

DIE ZEIT DES BILDES IST ANGEBROCHEN!

Französische Intellektuelle, Künstler und
Filmkritiker über das Kino.
Eine historische Anthologie 1906–1929

Herausgegeben von
Margrit Tröhler und Jörg Schweinitz



Alexander Verlag Berlin

EINLEITUNG

Die Moderne war nämlich angebrochen, die Dichter schrieben plötzlich atomisierte Zeilen; grelle, für ungeschulte Ohren lediglich atonal klingende Musik wurde vor kopfschüttelndem Publikum uraufgeführt, auf Tonträger gepresst und reproduziert, von der Erfindung des Kinematographen ganz zu schweigen, der unsere Wirklichkeit exakt so dinglich machen konnte, wie sie geschah, zeitlich kongruent, als sei es möglich, ein Stück aus der Gegenwart herauszuschneiden und sie für alle Ewigkeiten als bewegtes Bild zwischen den Perforationen eines Zelluloidstreifens zu konservieren.

Christian Kracht¹

Was der Schweizer Schriftsteller Christian Kracht hier zu beschreiben sucht, ist die mediale Erfahrung der Menschen in den ersten Jahren des 20. Jahrhunderts: Die technologischen Errungenschaften, die in den westlichen Großstädten auch das Alltagsleben durchdringen, verstärken den Wahrnehmungsschock, den Charles Baudelaire bereits etwa 50 Jahre zuvor registrierte. Sie verändern nicht nur das alltägliche Erleben, sie verunsichern zugleich das idealistische Kunstverständnis, eine Entwicklung, die Baudelaire angesichts der Photographie in seiner Besprechung zur Ausstellung des Salon de Paris von 1859 als «modern» geißelte. Auch wenn sich seine skeptische Haltung gegenüber der durch ihre technische Grundbedingung scheinbar der künstlerischen Subjektivität beraubten Photographie in den ihm verbleibenden zehn Lebensjahren nicht mehr änderte, so besteht eine der «fundamentalen Entdeckungen Baudelaire's [...] in der Tatsache, dass die Kunst von nun an nicht mehr Expression

¹ Christian Kracht, *Imperium*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2012, S. 66.

von Welt, sondern Vision der Welt ist.»² Er selbst und vor allem die nächste Künstlergeneration, Dichter, Maler, Bildhauer, Musiker, werden die «Modernität» zum Leitgedanken für ihr Schaffen in einer rasend schnell sich wandelnden Gesellschaft küren. Und sie werden mit ihrer avantgardistischen künstlerischen Praxis, die auch den Kontakt mit den technologischen Neuerungen und der experimentellen Wissenschaft nicht mehr scheut, alle bestehenden Normen durchbrechen. Dasselbe gilt für ihre Lebensweise und ihre theoretischen Äußerungen.

In diese Situation hinein gerät das Kino, das als technische «Novität» mit seinen bewegten Bildern des Lebens zu Anfang vor allem Staunen hervorruft und sich damit in die Ende des 19. Jahrhunderts in zunehmender Zahl dargebotenen populären Schaudispositive wie Panoramen und Dioramen einreicht.³ Diese wollen dem Publikum illusionistische Bilder der Realität oder aus der Welt der Imaginationen mit hoher sinnlicher Präsenz bieten. Doch bald schon wird der Film als profund in der Zeit verankerte Erfindung und das Kino als kulturelles Phänomen mit der Haltung von Vertretern der künstlerischen Moderne konfrontiert. Anders gesagt, man versucht nun, den Film – über seinen Attraktionswert und die Diskussionen um Nutzen und Gefahren hinaus – für die neue Kultur fruchtbar zu machen, sei es in Konkurrenz zu den anderen Künsten, sei es als Synthese aller Künste. Was bei den Kinoliebhabern als Legitimationsdiskurs gegen die Widersacher unterschiedlicher Provenienz beginnt, entwickelt sich zu einer eigenständigen Idee. Bald geht es auch darum, den Film als neue, *spezifische* Kunst zu etablieren, als eine Bildkunst in Bewegung. Man feiert deren Autonomie – ganz

2 Gérard Froidevaux, *Baudelaire – représentation et modernité*. Paris: Corti 1989, S. 28, dt. zit. in: Dieter Daniels, *Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet*. München: C. H. Beck 2002, S. 164; vgl. hier auch das gesamte Kapitel VI, S. 162–176.

3 Vgl. Tom Gunning, «An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In) Credulous Spectator» [1989], in: *Film Theory and Criticism*. Hg. v. Leo Braudy und Marshall Cohen. New York, Oxford: Oxford University Press 1999, S. 818–832 sowie Leo Charney, Vanessa R. Schwartz (Hg.), *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley [etc.]: University of California Press 1995.

im Sinne der Ideen nicht nur Lessings, sondern auch dem Diktum von Stéphane Mallarmé und André Gide entsprechend, wonach die Kunst keinen Zweck außerhalb ihrer selbst zu erfüllen habe.

Die französische Debatte um das moderne Medium ‹Kino› assoziieren wir im deutschen Sprachraum meist ausschließlich mit den Namen der filmischen Avantgarde der 1920er Jahre: Jean Epstein, Germaine Dulac, Abel Gance und gelegentlich noch Marcel L'Herbier, Fernand Léger oder René Clair. Sie sind Verfechter einer Idee vom ‹Film als Kunst›, und ihre Namen rufen in uns sogleich auch Bilder und Szenen aus ihren Filmen hervor. Der Diskurs ist aber wesentlich reichhaltiger und umfasst auch Namen, die außerhalb Frankreichs weit weniger bekannt oder vergessen sind. Schon die theoretischen Reflexionen der genannten Regisseurinnen und Regisseure zum Kino sind indes so mannigfaltig wie ihre praktischen filmischen Beiträge zu einer neuen Ästhetik, und sie beschränken sich auch nicht auf unmittelbare Überlegungen zur eigenen Filmarbeit. Vielmehr spannt sich ein facettenreiches Feld auf, in dem sich zum einen die Programmatik der Schriften – vor dem Hintergrund der ökonomischen Zwänge der neuen Industrie – nicht immer kongruent zum Filmschaffen verhält. Zum anderen ist dieser experimentellen Praxis mit den gängigen filmhistorischen Kategorien wie Impressionismus, Surrealismus oder *cinéma pur* nur annähernd Genüge getan, will man die ‹Visionen› zur spezifisch filmischen Expressivität erfassen. Aber auch das Denken und Schreiben über Kino und Film ist vielgestaltiger und manchmal widersprüchlicher als gemeinhin angenommen: Gedanken zum subjektiven oder traumhaft spielerischen Ausdruck durch die Gestaltungsmittel des Films und den Fluss der Bilder treffen auf das Anliegen, das Kino als analytisches Instrument und Erkenntnisapparat zu begründen; Entwürfe zur poetisch-erhabenen oder reinen Form stehen begeisterten Beschreibungen der Masse vor der Leinwand gegenüber; die Suche nach dem musikalischen Rhythmus oder nach der visuellen Sinfonie kontrastiert mit der Sichtweise auf den Film als ‹universelle Sprache›, die der Welt den Frieden bringt. Und neben den formbetonten und zur Abstraktion neigenden Recherchen bleibt die Faszinationskraft der photographischen Reproduktion, der

bewegten und auf die Leinwand transponierten Bilder des Lebens in den nichtfiktionalen Filmen bestehen.

Die Ideen zirkulieren, sie überkreuzen sich und streben wieder auseinander in einem diskursiven Raum, in dem das Kino und die Filme wie ein Magnetfeld wirken und alle anderen Künste in ihren Bann ziehen. Außer den namhaften Autorinnen und Autoren beteiligen sich, wie gesagt, an dieser Debatte viele andere, heute mehr oder weniger vergessene Stimmen. Und zahlreiche weitere gehen ihnen voraus, denn bereits um 1900 beginnt sich ein breites Feld an Perspektiven zu eröffnen: Während darin der Magnet Kino seine Position laufend verändert, seine Erscheinungsform und seine Anziehungskraft sich von den Kurzfilmprogrammen des Attraktionskinos hin zum langen, «abendfüllenden» Spielfilm und dann weiter bis zu den Avantgardebeiträgen der 1920er Jahren wandeln, entsteht nach und nach eine theoretische Reflexion über das neue Medium. Der Grundklang ist euphorisch und überwiegend programmatisch – auf das noch zu verwirklichende Ideal ausgerichtet; verschiedentlich mischen sich auch skeptische oder warnend dissonante Stimmen aus kulturkonservativen, aus kirchlichen und erzieherischen Kreisen in die Debatte ein. Diese entfaltet sich insgesamt zunächst tastend, manchmal poetisch, und gelegentlich sind darin für heutige Leserinnen und Leser auch schrille Töne zu vernehmen.

