelfigur im grossstädtischen Verkehr fokussiert, ist die dritte Szene bereits mit einer hinzugefügten Handlung, die aus einer Deutung der Szene durch den Betrachter besteht, versehen. Die vierte Szene, die ebenfalls mit einem Hinweis auf die Schnelligkeit der Bilder eingeleitet wird, enthält eine ausführliche Handlung, die in gleicher Weise aus der Deutung des Betrachters zustande kommt:

Schon kam etwas Neues: zwei Herren und eine Frau, der ich ansah, wie sie mit ihrem Herzen kämpfte. Sie liebte beide, mußte jedoch, guter Lebensart wegen, dem einen gegenüber Gleichgültigkeit heucheln, ja sogar Abneigung, während sie ihm die Hand hätte drücken mögen. Ich fing einen Blick auf, den sie ihm zuwarf, ohne daß sie's ihn sehen ließ. Wie war dieser Blick zärtlich und schmerzlich. (ebd.)

Die Tatsache, dass die Länge der beschriebenen Wahrnehmungsszenen zunimmt, erweckt den Eindruck der Darstellung einer Entwicklungsgeschichte bewegter Bilder. Auch der Film bestand in seinen Anfängen aus wild aneinandergereihten Einzelepisoden und war in Walsers Gegenwart zum narrativen Spielfilm geworden. Nicht nur die Abfolge der wahrgenommenen Bilder stellt eine Entwicklung von statischen zu bewegten Bildern dar, sondern auch den bewegten Bildern der Aussenwelt wird eine Entwicklung zugeschrieben. Diese Entwicklung betrifft sowohl die Länge als auch die Handlung der wahrgenommenen Szenen. In der Darstellung der Bilder kommt es zu

25 Frühe Initiativen, den Bildern des Films Ton zu geben, gab es in Deutschland in den Jahren 1918/1919. Am 17. Februar 1921 fand die erste öffentliche Lichttonfilmvorführung der Welt – die Vorführung <sprechender Filmbilder> – durch den Schweden Sven Ason Berglund statt. Erst Ende der 20er Jahre kommt es zur Einführung des Tonfilms nach heutigem Verständnis. Bis zur Mitte der 30er Jahre wird der Tonfilm den Stummfilm ablösen. Zur Entwicklung des Tonfilms siehe CORINNA MÜLLER: Vom Stummfilm zum Tonfilm, München 2003 sowie HARALD JOSSÉ: Die Entstehung des Tonfilms. Beitrag zu einer faktenorientierten Mediengeschichtsschreibung, Freiburg i. Br./München 1984 [Alber-Broschur Kommunikation Bd. 13].

einer Intensivierung der Wahrnehmung, die auch den Betrachter und dessen Partizipation am Wahrgenommenen betrifft.

Wie die aufgeführten Stellen zeigen, ist die Partizipation des Betrachters ein wesentliches Merkmal in der Beschreibung der Bilder. Gerade der Vergleich der eben zitierten Szene zu den vorhergehenden Episoden legt die Entwicklung von einem passiven zu einem aktiven Beobachter nahe. Während in den vorhergehenden Szenen lediglich Blicke zwischen den Protagonisten geschildert werden, kommt es hier zu einem Aufeinandertreffen der Blicke zwischen dem Betrachter und der beobachteten Frau. Die Partizipation des Betrachters kann damit als weiteres Element in der Darstellung einer Entwicklungsgeschichte bewegter Bilder gesehen werden, wie im folgenden Abschnitt gezeigt werden soll.

