

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

ELIXIER UND RELAIS DES GEISTES DER MODERNE

Zu einigen Topoi im französischen Diskurs zum Kino

Margrit Tröhler

Le film, comme la musique, émeut en se mouvant.

«Der Film, wie die Musik, bewegt mittels Bewegung.»¹ Mit diesem Zitat, das Louis Delluc zugeschrieben werden kann, sind gleich mehrere grundlegende Aspekte des Diskurses über das Kino während der Stummfilmzeit angesprochen: Die Bewegung als essentielle Eigenschaft des Films, die mit ihrer ansteckenden Dynamik auf uns Zuschauer überspringt und uns emotional ergreift – so wie die Musik, ohne Sprache. Und im Vergleich zwischen Film und Musik klingt auch der Standpunkt an, dass das Kino eine Kunst sei und zwar, wie die Musik, eine Kunst der Bewegung.

Die Analogie zwischen Film und Musik, die argumentativ erst im Laufe der 1920er Jahre voll zur Entfaltung kommen wird, trifft ins Herz der Diskussion über das Kino zwischen 1906 und 1929, die sich immer wieder auf die Bewegung der kinematographischen Bilder beruft. Als wesentliche Komponente des Films erkannt, gefeiert und verklärt, erweist sich die ‚Bewegung‘ auch auf diskursiver Ebene als Antriebskraft: ein Leitgedanke, der sich in den filmtheoretischen Schriften bald zu einem Topos verfestigte und der Debatte ein facettenreiches Feld an

¹ In: *Cinéa*, Nr. 31, 9. Dezember 1921, S. 15; diese nicht gezeichnete Aussage steht als hervorgehobenes Zitat unten auf einer Seite, auf der ein Artikel von Louis Delluc («D’Oreste à Rio Jim») abgedruckt ist; es erscheint naheliegend, ihm diese Aussage zuzuschreiben.

Perspektiven eröffnete. Dieser Topos wird sich ebenfalls durch meinen Essay ziehen, der sich vornimmt, ausgehend von der Textauswahl des vorliegenden Bandes drei Themenfelder aufzuspannen, die jeweils weitere Topoi bündeln: *Das Sichtbare, das Optische und das Visuelle, Eine neue Zivilisationsform oder die Gleichwertigkeit der Dinge* sowie *Die universelle Sprache und die unanimistische Einbindung der Zuschauer* in den Film. Andere Schlüsselbegriffe der zeitgenössischen Reflexion wie der heutigen theoriegeschichtlichen Forschung scheinen in diesen sich überschneidenden Feldern auf: Etwa jene, die sich um die Frage drehen, ob das Kino als *Synthese aller Künste* (nach dem wagnerianischen Vorbild des Gesamtkunstwerks) oder als *autonome Kunst* mit ihren spezifischen Eigenschaften (nach dem Modell des Laokoon von Lessing) zu gelten habe. Die Ideen, die um das sich wandelnde Verhältnis des Films zu den anderen Künsten kreisen und dieses als Anlehnung, Abwandlung, Abgrenzung oder Analogie (insbesondere zur Musik) verstehen, werden unter den drei behandelten Gesichtspunkten mehrfach zur Sprache kommen – ebenso wie die Konzepte von *Photogénie, Cinéplastique* oder *Cinéma pur*. Ich möchte sie indes nicht frontal angehen, sondern versuchen, einige Schlaglichter auf die Debatte zu werfen, in denen wiederkehrende Vorstellungen über Funktion, Eigenart und Wirkungsmacht des neuen Mediums als topische Verdichtungen aufleuchten, um so verschiedene Wegweiser für die Lektüre der Texte anzubieten.²

2 Mein Essay erhebt nicht den Anspruch, einen umfassenden Überblick über die Geschichte der französischen Filmtheorie zu geben. Dies hat Richard Abel mit seinem zweibändigen Werk und den Einleitungen zu den jeweiligen Kapiteln geleistet; zur Stummfilmzeit vgl. *French Film Theory and Criticism. A History / Anthology, 1907–1939*, Bd. I. Princeton, New Jersey: Princeton University Press 1988. In geraffter Form bieten auch die folgenden, inzwischen «klassischen» Aufsätze einen guten Überblick: 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. François Albera, «L'objet de la critique (1908–1916)», in: 1985. *Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, Nr. 30,

Das Feld ist vielstimmig. Innerhalb der hier betrachteten 25 Jahre lassen sich konträre Interessen und historische Verschiebungen in den Debatten ausmachen, dennoch festigen sich einige Positionen durch die Zeit und bündeln sich zu Topoi. Von einer kohärenten Theorie oder auch nur klaren Fronten, also mehreren sich dezidiert gegenüberstehenden theoretischen Standpunkten, kann nicht gesprochen werden (hierin ist sich die aktuelle Forschung einig): Vielmehr überlagern und überlappen sich die Ideen, sie werden modelliert oder verworfen, oder sie treten je nach individueller Präferenz der Schreibenden in einem veränderten Kontext, manchmal auch gestützt auf eine neue Begrifflichkeit, wieder zutage. Mein Anliegen ist es, solchen Dynamiken und Kristallisationsmomenten im Diskurs nachzugehen und ein Bewusstsein zu schaffen für einige Denkfiguren oder Topoi, ihre schillernde Wandlungsfähigkeit und den variablen Umgang der Autorinnen und Autoren mit ihnen.

So bleibt zum Beispiel die Idee des Films als «universelle Sprache» von François Dussaud (1906) und Édouard Toulouse (1912) über Ricciotto Canudo (1922) bis zu René Clair (1927) präsent. Selbst wenn Erstere den utopisch anmutenden völkerverbindenden Aspekt dieser neuen «Sprache» stärker betonen, während Letzterer die Durchschlagskraft des «weltumspannende[n] Mechanismus» bereits voraussetzt,³ sind mit diesem Topos, der von der Programmatik des Noch-zu-Ereichenden durchdrungen ist, meist im selben Atemzug anthropologische, ökonomische und ästhetische Aspekte angesprochen. Später, in den 1930er Jahren und mit Bezug auf die Wochenschauen, wird Germaine Dulac angesichts der in Europa aufkommenden Tyrannei des Faschismus er-

2000, S. 3–21. Stuart Liebman, «French Film Theory, 1910–1921», in: *Quarterly Review of Film Studies*, Jg. 8, Nr. 1, 1983, S. 1–24. Zu den avantgardistischen Positionen der 1920er Jahre vgl. u. a. Noureddine Ghali, *L'Avant-garde cinématographique en France dans les années vingt. Idées, conceptions, théories*. Paris: Éditions Paris Expérimental 1995.

3 René Clair, «Der Kinematograph gegen den Geist», 1927, im vorliegenden Band, S. 482. Konkrete Zitate aus den Aufsätzen werden in Kurzform und mit Angabe der Seitenzahl nachgewiesen; allgemeine Verweise auf Texte im Band erscheinen mit Autorennamen und Jahreszahl.

neut das nun klar politisch begründete Argument der Völkerverständigung durch das Kino stark machen. Und etwa zur gleichen Zeit setzt sich Élie Faure mit seiner kosmischen Konzeption des Kinos daran, die «universelle Sprache» des Films noch einmal vertieft zu ergründen (womit sich gleich auch feststellen lässt, dass die behandelten Topoi nicht nur in einem semantischen und pragmatischen Feld oszillieren, sondern über die Stummfilmzeit hinausweisen können).⁴

In einem ähnlich komplexen Geflecht von Ansichten ist die Idee des Films, der die Geschichten zum Leben erweckt und in seinem Licht- und Schattenspiel eine Gleichwertigkeit aller Dinge herstellt, die eine neue ästhetische und gesellschaftliche Ordnung verheißt und uns als Zuschauerinnen affiziert, durchweg – in unterschiedlichen Nuancierungen – gegenwärtig. Aber auch die metaphorische Rede von der Kamera als einem großen, präzisen Auge umspannt die gesamte hier in den Blick genommene Zeit – ein Auge, das alles aufzeichnet und nicht nur mehr sieht als das menschliche Auge, sondern die vielfältigsten Facetten der Welt im schnellen Wechsel zur Wahrnehmung bringt. Die Kamera gilt den Zeitgenossen als ein optischer Apparat, der sinnliche und intellektuelle Erkenntnis vereint, sei dies zum Nutzen der Wissenschaft oder der Bildung wie bei dem experimentellen Psychologen Édouard Toulouse (1912), sei es im Hinblick auf eine neue Poetik der Innerlichkeit wie bei dem Musikhistoriker und Filmkritiker Émile Vuillermoz (1927). Dies sind nur einige Argumente, die oft sehr nah beieinander liegen und den Film in die visuelle Kultur und die wissenschaftlichen Spannungsfelder des beginnenden 20. Jahrhunderts einordnen.

4 Vgl. Germaine Dulac, «La portée éducative et sociale des actualités» [1934] oder «Considérations sur l'actualité cinématographique» [1936], beide in: *Écrits sur le cinéma. 1919–1937*. Hg. v. Prosper Hillairet. Paris: Éditions Paris Expérimental 1994, S. 203–207 resp. S. 215–216. Élie Faure, «La langue universelle» [1935], in: ders., *Cinéma*. Houilles: Éditions Manucius 2010, S. 101–106. Die Frage, inwieweit die hier behandelten Topoi in die Theorien zur Zeit des frühen Tonfilms oder gar der Nachkriegszeit einfließen, kann der vorliegende Essay jedoch nur sehr punktuell beantworten.