Von dieser Fülle an Ideen und Konzepten zum Kino möchte die vorliegende Anthologie, die die Zeit von 1906 bis 1929, das heißt bis zum Ende des Stummfilms umspannt und vor den neuerlichen Debatten über die Einführung des Tons Halt macht (denn dies wäre ein Thema für sich), einen Eindruck vermitteln. Sie will damit einem Defizit hinsichtlich der Kenntnis der französischen Filmtheorie im deutschen Sprachraum begegnen. Mit ihrer Textauswahl präsentiert sie einen vielstimmigen Diskurs, in dem die Autoren und wenigen Autorinnen im Bewusstsein um die immer größere Popularität des Mediums gesellschaftliche und ästhetische Utopien entwerfen oder in ihm mögliche Gefahren für die moderne Zivilisation erkennen. Sie kommentieren das noch nie Gesehene der Mikrokinematographie, bereisen und erobern mittels do-

kumentarischer Bilder die fremde Welt außerhalb des Bekannten und Vertrauten oder feiern alsbald vom Publikum geliebte amerikanische Filme und Serien, in denen sie die neue Kunst *in nuce* entdecken. Und sie erinnern sich früh auch schon der eigenen Geschichte des Mediums, reflektieren über seine Entwicklung und seine ökonomischen Zwänge sowie sein noch unausgeschöpftes ästhetisches Potenzial.

Doch warum mit dieser Anthologie erst im Jahr 1906 einsetzen, wo doch die erste bezahlte Filmvorführung zehn Jahre früher im Pariser Grand Café am 28. September 1896 stattfand und noch dazu zeitgleich in der Tagespresse besprochen wurde? Der Film kann ja als das erste Medium gesehen werden, das, sobald es öffentlich in Erscheinung trat, durch journalistische Zeitzeugnisse begleitet wurde, während die erste Zeichnung, das erste Lied, der erste Tanz in ein mythisches Zeitalter zurückverweisen⁴ – oder wie Jean Epstein 1921 kommentiert: «Die Zeichnung hat die Mammuts aussterben sehen».⁵ Nun ist aber jeder Moment eines Beginns einigermäßen willkürlich zu bestimmen, und so wäre es einerseits durchaus denkbar, die Textauswahl eines solchen Bandes zum Beispiel mit den Kommentaren Étienne Jules Mareys oder Georges Demenys zum Chronophotographen einsetzen zu lassen, der der Erfindung des Kinematographen vorausgeht und – im Nachhinein betrachtet – diesen ankündigt. Andererseits gewinnt die Diskussion über das mediale Phänomen «Kino» aber um 1906 eine neue Qualität, also in einer Zeit, in der mit der Etablierung von stationären Kinos in den Großstädten das neue Medium zur urbanen Freizeitinstitution wird und auf diese Weise gesteigerte kulturelle Sichtbarkeit erlangt. Es ist nun längst nicht mehr nur der Wahrnehmungsschock der ersten bewegten Bilder, den die Zeitgenossen als Zuschauer im Kinematographen erleben und als Attraktion, die von der neuartigen Maschine ausgeht, beschreiben. Vielmehr entfaltet sich um diese Zeit unter der Feder unterschiedlichster Autoren zusehends ein Fächer an Vorstellungen und dem Film zugeschriebenen

4 Vgl. Daniel Banda, José Moure (Hg.), *Le cinéma: naissance d'un art, 1895–1920*, Bd. I. Paris: Flammarion 2008, S. 19.

5 Jean Epstein, «Bonjour cinéma», 1921, im vorliegenden Band, S. 285.

Möglichkeiten. War es zunächst das Staunen über die Reproduktion des bewegten Lebens auf der Leinwand, beginnen Autoren verschiedenster Provenienz jetzt über den Apparat und das Spektakuläre der stummen, flackernden Bilder als medienhistorisches Umbruchsmoment und als völkerverbindende ‹Sprache› nachzudenken: «*Seit Gutenberg hat keine Erfindung ein solches Gewicht für das Schicksal des Menschen gehabt wie die Industrie des Phonographen und des Kinematographen*», so brachte es der Ingenieur François Dussaud 1906 in einem Interview auf den Begriff.⁶

Immer mehr kinobegeisterte Autoren thematisieren den gesellschaftlichen, erzieherischen oder wissenschaftlichen Nutzen der Kinematographie, und mit dem Film *L'ASSASSINAT DU DUC DE GUISE* lanciert die Firma Pathé Ende des Jahres 1908 nicht nur ihr Label *Film d'Art*, mit dem sie ihre Produkte – und das Kino überhaupt – aus dem Schatten der Jahrmarktattraktion herauszuheben und auch für das ‹bessere› Publikum als seriöse Konkurrenz zum Theater anzubieten sucht.⁷ Vielmehr setzt mit diesem ernsthaften Versuch und mit anderen, ähnlichen Bestrebungen der kulturellen Legitimation und ästhetischen Nobilitierung des populären Kinematographen ein neuer Diskurs ein: Die Rede vom Film als Kunst ist geboren.⁸ Und man setzt ihn fortan ins Verhältnis zu allen traditionellen Künsten – in erster Linie zum Theater, dann auch zur Pantomime, zu Malerei, Literatur, Skulptur, Musik, Tanz oder Architektur –, mal in ein Spannungsverhältnis, mal in eines der Kontinuität.

6 François Valleiry, «Ein Interview mit Monsieur Dussaud», 1906, im vorliegenden Band, S. 46 (Herv. i. O.).

7 Zum *Film d'Art* wie zu den Beziehungen zwischen Film und Theater vgl. Sabine Lenk, *Théâtre contre Cinéma. Die Diskussion um Kino und Theater vor dem Ersten Weltkrieg in Frankreich*. Münster: MakS Publikationen 1989.

8 Vgl. Jean-Philippe Restoueix, «À l'origine du ‹sixième art›. La constitution du discours sur le cinéma pensé comme art à travers les revues spécialisées avant 1914», in: *Les vingt premières années du cinéma français*. Hg. v. Michèle Lagny, Michel Marie, Jean A. Gili und Vincent Pinel. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle, Association française de recherche sur l'histoire du cinéma 1996, S. 311–325; Stuart Liebman, «French Film Theory, 1910–1921», in: *Quarterly Review of Film Studies*, Jg. 8, Nr. 1, 1983, S. 1–24.

Das Schreiben über das Kino erfährt zunehmend seine gedankliche Konzeptualisierung. Nach und nach kristallisiert sich eine neue publizistische Sparte heraus: Zuerst in Form der spezialisierten Branchenzeitschriften, die von der Apparate-Industrie und den großen Produktionsfirmen (insbesondere Pathé und Gaumont) abhängen und sich vor allem an die Kinobetreiber richten, sich in den 1910er Jahren jedoch allmählich von diesem engen Adressatenkreis emanzipieren. In Theater-, Literatur- und Musikzeitschriften sowie in der katholischen Presse erscheinen in den 1910er Jahren immer häufiger Filmbesprechungen und allgemeinere Überlegungen oder auch Umfragen zum Kino. Publikumszeitschriften entstehen und multiplizieren sich. Die großen Pariser Tageszeitungen drucken zuerst sporadisch und bald schon regelmäßig Filmkritiken; spezielle wöchentliche Kolumnen werden ins Leben gerufen.⁹ Die Debatte erfasst Intellektuelle, Industrielle und Künstler, Wissenschaftler wie Poeten, Schriftsteller wie Journalisten, Architekten wie Philosophen. Bereits vor dem Ersten Weltkrieg gilt das Kino vielen von ihnen als ernst zu nehmende Ausdrucksform, und es melden sich noch im selben Jahrzehnt erste professionelle Filmkritiker zu Wort.