Eine Geschichte des Betrachters

Die Geschichte des Films ist auch eine Geschichte der Partizipation des Zuschauers beziehungsweise des Betrachters.²⁶ TOM GUNNING hat in seinem Aufsatz gezeigt, inwiefern sich das frühe Kino als ein «Kino der Attraktionen» gestaltet, direkt auf die Schaulust des Betrachters abzielt, während die Handlung in den Hintergrund rückt:

[...] the cinema of attractions directly solicits spectator attention, inciting visual curiosity, and supplying pleasure through an exciting spectacle – a unique event, whether fictional or documentary, that is of interest in itself. The attraction to be displayed may also be of a cinematic nature, such as the early close-ups just described, or trick films in which a cinematic manipulation (slow motion, reverse motion, substitution, multiple exposure) provides the film's novelty. Fictional situations tend to be restricted to gags, vaudeville numbers or recreations of shocking or curious incidents (executions, current events). It is the direct address of the audience, in which an attraction is offered to the spectator by a cinema showman, that defines this approach to film making.²⁷

26 Hier wird bewusst vom «Betrachter» oder «Beobachter» gesprochen, da dieser eine aktive Rolle übernimmt, während der «Zuschauer» durch seine Passivität charakterisiert ist. Zur Unterscheidung zwischen «observer» und «spectator» siehe JONATHAN CRARY: *Techniques of the Observer. On Vision and Modernity in the Nineteenth Century*, Cambridge, Mass./London 1992, S. 5 f.

27 GUNNING [Anm. 21], S. 58 f.

GUNNING datiert das Ende des «cinema of attraction» auf die Zeit vor 1907, wozu sich die «narrativization» des Kinos anschloss:

What happened to the cinema of attractions? The period from 1907 to about 1913 represents the true narrativization of the cinema, culminating in the appearance of feature films which radically revised the variety format. [...] The look at the camera becomes taboo and the devices of cinema are transformed from playful «tricks» – cinematic attractions (Méliès gesturing at us to watch the lady vanish) – to elements of dramatic expression, entries into the psychology of character and the world of fiction.²⁸

Die Technik der Illusion benötigt eine versteckte Apparatur. Diesen Prozess macht Walser in seiner Reversibilität sichtbar, indem er die Apparaturen des Kinos auf theatralische Weise ausstellt. In der Zeit, in der Walser seinen Text niederschreibt, ist das «Kino der Attraktionen» einem «Kino der Narrationen» gewichen. Dennoch scheint die Beschreibung der bewegten Bilder zunächst auf die Schaulust des Betrachters abzielen – auf einen Betrachter, dessen Entwicklung von einem passiven Zuschauer zu einem aktiven Teilnehmer dargestellt wird. Eingeleitet wird die Darstellung der Wahrnehmung bewegter Bilder in Walsers Text durch die Wirkung auf deren Betrachter: «Das Leben selber schien sich vor mir abzuwickeln. Das kam und ging un-aufhörlich. Mir erschien mein Dastehen immer amüsanter.» (S. 63) Die so entworfene Bilderwelt zeigt sich als eine Attraktion; die Schaulust des Betrachters wird durch die vorbeigehenden Leute erst geweckt. Die Charakteristika des «Kinos der Attraktionen» nach GUNNING lassen sich hier leicht wiedererkennen:

[...] the cinema of attractions directly solicits spectator attention, inciting visual curiosity, and supplying pleasure through an exciting spectacle.

Die Protagonisten der ersten beiden Szenen, Herr und Sklavin sowie der arme Lahme, können als Protagonisten des Kinos der Attraktionen gedeutet werden. Gleichzeitig aber repräsentieren die wahrgenommenen Szenen *nicht nur* ein «Kino der Attraktionen», sondern sie entfalten gleichermassen eine narrative Handlung. Hier ist die «narrativization of the cinema», wie GUNNING die Periode zwischen 1907 und 1913 nennt, wiederzufinden. Während sich der Betrachter bei GUNNING jedoch zur Passivität hin entwickelt, wird die Handlung in Walsers Text vom Betrachter initiiert. Die Projektion der filmartigen Szenen in die Aussenwelt durch die Beobachtung der Figur geschieht mittels ihrer Phantasie. In die wahrgenommenen Bilder beziehungsweise Szenen wird jeweils eine neue Handlung hineingelesen, es wird in Blicke hineininterpretiert, alles bleibt der Phantasie überlassen. So wie die