Immer und gleich von Anfang an ist die Faszination, die von den photographisch-bewegten Bildern der Welt ausgeht, auch ein Staunen über die Vergegenwärtigungsmaschine Kino, ihre Technik und ihre magischen Effekte: «Man sieht das Leben sich bewegen», schreibt Rémy de Gourmont 1907.⁵ Diese Faszination ist stets von dem Bewusstsein begleitet, dass auf der Leinwand eine andere Welt erscheint, eine Welt, die die Zuschauer zum Beispiel in den Reise- und Landschaftsfilmen einlädt, sie zu entdecken, die aber auch eine Transposition in die Unähnlichkeit und in eine neue raum-zeitliche und mediale Dimension beinhaltet. Ontologische, technologische und ästhetische Aspekte fließen ineinander und sind oft eng verzahnt, einerseits mit sozioökonomischen oder politischen Bezügen zur aktuellen Gesellschaft, andererseits mit philosophischen, ja utopischen Gedanken von einer besseren, humaneren Zukunft. Die «schnellen Wechsel» von Dekor, Geschwindigkeiten und Perspektiven, die immer wieder angesprochen werden, betreffen so auch den Diskurs über das Kino: Vormodern anmutende, magische Verschmelzungsphantasien, ein romantisches Naturverständnis oder eine aktuelle lebensphilosophische Haltung sind stets gekoppelt an die Lust am Spektakulären, insbesondere des Alltags, das bereits die vorgängigen Schaudispositive von Panoramen und Dioramen erlebbar gemacht hatten. Sie sind ebenfalls an die Neugier, den Wissensdurst und das Bewusstsein moderner, aufgeklärter Menschen geknüpft, die bereits erfahren und erkannt haben, dass sie in einer Zeit des Medienumbruchs leben, deren Teil sie sind;⁶ dies alles lange bevor Abel Gance emphatisch verkündet: «Die Zeit des Bildes ist angebrochen!»⁷

5 Rémy de Gourmont, «Kinematograph», 1907, im vorliegenden Band, S. 52.

6 Vgl. z. B. Leo Charney, Vanessa R. Schwartz (Hg.), *Cinema and the Invention of Modern Life*. Berkeley [etc.]: University of California Press 1995; 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.

7 Abel Gance, «Die Zeit des Bildes ist angebrochen!», 1927, im vorliegenden Band.

Das Sichtbare, das Optische⁸ und das Visuelle

Wenn in den vorgelegten Texten vom ›Kinematographen‹ (oder ab den 1920er Jahren auch vermehrt vom ›Kino‹) die Rede ist, so kann die Bezeichnung vieles umfassen: von den eigentlichen Filmbildern über die Kamera bis zum Kino als Wahrnehmungsdispositiv, Aufführungsort und Institution. Mehr noch: Sie kann je nach Kontext und Sichtweise die Fähigkeit des Apparats zur Aufzeichnung der bewegten Welt meinen, den Film als Kunst – als «Kinematographie», als «Kinegraphie» – oder, rezeptionsseitig, die allgemeine Verständlichkeit und die sinnlich-affektive Wirkung der stummen Bilder.⁹ Diese breite Verwendung macht deutlich, dass der Kinematograph als *die* technologische Neuerung der Zeit gilt: Er Sorge – zusammen mit dem Phonographen – für den größten Medienumbruch seit Gutenbergs Erfindung des Buchdrucks, wie François Dussaud 1906 in einem Interview verkündet, das den Auftakt zu unserem Band bildet. Und er fährt fort:

Die zeitgenössische Epoche [...] hat durch die Industrialisierung dieser wissenschaftlichen Entdeckungen allen Menschen – *unabhängig von ihrem Alter und von ihrer Unwissenheit* – jene Instrumente zugänglich gemacht, die es ihnen erlauben, ganz und gar alles zu erfahren, was sich weit entfernt in der Zeit oder im Raum zuträgt.¹⁰

-
- 8 Mit dem ›Optischen‹ ist hier einerseits die technische Apparatur der Kamera und andererseits die physiologisch-sinnliche Wahrnehmung durch das menschliche Auge gemeint. In den Aufsätzen des Bandes wurde zudem mit dem Optischen oft der Begriff des Visuellen, auch im künstlerischen Sinn, übersetzt (konform zum deutschen Sprachgebrauch der Zeit bis in die 1920er Jahre).
- 9 Zum breiten semantischen Feld der kursierenden Begriffe zum Kinematographischen vgl. die Einleitung zum vorliegenden Band, S. 29. Dazu kommt, dass im Französischen ›Kino‹ und ›Film‹ auch heute nicht dieselbe Unterscheidung erfahren wie im Deutschen; die Reichweite des Ersteren ist nach wie vor umfassender zu verstehen, z. B. in der Wendung ›Le cinéma d'Abel Gance‹ = ›Die Filme von Abel Gance‹.
- 10 François Valleiry, «Ein Interview mit Monsieur Dussaud», 1906, im vorliegenden Band, S. 46–47 (Herv. i. O.). Auch andere Autoren, u. a. Marcel Gromaire (1919), kommen auf den Buchdruck zu sprechen.

Bei Dussaud ist der verheißungsvolle Gedanke, dass Kinematograph und Phonograph (der Ingenieur forscht gerade selbst an einer Maschine für die direkte Tonübertragung) in nicht allzu ferner Zeit die Welt befrieden werden, weil durch sie die Menschen aller «Rassen und Glaubensüberzeugungen» sich besser kennen und also «gegenseitig immer mehr lieben» lernen, hauptsächlich technologisch begründet. In vielen der späteren Texte rücken sodann (lebens-)philosophische und ästhetische Aspekte stärker in den Vordergrund – selbst wenn die Kamera, wie bei Gance, Dreh- und Angelpunkt bleibt: «Das Stahlauge des Apparats» gilt als *Seele* des Kinematographen.¹¹

Die angesprochene Vieldeutigkeit der Bestimmung und Reichweite des Kinematographen verdichtet sich in den Debatten zu drei Topoi, die zwar bis zum Ende der 1920er Jahre einem nicht zu leugnenden Wandel unterworfen sind, aber dennoch für die gesamte theoretische Reflexion, die sich positiv zu dieser modernen Errungenschaft verhält, Geltung beanspruchen können:¹² die (neu) *sichtbare* Welt, die *optischen* Möglichkeiten der Kamera und die *visuellen* Qualitäten des Filmbilds, das sowohl die realistische Illusion als auch eine neue haptisch-mediale Erfahrung vor der Leinwand garantiert.

¹¹ Ebd., S. 47, resp. Abel Gance, «Die Zeit des Bildes ist angebrochen», 1927, im vorliegenden Band, S. 527.

¹² Natürlich gibt es auch die skeptischen, warnenden oder gar den Kinematographen verdammenden Stimmen, die in unserem Band, der keine Gesamtschau zu liefern beansprucht, zugegeben untervertreten sind; als ein Beispiel ist die Position von Paul Souday (1916) zu nennen. Zu den Gegenstimmen aus katholischen, pädagogischen oder allgemein kulturkritischen Kreisen, die dem neuen Medium und der neuen Massenkultur Einhalt gebieten möchten und deren Statements an die in Deutschland zwischen 1909 und 1929 vehement geführte «Kino-Debatte» erinnern, vgl. Richard Abel, *French Film Theory and Criticism* (wie Anm. 2), S. 6–13, oder Richard Abel, *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896–1914*. Berkeley [etc.]: University of California Press 1994, S. 1–8. Insbesondere hinsichtlich eines ihrer wichtigsten Organe, der katholischen Zeitschrift *Le Fascinateur* (1903–1914), vgl. auch Jean-Philippe Restoueix (wie Anm. 2), S. 312–315 und Emmanuelle Toulet, *Le spectacle cinématographique à Paris de 1895 à 1914*. Paris: Sorbonne (unpubl. Dissertation) 1982, S. 511–535.

Die Sichtbarkeit der Welt

Die Faszination daran, den Alltag, die Natur, das Leben in Bewegung und Veränderung zu sehen, ist als ein fundamentaler Aspekt der filmischen Wahrnehmung in vielen Texten gegenwärtig. Sie stützt sich auf den ontologischen Realismus des Filmbildes, das fähig ist, die vorfilmische Welt zu reproduzieren, und umspannt die gesamte Stummfilmzeit:¹³ vom Enthusiasmus eines Rémy de Gourmont – «Man sieht das Leben sich bewegen» – bis zu den Forderungen von Germaine Dulac, die von der filmischen Praxis ebenso wie von der theoretischen Reflexion verlangt, zu den Bildern des einfahrenden Zuges – wie in *L'ARRIVÉE D'UN TRAIN EN GARE DE LA CIOTAT* der Gebrüder Lumière (F 1896) – und also zur «reine[n] Bewegung als Auslöser von Emotionen» zurückzukehren, um daran anknüpfend eine neue Ästhetik des «physischen und visuellen Sinneseindruck[s]» zu entwickeln.¹⁴

Die Sichtbarmachung und die neue Sichtbarkeit eines gefilmten Geschehens provoziert für die Zeitgenossen gar eine Steigerung der Wirklichkeit: «Die Geschwindigkeit der Bewegungen verstärkt den Eindruck von Leben. Sie ist mitunter sehr hoch, wodurch man die Banalität der Geschichte vergisst und sich an den Details erfreut», so äußert sich wiederum bereits Gourmont.¹⁵ Die technischen Mängel der zappelnden und flackernden Bilder, die wohlgemerkt die Illusion nicht zerstören konnten, werden sich zwar im Laufe der Zeit ergeben, dafür werden

13 Diese Faszination und die Grundkonzeption des ontologischen Realismus halten auch nach der Stummfilmzeit an, wenn wir an André Bazin oder Edgar Morin denken; zur Geschichte der Theorie des filmischen Realismus vgl. Guido Kirsten, *Filmischer Realismus*. Marburg: Schüren 2013.

14 Germaine Dulac, «Ästhetiken, Hemmnisse, integrale Kinegraphie», 1927, im vorliegenden Band, S. 451. Hier macht sich auch ein historisches Bewusstsein für die Geschichte des Films und dessen Wahrnehmung bemerkbar, parallel zur breiten Entwicklung von Cinéclubs in den 1920er Jahren, die Dulac selbst mitinitiierte. Vgl. Malte Hagener, *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-Garde and the Invention of Film Culture, 1919–1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2007.

15 Rémy de Gourmont, «Kinematograph», 1907, im vorliegenden Band, S. 54.

mehr und mehr narrative und ästhetische Mängel angeprangert (der Kinematograph gilt ja, wie erwähnt, noch auf allen Ebenen als verbesserungswürdig). Indes bleibt die Vorstellung präsent, dass die Reproduktion mehr bieten kann als ein reines Abbild. Jean Cocteau zufolge vermag es die neue «Architektur der Formen, der Körper, der Schatten, der Ebenen», uns «das Leben besser vor Augen [zu] führen als jede notwendigerweise ungenaue Darstellung der Wirklichkeit». Daher lautet sein Credo: «Wir glauben» die Dinge «zum ersten Mal zu sehen».¹⁶ Und dieses neue oder andersartige *Sehen* verbindet das Gefühl mit dem Intellekt, denn es stützt sich nicht mehr auf das Intelligible, das Verstehen der Dinge durch vorgefasste Konzepte und Ideen (wie bei Kant), sondern auf ein Erkennen der mit bloßem Auge unsichtbaren Bewegung des Lebens als «Intuition» und Wahrnehmung der eigenen «Dauer» (wie bei Bergson).¹⁷ Vergangenheit und Zukunft verzahnen sich in der sinnlichen Gegenwart des Bildes: «Imperativ Präsens des Verbs ‹verstehen›» und «bewegte Einbalsamierung» schreibt Jean Epstein 1921 – wie im Vorgriff auf André Bazin – mit Bezug auf die Großaufnahme, jedoch, so fügt er etwas später hinzu, in einem «Augenblick ohne Dauer». Damit erinnert er daran, dass das Filmbild immer flüchtig ist.¹⁸

16 Jean Cocteau, «Carte blanche, 28. April 1919», 1919, S. 180; vgl. ähnlich etwa auch bei Henri Bergson (1914) oder bei René Clair (1927); alle Texte im vorliegenden Band. Mit dieser Idee klingt das Konzept der *Entautomatisierung* der russischen Formalisten, z. B. von Victor Schklowski an; eine direkte Verbindung bestand indes meines Wissens nicht.