Diese rasche Durchsetzung und Diversifizierung eines reflektierten Diskurses ist vor dem Hintergrund eines tiefgreifenden Wandels des Kinowesens auf institutioneller, kommerzieller, technischer, juristischer und ästhetischer Ebene zu betrachten: Um 1906 setzt – wie angedeutet – der Übergang vom Wanderkino hin zu ortsfesten Kinos in den Städten ein. Dabei handelt es sich zunächst um kleine ‚Institute‘, die ehemalige Läden oder bald auch Wirtshaussäle beziehen. Doch die Entwicklung vollzieht sich stürmisch. In Paris weiht Edmond Benoit-Lévy schon 1906 das Théâtre du Cinématographe Pathé (bald darauf als Omnia-Pathé) ein, das erste größere, komfortable und mit 250 Plätzen

9 Vgl. u. a. Richard Abel, «Yhcam Discoursing on Cinema. France 1912», in: *Framework*, Nr. 32–33, 1986, S. 150–159 oder Richard Abel, *French Film Theory and Criticism. A History / Anthology, 1907–1939*, Bd. I. (1907–1929). Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1988, S. 5–34.

ausgestattete Saalkino am Boulevard des Italiens.¹⁰ Auch wenn zuvor bereits in Varietés, im Vaudeville, ja sogar im bürgerlichen Théâtre du Châtelet neben anderen Darbietungen Filme fest auf dem Programm standen, so gibt es nun in wachsender Zahl Etablissements, die sich ausschließlich der Vorführung von Filmen verschreiben: «Jeden Tag öffnet ein neues Kino», so berichtet die *Photo-Ciné-Gazette* 1907.¹¹ Im selben Jahr lanciert Pathé, als damals weltweit bedeutendste Firma, das Prinzip des Filmverleihs, das den Verkauf ablöste und auf internationaler Ebene bahnbrechend wirkte ... Denn anders als in den Wanderkinos, die ihren einmal gekauften Filmbestand einem stets neuen Publikum zeigen konnten, verlangte der stationäre Betrieb nach einem regelmäßigen Programmwechsel. Um 1908 kommen immer mehr Spielfilme von ein, bald auch zwei (jeweils bis zu 15 Minuten langen) Rollen auf den Markt und in die Kinosäle. Das Gros der Filme, die französische Zuschauer zu Gesicht bekommen, machen – neben den Aktualitäten – populäre Genres aller Art aus, Burlesken, Kriminalfilme, Melodramen und historische Sujets, während der bereits erwähnte, von Pathé initiierte *Film d'Art* der Bestrebung entspricht, mit dem Film an die Zeichenwelt etablierter Künste wie der Bühnenkunst anzuknüpfen und vermehrt ein bürgerliches Publikum anzusprechen. Auch anerkannte Theaterschauspieler und Schriftsteller nobilitieren das Kino. Mit all diesen Entwicklungen ist der endgültige Übergang vom frühen «Attraktionskino» mit seinen Kurzfilmprogrammen zum abendfüllenden Film, der sich in den ersten Jahren nach 1910 durchsetzen wird, eingeläutet.¹² Von der Popularität

10 Vgl. Jean-Jacques Meusy, «Qui était Edmond Benoit-Lévy?», in: *Les vingt premières années du cinéma français* (wie Anm. 8), S. 115–143, hier S. 125; Daniel Banda, José Moure (Hg.), *Le cinéma: naissance d'un art* (wie Anm. 4), S. 92.

11 Zit. in Melvyn Stokes, Raphaëlle Costa de Beaugard, «Zur Rezeption amerikanischer Filme in Frankreich, 1910–1920» [2007], in: *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption*. Hg. v. Irmbert Schenk, Margrit Tröhler und Yvonne Zimmermann. Marburg: Schüren 2010, S. 354–374, hier S. 356.

12 André Gaudreault, Tom Gunning, «Le cinéma des premiers temps: un défi à l'histoire du cinéma?», in: *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*. Hg. v. Jacques Aumont, André Gaudreault und Michel Marie. Paris: Publications de la Sorbonne 1989, S. 49–63.

des billigen Vergnügens zeugt das sozial durchmischte Publikum, dem viele Frauen und Kinder angehören.¹³

Die allgemeine Begeisterung richtet sich nun zunehmend auch auf internationale Produktionen: Dies sind vor allem amerikanische Filme, die zwischen 1910 und 1913 rapide zunehmen.¹⁴ Im Hause Gaumont reagiert Louis Feuillade mit seiner Reihe *La vie telle qu'elle est* (F 1911–1913) auf die Welle der *Films d'Art* und bald darauf mit seiner ersten Filmserie FANTÔMAS (F 1913–1914) auf die amerikanische Durchdringung des französischen Marktes.

Nach Kriegsausbruch im August 1914 erlahmt die französische Filmproduktion jäh; die Kinos schließen. Als jedoch ein Ende des Krieges nicht so bald abzusehen ist, öffnen sie wieder, und ab 1915 werden auch wieder Filme gedreht. Die dokumentarische Produktion steht fortan im Dienst der Propaganda, und auch viele Spielfilme verschreiben sich patriotischen Sujets oder stellen ihre Theater- und Literaturadaptionen unter das Gütesiegel der nationalen Kulturtradition.¹⁵ Währenddessen erobern amerikanische Filme endgültig das französische Publikum, allen voran die Komödien von Charlie Chaplin und serielle Produktionen wie LES MYSTÈRES DE NEW YORK (1915) – von Pathé speziell für Frankreich aus drei amerikanischen Serials zusammengestellt – mit der Heldin Elaine (Pearl White).¹⁶ Diesem Siegeszug setzt wiederum Feuillade die nach dem amerikanischen Modell realisierten Filmserien LES VAMPIRES (F 1915–1916) und JUDEX (F 1916) entgegen, sogenannte *ciné-romans*, deren

13 Vgl. *Iris*, Nr. 11, 1990 (Themenheft: *Early Cinema Audiences / Les spectateurs au début du cinéma*); Emmanuel Plasseraud, *L'Art des foules. Théories de la réception filmique comme phénomène collectif en France (1908–1930)*. Villeneuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion 2011.

14 Vgl. Melvyn Stokes, Raphaëlle Costa de Beaugregard, «Zur Rezeption amerikanischer Filme» (wie Anm. 11), S. 356. In den Jahren 1915 und 1916 gab es noch einmal einen massiven Anstieg amerikanischer Filme auf Pariser Leinwänden, vgl. ebd. S. 363; dazu auch Richard Abel, *French Film Theory and Criticism* (wie Anm. 9), S. 95–96.

15 Vgl. Laurent Véray, *Les films d'actualité français de la Grande Guerre*. Paris: SIRPA/AFRHC 1995.

16 Für Details zu LES MYSTÈRES DE NEW YORK vgl. Eintrag im Filmtitelregister.

Episoden vorab oder gleichzeitig als Feuilleton- oder Fortsetzungsromane in der Tagespresse erscheinen und enorme Popularität genießen.¹⁷

Auch die französische Kritik ist von den amerikanischen Filmen hingerissen: Chaplin, Pearl White, aber auch Sessue Hayakawa in *THE CHEAT* (Cecil B. DeMille, USA 1915) oder William S. Hart (in Frankreich als «Rio Jim» bekannt) in *THE ARYAN* (Reginald Barker, William S. Hart, USA 1916) avancieren zu gefeierten Kinostars, und ihre Filme, die im Durchschnitt jeweils ein Jahr später auf den Pariser Leinwänden zu sehen sind, führen den Kritikerinnen und Kritikern nicht nur eine neue Schauspielkunst, sondern Außendekors, eine neue Filmdramaturgie und einen neuen Filmstil vor Augen.¹⁸

Erstaunlich ist, dass die Auseinandersetzung mit dem Kino durch den Ersten Weltkrieg zwar verlangsamt, aber nicht aufgehalten wird. Einige der Intellektuellen und Künstler ziehen in den Krieg, manche gar freiwillig. Dennoch wird weiterhin – von Colette, Louis Delluc, Émile Vuillermoz, Léon Moussinac, Marcel L’Herbier, Blaise Cendrars oder anderen – viel über den Film geschrieben und diskutiert. So nimmt auch die Zahl der Presseerzeugnisse, die sich dem Kino in spezialisierten Zeitschriften, in Kolumnen von Tageszeitungen oder in einzelnen Aufsätzen widmen, nicht merklich ab.¹⁹ In den Texten spiegelt sich der politische wie der ökonomische Hintergrund insbesondere in der – spätestens mit der zunehmenden Präsenz amerikanischer Filme in Frankreich einsetzenden – Rhetorik von der Krise der heimischen Filmindustrie. Manchmal dienen Kriegskontext sowie Krisenrhetorik

17 Vgl. Alain und Odette Virmaux, *Le ciné-roman. Un genre nouveau*. Paris: Edilig 1983; Jan Baetens, *La novellisation. Du film au roman*. Liège: Les Impressions nouvelles 2008; vgl. auch *Dictionnaire du cinéma français des années vingt*. Hg. v. François Albera und Jean A. Gili, in: 1985. *Revue de l’association française de recherche sur l’histoire du cinéma*, Nr. 33, Juni 2001.