28 Ebd., S. 60.

Wahrnehmung bewegter Bilder in Walsers Text mit einer Wirkung auf den Betrachter kommentiert wird, so wird auch bei den jeweiligen Wahrnehmungsszenen eine Wirkung beim Betrachter thematisiert:

Da kamen ein Herr und eine Dame vorbei, o, wie sie ihn anflehte, wie ihr die Tränen aus den schönen Augen rannen und er sie kalt-lächelnd ansah. (S. 63)

Auf diese Beobachtung folgt ein Versuch, die Szene zu deuten:

War sie eine Verurteilte, die ihren Richter um Schonung bat, eine von ihrem Herrn verlachte Sklavin? (ebd.)

Der Anblick des «wunderschönen Mädchens» in der dritten Szene, hinter der ein «junger Mensch» her geht, verleitet den Beobachter zur Phantasie, dass dieser junge Mensch «sie zu lieben und in unschuldiger Art zu verfolgen schien». (S. 63 f.) Das Mädchen, so nimmt es der Betrachter wahr, «die in jungen Jahren so große Macht auszuüben wußte, ging weiter». (S. 64) Auch in den darauf folgenden Szenen wird die Einbindung der Phantasie in die Wahrnehmung von Blicken, Gesichtsausdrücken und Bewegungsabläufen zu einem wesentlichen Merkmal des Beobachtungsmoments. Besonders deutlich wird dies in der vierten Szene:

Schon kam etwas Neues: zwei Herren und eine Frau, der ich ansah, wie sie mit ihrem Herzen kämpfte. Sie liebte beide, mußte jedoch, guter Lebensart wegen, dem einen gegenüber Gleichgültigkeit heucheln, ja sogar Abneigung, während sie ihm die Hand hätte drücken mögen. Ich fing einen Blick auf, den sie ihm zuwarf, ohne daß sie's ihn sehen ließ. Wie war dieser Blick zärtlich und schmerzlich. (ebd.)

Das plötzliche Erscheinen von zwei Herren und einer Frau regt die Phantasie des Betrachters an und lässt ihn eine Liebesgeschichte zur beobachteten Szene erfinden. Auf ein weiteres Merkmal einer Entwicklungsgeschichte der bewegten Bilder soll hier hingewiesen werden: Während der Betrachter in den vorhergehenden Szenen die Blicke der Leute von aussen wahrnimmt und deutet, ist an dieser Stelle von einer aktiven Teilnahme des Betrachters auszugehen: «Ich fing einen Blick auf, den sie ihm zuwarf, ohne daß sie's ihn sehen ließ.» In dieser sukzessiven Partizipation liegt ein weiterer Verweis auf die Geschichte bewegter Bilder.

Die sukzessive Partizipation des Betrachters am Handlungsgeschehen erscheint als ein wesentliches Charakteristikum der Walserschen Beschreibungen bewegter Bilder. Die Beschreibung der Einbindung der Phantasie bei der Wahrnehmung bewegter Bilder in Walsers Text gleicht in starkem Masse dem, was Hugo MÜNSTERBERG im Jahr 1916 in seiner Studie ›The Photoplay›