17 Anne Alombert, «Bergson et le cinéma», Vortragstyposkript, Académie d'été de philosophie, 18.–20. August 2014, Epineuil le Fleuriel, insbes. Abschnitt II.2. und III.2: <http://www.iri.centrepompidou.fr/wp-content/uploads/2014/11/Anne-Alombert-Bergson-et-le-cinéma.doc> (14.08.2016).

18 Jean Epstein, «Bonjour cinéma», 1921, S. 331 und 293, sowie Jean Epstein, «Zu einigen Voraussetzungen der Photogénie», 1926, S. 440; beide Texte im vorliegenden Band. Vgl. André Bazin, «Ontologie des photographischen Bildes» [1945], in: ders., *Was ist Film?* Hg. und übers. v. Robert Fischer. Berlin: Alexander Verlag 2004, S. 33–42.

Das Optische des Apparats

Es sind die Mechanik des Kameraobjektivs und die spezifisch filmischen Möglichkeiten seines Einsatzes, durch die für Epstein das «verborgene Leben der Dinge an die Oberfläche» dringt.¹⁹ Und für Blaise Cendrars hat das Kino auf diese Weise «dem Menschen ein Auge geschenkt, wunderbarer als das Facettenauge einer Fliege».²⁰ Das Kameraauge banne den vielfältigen und pulsierenden Rhythmus des Lebens ins Bild, durch Zeitlupe, Zeitraffer, Großaufnahme – eine ähnliche Ansicht vertreten Canudo (1922) oder bereits Gromaire (1919), Colette (1918) und Gourmont (1907). Und in noch einmal gesteigerter Form erreicht dies die Kamera in der mikrokinematographischen Aufnahme des wissenschaftlichen Films (vgl. R. D. 1909, Poli 1909, Vuillermoz 1922). Selbst wenn sich die Aufmerksamkeit der Autorinnen und Autoren nach und nach auf den Rhythmus des Bilderflusses verschiebt, insbesondere auf Kamerabewegung und Schnitt (vgl. etwa Clair 1927, Vernay 1928), so bleibt das photographische Auge dennoch nicht nur die Quelle aller Wunder der Natur in deren Sichtbarmachung auf der Leinwand, sondern auch ein Instrument der Analyse und der Erkenntnis.²¹

Diese prominente Funktion des Objektivs überträgt sich auf den optischen Sinn: Auf unser Auge als «Fenster der Seele und des Geistes», wie Léon Moussinac Leonardo da Vinci zitierend vertritt, oder als den «schärfste[n] der Sinne des Körpers», wie Robert Mallet-Stevens nach Plato anführt.²² Ob nach außen oder nach innen gerichtet, das technische Auge und die Vorherrschaft des Visuellen über die anderen Sinne

19 Epstein, ebd., 1926, S. 443.

20 Blaise Cendrars, «Eine neue Kunst: Das Kino», 1919, im vorliegenden Band, S. 186.

21 Vgl. Toulouse (1912), Bergson (1914), Epstein (1921) oder Fescourt (1927). Vgl. auch Jean Epstein, «Der Kinematograph auf dem Archipel» [1928], übers. v. Ralph Eue, in: *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Hg. v. Nicole Brenez und Ralph Eue. Wien: Synema 2008, S. 57–62.

22 Léon Moussinac, «Vom kinematographischen Rhythmus», 1923, S. 381; Robert Mallet-Stevens, «Das Dekor», 1929, S. 542; beide Texte im vorliegenden Band.

machen aus dem Kinematographen das moderne Auge, das «Auge des Jahrhunderts». ²³ Dabei wird bereits seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die visuelle Wahrnehmung als der «positivistische» Sinn par excellence gepriesen, unterstützt durch die technologischen, optischen Neuerungen und die entsprechenden naturwissenschaftlichen Errungenschaften. ²⁴ Gleichzeitig sind in der Verbindung von neuesten medizinischen (physiologischen) Erkenntnissen, lebensphilosophischen und ästhetischen Konzeptionen allenthalben – insbesondere im Umkreis der symbolistischen Poesie eines Mallarmé und der impressionistischen Malerei eines Monet – Experimente zur multisensoriellen oder synästhetischen Wahrnehmung im Gange, die bald auch Anlass zu poetologischen Kommentaren boten. ²⁵

Ohne hier verkürzte Verbindungen zur Reflexion über das Kino zu ziehen – doch die Ideen liegen in der Luft –, lässt sich festhalten, dass die zeitgenössischen Autoren die photographisch-bewegte Reproduktion der Wirklichkeit und deren Transposition ins Bild oder in die Welt der Leinwand schon sehr früh als Verknüpfung der Erkenntnis mit den Sinnen ansehen. Diese Auffassung wird auch für den erzieherischen Nutzen des Kinematographen dienstbar gemacht. Sei es aus kulturhistorischem,

23 Francesco Casetti, *The Eye of the Century: Film, Experience, Modernity*. New York: Columbia University Press 2008.

24 Zum epistemologischen Aspekt der Dominanz des Sehens in den exakten Wissenschaften im 19. Jahrhundert vgl. z. B. Jimena Canales, «Photogenic Venus: The «Cinematographic Turn», and Its Alternatives in Nineteenth-century France», in: *Isis*, Jg. 93, Nr. 4., 2002, S. 585–613; <https://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:3210601>; DOI: 10.1086/375953; in der Verbindung zu Photographie und Kino vgl. Jonathan Crary, *Suspensions and Perception: Attention, Spectacle, and Modern Culture*. Cambridge [Mass.]: MIT Press 1999; speziell im medizinisch-psychiatrischen Kontext, vgl. Veronika Rall, «Wahnsinnige Bilder: Zu einer medialen Wissensgeschichte des Psychischen um 1900», in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, Jg. 37, Nr. 14 (Themenheft: *Staging Madness/Madness on Stage*), 2014, S. 379–394; DOI: 10.1002/bewi.201401698.

25 Vgl. etwa Rémy de Gourmont in *Mercure de France* 1902, der die psychophysiologischen Experimente des Dichters Victor Segalen kommentiert, zit. in: Christophe Wall-Romana, *Cinpoetry: Imaginary Cinemas in French Poetry*. New York: Fordham University Press 2013, S. 114.

anthropologischem oder biologischem Interesse, in die Faszination des Unbekannten und Unberührten, das nun ganz nah erscheint, mischt sich die Euphorie, mit dem Film vollkommen neue, ‹objektive› Lehrmethoden entdeckt zu haben, die zur Bildung der Massen beitragen. Ob Reise-, Landschafts- und Naturfilme oder mikrokinematographische Aufnahmen, dies ist die ‹Lektion der Augen›, wie es Gourmont formuliert.²⁶ Sie bedeutet selbst dem Naturwissenschaftler Félix Poli ‹eher Vergnügen als Arbeit› und instruiert dennoch.²⁷ Mehr noch: Die ‹dokumentarische Magie› bringt für Colette die Unmittelbarkeit, die Echtheit und das Phantastische, das ‹Märchenspiel›, in eins. Es sind, wie die Autorin 1914 zur Südpol-Expedition von Robert Falcon Scott schreibt, ‹beseelte Porträts eines unbekanntes Landes›. Und Naturphänomene werden zum bewegenden Drama: ‹das Keimen einer Bohne, die Geburt ihrer bohrenden Wurzelfasern, das gierige Gähnen ihrer Keimblätter, aus denen der erste Spross hervorbricht und sich wie ein Schlangenkopf windet ...›.²⁸ All diese Impressionen und Belehrungen sind den *dokumentarischen Filmen* zu verdanken.²⁹

26 Rémy de Gourmont, ‹Kinematograph›, 1907, im vorliegenden Band, S. 56.

27 Félix Poli, ‹Mikroskop und Kinematographie›, 1909, im vorliegenden Band, S. 64.

28 Alle drei Texte von Colette im vorliegenden Band: ‹Kino. Das französische Kino im Jahre 1918›, 1918, S. 171; ‹Scotts Expedition im Kinematographen›, 1914, S. 138; ‹Kino. Magie der Lehrfilme›, 1924, S. 388. Im Zusammenhang mit der dokumentarischen Magie erscheint auch wiederholt die Verbindung zu den wissenschaftlichen Bildatlanten des Insektenforschers Jean-Henri Fabre; vgl. außer Colette (1918) auch Leblanc (1919) oder Divoire (1927).