18 Vgl. z. B. die Filmkritik von Colette zu *THE CHEAT* unter dem französischen Verleihtitel des Films: Colette, «FORFAITURE» [1916], in: Alain und Odette Virmaux (Hg.), *Colette et le cinéma*. Paris: Fayard 2004, S. 289–292.

19 Vgl. u. a. Richard Abel, «On the Threshold of French Theory and Criticism, 1915–1919», in: *Cinema Journal*, Jg. 25, Nr. 1, 1985, S. 12–33.

auch nur als direkter Anstoß für die dann folgenden übergreifenden, ästhetischen und gesellschaftlichen Gedanken. Im Allgemeinen entsteht indes der Eindruck, dass man sich – gerade während des Krieges – mit solchen Überlegungen zur Funktion des Kinos und zum Wesen des Films dezidiert von der alltäglichen Misere abwendet. Mehr noch, dass man dieser Realität mittels der kritischen Auseinandersetzung mit dem vielgestaltigen Programmangebot, das nach wie vor auch Reise-, Landschafts- oder Wissenschaftsfilme enthält, und mit der Erfahrung im Kinosaal sowie mit der Aufmerksamkeit für das ästhetische und stilistische Potenzial der Filme im Schreiben etwas anderes, Besseres entgegen zu setzen versucht: jenes Moment von Freiheit, das eine offene Zukunft besitzt.

Nach dem Krieg erleben Filmpublizistik und -produktion einen neuen Aufschwung, wobei freilich der Zuwachs der Produktion im ersten Drittel der 1920er Jahre merklich gebremst ist: durch die politischen und wirtschaftlichen Probleme im Nachkriegseuropa und den – durch Boykotts teilweise auch selbst mit verursachten – mangelnden Zugang zum großen deutschen Filmmarkt²⁰ bei gleichzeitiger amerikanischer Marktstärke.²¹ Obwohl also die künstlerische und vor allem die industrielle Krise nicht nur als Topos der Filmkritik andauert und im Laufe des Jahrzehnts das Krisengespenst vielfach wiederkehren sollte,²² und obwohl die Kritik trotz des gefeierten Internationalismus und Universalismus des Kinos zunächst weiterhin eine betont nationale französische Filmkunst fordert, erfährt der Diskurs mit den Filmen einer jungen

20 In den unmittelbaren Vorkriegsjahren war Frankreich – und nicht etwa die USA – der dominierende ausländische Filmlieferant für die deutschen Kinos; vgl. Frank Kessler, Sabine Lenk, «The French Connection: Franco-German Film Release before World War I», in: *A Second Life: German Cinema's First Decades*. Hg. v. Thomas Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press 1996, S. 62–71.

21 Vgl. Jürgen Kasten, «Boche-Filme. Zur Rezeption deutscher Filme in Frankreich 1918–1924», in: *Hallo? Berlin? Ici Paris!* Hg. v. Sibylle Sturm und Arthur Wohlgemuth. München: Edition text und kritik 1996, S. 33–50.

22 Zur Krise vgl. insbesondere Richard Abel, *French Theory and Criticism* (wie Anm. 9), S. 95–99 und S. 325–326.

Generation von Regisseuren eine Wende. Zu denken ist hier an große, noch heute wohlbekannt Namen wie dem von Abel Gance, dem jene von Louis Delluc, Germaine Dulac, Jean Epstein, Marcel L'Herbier, René Clair und andere folgen sollten. Wie später noch so oft in der Filmgeschichte bietet die Krise des etablierten Betriebs Chancen für die Jungen und für avantgardistische Ideen, die – sobald sich Erfolge einstellen – auch ökonomisch interessant werden. In einer parallelen Entwicklung zwischen der avantgardistischen Praxis und dem niedergeschriebenen Diskurs über das Kino entstehen nun, wenn auch nicht immer in Kongruenz, so doch in wechselseitiger Anstiftung, fruchtbare ästhetische und theoretische Konzeptionen für den Film. Die Beteiligten zirkulieren zwischen den Künsten – der Literatur, der Poesie, dem Theater, der Oper, der Varieté Bühne, der Architektur und dem Film im Hinblick auf Regie, Schauspiel, Drehbuch, Ausstattung etc. –, und dieselben Personen melden sich oft auch schreibend, theoretisch und historisch über das Kino reflektierend, zu Wort.

Als sich schrittweise die Filmmärkte in Europa öffnen, werden in französischen Zeitschriften auch deutsche Filme diskutiert, der deutsche Expressionismus etwa weckt das Interesse wie auch Fritz Lang. Und obwohl viele Intellektuelle weiterhin das amerikanische Kino und dessen Stars feiern, versucht in der Mitte des Jahrzehnts die französische Filmindustrie nun gemeinsam mit der deutschen unter dem Schlagwort ‚Film Europa‘ ein Gegenwicht zu Hollywood zu schaffen.²³ Trotz beschränkter Erfolge öffnen diese Bestrebungen – nach den Zeiten von Krieg und Boykott – den Blick und entspannen die Atmosphäre deutlich.

In den 1920er Jahren entwickelt sich in Frankreich aufs Ganze betrachtet eine eigentliche Filmkultur: Filmclubs werden ins Leben gerufen, Vorträge, Debatten und Ausstellungen organisiert.²⁴ Monogra-

23 Vgl. Kristin Thompson «The Rise and Fall of Film Europe», in: *Film Europe and Film America*. Hg. v. Andrew Higson und Richard Maltby. Exeter: University of Exeter Press 1999, S. 56–81; Jeanpaul Georgen, «Entente und Stabilisierung, Deutsch-französische Filmkontakte 1925–1933», in: *Hallo? Berlin? Ici Paris!* (wie Anm. 21), S. 51–62.

24 Vgl. Richard Abel, *The First Wave, 1915–1919*. Princeton, New Jersey: Princeton

phien, programmatische Schriften und Manifeste zu ästhetischen und kulturellen Aspekten des Films werden gedruckt, und in der zweiten Hälfte des Jahrzehnts erscheinen auch erste größere Sammlungen, in denen bereits zentrale Texte des Diskurses zusammengestellt sind. Mit anderen Worten, die Reflexion über das Kino entspricht in ihrer Fülle, geistigen Vielfalt und Vehemenz voll und ganz der künstlerisch fruchtbaren Filmproduktion des Jahrzehnts.

Zu dieser rasch wachsenden Filmkultur gehören auch die Massen von Zuschauerinnen und Zuschauern, die tagtäglich ins Kino strömen. Es gehört für sie inzwischen zur Alltagskultur und bietet Räume für die Imagination, aber auch für die Neugier, eine Bühne für Spiel- und Dokumentarfilm. Von den Kritikern und Theoretikerinnen werden diese Menschen oft als die wahren Liebhaber und Kenner des Films bezeichnet, ganz entgegen der einflussreichen sozialpsychologischen Theorie von Gustave Le Bon, der in der Irrationalität der Masse eine Bedrohung für die gesellschaftliche Ordnung und alle Werte sah.²⁵

Der vorliegende Band möchte einen Einblick in die gedankliche Vielfalt und in die seit 1906 anhaltende Dynamik der französischen Diskurse zum Kino geben. Ausgewählt wurden vor allem Texte, die in ihrer Reflexion über das Alltagsgeschäft der Filmkritik, also über reine Filmbesprechungen hinausgehen. Letztere stehen zumindest anfänglich oft – aber in der Branchenpresse auch noch später – im Dienst der Filmwirtschaft, dienen der Promotion der Filme oder heben einzelne Produktionen heraus. Vielfach sind sie mit erzieherischem Impetus geschrieben, wollen dem Publikum eine Orientierung bieten und es auf die ‚guten‘, ‚wertvollen‘ Filme hinweisen. Die systematische Dokumentation einer sich emanzipierenden Filmkritik, die über eine solche Praxis hinausgeht, wäre hingegen ein Projekt für sich. Natürlich finden auch in den

University Press 1984, insbes. Kapitel III, S. 241–275; Malte Hagener, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919–1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press.