(deutscher Titel: ‹Das Lichtspiel›) beschrieb. MÜNSTERBERG interessierte sich in seiner Arbeit für die psychologischen Faktoren von Wahrnehmungsapparaturen und insbesondere von bewegten Bildern des Kinos.²⁹ ‹The Photoplay› erschien in einer Zeit, in der sich das Kino in einem Strukturwandel befand: Die ‹Umorientierung des amerikanischen Kinos vom bis dahin gängigen ‹Nickelodeon›-Programm (einer Mischung kurzer Genrefilme mit jeweils einer Lauflänge von einer oder einer halben Filmrolle) hin zu langen Spielfilmen (‹feature films›)› war um 1913/14 eingeleitet worden.³⁰ MÜNSTERBERG entgegnete dem ästhetischen Pessimismus,³¹ wonach das Kino dem Theater als nachgeordnet galt, indem er mit seiner Filmtheorie versuchte, das Kino als Kunst zu definieren. ‹The Photoplay› wurde zu Zeiten seiner Publikation jedoch nur verhalten rezipiert und spielte ‹im amerikanischen Filmdiskurs tatsächlich bis Mitte der sechziger Jahre keine Rolle mehr›.³² MÜNSTERBERGS Theorie fand keine Berücksichtigung in den Schriften der klassischen Filmtheoretiker aus der Zeit der Weimarer Republik wie Béla Balázs, Rudolf Arnheim oder Sergej Eisenstein, ‹obwohl MÜNSTERBERG eine Reihe zentraler Denkmotive all dieser Theoretiker antizipiert hat.›³³

MÜNSTERBERGS Filmtheorie in ‹The Photoplay› behandelt den Film als mental strukturierten Wahrnehmungsraum.³⁴ Indem MÜNSTERBERG den Film als Kunst zu etablieren versucht, verweist er auch auf die Geschichte der Partizipation des Betrachters. Dabei betont er, was der Film zu leisten vermag, wenn er die Phantasie des Betrachters berücksichtigt.

Der Film vermag – so der Grundgedanke – dadurch, daß er dem Rezipierenden entscheidende mentale Operationen vorausnimmt, die dieser dann mit unwillkürlicher Aufmerksamkeit nachvollzieht, eine Wahrnehmungssphäre voll starker Phantasie-Erlebnisse aufzubauen, die das Bewußtsein des Rezipierenden gleichsam umstellen und mit suggestiver Kraft von der Realität abziehen. Dabei wird der Kunstwelt des Films, schon von ihrer medialen Qualität her, allenthalben deren Unwirklichkeit und Scheinhaftigkeit unterstrichen. Es entsteht das Bild eines Kunstmediums, das so scheinhaft ist wie kaum eines zuvor: [...].³⁵

29 Siehe dazu das Vorwort von Jörg Schweinitz in: HUGO MÜNSTERBERG: Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino, übers. und hrsg. von JÖRG SCHWEINITZ, Wien 1996, S. 9–26, hier: S. 11.

30 Ebd.

31 Ebd., S. 12.

32 Ebd., S. 14 und 16.

33 Ebd., S. 16. Erst in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, mit der Wiederauflage von ‹The Photoplay› im Jahre 1970 und durch Übersetzungen, fand MÜNSTERBERGS Filmtheorie eine weitere Verbreitung.

34 Siehe dazu ebd., S. 9–26.

35 Ebd., S. 22.

Unter dem Stichwort «Aufmerksamkeit» heisst es bei MÜNSTERBERG über den Charakter des Kinos:

Die bloße Wahrnehmung von Männern und Frauen und von Hintergrund stellt mit all ihrer Tiefe und ihrer Bewegung lediglich das Material. Zu einer Szene, die unser Interesse wachhält, gehört viel mehr als der simple Eindruck entfernter und sich bewegender Objekte. Wir müssen das Gesehene mit einem Strom von Ideen begleiten. Sie müssen für uns Bedeutung erlangen, sie müssen durch unsere eigene Phantasie angereichert werden, sie müssen Spuren früherer Erlebnisse wecken, sie müssen unsere Gefühle und Emotionen erregen, sie müssen mit unserer Suggestibilität spielen, sie müssen Vorstellungen und Gedanken anregen, sie müssen von unserem Bewußtsein mit der kontinuierlichen Kette des Spiels verbunden werden, und sie müssen unsere Aufmerksamkeit ständig auf die wichtigen und wesentlichen Elemente der Handlung lenken. Eine Fülle solch innerer Vorgänge muß mit der Welt der Eindrücke zusammentreffen [...].³⁶