29 Obwohl der Begriff oft John Grierson zugeschrieben wird, der ihn 1926 mit Bezug auf *MOANA* von Robert Flaherty (USA 1916) erstmals benutzt haben soll, wird ‹dokumentarisch› [*documentaire*] als Adjektiv zwischen 1896 und 1906 bereits gebraucht, z. B. für die Bezeichnung ‹dokumentarische Szenen› [*scènes documentaires*] in den Katalogen von Pathé (und später auch von Gaumont); als Substantiv taucht der Begriff 1915 zum ersten Mal in der Zeitschrift *Ciné-Journal* (1. März 1915, S. 1) auf; vgl. <http://www.cnrtl.fr/etymologie/documentaire>. In den hier vorliegenden Texten wird er zum ersten Mal von Yhcam (1912) verwendet und ist mindestens ab 1918 regelmäßig in der Filmpublizistik präsent, zuerst in Wendungen wie *film documentaire* oder *images documen-*

Immer geht es dabei um die Sichtbarmachung der vielfältigen Formen von Bewegung – jener der materiellen und immateriellen Elemente der Natur wie Wasser, Wind, Licht und Schatten, aber auch jener, die mit bloßem Auge unsichtbar ist – durch die optische «Aufnahmefähigkeit» des Kameraobjektivs: Im Herauslösen und Vergrößern eines Details, in der Verlangsamung oder Raffung der Zeit in den (mikro-)kinematographischen Filmen spiegelt sich die umfassende Bewegung und das Drama der Welt im Kleinsten, das Leben *in statu nascendi*. Dieser gleichsam animistische oder zumindest vitalistische Befund wird durch die Technik unter Beweis gestellt und durch die Mikrokinematographie von Dr. Comandon und anderen in die Wissenschaft überführt, denn hier kann man, wie Félix Poli sich begeistert, die «Brown'schen Bewegungen» kleinster Teilchen mittels x-facher Vergrößerung und mittels der «Brechung und Reflexion» der Lichtstrahlen des Projektors im Ultra-Mikroskop oszillieren sehen. Dieses Verfahren gibt uns «die Gelegenheit, die Peripetien des Kampfes, den unser Organismus manchmal gegen die Mikroben führt, in der Unmittelbarkeit des Lebens wahrzunehmen», schreibt ein unidentifizierter Autor 1909.³⁰ Wissenschaft und Magie, Wissenschaft als Magie: sichtbare Metamorphose.

Verschiedene Formen der Übertragung dieser Dynamik auf das menschliche Gehirn (oder umgekehrt) sind festzustellen. Da gibt es den seinerzeit (wie heute) viel diskutierten Ansatz von Henri Bergson: Für ihn baut der «kinematographische Mechanismus des Denkens» auf einer Analogie von optischem Apparat respektive filmischem Einzelbildstreifen und der Funktionsweise des menschlichen Gedächtnisses auf. Dieser Mechanismus sorgte für die analytische Zergliederung der

taires, dann ab den 1920er Jahren auch substantivisch als *le documentaire* [der Dokumentarfilm].

30 Félix Poli, «Mikroskop und Kinematograph», 1909, S. 63, resp. R.D., «Eine Vorführung an der Akademie der Wissenschaften», 1909, S. 57; beide Texte im vorliegenden Band. Vgl. die Arbeiten in diesem Feld von Thierry Lefebvre, u. a. «Les films-leçons» du docteur Comandon», in: *Alliage*, Nr. 71 (Themenheft: *Cinéma scientifique et médical*), 2012: <http://revel.unice.fr/alliage/index.html?id=4117> (26.07.2016).

Wahrnehmung und des Denkens gleichsam in photographische Momenteindrücke, in Einzelzustände, weshalb unserer Denken das von Bergson akzentuierte kontinuierliche Fließen der Realität nur defizitär zu erfassen vermag. So bezeichnet er das Einzelbild (eigentlich das Photogramm) als «Neutralzustand» der Bewegung.³¹ Daraus wurde oft fälschlich geschlossen, «dass Bergson das Kino nicht mag», wie Marcel L’Herbier 1918 die Diskussion resümiert.³² Effektiv richtet sich Bergson mit seiner Analogie 1907 in *L’Évolution créatrice* hauptsächlich gegen

31 Henri Bergson, «Der kinematographische Mechanismus des Denkens», in: ders.: *Schöpferische Entwicklung*. Übers. v. Gertrud Kantorowicz. Jena: Diederichs 1912, S. 276–371 (*L’Évolution créatrice*, 1907), resp. Henri Bergson, «Der Wert des Kinos», 1914, im vorliegenden Band, S. 136. Bergson stellt hier einen direkten Bezug zur Momentphotographie, also zu Étienne Jules Marey, als «Neutralzustand» der kinematographischen Bewegung her. Zum Verhältnis von Bergson zu Marey vgl. Maria Tortajada, «Évaluation, mesure, mouvement: la philosophie contre la science et les concepts du cinéma (Bergson, Marey)», in: *Revue européenne des sciences sociales*, Bd. XLVI, Nr. 141, 2008, S. 95–111: <http://ress.org/155>; DOI: 10.4000/ress.155. Für die Situierung Bergsons in einem internationalen wissenschaftsgeschichtlichen Kontext vgl. auch Scott Curtis, «Die kinematographische Methode. Das ›Bewegte Bild‹ und die Brownsche Bewegung», übers. v. Jörg Schweinitz, in: *Montage AV*, Jg. 14, Nr. 1, 2005, S. 23–43.

32 Marcel L’Herbier, «Hermes und das Schweigen», 1918, im vorliegenden Band, S. 153. Der Autor polemisiert hier gegen die Position von Paul Souday, «Les derniers prophètes – Bergsonisme et le cinéma», in: *Le Film*, Nr. 83, 15. Oktober 1917, S. 9–10. Zur gesamten Debatte von 1917–1918 vgl. die Angaben in Anm. 9, S. 152, im Text von L’Herbier: Mit seinem Aufsatz greift dieser in die Diskussion zwischen Émile Vuillermoz und Paul Souday ein – Ersterer versucht im Gegensatz zu Letzterem Bergson für die kinematographische Reflexion fruchtbar zu machen; doch L’Herbier, der Vuillermoz zwar grundsätzlich beipflichtet, kritisiert dessen Position dennoch als zu «metaphysisch» und vertritt, dass für Bergson, «das Wesentliche des Films [...] vorzugsweise als etwas in der Projektionsmaschine Installiertes zu bewundern» sei (vgl. ebd., S. 152, S. 154). Wie auch François Albera (*L’Avantgarde au cinéma*. Paris: Armand Colin 2005, S. 83, Anm. 2) suggeriert, gelingt L’Herbier mit seinem Statement, eine «Rettung» des Bergson’schen Gedankens für das Kino, die 70 Jahre später Gilles Deleuze noch einmal unternehmen wird; vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino*, Bd. I. Übers. v. Ulrich Christians und Ulrike Bokelmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997 [1983], Kapitel I.

den mechanistischen Ansatz der modernen Wissenschaft. Als führender Philosoph des Neo-Vitalismus zeigt er sich, unter anderem im hier abgedruckten Interview von 1914, jedoch nicht abgeneigt, den Film als Erkenntnisinstrument für die schöpferische Lebenskraft und die Funktionsweise des Gedächtnisses, ja sogar für «das Wesen des Denkens» anzunehmen. Denn bei der Projektion einer Folge von Filmbildern kommt im kinematographischen Apparat und letztlich in der Rezeption die bewegte Synthese der einzelnen Aufnahmen und Eindrücke zustande.³³ Dementsprechend führt er weiter aus: «Die Kinematographie belehrte» die Maler, «dass der Eindruck einer Bewegung nicht entsteht, wenn man einen Moment aus der Bewegung festhält – sie entsteht erst, wenn man mehrere Momente der Bewegung wiedergibt. Und das tut die weiße Leinwand, auf der sich der Film abrollt ...». So war es «dank der Kinematographie» möglich geworden «zu zeigen, wie eine Zelle entsteht, wird und vergeht ...». Und am Ende des Interviews gesteht Bergson nicht nur der Errungenschaft der Mikrokinematographie, sondern dem Kino insgesamt ausdrücklich zu, dass es «*dem Gelehrten, dem Philosophen, dem Künstler und dem Geschichtsschreiber*» großen Nutzen bringe.³⁴

Wenn bei Bergson «das lebende Auge» und das «Gedächtnis» mit dem Kinematographen, also der Aufzeichnung durch die Kamera respektive mit dem Fluss der Bilder durch die Projektion, assoziiert werden,³⁵ so gibt es auch die umgekehrte Übertragung der Fähigkeiten des menschlichen Gehirns auf die Kamera und den Film. Wie für Bergson ist auch für Dussaud die spezifisch mediale Vermittlung der Bewegung und des

33 Henri Bergson, «Der Wert des Kinos», 1914, im vorliegenden Band, S. 136. Die Philosophin Anne Alombert («Bergson et le cinéma», wie Anm. 17) arbeitet diese Position Bergsons anhand der Analyse weiterer seiner Schriften heraus; vgl. dazu auch Jörg Schweinitz, *Film und Stereotyp. Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie*. Berlin: Akademie Verlag 2006, S. 39.

34 Bergson, ebd., S. 137 (Herv. i. O.). Siehe dort auch S. 135, Anm. 1 zur Klärung der Versionen dieses Interviews; eine leicht abweichende Fassung ist auf Deutsch unter dem Namen des Urhebers erschienen: Michel George-Michel, «Henri Bergson spricht zu uns über das Kino» [1914], übers. v. Frank Kessler, in: *KINtop*, Nr. 12, 2003, S. 9–11.

35 Ebd., S. 136.

Welthaften dem technischen Apparat geschuldet. In seiner pragmatischen Argumentation insistiert Letzterer auf dem unbeteiligten, «objektiven» Charakter des Instruments, das der «Subjektivität» menschlicher Bemühungen und Vorlieben, der «persönlichen Eigenart», wie sie jedes Handwerk und jede Kunst bestimme, enthoben sei.³⁶ Für viele andere Autorinnen und Autoren wird die Sichtbarmachung der Welt durch das Kameraobjektiv indes zu einem Ort des Oszillierens oder gar Ineinanderfließens von Objektivität und Subjektivität. Leben und Kunst. Erkenntnis und Gefühl. Und wiederum: Analyse und Synthese.

Angeregt durch die kinematographischen Bilder, die es vermögen, «jeden Zustand der Seele, alle Bewegungen des Herzens» zu spiegeln, sitzt die Subjektivität entweder im Auge der Zuschauer, wie bei Georgette Leblanc, oder in der «Seele des modernen Publikums», wie bei Canudo.³⁷ Und schon für Gourmont besteht «die Lektion der Augen» nicht nur darin, dass «eine auf die Leinwand projizierte Photographie unsere Gefühle ebenso anrühren kann wie die Wirklichkeit», sondern dass die dargebotenen Schauspiele «eine einzigartige und manchmal schlagartig wirkende Erweiterung der Intelligenz» zur Folge haben.³⁸ Oder die Subjektivität ist dem ›Temperament‹ des Künstlers geschuldet, der bald in den Diskurs zurückgeholt wird, weil er auswählt, dem Material seinen «geistigen Ausdruck» aufprägt und das Objektiv durch seine «persönliche Empfindsamkeit» lenkt (ich komme auf all diese Aspekte zurück).³⁹ Wenn im Laufe der Zeit eine zunehmende Präsenz des Regisseurs als ›Autor‹ festzustellen ist, so bleibt doch auch die Idee immer gegenwärtig,

36 François Valleiry, «Ein Interview mit Monsieur Dussaud», 1906, im vorliegenden Band, S. 45–46. Auch hier werden zentrale Aspekte von Bazins «Ontologie des photographischen Bildes» (wie Anm. 18) bereits vorweggenommen.