25 Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*. Paris: Félix Alcan 1895.

hier präsentierten Essays filmkritische Anliegen beiderlei Tendenz ihr Echo und natürlich werden darin auch Filme besprochen. Als «gute» Filme oder «schlechte» Filme sind die Beispiele vielfach sogar zentral, in einem Diskurs, der sich ausgehend vom Besonderen und Konkreten dem Allgemeineren zuwendet und in dem sich eine wirklich theoretische Ebene erst noch herausbilden muss. Dennoch, die Textauswahl stützt sich nicht speziell auf markante Filme als Meilensteine der ästhetischen Praxis, und sie verfolgt nicht das Ansinnen, den intellektuellen Werdegang einzelner Autorinnen und Autoren nachzuzeichnen. Die Auswahl erfolgte eher «topologisch» entsprechend unserem Anliegen, ein polyphones diskursives Feld zu eröffnen, einen Echoraum, in dem sich Gedankenblitze nach und nach zu tragenden Ideen formen und zu Konzepten verfestigen, die manchmal auch wieder versiegen; ein komplexes und dynamisches Feld, in dem – keineswegs ungebrochene – Genealogien wahrnehmbar werden und in dem sich die unterschiedlichsten Vorstellungen vom Kino in ihrer Entstehung und im Prozess ihrer Sedimentierung entdecken lassen. So lenkte also nicht das Wissen um in der Filmgeschichte respektive in der Geschichte der Filmtheorie kanonisierte Strömungen und um deren repräsentative Vertreterinnen und Vertreter die Zusammenstellung der Aufsätze in dieser Anthologie. Vielmehr soll der Zeitraum zwischen 1906 und 1929, den der Band erschließt, von der Entstehung einer Film- und Kinokultur im Spannungsfeld von filmischer und diskursiver Praxis und von der Vielfalt der Faszinosas und Ideen zeugen.

Obwohl die Anordnung der Aufsätze im Band chronologisch ist, impliziert sie keineswegs eine teleologische Lektüre, die das vermeintliche Ziel einer Entwicklung bereits in den Ursprüngen sucht und eine Art nachträgliche Logik konstruiert; schon deshalb wurde auch auf eine Periodisierung der Texte in einer Abfolge thematischer Rubriken verzichtet. Und weder diese Einleitung noch die beiden Essays der Herausgeber am Ende des Bandes verfolgen die Absicht, eine systematische Geschichte der französischen Filmtheorie vorzulegen, eine ausgewogene Gesamtschau der vertretenen Positionen oder die Entwicklung der Debatten und Konzepte in all ihren Verästelungen nachzuzeichnen – dies

haben andere bereits auf höchst anregende Weise geleistet, allen voran Richard Abel mit seinem zweibändigen Standardwerk.²⁶

Wenn die ausgewählten Aufsätze ein breites Feld an Themen, Positionen und Perspektiven aufspannen, in dem sich mit den Debatten um das neue Medium Anfang des 20. Jahrhunderts eine mediale Konstellation zeigt, die in der heutigen Lektüre Emergenzen, Koexistenzen und Dynamiken wahrnehmbar macht, so geht es uns in den beiden abschließenden Essays darum, einige der Topoi oder Leitgedanken der Debatte herauszukristallisieren, die bereits auch die Textauswahl lenkten. Sie sollen – dort, wo möglich – für die aktuelle Diskussion und Wahrnehmung aufgeschlossen werden. Denn jedes neue Medium ruft diskursive Figuren hervor, die Ausdruck von Imaginationen, Wünschen, Hoffnungen und Ängsten sind und die sich in diachroner Perspektive zum Teil als Mediengründungsmythen offenbaren: so zum Beispiel der Topos der Immersion, der von Goethes *Werther* im ausgehenden 18. Jahrhundert über André Bazins *cinéma total*²⁷ bis zu Videospiele in den 1990er Jahren zyklisch wiederkehrt. Die haptische Kraft des Immersiven wird 1921 auch von Jean Epstein beschworen:

Die Großaufnahme verändert das Drama durch den Eindruck der Nähe. Das Leiden ist in Reichweite. Wenn ich den Arm ausstrecke, berühre ich Dich, Intimität. Ich zähle die Wimpern dieses Leidens. Ich könnte den Geschmack seiner Tränen kosten. Noch nie hat sich ein Gesicht auf diese Weise über das meine gebeugt. Es bedrängt mich aus großer Nähe, und ich folge ihm Stirn an Stirn. Wir sind nicht einmal durch einen Lufthauch getrennt; ich verschlinge es. Es ist in mir wie ein Sakrament. Maximale Sinnesschärfe des Sehens.²⁸

26 Vgl. Richard Abel, *French Film Theory and Criticism*, Bd. I (1907–1929); Bd. II. (1929–1939), beide 1988 (wie Anm. 9), vgl. insbesondere seine Einleitungen zu den jeweiligen Sektionen.

27 André Bazin, «Le mythe du cinéma total» [1946], in: ders., *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Union générale d'éditions 1975, S. 19–24; dt.: «Der Mythos vom totalen Kino», in: ders., *Was ist Film?* Hg. und übers. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag 2004, S. 43–49.

28 Jean Epstein, «Bonjour cinéma», 1921, im vorliegenden Band, S. 331.

Ein diachroner Blick auf die *Topoi* bedeutet nun aber keineswegs ihre zeitspezifischen, historischen Ausformungen zu vernachlässigen. Denn gerade diese machen die Eigenarten eines Denkens in einer bestimmten Zeit interessant und lassen ein Moment der Fremdheit hervortreten; eine Fremdheit, die wir auch in den Übersetzungen gegenwärtig halten wollten – auf inhaltlicher wie auf sprachlicher Ebene. So wurde versucht, Wortwahl und Sprachbilder weitgehend in ihrem historisch-semanticen Feld zu belassen, sie nicht zu aktualisieren oder zu vereinheitlichen.

Die Attraktion des Kinos als Wahrnehmungsdispositiv und die Attraktion der Filme als Ausdruckspotenzial und Gestaltungsform werden von den Zeitgenossen als Grundlage einer medialen Erfahrung erkannt, die neue Empfindsamkeiten auslöst. So verlangt das Denken und Schreiben über das neue Medium, so sehr es einerseits an Erfahrungen, Konzepte und Sprachbilder aus der Welt traditioneller Gattungen anknüpft, andererseits auch nach einer neuen Sprache, gerade wenn es als Kunst begründet werden soll, wie dies etwa Ricciotto Canudo ab 1908 unternimmt.²⁹ Charakteristisch für die Einordnung des Films in die Reihe der überlieferten Künste – wobei dem Film in dieser Reihe zugleich immer wieder ein Sonderstatus zugeschrieben wird – ist die Suche nach dem angemessenen Ort im Gattungssystem. Und ebenso charakteristisch ist das Schwanken der Angabe: Canudos Suche beginnt mit der Benennung des Films als sechster Kunst, sie wird dann – unter der Feder anderer Autoren – zur fünften oder gar zur zehnten Kunst ernannt, wobei sich die Bezeichnung des Films als siebte Kunst, die wiederum Canudo mit seinem Manifest «Die sieben Künste» (1922)³⁰ einbringt, bekanntlich durchsetzen wird.

29 Vgl. Ricciotto Canudo, «Die Geburt der sechsten Kunst», 1911, im vorliegenden Band; dieser Aufsatz ist bereits 1908 auf Italienisch erschienen; vgl. Quellenverzeichnis.