Gemäss MÜNSTERBERG bleibt die Macht der Steuerung der Phantasie bei den Bildern. Durch die Abwesenheit des Wortes, schreibt MÜNSTERBERG, erhalten

die Bewegungen, die wir sehen, für unser Bewußtsein eine noch größere Bedeutung [...]. Unsere ganze Aufmerksamkeit kann nun auf das Spiel des Gesichts und der Hände konzentriert werden. Jede Geste und jede mimische Regung rührt uns so viel stärker an, als wenn sie lediglich als Zutat zur Sprache aufträte.³⁷

Die Bilder des Films werden als Mittel der Lenkung des Betrachters und dessen Phantasie aufgefasst. Der Betrachter bleibt dadurch weitgehend passiv, die Aufmerksamkeit des Betrachters wird gelenkt. Dies erinnert an WALTER BENJAMINS Auffassung des entmündigten Betrachters aus dem «Kunstwerk»-Aufsatz:

Die Direktiven, die der Betrachter von Bildern in der illustrierten Zeitschrift durch die Beschriftung erhält, werden bald darauf noch präziser und gebieterischer im Film, wo die Auffassung von jedem einzelnen Bild durch die Folge aller vorangegangenen vorgeschrieben erscheint.³⁸

36 MÜNSTERBERG [Anm. 29], S. 51.

37 Ebd., S. 53.

38 WALTER BENJAMIN: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit. Drei Studien zur Kunstsoziologie, Frankfurt a. M. 1963, S. 21.

Walsers Betrachterfigur erscheint vor diesem Hintergrund wie ein Gegenmodell zu MÜNSTERBERGS und BENJAMINS Betrachter. Auch Walsers Betrachter begleitet das Gesehene «mit einem Strom von Ideen», und es werden «Gefühle und Emotionen» erregt, wie dies MÜNSTERBERG für die Bilder des Films vorsieht. Die Phantasie wird in Walsers Text durch Mimik und Gestik der Figuren angeregt, und die Aufmerksamkeit wird durch Blicke zwischen den Figuren gelenkt, wie in der letzten Szene:

«Was steht denn der hier so lang», hörte ich jemand plötzlich fragen, aber meine Aufmerksamkeit wurde von einer stolzen, aber sichtlich zugleich armen Frau in schwarzem Haar angezogen, die ihren Begleiter, der sie mit Ehrerbietung überhäufte, voll Haß anschaute, weil sie ihn in seiner Liebe zu ihr glücklich sah und für ihn nicht ein gleiches Empfinden aufbrachte, dabei aber Gründe haben mochte, die Seinige zu sein. (S. 64)

Auch finden sich im Text eine Vielzahl von Gefühlsausdrücken, welche die Wahrnehmung des Betrachters begleiten: «[...] o, wie sie ihn anflehte», den Betrachter «frappierte» der «Anblick eines wunderschönen Mädchens». Doch mehr als bei MÜNSTERBERG nimmt Walsers Betrachter emotional Anteil an den Szenen:

Ich hätte gern dem Jüngling gesagt, er tue mir leid, und ihn ausgefragt, aber das Anstandsgefühl, dem ich allezeit zu folgen gewöhnt bin, verbot es mir. (S. 64)

Zu Beginn wurde darauf hingewiesen, dass die Forschung das Schreiben Walsers über die Wahrnehmung bewegter Bilder häufig als eine Adaption wahrnehmungstechnischer Ausdrucksmittel des Films durch die Literatur erklärt. Dieser Interpretationsansatz erscheint als unzureichend, da er die Frage nach dem ›Mehrwert‹, den die literarische Darstellung bewegter Bilder leistet, nicht stellt. Im Gegensatz zu MÜNSTERBERGS eher passivem Zuschauer und zu BENJAMINS entmündigtem «Betrachter von Bildern» ist Walsers Figur, welche durch Einfühlung und Partizipation am Wahrgenommenen gekennzeichnet ist, ein aktiver Beobachter. Im Vergleich zu MÜNSTERBERGS «kontinuierliche[r] Kette des Spiels» ist Walsers Beschreibung der bewegten Bilder durch eine Diskontinuität charakterisiert. Es zeigt sich damit ein wesentlicher Unterschied zu einer blossen Adaption bewegter Bilder des Films innerhalb des literarischen Textes. Wie zu Beginn erwähnt wurde, lassen sich die vielen Blickwechsel, die mit einem raschen Wechsel von inhaltlichem Erzählen im Text ›Vor einem Kino‹ einhergehen, als Adaption der Bilder des Kinos verstehen. Die Textanalyse hat gezeigt, dass das Wesentliche der Beschreibung jedoch nicht in der schnellen Abfolge wechselnder Bilder, sondern in der Anregung der Phantasie durch die wahrgenommenen Bilder und in der Aktivität des Betrachters liegt. Die Phantasie beziehungsweise die