37 Georgette Leblanc, «Gedanken zum Kino», 1919, im vorliegenden Band, S. 200; Ricciotto Canudo, «Die Geburt einer sechsten Kunst, 1911, im vorliegenden Band, S. 74.

38 Rémy de Gourmont, «Kinematograph», 1907, im vorliegenden Band, S. 54 und S. 56.

39 Édouard Toulouse, «Psychologie des Kinos», 1912, im vorliegenden Band, S. 131, resp. Jean Epstein, «Zu einigen Voraussetzungen der Photogénie», 1926, im vorliegenden Band, S. 144.

dass bereits das ‹objektive› Kameraauge die sinnliche Empfindung und den Verstand vereint und zwar besser als das Auge des Menschen und besser als alle anderen Künste (vgl. u. a. auch Moussinac 1923, Gance 1927). Diese Idee kulminiert bei Epstein in der Metapher der Kamera als Gehirn und ergo als autonome Künstlerin:

Die Bell & Howell ist ein Metallgehirn, standardisiert, fabriziert, vertrieben in einigen tausend Exemplaren, das die Außenwelt in Kunst verwandelt. Die Bell & Howell ist ein Künstler und erst hinter ihr stehen andere Künstler: Regisseur und Kameramann. Empfindsamkeit ist nun käuflich und ist im Handel erhältlich und entrichtet Zollgebühren wie Kaffee oder Orientteppiche. [...] [M]an muss diese unverhoffte Entdeckung eines Subjekts nutzbar machen, eines Subjekts, das Objekt ist, ohne Bewusstsein, das heißt ohne Zögern und Bedenken, ohne Bestechlichkeit, ohne Gefälligkeit, ohne möglichen Irrtum, ein vollkommen aufrichtiger Künstler, ausschließlich Künstler, Künstler schlechthin.⁴⁰

Hier illustriert der kinematographische Apparat nicht die Funktionsweise des menschlichen Gedächtnisses wie bei Bergson, sondern die Kamera wird selbst zum Subjekt in dem Sinne, wie es der Titel *L'Intelligence d'une machine* (1946) einer späteren Schrift von Epstein suggeriert; sie macht insbesondere durch die Vergrößerung das ‹Übernatürliche›, d. h. das Sinnliche und das Seelische, wahrnehmbar, das für ihn auch die Photogenie mitbegründet.⁴¹ Oder in den Worten von Georgette Leblanc: Die Vergrößerung betreibt ‹physiologische Anatomie› und dennoch,

⁴⁰ Jean Epstein, ‹Bonjour cinéma›, 1921, im vorliegenden Band, S. 291. Die Bell & Howell war eine hoch präzise Ganzmetall-Kamera aus der gleichnamigen Firma, die 1912 auf den Markt kam und lange als Standardkamera galt.

⁴¹ Ebd., S. 277 und S. 294. Jean Epstein, *L'Intelligence d'une machine*. Paris: Melot 1946. Dass diese Maschine alle Denkkategorien neu ordnet und damit gegen den kartesischen Dualismus antritt, legt Epstein auch in dem folgenden Text dar: ‹Das Kino jenseits von Descartes› [1947], übers. v. Jürgen Kölbach, in: *Mediensoziologie*, Bd. I: *Film*. Hg. v. Alphons Silbermann. Wien: Econ 1973, S. 156–157.

im Kino «behält jede Empfindsamkeit ihre persönliche Kontur».42 Objektive und subjektive Sichtweise – der Kamera, der Zuschauerin oder/ und des Regisseurs – vereinen sich; innere, psychische Bewegungen des Gefilmten werden enthüllt. Dabei steht die Kamera letztlich *pars pro toto* für den Film, der als solcher mehr und mehr zu einer Dynamik des Erkennens wird. Während es Leblanc in ihrer Antwort auf den Text «Hermes und das Schweigen» von Marcel L’Herbier (1918) darum geht, das Kino als «wunderbare Ausdrucksform» zur «Verherrlichung der Wirklichkeit» mit dem Ziel der Sichtbarmachung von Subjektivität zu verteidigen, ist es später bei Germaine Dulac gerade diese «innere Bewegung», die – nun in der synthetischen Kraft «des Rhythmus einer Bildfolge» – die «geistigen Nuancen» der Filmkunst und das «wahre kinematographische Denken» ausmacht.43

Visuelle Qualitäten

Die spezifische Medialität des Films und dessen sinnliche Wirkung auf die Zuschauer wird noch mit einem anderen Aspekt des Kinematographen assoziiert: dem Filmmaterial, seiner Lichtempfindlichkeit und Fähigkeit, vor unseren Augen eine Präsenz der Dinge und eine ganze Welt zu evozieren. Ausgehend vom Objektiv der Kamera, das auch dafür die Grundlage bildet, formen sich so im Diskurs Konzepte, die auf die spezifischen medialen Qualitäten des Filmbildes und seine visuellen Effekte fokussieren: die *Photogénie* oder die *Cinéplastique*. Obwohl beide Begriffe in dieser exakten Form erst nach dem Ersten Weltkrieg auftauchen, verschaffen sich die entsprechenden Sensibilitäten lange vorher Gehör. Bereits Gourmont spricht von der «Transparenz», die den Farben einen «Glanz» verleiht, «den sie im gewöhnlichen Schauspiel

42 Georgette Leblanc, «Gedanken zum Kino», 1919, im vorliegenden Band, S. 195 und S. 206.

43 Ebd., S. 192, resp. Germaine Dulac, «Der Film, die Kunst der geistigen Nuancen», 1925, im vorliegenden Band, S. 413 und S. 411.

kaum besitzen».44 Für Canudo bündelt der «vibrierende [...] Lichtstrahl» die lose verbundenen Bilder, durch deren «Bewegungsexzess» sich den «geheimnisvollen Filmstreifen [...] das Leben selbst eingepägt hat».45 Und bei dem Maler Marcel Gromaire ist das Licht als «Farbe» (hier im Sinne des Helldunkel und der Graustufen zwischen Schwarz und Weiß) die «Seele der Leinwand», also des Films; und so ist die «bewegte Form seine tiefe Logik, eine Art unerbittlicher Verstand, der die Qualität eines Kunstwerks ausmacht».46 Oder wiederum um eine Nuance lyrischer ist bei Leblanc zu lesen: «Überall schlich sich die Sonne ein, schmeichelte sich ein und spielte mit den Gestalten und den Dingen, um sie zu steigern, sie zu verherrlichen.»47

Dies sind nur einige Beispiele, die die magische Wirkung des bewegten Filmbildes durch die Effekte des Lichts, durch Verwandlung und Überhöhung beschreiben und das vorwegnehmen, was Delluc, Epstein und andere ab 1919/20 als «Photogénie» benennen. Das diffuse Konzept wird nichts desto weniger äußerst produktiv eingesetzt, um die spezifischen ontologischen Merkmale des Films, aber auch die Filmkunst als Handwerk zu beschreiben: Es kann, wie zumindest anfänglich bei Delluc, einmal mehr zum Zufall und zum Vorfilmischen und also zum Erfassen von kleinen physiognomischen und gestischen Momenten durch «die Wissenschaft der belichteten Bilder» tendieren – photogene Momente, «die das Auge des Kinos registriert» und die dem Film eine «Atmosphäre»

44 Rémy de Gourmont, «Kinematograph», 1907, im vorliegenden Band, S. 53. Der Autor bezieht sich hier wohl auf kolorierte Filmbilder, wie sie im frühen Kino üblich waren.

45 Ricciotto Canudo, «Geburt einer sechsten Kunst», 1911, im vorliegenden Band, S. 73.

46 Marcel Gromaire, «Ideen eines Malers über das Kino», 1919, im vorliegenden Band, S. 210.

47 Georgette Leblanc, «Gedanken zum Kino», 1919, im vorliegenden Band, S. 191. Auch Monica Dall'Asta sieht bei Leblanc eine Verbindung zum Konzept der Photogénie; vgl. «A Theory on Its Own: Georgette Leblanc's «Propos sur le cinéma» (1919)», in: *In the Very Beginning, at the Very End: Film Theories in Perspective*. Hg. v. Francesco Casetti, Jane Gaines und Valentine Re. Udine: Forum 2010, S. 69–82.

verschaffen.⁴⁸ Ein andermal wird das Photogene eher durch die «Linsen» des Objektivs generiert und bringt eine «ganz neue Rhetorik» hervor, wie Epstein vertritt.⁴⁹ Doch das «photogene Material» und die visuelle Gestaltung des Lichts, das «das Dekor präzise kalkuliert durchflutet» und dieses «geschickt den Gefühlen der Figuren» anpasst, bleiben, nicht nur für Moussinac, immer miteinander verbunden.⁵⁰ Denn: «Einzig die *beweglichen* Aspekte der Welt, der Dinge und der Seelen können in ihrem *inneren* Wert durch die kinographische Reproduktion *gesteigert* werden». Nur so ist die Photogénie «der reinste Ausdruck des Kinos».⁵¹

Über die Photogénie wurde in den letzten Jahren aus theoriehistoriographischer Perspektive viel nachgedacht und geschrieben.⁵² Auch ich werde ihr in diesem Essay noch einmal begegnen, da sie ebenfalls an der Vorstellung von der Gleichwertigkeit aller Dinge (dem zweiten eingangs erwähnten Themenfeld der in diesem Band versammelten Aufsätze) beteiligt ist. Sie wird in vielen Texten der 1920er Jahre verhandelt und nicht nur auf Gesichter und Gesten, sondern auch auf Tiere und Objekte übertragen (vgl. u. a. Vuillermoz 1927; Moussinac 1925). Oder sie wird vom Einzelbild, insbesondere den Details in der Großaufnahme, auf den Rhythmus der Bilder und, etwa von Jean Arroy (1925) oder Fernand Divoire (1927), auf das Körperlich-Filmische

48 Louis Delluc, «Photogénie [2]», 1920, im vorliegenden Band, S. 240, resp. Louis Delluc, «Das Dekor, das Mobiliar, die Ausstattung», 1920, im vorliegenden Band, S. 244 und S. 246.