30 Wird in der Einleitung in allgemeiner Form auf Texte aus dem vorliegenden Band verwiesen, so geschieht dies durch die Nennung von Autorennamen und Jahreszahl des entsprechenden Beitrags. Da die Texte im Inhaltsverzeichnis leicht auffindbar sind, konnte auf die Angabe der Seitenzahlen verzichtet werden. Lediglich konkrete Zitate aus den Texten werden einzeln in Kurzform, aber mit Seitenzahl nachgewiesen.

Eine ähnliche Suche äußert sich auch in der noch variablen Begrifflichkeit der Filmfachsprache: Aus dem ‹Kinematographen› wird nach und nach das ‹Kino›, selbst wenn die Adjektive in den ausgewählten Texten zwischen ‹kinematographisch›, ‹kinegraphisch› und ‹kinematisch› meist ohne eigentlichen systematischen Bedeutungsunterschied – oft in ein und demselben Beitrag – bis in die 1920er Jahre hinein changieren. Germaine Dulac benutzt in diesem semantischen Feld sogar das Verb ‹kinematographieren›.³¹ Gelegentlich nuancieren die Begriffe aber auch gewisse Aspekte. So spricht Dulac an anderer Stelle von der ‹integralen Kinegraphie›,³² hier wohl zur Akzentuierung des Films als einer Kunst der Bewegung und des Rhythmus, während Jean Epstein die Beweglichkeit eines Objekts in einem ‹raum-zeitlichen System› durch den Begriff ‹Kinegramme› unterstrichen sieht.³³ Und wenn Louis Delluc anfangs des Jahrzehnts mit den ‹Kinematographisten›³⁴ jene Regisseure geißelt, die nur dem Hübschen nachjagen und also von der Photogénie des Films nichts verstehen, so soll gerade der so bezeichnete Regisseur – oder bei René Clair der ‹Operateur›,³⁵ also der Kameramann – im Zuge des avantgardistischen Impulses als ‹Kinegraphist›³⁶ oder auch als ‹Kineplastiker›³⁷, d. h. als ‹Autor› des Visuellen inthronisiert werden. Parallel dazu kursiert dafür spätestens ab 1921 auch das Wort ‹cinéaste›,

31 Germaine Dulac, ‹Kommentar zu Divoire›, 1927, im vorliegenden Band, S. 479.

32 Germaine Dulac, ‹Ästhetiken, Hemmnisse, integrale Kinegraphie›, 1927, im vorliegenden Band, S. 446.

33 Jean Epstein, ‹Zu einigen Voraussetzungen der Photogénie›, 1926, im vorliegenden Band, S. 440.

34 Louis Delluc, ‹Photogénie [2]›, 1920, im vorliegenden Band, S. 241.

35 René Clair, ‹Der Kinematograph gegen den Geist›, 1927, im vorliegenden Band, S. 487.

36 Diese Bezeichnung wählen teils jeweils mehrfach u. a. Louis Delluc, ‹Die Masse vor der Leinwand›, 1920, ‹Photogénie [2]›, 1920, ‹Das Dekor, das Mobiliar, die Ausstattung›, 1920; Léon Moussinac, ‹Vom kinegraphischen Rhythmus›, 1923, ‹Die Geburt einer Praxis›, 1925; Jean Epstein, ‹Zu einigen Voraussetzungen der Photogénie›, 1926, Émile Vuillermoz ‹Die Musik der Bilder›, 1927; Abel Gance ‹Die Zeit des Bildes ist angebrochen!›, 1927, alle im vorliegenden Band.

37 Élie Faure, ‹Von der Cinéplastique›, 1920, im vorliegenden Band, S. 265.

das Louis Delluc zugeschrieben wird (und das im Französischen, anders als im Deutschen, nicht den Filmliebhaber meint). Zudem wird mit der zweiten Hälfte der 1920er Jahre der Begriff «Regisseur» [*metteur en scène*] geläufig, also die vom Theater kommende Bezeichnung für diese professionelle Funktion.

Solche Begrifflichkeiten und Wortschöpfungen haben im gesamten von unserem Band erfassten Zeitraum jeweils einen «relativen», vorläufigen Charakter: Nicht nur ist vieles, was geäußert wird, programmatisch und trägt prospektive, auf eine Verbesserung des Filmstils ausgerichtete Züge. Einiges, das auf theoretischer Ebene entworfen wird, ist bald auch wieder hinfällig: Die ästhetischen Konzeptionen sind vielfältig und entwickeln sich rasant – ebenso wie die Technik und die Praxis des Films. Und die Zeit nimmt Rache, in dem sie sich immer schneller dreht, ganz so wie René Clair dies 1927 empfindet:

Der Kinematograph lebt unter dem Zeichen des Relativen. Die Autoren, die Schauspieler, die Werke und die von ihnen angeregten Ideen sind flüchtig. Es scheint, als hätte der Kinematograph, diese Maschine zum Einfangen von Lebensminuten, die Zeit herausfordern wollen, und dass die Zeit eine schreckliche Rache nimmt, indem sie alles, was sich auf der Leinwand zuträgt, beschleunigt. Was wir heute sagen können, wird zweifellos in Kürze unzulänglich und überholt erscheinen ...³⁸

Letztlich wird auch die Textsorte von dieser Suche nach einer geeigneten Sprache für die neue künstlerische Ausdrucksform erfasst. Schreiben über Film wird zur ästhetischen Praxis. So scheint die theoretische Reflexion selbst oft als poetisches Experiment gedacht zu sein: sei es in den euphorisch-lyrischen Beschreibungen der neuartigen Sicht auf die Welt und des Filmerlebnisses der Zuschauerinnen bei Colette (1914, 1918, 1924) und Georgette Leblanc (1919); sei es in der bildgewaltigen Sprache eines Blaise Cendrars (1919) oder Louis Aragon (1918), die symbolistische Züge trägt und die surrealistische Bewegung ankündigt; sei es im

³⁸ René Clair, «Der Kinematograph gegen den Geist», 1927, im vorliegenden Band, S. 480.

eher von Dada inspirierten *Bonjour cinéma* von Jean Epstein (1921), der sein Bändchen mit Gedichten, Prosastücken und den Illustrationen von Claude Dalbanne als ein kleines Gesamtkunstwerk konzipiert, das mit der ikonoklastischen Sprachzertrümmerung flirtet; sei es im elegisch-pathetischen Stil eines Abel Gance (1927) oder Marcel L'Herbier (1918), der zumindest bei Letzterem nicht einer ironischen Dialektik entbehrt und schließlich seine Aussage vom Kopf auf die Füße stellt; sei es im poetisch-philosophischen Modus der Abhandlungen zum Rhythmus bei René Clair (1925) und Émile Vuillermoz (1927) oder Germaine Dulac (1925). Dulac verlangt zudem explizit nach einer neuen ‚Schreibweise‘ (als *écriture*): für die »geistigen Nuancen« des Films wie – exemplarisch vorgeführt – für jene der Theorie.

Doch auch bei Autoren, die ihre Rhetorik nüchterner halten, ja ihre Texte manchmal dezidiert analytisch anlegen – wie etwa Ricciotto Canudo, Louis Delluc, Léon Moussinac oder Élie Faure – machen sich oft ein berauscherer Ton und eine sprachliche Kreativität bemerkbar, die auf heutige Leser erfrischend und zugleich fremd wirken können: Neue Konzepte zum Wesen des Films wie das der *Photogénie*, das Louis Delluc Ende der 1910er Jahre bekannt gemacht hat und das weite Kreise ziehen wird, oder wie das der *Cinéplastique*, das der Kunsttheoretiker Élie Faure 1920 ins Leben ruft, zirkulieren; sie treten als vage Ideen bereits vor ihrer Benennung in Erscheinung und werden danach vielfach aufgenommen und immer wieder abgewandelt. Damit sind zwei Topoi eingekreist, die die Debatte bestimmen. Die Reihe ließe sich fortsetzen. So bildet sich, um nur einen weiteren zu nennen, auch in der Betrachtung nichtfiktionaler Filme, die als wissenschaftliche und als Landschaftsfilme die Bewegung des Lebens und der Elemente der Natur auf die Leinwand bannen, ein Topos heraus, an den sich manchmal, sozusagen im nächsten Atemzug des Schreibens, das Heroische der ursprünglichen Kraft und Leistung des Menschen im Expeditionsfilm anfügt.