«Kette des Spiels» im Geiste wird angeregt durch Blicke auf Details: Gesichter, Mimik, Gestik, Blicke zwischen den «Protagonisten». Die Literatur positioniert sich dabei als möglicher Ort, an dem die «Kette des Spiels» reflexiv sichtbar gemacht werden kann.

Walsers Prosastück «Vor einem Kino», so legt es dessen literarische Darstellung visueller Wahrnehmung nahe, wird zu einer Geschichte der bewegten Bilder, indem die darin entworfenen Bilder einer Entwicklung unterzogen werden und eine Weiterentwicklung in der Phantasie des Betrachters erfahren. Mit dem Titel des Prosastücks ist mehr als nur eine örtliche Referenz gegeben: Der Titel verweist auch auf eine Zeit vor einem Kino. Walsers Text kann somit als eine Referenz an die Kinotheorie des beginnenden 20. Jahrhunderts gelesen werden. Mit seinen Hinweisen auf Vorformen des Kinos – Wachfigurenkabinette und statische Bilder – zeigt der Text zudem eine Auseinandersetzung mit der deutschen Ästhetik des 19. Jahrhunderts. Die Schwelle, an der sich Walsers Betrachterfigur befindet, ist funktional zu deuten; die filmreifen Episoden finden nicht im Kino, sondern vor diesem statt. Die Verortung des Betrachters an einer Schwelle findet seine Entsprechung in der Entstehungszeit des Prosastücks: In seiner Darstellung einer Entwicklung bewegter Bilder ist der Text an einer historischen Schwelle situiert, in welcher der Film bereits im Zeitalter seiner Massenproduktion angekommen, das frühe Kino mit seinen Einzelbildern jedoch noch präsent ist. Walsers Prosastück erscheint damit als Reflexion der Etablierung bewegter Bilder als Kunstform.

Heft 13/2016 – Aus dem Inhalt

ALOIS M. HAAS

Nüchterne Trunkenheit – Germanistik

CLAUDIA BRINKER-VON DER HEYDE

Laudatio auf Alois Haas

TOM KINDT

Gibt es einen Fortschritt der literaturwissenschaftlichen Interpretation?

MARTIN REISIGL

Persuasive Tropen. Zur argumentativen Funktion semantischer Figuren

MANUEL BAMERT

Homo Stiller. Männliche Identitäten und Sexualitäten in Max Frischs ›Stiller‹

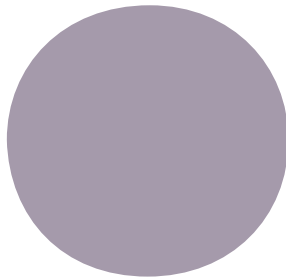
JOHANNES BRUNNSCHWEILER

›Langsam werde ich wieder nüchtern.‹ Die poetologische Funktion von Alkoholkonsum in Christian Krachts Romanen ›Faserland‹ und ›1979‹

MARIANA PRUSÁK

Eine Entwicklungsgeschichte kinematographischen Sehens. Robert Walsers Prosastück ›Vor einem Kino‹ als medienanalytischer Schwellentext

Germanistik in der Schweiz



ISBN 978-3-9524581-1-2



9 783952 458112