49 Jean Epstein, «Bonjour cinéma», 1921, im vorliegenden Band, S. 290 und S. 332.

50 Léon Moussinac, «Geburt einer Praxis», 1925, im vorliegenden Band, S. 403 und S. 392.

51 Jean Epstein, «Zu einigen Voraussetzungen der Photogénie», 1926, im vorliegenden Band, S. 438 (Herv. M.T.).

52 Die Liste wäre lang, so sei an dieser Stelle nur auf zwei einschlägige Arbeiten in deutscher Sprache verwiesen: Frank Kessler, «Photogénie und Physiognomie», in: *Geschichten der Physiognomik*. Hg. v. Rüdiger Campe und Manfred Schneider. Freiburg i/Br.: Rombach 1996, S. 515–534, und Oliver Fahle, *Jenseits des Bildes. Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre*. Mainz: Bender 2000, v. a. S. 33–80.

des Tanzes ausgedehnt.⁵³ Die Photogénie haftet letztlich an der Materialität und der Medialität des Films, an den «expressiven und visuellen Verfahren des Kinos», die – vergleichbar mit Traumbildern und unterstützt durch die musikalische Begleitung – eine «hypnogene» Wirkung entfalten, wie Paul Romain, der die Analogie zwischen Film, Traum und Musik auslotet, suggeriert.⁵⁴ Immer initiiert die Photogénie eine Transformation des Vorgefundenen, ja eine Transposition in eine neue ästhetische Dimension der Leinwand und der Erfahrung. In der Verbindung von physiologischen und psychologischen Elementen wird sie so zur rezeptiven Kategorie der «Energie», von «Resonanzerscheinungen» oder «Vibrationen».⁵⁵ Auch wenn nicht alle der soeben zitierten Autoren den Begriff explizit fruchtbar machen, ihre Sensibilitäten für die spezifischen Qualitäten des Filmbildes fließen in der Verquickung von technischen, ontologischen, ästhetischen und psychologischen Argumenten schließlich in eine ähnliche Richtung. Das Kino ist Metamorphose und synästhetisches Relais des Geistes der Moderne: Es macht

53 Eine Analogie zum Tanz ist bei verschiedenen Autoren festzustellen; vgl. neben den genannten auch Faure (1920), Vuillermoz (1922), Fescourt (1927), Vernay (1928) und auf abstrakter Ebene Sturzwage (1914); alle Texte im vorliegenden Band. Vgl. dazu Laurent Guido, *L'Âge du rythme. Cinéma, musicalité et culture du corps dans les théories françaises des années 1910–1930*. Lausanne: Payot 2007; Kristina Köhler, «Nympe und bewegtes Beiwerk. Bildbewegungen des Kinos um 1910 zwischen Geste und Vibration», in: *Film Bild Kunst. Visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms*. Hg. v. Jörg Schweinitz und Daniel Wiegand. Marburg: Schüren 2016, S. 21–52.

54 Paul Romain, «Der Einfluss des Kinos auf den Traum», 1926, im vorliegenden Band, S. 423. Die Wortschöpfung «hypnogen» kreierte Romain aus einer Verbindung von «hypnotisch» und «photogen». Zu Romain und zur Analogie von Film und Traum im Allgemeinen vgl. Matthias Brütsch, *Traumbühne Kino. Der Traum als filmtheoretische Metapher und narratives Motiv*. Marburg: Schüren 2011, S. 21–89, hier insbes. S. 40–42; speziell zu Ramains Position vgl. Laurent Guido, «Le Dr. Romain, théoricien du «musicalisme»», in: *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, Nr. 38, 2002: <http://1895.revues.org/220>.

55 Z. B. Jean Epstein, «Bonjour cinéma», 1921, S. 290, S. 330, S. 336; Henri Fescourt, «Geist der Moderne», 1927, S. 468; Germaine Dulac, «Ästhetiken, Hemmnisse, integrale Kinegraphie», 1927, S. 447; alle drei Texte im vorliegenden Band.

die alltäglichen Dinge neu zugänglich – eben so, wie man sie noch nie wahrgenommen hat.⁵⁶

Ein entsprechend schillerndes Konzept, das sich zum Teil mit dem der Photogénie deckt, ist das des ›Plastischen‹. Die medialen Aspekte stehen bei beiden im Vordergrund; ebenso sind ihnen die Analogien zu Poesie, Musik oder Tanz, aber auch die Betonung des sinnlichen Erkennens und Affiziertseins durch die visuelle Wahrnehmung gemein.⁵⁷ Als bekanntester Vertreter der Idee des Plastischen kann der Kunsthistoriker und -theoretiker Élie Faure gelten, der sich ab 1920 vermehrt dem Kino zuwendet: Für ihn ist die ›Cinéplastique‹ das ›geistige Ornament‹, durch das sich der Film der Musik und dem Tanz annähert. Indes, auch die Ciné-

56 Vgl. auch Margrit Tröhler, ›Die sinnliche Präsenz der Dinge oder: die skeptische Versöhnung mit der Moderne durch den Film‹, in: *Mediale Gegenwartigkeit*. Hg. v. Christian Kiening. Zürich: Chronos 2007, S. 283–306.

57 Damit will ich die Unterschiede zwischen den beiden Konzepten (wie im Folgenden ausgeführt) nicht leugnen: Dass sie sich überschneiden, aber nicht decken, lässt sich auch daraus schließen, dass die meisten Autorinnen und Autoren dieses Bandes entweder den einen oder den anderen Begriff benutzen; es sei denn, dass die ›bildenden Künste‹ [*arts plastiques*] ganz allgemein in einem Text Erwähnung finden, ohne dass aus den ›plastischen‹ Eigenschaften des Films ein eigentliches Konzept entwickelt würde (wie z. B. bei Epstein, der sich der Idee der Photogénie verschreibt). Natürlich gibt es auch Ausnahmen, z. B. Jean Arroy (1925) oder Émile Vuillermoz (1927), die sich beider Begriffe bedienen. Eine dritte Gruppe von Autorinnen und Autoren benutzt keinen der beiden Begriffe, sondern lehnt sich – wie ich noch darlegen werde – eher an die poetische Bewegung des Symbolismus an und spricht von der ›Suggestion‹ oder vom ›suggestiven Film‹; vgl. u. a. L'Herbier (1918) oder Dulac (1927), wobei Epstein (1921), Moussinac (1923; 1925) sowie Vuillermoz (1927) hier ebenfalls dazu zu zählen sind. Entgegen einer gängigen theoriehistorischen Perspektive, die klare Lager zwischen den ›Fronten‹ der avantgardistischen Positionen erstellt, bin ich der Auffassung, dass die Suche nach einer geeigneten Sprache für die Reflexion über das junge Medium eine hohe Kreativität und überbordende Produktion an neuen Bezeichnungen und Begriffen zeitigt: Die Schreibenden benennen, gerade was die visuellen (ontologisch-ästhetischen) Qualitäten des Films betrifft, dennoch oft phänomenal ähnliche Eindrücke.

plastique ist der Technik geschuldet, der Wissenschaft als «großartige[r] Imagination des Menschen», der mittels des Films versucht,

[die] Tatsachen [...] nach seiner Vorstellung zu gestalten, um die zerstreuten Objekte, die jene Tatsachen umgeben, in eine zusammenhängende Ordnung zu überführen, in der der Mensch die fruchtbare und sich stets erneuernde Illusion sucht, dass sich sein Geschick nach seinem Willen richte.⁵⁸

So entstehen bewegte, sich wandelnde, rhythmische «plastische Gedichte», bisher «ungekannte plastische Sinnesfreuden».⁵⁹ Dabei ist das Kino vor allem auch eine räumliche Kunst wie die Architektur. Doch ist der Film «Architektur in Bewegung»; er «verleiht dem Raum die Zeit ein. Mehr noch: Die Zeit wird durch den Film zu einer wirklichen Dimension des Raumes».⁶⁰ Ähnlich äußert sich Epstein, für den das Kino zusätzlich zum räumlichen «Relief der Dinge» das «Relief in der Zeit» schafft. Und für beide Autoren darf die eigentliche Handlung nur Vorwand sein zur vollkommenen Entfaltung des bildlichen Dramas, das, in den Worten von Faure, «die eigene Bewegung in die Dauer stürzt und den Raum mitzieht, seinen eigenen Raum, der es bestimmt, und so ein Gleichgewicht schafft, das ihm seinen gesellschaftlichen und psychologischen Wert für uns verleiht».⁶¹ Auf diese Weise kann der «eigenständige Organismus», der den Film von der ontologischen Seite her bestimmt, durch den Kineplastiker in einer idealen Zukunft zum erwähnten «geis-

58 Élie Faure, «Von der Cinéplastique», 1920, im vorliegenden Band, S. 268 und S. 262–263.

59 Ebd., S. 263 und S. 265.

60 Ebd., S. 255 und S. 265. Zu Élie Faure vgl. das kürzlich erschienene Dossier der zweisprachigen Zeitschrift *Regards croisés*, Nr. 5, 2016, insbes. der Beitrag von Eva Kuhn, «Élie Faure und das Kino», S. 50–61: <http://hicsa.univ-parisi.fr/page.php?r=93&id=838&lang=fr>. Zum Aspekt der Architektur vgl. etwa zeitgleich zu Faure auch Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture*. New York: Macmillan 1916, Kapitel XI: «Architecture-in-Motion», S. 133–150.

61 Jean Epstein, «Zu einigen Voraussetzungen der Photogénie», 1926, in vorliegenden Band, S. 441 (ähnlich auch schon Epstein 1921) resp. Faure, ebd., S. 262.

tigen Ornament» werden.⁶² In Faures Synthese der Rede vom «Plastischen», die spätestens mit Canudo (1911) einsetzt, fließen wie bei diesem technologisch-szientistische und ästhetisch-poetologische Argumente zusammen ebenso wie lebensphilosophische, die den Zuschauer, den Menschen, sinnlich, psychologisch und sozial in die Welt einbinden. Die «kosmische» Dimension des Kinos als einer «universellen Sprache», die Faure in den 1930er Jahren entwickeln wird, ist hier bereits angelegt.⁶³

Die Idee des «Plastischen» findet sich – sofern mit ihr nicht ein schlichter Vergleich mit der bildenden Kunst [*arts plastiques*] oder auch mit den darstellenden Bewegungskünsten wie Theaterschauspiel und Pantomime gemeint ist – vor und nach diesem einschlägigen Text von Faure in den Reflexionen über das Wesen und die Ästhetik des Films. Die bildnerischen Aspekte treten dabei – stärker als in der Diskussion um die Photogénie – durch die räumliche Illusion des Reliefs und der Tiefe in den Vordergrund, aber es wird auch einmal mehr die «lebendige» und «bewegte Bildlichkeit» betont.⁶⁴ Der Akzent liegt zunächst wiederum auf den filmischen Grundkomponenten von Licht und Schatten, und diese Beschaffenheit des Filmbildes verlangt nach einer bewussten Komposition, damit im Wechselspiel von Fläche und dreidimensionaler Körperlichkeit eine genuin filmische Gestaltung des Dekors möglich wird, wie Ricciotto Canudo (1911, 1922), Marcel Gromaire (1919) und später Robert Mallet-Stevens (1929) vertreten. Oder es kommt dem Plastischen – oft auch im selben Text – besondere Aufmerksamkeit zu, wenn es um den expressiven Rhythmus dessen geht, was etwa Léon Moussinac «kinematische Bildkunst» nennt.⁶⁵ In der wunderba-

62 Faure, ebd., S. 264.

63 Élie Faure, «La langue universelle», 1935 (wie Anm. 4), S. 105.