Letztlich macht sich in der diachronen Perspektive der Textlektüre nicht nur der Wandel solcher Topoi bemerkbar, sondern auch die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen in einem historischen Moment, zum Teil in ein und demselben Text.

Mehr zu diesen Fragen halten die Essays der Herausgeber am Ende des Bandes bereit, die gleichsam die Funktion des Nachworts übernehmen. Während Margrit Tröhler in der hier angedeuteten Weise der Entwicklung dieser und anderer Topoi innerhalb der französischen Debatte eingehender nachgeht, zeigt Jörg Schweinitz aus vergleichender Perspektive, dass viele Gedanken nicht auf den französischen Sprachraum beschränkt bleiben, sondern in ähnlicher, teils aber deutlich abweichender Form auch den deutschen Diskurs bestimmen – und dies selbst in jenem langen Zeitraum, als während des Krieges und dann noch bis in die 1920er Jahre hinein kaum Filme und Personen die Grenze zwischen Frankreich und Deutschland überschreiten.

Dank

Dieser Band hätte ohne die gewissenhafte und wertvolle Mitarbeit vieler Beteiligten, die meisten davon aus Zürich, kaum das Licht der Bücherwelt erblickt. Die Herausgeber danken:

Veronika Rall (redaktionelle Mitarbeit, Textrecherche, -beschaffung), Michael Heyder (Leipzig; redaktionelle Mitarbeit), Selina Hangartner (Ausarbeitung des Filmtitelregisters), Marius Kuhn (Mitarbeit am Personenregister und am Bildteil), Philipp Brunner (Endkorrektur), Catherine Silberschmidt (Textvorschlag und Beschaffung der Zeitschrift *Schémas* in der Bibliothèque du Film in Paris), Mireille Berton (Lausanne, Fachkonsultation), Anne Lété und Rosemarie Meyer (Paris; spezielle Übersetzungsfragen).

Darüber hinaus geht unser Dank an Carla Engler (Bildbeschaffung), Adrian Gerber (Fachinformation), Bogomil Helm (Bildbearbeitung) und Martin Weiss (Bildreproduktion), an Seraina Brunner, Daniela Casanova, Alice Christoffel, Eva Lipecki, Marian Petraitis (für allerlei Hilfestellungen, DVD-Beschaffungen und Textrecherche).

Neben den Herausgebern haben sich mehrere Personen an der Übersetzungsarbeit beteiligt. Wir danken den Übersetzerinnen und Übersetzern einzelner oder mehrerer Texte herzlich, deren bibliographische

Angaben und Informationen in die Anmerkungen der Herausgeber und in die Register eingeflossen sind:

Christian Hadorn

Guido Kirsten

Mathias Knauer

Kristina Köhler

Sabine Lenk

Jelena Rakin

Veronika Rall

Sophie Rudolph

Catherine Silberschmidt

Daniel Wiegand

Der Band wurde großzügig finanziell unterstützt von der Stiftung für wissenschaftliche Forschung an der Universität Zürich. Das Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich mit seinen Mitarbeitenden und seiner Infrastruktur bot einen hervorragenden Rahmen für die Arbeit.

Zürich, im Juli 2016

Die Herausgeber

EDITORISCHE BEMERKUNGEN UND HINWEISE

Textauswahl und Anordnung. Die *Auswahl* der Texte für diesen Band möchte pars pro toto und in offener Form auf möglichst viele Themen, Denkweisen und Ideen – aber auch auf Äußerungen zu verschiedenen Filmgattungen und -genres, die zwischen 1906 bis 1929 bedeutsam waren – hinweisen und den historischen Wandel von Medium und Diskurs innerhalb jener Zeit kenntlich machen. Sie erhebt mithin in keiner Hinsicht Ansprüche auf Vollständigkeit und folgt keinem systematisierten, geschlossenen historiographischen Konzept. Vielmehr sucht sie mit ihrer Mischung aus prominenten und wenig bekannten Texten, den Aspektreichtum, die Vielfalt und Dynamik des Diskurses zu unterstreichen. Schon daher, aber auch weil die meisten Texte zugleich mehrere Themen anschlagen, verzichtet die Edition auf eine thematisch gruppierte *Anordnung der Beiträge*, sondern folgt schlicht der zeitlichen Reihe ihres Ersterscheinungstermins. Wenige Abweichungen von diesem Prinzip (jeweils beschränkt auf die Reihung innerhalb eines Jahres) dienen dazu, Zusammenhänge deutlicher sichtbar zu machen.

Textgestalt. Insgesamt ist die Anthologie von dem Bemühen geleitet, die Texte auch in ihrer Gestalt, soweit in einer Übersetzung realisierbar, in möglichst großer Nähe zur ursprünglichen Fassung wiederzugeben. Das erforderte zunächst, vom Wortlaut der jeweiligen *Erstpublikation* auszugehen – und zwar auch dann, wenn die Autoren später davon selbst leicht veränderte Nachdrucke lanciert haben. Auf Veränderungen dieser Art wird, wo dies bedeutsam erscheint, in Anmerkungen verwiesen. Auch übernimmt das Layout weitgehend die Absatzgliederung des Erstdrucks, und alle Texte erscheinen *ungekürzt*. Einfügungen der Herausgeber in

die Texte (wie Namensergänzungen, bestimmte filmographische Angaben etc.) wurden in eckige Klammern gestellt.

Prinzipien der Übersetzung. Das Bemühen um eine möglichst große Nähe zur historischen Erstpublikation bedeutete für die Übersetzung vor allem, den Duktus der Zeit weitgehend beizubehalten. Ziel war kein fragwürdiges Imitat historischer Sprachstile, aber doch eine klare Orientierung am Ursprungstext. So war es ein Anliegen bei der Übertragung ins Deutsche, der Ausdrucksweise im jeweiligen Text gerecht zu werden, selbst wenn einzelne Passagen (so wie im französischen Text selbst) nicht immer leicht lesbar sind. Sie zeugen indes auch sprachlich – etwa mit langen, verschachtelten, dem akademischen Gepräge der Zeit entsprechenden Sätzen oder mit dem Ton avantgardistischer Äußerungen – von der Vielfalt der Debatte.

Vermieden wurde ein *Wortschatz*, der im frühen 20. Jahrhundert in der deutschen Sprache noch nicht oder allein mit anderer Semantik existierte. Hier orientiert sich die Übersetzung am zeitgenössischen Wortschatz etwa der deutschen Debatten um den Film. Das heißt zum Beispiel, dass in den frühen Texten das zu jener Zeit im deutschsprachigen Kinodiskurs durchgängig gebräuchliche Adjektiv «optisch» statt des erst später allmählich auftretenden «visuell» verwendet wird. Auch blieb der für die Stummfilmzeit in Frankreich wie Deutschland typische, teils noch schwankende Sprachgebrauch der «kinematographischen» Fachterminologie erhalten, zumal die Schreibenden die nuancierten Begriffe manchmal programmatisch benutzt haben (vgl. Einleitung). Im Falle des Begriffs «Photogénie» (eigentlich: die Photogenität) blieb es bei der französischen Wortform, um der vielschichtigen Bedeutung als spezifisches Konzept des französischen ästhetischen Diskurses zum Film gerecht zu werden. Entsprechend ist der Terminus auch in der internationalen theoriehistorischen Literatur eingeführt. Das französische «cinéma» wurde je nach Kontext mit «Film» oder mit «Kino» übersetzt; «Kino» steht dabei entweder für das Lichtspieltheater oder auch für Kinematographie als die Gesamtheit der Filme (eines Landes, eines Regisseurs etc.), etwa im Sinne von: das französische Kino.

Bei einzelnen konzeptionell bedeutsamen Begriffen, die in der französischen Sprache unterschiedliche Bedeutungsfacetten besitzen, welche im Deutschen je nach Kontext durch verschiedene Worte ausgedrückt werden müssen – wie im Fall von «plastique», was auf das Plastische, Skulpturale, auf das Bildhafte resp. Bildnerische (im Sinne bildender Kunst), aber auch auf das prägnant Fassliche verweisen kann –, haben wir, wo es für das Textverständnis geboten erscheint, in eckigen Klammern auf den im Ursprungstext Einheit stiftenden französischen Begriff verwiesen.