64 Marcel Gromaire, «Ideen eines Malers über das Kino», 1919, im vorliegenden Band, u. a. S. 210–211; vgl. auch Jean Arroy (1925). Vgl. zur räumlichen Illusion des Filmbildes im Vergleich mit der Malerei Jelena Rakin, «Bunte Körper auf Schwarzweiß. Flächigkeit und Plastizität im Farbfilm um 1900», in: *Montage AV*, Jg. 20, Nr. 2, 2011, S. 25–39.

65 Léon Moussinac, «Die Geburt einer Praxis», 1925, im vorliegenden Band, S. 396; vgl. auch Moussinac (1923) oder Gromaire (1919).

ren «Vereinigung der Rhythmen des Raumes» und der «Rhythmen der Zeit» tendiert das Plastische des Films stets – schon bei Canudo – auch zur Abstraktion, drückt eine Verwandlung und ein Werden aus.⁶⁶ Aber es ist auch die «plastische Sprache» des Films, die Émile Vuillermoz – durch die bereits seit längerem von ihm wie von anderen geliebte und gepflegte Analogie – in die «Musik der Bilder» überführt: denn der «optische und der akustische Nerv haben trotz aller Unterschiede dasselbe Schwingungsvermögen».⁶⁷

Wie der Photogénie eignet somit auch dem Plastischen nicht nur ein expressives, sondern ebenso ein immaterielles, flüchtiges oder transitorisches Moment von «Verflüssigung», das die Moderne in Ästhetik und Philosophie charakterisiert und das mit der Polarität zwischen zeit- und raumbundenen Künsten, also zwischen Musik und Plastik, wie sie u. a. Lessing etabliert, nicht mehr vereinbar ist.⁶⁸ Diese Auflösung findet indes wie bei Lessing über die Poesie statt, für die das Kino als moderner Inbegriff gelten kann oder umgekehrt formuliert: Die Poesie gilt als *spezifische* Ausdrucksform des Kinos. So fordern Émile Vuillermoz oder Louis Aragon den «lyrischen» respektive «poetischen» Film, und Marcel Gromaire plädiert für einen «bildlichen Lyrismus [*lyrisme plas-*

66 Ricciotto Canudo, «Die Geburt einer sechsten Kunst», 1911, im vorliegenden Band, S. 72. In diesem Sinne wird der Kunsttheoretiker Pierre Francastel, der sich nach dem Zweiten Weltkrieg im Umkreis der Filmologen bewegt, die Theorie des Plastischen weiterentwickeln; vgl. u. a. Pierre Francastel, «Métamorphose de l'objet», in: ders., *Arts et technique au XIX^e et XX^e siècles*. Paris: Éditions de Minuit 1956, S. 97–144, oder *L'Image, la vision et l'imagination. L'objet filmique et l'objet plastique*. Hg. v. Galienne Francastel. Paris: Denoël/Gonthier 1983.

67 Émile Vuillermoz, «Die Musik der Bilder», 1927, im vorliegenden Band, S. 511; vgl. ähnlich auch Gance (1927).

68 Zur Reflexion über das «Plastische», das seit dem Impressionismus in der Malerei die klassische Konzeption der «Plastik» bedrohe und die Antinomie zwischen Antike und Moderne nähre, vgl. Lothar Müller, «Jenseits des Transitorischen: zur Reflexion des Plastischen in der Ästhetik der Moderne», in: *Literatur und Kunstwissenschaften. Positionen, Theorien, Modelle*. Hg. v. Hartmut Böhme und Klaus R. Scherpe. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1996, S. 134–160, hier S. 151 und S. 139.

tique] des Films». ⁶⁹ Auch die «lyrische und bildnerische [*plastic*] Kraft» der filmischen Objekte in der Großaufnahme bei Fernand Léger weist in diese Richtung ebenso wie die Konzeption des *Cinéma pur*, des reinen Films, spricht der «visuellen Sinfonie», von Germaine Dulac: Sie führt im Begriff des Visuellen Poesie und Musik der filmischen Dynamik zusammen, um deren Spezifik in der «Kinegraphie der Formen» und «des Lichts» zu definieren. ⁷⁰

Eine andere Argumentation verfolgen Autoren wie Canudo, der das Kino als *Synthese* aller Künste proklamiert. Die plastische Filmkunst, damals noch die «sechste Kunst», ist in der Folge, mit direktem Bezug auf Canudos Aufsatz von 1911, auch für Abel Gance 1912 eine «Synthese aus Bewegung, Raum und Zeit». ⁷¹ Der Topos der Synthese bleibt bis in die 1920er Jahre durchweg präsent. Wenn er in der Nachkriegszeit auch vermehrt zum Argument der Spezifik in Konkurrenz tritt, so ist doch nicht zu übersehen, dass die Autorinnen und Autoren beider Konzeptionen letztlich das Ziel verfolgen, das Kino als genuin neue, autonome Kunst der Bewegung zu definieren. Ob über die Rhetorik der *tabula rasa*, die das Spezifische der filmischen Ausdrucksform betont, oder über die der Kumulation, die stets mehr als die Summe der anderen Künste bedeutet, das Kino ist Poesie, ist «diese wundersame Neugeburt aus Maschine und Gefühl». Es bietet etwas bislang nie Gesehenes und nie Erreichtes, etwas Allumfassendes. Daraus zieht Canudo 1922 in seinem «Manifest der sieben Künste» den Schluss: «*Wir brauchen das Kino, um die absolute*

69 Alle Texte im vorliegenden Band: Émile Vuillermoz, «Die Musik der Bilder», 1927, S. 509, S. 511; Louis Aragon, «Dekor», 1918, S. 172; Marcel Gromaire, «Ideen eines Malers über das Kino», 1919, S. 207, S. 214.

70 Alle Texte im vorliegenden Band: Fernand Léger, «Ein neuer Realismus – das Objekt. Sein bildnerischer und kinegraphischer Wert», 1926, S. 434 (dieser Text existiert nur in der englischen Originalfassung); vgl. auch Léger (1925); resp. Germaine Dulac, «Ästhetiken, Hemmnisse, integrale Kinegraphie», 1927, S. 456, S. 461.

71 Alle Texte im vorliegenden Band: Ricciotto Canudo, «Die Geburt einer sechsten Kunst», 1911, S. 72 und S. 77; Abel Gance, «Was ist Kinematographie?», 1912, S. 91.

Kunst zu schaffen, welcher seit jeher alle anderen Künste entgegenstreben.»
 Und für Abel Gance mit seinem Sinn für das Paradoxe wird ein «großer Film» zum «Kreuzpunkt der Künste, die sich im Schmelztiegel des Lichts nicht wiedererkennen und die vergeblich ihre Ursprünge leugnen».⁷²

Eine neue Zivilisationsform oder die Gleichwertigkeit der Dinge

Noch bevor die Debatte um Spezifik oder Synthese der Künste richtig einsetzt, ist das Kino, schon für Canudo eine Versöhnung zwischen Wissenschaft und Kunst oder eben zwischen «Maschine und Gefühl».⁷³ Auch diese Idee zieht sich durch viele Texte und beschränkt sich nicht auf die Verbindung von Technik und Ästhetik. Vielmehr kann die Versöhnung wie etwa bei Faure gesellschaftlicher Natur sein, wenn er schreibt:

Wir versuchen in allen Gegenden der Welt aus einer Zivilisationsform herauszufinden, die durch ein Übermaß an Individualismus leichtfertig und anarchisch geworden ist, um in eine plastische Zivilisationsform einzutreten, die zweifellos dazu bestimmt ist, die Analyse von Seelenzuständen und -krisen durch synthetische Gedichte der Massen und ihrer Gesamtheit in Aktion zu ersetzen.⁷⁴

Damit meint Faure letztlich die *visuelle* Kultur, die der modernen Gesellschaft entspricht oder mehr noch: diese erschafft. Sie ist für ihn nur über die Cinéplastique zu erreichen: Die Zukunft der Gesellschaft ist künstlerisch.

Nach dem Ersten Weltkrieg, im Wissen um die Instrumentalisierung des Films durch die Propaganda und mit dem Aufkommen der avantgardistischen Strömungen, verlieren die Argumente vom direkten

72 Ricciotto Canudo, «Die sieben Künste», 1922, S. 355 (Herv. i. O.), resp. Abel Gance, «Die Zeit des Bildes ist angebrochen», 1927, S. 528; beide Texte im vorliegenden Band.

73 Ricciotto Canudo, «Die Geburt einer sechsten Kunst», 1911, im vorliegenden Band, S. 86; vgl. ebenso Canudo 1922 (wie Anm. 72).

74 Élie Faure, «Von der Cinéplastique», 1920, im vorliegenden Band, S. 268.