Zitate sind in den Ursprungstexten fast ausnahmslos nicht nachgewiesen; man beschränkte sich im besten Fall auf allgemeine Hinweise. Wo es möglich war, haben wir die Quelle aufgeklärt und angemerkt. In diesen Fällen folgt die Übersetzung des Zitats dem Wortlaut der deutschen Ausgabe des zitierten Textes, soweit eine solche existiert. Ließ sich die genaue Quelle nicht ermitteln, wurde dies angemerkt. Erschwert war die Suche dadurch, dass die Schreibenden seinerzeit teils nicht mit korrektem Wortlaut, sondern nur annähernd, offenbar aus dem Gedächtnis, zitiert haben. Tatsächliche Zitate, auch solche, die nicht nachweisbar blieben, aber in den Ursprungstexten als Zitate gekennzeichnet sind, haben wir mit den üblichen doppelten «Anführungszeichen» versehen. Hingegen erfolgt die Kennzeichnung stehender Wendungen, ironisch gebrauchter Begriffe oder anderer mit modalisierender Funktion verwendeter Termini, die im Original teils auch mit den üblichen Anführungsstrichen versehen sind, hier mit einfachen «Anführungszeichen».

Rechtschreibung. Die Orthographie folgt den aktuellen deutschen Regeln. Allerdings wird vor allem für die historischen kinematographischen Fachbegriffe und für Termini, die dazu in Beziehung stehen wie «Graphik», «Phonograph», «Telegraphie», «Photographie» etc., die traditionelle Schreibweise mit «ph» bevorzugt. Anliegen war es hier – ebenso wie bei der Wortwahl –, die Anschlussfähigkeit im historischen Diskursraum sprachlich zu gewährleisten.

Anmerkungen in Fußnoten. Die Kommentierung soll die Lektüre erleichtern und das historische Verständnis der wiedergegebenen Texte unterstützen. In den Fußnotenapparat wurden zunächst die *Originalanmerkungen* aufgenommen, die der Erstpublikation beigelegt waren; sie erscheinen ohne besondere Kennzeichnung. Hingegen sind alle Anmerkungen, die nicht aus dem Ursprungstext stammen, sondern der nachträglichen Kommentierung dienen, als *Anmerkung der Herausgeber* mit ‚A. d. Hg.‘ gekennzeichnet. Bei Nachweisen von Filmtiteln, soweit sie in den Fußnoten erfolgen, konnte darauf verzichtet werden; sie stammen in jedem Fall von den Herausgebern.

Grundsätzlich war es ein Anliegen, die Fußnoten auf ein Mindestmaß zu beschränken. Inhaltliche Erläuterungen, vor allem solche zu Personen, werden nur dann in einer Fußnote gegeben, wenn sie für das unmittelbare Leseverständnis dringlich erscheinen. Ansonsten wird die Funktion von Fußnotenkommentaren zu Personen weitgehend vom kommentierten Personenregister übernommen.

Personennamen und Personenregister. Alle Namen von Personen, die in den historischen Texten einschließlich der zugehörigen Fußnoten und Bildunterschriften stehen, lassen sich im Personenregister nachschlagen. Dort werden sie jeweils knapp biographisch kommentiert. Den Vorzug erhielten dabei Informationen, die im filmkulturellen Kontext interessant oder für das jeweilige Textverständnis nützlich erscheinen. Auf diese Weise konnte auf entsprechende Fußnoten verzichtet werden. In den Texten selbst wurden die Vornamen, sofern im Ursprungstext nicht angegeben, in markierter Form ergänzt. Auf das Verzeichnen von Autorennamen der modernen Sekundärliteratur haben wir verzichtet. Ebenso wenig erfasst das Personenregister die Nennung von Personen in den Essays der Herausgeber und den Verzeichnissen des Anhangs.

Film- und Literaturtitel und Filmtitelregister. Die in den ausgewählten Texten und den zugehörigen Kommentaren und Bildunterschriften erscheinenden *Filmtitel* sind in einem Filmtitelregister erfasst und werden dort filmographisch nachgewiesen. Die Erwähnung von Filmen in den

historischen Texten folgt durchgängig der dort ursprünglich benutzten – meist französischen, gelegentlich auch englischen oder deutschen – Version des Filmtitels, selbst wenn diese inkorrekt oder abgekürzt ist, worauf in Zweifelsfällen gesondert aufmerksam gemacht wird. Bei der französischen Titelform bleibt es auch dann, wenn es sich um französische Verleihtitel ausländischer Filme handelt. Dort, wo im Text die Originaltitel nicht erscheinen – das betrifft meist nicht-französische Filme –, werden sie bei der ersten Erwähnung des Films im jeweiligen Text in einer Fußnote (ergänzt durch die Angaben zu Regie, Produktionsland und Uraufführungsjahr) angefügt. Bei Originaltiteln im historischen Text – das betrifft meist französische Filme – sind die Angaben zu Regie, Land und Uraufführungsjahr in markierter Form direkt in den Text integriert worden. Das *Filmtitelregister* enthält zudem die deutschen Verleihtitel, soweit sie sich nachweisen ließen. Aufgrund seiner Verweisstruktur kann im Register nach den Filmen in allen erwähnten Titelvarianten – auch unter dem deutschen Verleihtitel – gesucht werden. Das Filmtitelregister erfasst nicht die Nennung von Filmtiteln in den Essays der Herausgeber und den Verzeichnissen des Anhangs.

Ähnlich den Filmtiteln behandeln wir auch die in den historischen Texten erwähnten *literarischen Titel*. Das heißt, auch hier bleibt es bei der vorgefundenen Sprachform; eine Fußnote teilt jeweils den vollständigen Originaltitel, den Namen des Autors und das Ersterscheinungsjahr sowie den deutschen Verlagstitel mit, soweit diese Angaben nicht bereits im Text stehen. Auf ein Register der Literaturtitel haben wir verzichtet.

Referenzliteratur. Für die Kommentierung der historischen Texte und der Registerbeiträge wurde auf eine große Vielfalt an Fachliteratur und Nachschlagewerken zurückgegriffen. Der jeweilige Einzelnachweis dieser Sekundärliteratur in den Fußnoten und Registerkommentaren hätte jeden Rahmen gesprengt. Daher fasst das Verzeichnis *Referenzliteratur* die wichtigsten verwendeten Quellen zusammen.

Quellenverzeichnis. Dieses Verzeichnis gibt die ursprünglichen französischen Quellen bibliographisch an, auf die ein in diese Anthologie aufgenommener Text zurückgeht.

Autorinnen und Autoren. Die Autorinnen und Autoren der ausgewählten Texte werden in einem gesonderten Verzeichnis aufgeführt und sind dort ausführlich, aber zugleich dem Gebot notwendiger Beschränkung folgend, bio-bibliographisch kommentiert.

Abbildungen. Der Band enthält eine Reihe von Abbildungen. In den meisten Fällen handelt es sich um eine Auswahl der Herausgeber. Die Auswahl erfolgte mit engem Bezug zum Inhalt der jeweiligen Texte aus zeitgenössischen Filmen oder gedruckten Quellen wie französischen Filmzeitschriften.

Ursprünglich waren nur einem kleineren Teil der Texte Abbildungen beigelegt, deren Druckqualität aber selten eine Reproduktion sinnvoll erscheinen ließ. Dort, wo dies möglich war (wie im Fall der Abbildungen von Germaine Dulacs «Ästhetiken, Hemmnisse, integrale Kinegraphie») geschah es mit dem Hinweis auf die Originalabbildung. Letzteres gilt auch für jene Fälle, in denen sich die ursprünglich abgedruckten Abbildungen durch identische Standphotographien aus Filmarchiven ersetzen ließen. Einen besonderen Fall stellt Jean Epsteins *Bonjour Cinema* dar, hierfür wurden alle Abbildungen übernommen. Die Wiedergabe versucht, einen Eindruck von der ursprünglichen Form des graphisch gestalteten Gesamtbändchens zu vermitteln, verzichtet aber darauf, den Seitenumbruch völlig identisch nachzubilden.