Nutzen des Kinos und seines Informationswerts an Bedeutung.⁷⁵ Manche Autorinnen und Autoren wehren sich explizit gegen diese in ihren Augen primitive, niedere Phase des Mediums, die nun überschritten sei. So sieht Canudo in den neuen dokumentarischen Filmen wie *NANOOK OF THE NORTH* (Robert Flaherty, USA 1922) oder *CLIMBING MOUNT EVEREST* (John Baptist Lucius Noel, GB 1923) die «Tragödie des Menschen» in seinem Kampf «gegen die Naturgewalten» verwirklicht und verlangt analog dazu, aus den «schönsten Dokumenten» der Kriegszeit das «moderne Heldenlied» zu erschaffen: «Es handelte sich nicht darum, den Krieg oder die Menschen zu zeigen, sondern einen idealisierten und systematisierten Aspekt in einem Drama aus der Tragödie der Menschheit», um die jüngste Geschichte Frankreichs im Film festzuhalten.⁷⁶ Doch selbst dort, wo die «autonome» kinematographische Kunst im Vordergrund steht, hat diese einen Bildungswert, so unter anderem bei Gromaire. Sie erschafft Schönheit, «fern, sehr fern der Akademie...», die kein Privileg der Reichen und Gebildeten mehr ist, denn: «Die Masse soll erfahren, dass Schönheit kein Traum ist, dass der Reichtum des Lebens alltäglich sein kann. Kunst ist nützlich.» Das Kino befriedigt den Verstand und ist Schule einer neuen Empfindsamkeit.⁷⁷

In der künftigen «plastischen Zivilisationsform», von der Faure spricht, scheinen drei Dinge wichtig, die auch für die Vertreter der Photogénie

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

76 Alle Texte von Ricciotto Canudo im vorliegenden Band: «Dokumentarische Filme», 1923, S. 361; «Propagandafilme und die Verwendung von Tat und Tod», 1923, S. 367, resp. «Vormarsch und Entwicklung des «dokumentarischen Films», S. 368.

77 Marcel Gromaire, «Ideen eines Malers über das Kino», 1919, im vorliegenden Band, S. 212 und S. 218. So scheint es selbst bei den avantgardistischen Vertretern einer *autonomen* Filmkunst keine reine Konzeption der *l'art pour l'art* zu geben; auch die Schönheit soll nützlich sein – und demokratisch; zu dieser Debatte, die im 19. Jahrhundert die Geister teilt, gibt Albert Cassagne bereits 1906 einen umfassenden Überblick: *La théorie de l'art pour l'art: en France chez les derniers romantiques et les premiers réalistes*. Genf: Slatkine Reprints 1979 [1906].

Gültigkeit besitzen und in ihren Definitionen der neuen Kunst mit-schwingen: Sie ist demokratisch, sie kommt ohne das Wort aus, und sie führt nicht nur zu einer neuen Gesellschaft, sondern bei manchen Autorinnen und Autoren vorab zu einer neuen ontologischen Ordnung. Dieser dritte Aspekt wirkt auf die beiden anderen ein, denn es verbinden sich in ihm gesellschaftspolitische mit ästhetischen, ja philosophischen Argumenten: «demokratisch» heißt nicht nur für alle zugänglich, sondern auch, dass der Film alle Dinge gleichwertig behandelt; und als «stumme» Kunst ist das Kino nicht nur für alle verständlich, sondern es löst sich in seiner photogenen Qualität oder als bildhaft plastische Sprache von Theater und Literatur, die es so lange knebelten: Es bietet den Kinegraphisten das poetische Heilmittel gegen ihre Sprachskepsis und damit auch gegen andere Konventionen.

In den Entwürfen zu einer neuen ontologischen Ordnung lassen sich die angeführten Positionen zur photogenen und zur plastischen Qualität des Films wie auch die zu einem dritten Begriffsfeld, dem des Symbolischen, bündeln. Stets begründet das neuartige Medium eine neue visuelle Kultur, die alles und alle in ihren Bann zieht.

Die Dinge als Königinnen

Epstein schreibt: «Ich bin beunruhigt. In einer neuen Natur, eine andere Welt. Die Großaufnahme verwandelt den Menschen». Und für diese neue Art des Denkens und (Er-)Lebens braucht es keine Alexandriner: «Wir sind anders. Wir haben den Fächer durch den Ventilator ersetzt und alles andere auf ähnliche Weise. Wir wollen sehen, weil wir eine Experimentiermentalität haben, ein Begehren nach exakter Poesie, die Gewohnheit zur Analyse, das Bedürfnis nach ganz neuen Irrtümern.»⁷⁸ Die neue Ordnung ist Kunst – oder sie ist nicht Kunst und ist doch Kunst, denn sie situiert sich, um Gromaires Wendung zu wiederholen, «fern, sehr fern der Akademie». In diesem Sinne ist auch Marcel L'Herbiers

⁷⁸ Jean Epstein, «Bonjour cinéma», 1921, im vorliegenden Band, S. 289 und S. 331.

schwindelerregende Argumentation in «Hermes und das Schweigen» (1918) zu verstehen. Das Kino ist nicht – wie die traditionellen Künste, die der Autor mit Spinoza der Lüge, der Täuschung bezichtigt und der reinen Imagination zuteilt – aus dem Geist der Trauer geboren und strebt nicht dem «Übermenschlichen» der Tragödie entgegen.⁷⁹ Vielmehr – und deshalb war die Bezeichnung des Kinos als «fünfte Kunst» von Vuillermoz, auf den sich der Autor hier bezieht, aus seiner Sicht voreilig – entspricht der Film einem (Kunst-)Handwerk, das, basierend auf Wissenschaft und Technik, nach professioneller Fertigkeit und Einfallreichtum verlangt (aber kein «Genie» voraussetzt). Das Kino ist näher am Leben als an der Kunst (wie auch Georgette Leblanc mit Bezug auf diesen Aufsatz kurz darauf vertreten wird) – an einem «Leben, das die Bilddruckmaschine abbilden kann ...». Und, so fährt L'Herbier fort, «unterwürfig, ergeben, nachahmend» sucht die Kinegraphie die «Gleichwertigkeit mit der Welt». Damit dies gelingen kann, sind die von den traditionellen Künsten ererbten Konventionen abzubauen: Sie sind reine Projektionen, die bei der Herstellung wie bei der Rezeption zu bekämpfen sind. So erscheint die photographische Wahrheit «ohne Transposition, ohne Stilisierung, allein durch jene Mittel der Genauigkeit, die ihr eigen sind».⁸⁰

Man ist erstaunt, Marcel L'Herbier, den späteren Regisseur von *L'INHUMAINE* (1924), der zur Zeit der Niederschrift seines Textes bereits das avantgardistische Filmpoem *ROSE-FRANCE* (1918) realisiert hatte, hier als vermeintlichen Vertreter einer simplen «Abbildtheorie» zu erkennen. Doch selbst wenn theoretische Positionen und Filmpraxis oft nicht deckungsgleich verlaufen, trägt hier der Schein von L'Herbiers widersprüchlich anmutender, dialektischer Argumentation. Denn auch für ihn hat der Film das Potenzial zu einer völlig neuen Ausdrucksform:

79 Marcel L'Herbier, «Hermes und das Schweigen», 1918, im vorliegenden Band, S. 158.

80 Ebd., S. 152 und S. 157–159.

[F]ür jeden, der [...] die Kinegraphie unter pragmatischem Blickwinkel beurteilt, für jeden, der sie vor dem Horizont der Zukunft betrachtet, verändern sich die Dinge, und die Kinegraphie rehabilitiert sich wie durch ein Wunder, bis sie als eine wirksamere und mächtigere, dynamischere und wandlungsfähigere Kraft erscheint als die Tagespresse oder die Blitz-Telegraphie.⁸¹

Im Gegensatz zu den (meisten) traditionellen Künsten und anders als die täglichen Presseerzeugnisse komme der Film ohne Worte aus und ohne Ton: Das ›Schweigen‹, das L'Herbier mit Proteus assoziiert, dem Meeresgott, der prophetisches Wissen und die Fähigkeit zur Verwandlung besitzt, stellt er in einen absoluten Gegensatz zu Hermes, dem Götterboten des Zeus und Gott der Redekunst: Die Kinegraphie ist «der Musik und der Worte beraubt, aus denen sie nicht mehr das Recht hat Nutzen zu ziehen, wenn sie als eigenständige Kunst verstanden werden möchte».⁸² Auch wenn L'Herbier hier ›Kunst‹ nicht groß schreibt (in der Übersetzung ist die Großschreibung der altehrwürdigen Künste aus dem französischen Original durch einfache Anführungszeichen wiedergegeben), inszeniert er in einem gekonnten Verwirrspiel eine konzeptuelle Verschiebung vom Kunsthandwerk zur ›Kunst‹: indes einer völlig neuartigen, «eigenständigen Kunst» – mittels der «vitale[n] Wahrheit der Bewegung» (wie er zuvor in seiner Verteidigung von Bergson schreibt).⁸³ L'Herbiers Haltung ist ikonoklastisch – gegen die idealistische Kunstauffassung gerichtet –, und sie stemmt sich ebenso gegen die populären Klischees von Postkarten, um das Neue, das da im Entstehen begriffen ist, zu beschreiben:

Verlassen wir den plumpen Naturalismus, in dem sie [die Kinegraphie] sich noch wälzt, und lenken sie, damit unser Siegel auf ihr Schicksal geprägt werde, zunächst hin zu einem einfachen Symbolismus, der durch die von der ›Kunst‹ ererbte Anmut in der Folge immer suggestiver und vor allem für die tragische Idee der Dinge bedeutsam wird ...

81 Ebd., S. 162.

82 Ebd., S. 166 resp. S. 157.

83 Ebd., S. 155.

Die «ererbte Anmut» und die «tragische Idee» können also sehr wohl auf die Kinegraphie übertragen werden. Doch auf der «Leinwand, dieser Renegatin göttlicher Illusion», sind «die Dinge die Königinnen»; der kinegraphische Handwerker soll die neuen Instrumente nutzen, um – ganz im Sinne der *Poiesis* von Aristoteles – das rohe Material der Welt zu formen und es *symbolistisch*, d. h. *suggestiv* zu gestalten.⁸⁴ Mit diesem handwerklichen Produktionsbegriff wendet sich L'Herbier auch gegen die moderne künstlerische Tendenz zur radikalen Abstraktion. 1946, bei der Überarbeitung des Textes für den Wiederabdruck in seinem Band *Intelligence du cinématographe*, fügt er folgende spitze Bemerkung hinzu, die als Idee indes bereits im Original latent vorhanden ist: «So hat sich angesichts des Aufblühens der Kunst des Photographen die Malerei bereits raffiniert in den subjektiven Ausdruck oder die Abstraktion geflüchtet.»⁸⁵

Im Gegensatz dazu, in Anspielung auf und in Transformation von Mallarmés Symbolismus, verlangt L'Herbier eine neue, persönliche Sicht auf die alltägliche Welt, die nicht dem subjektiven Ausdruck dient, sondern dem der Dinge, einem Leben der «universellen Art». Dafür muss zu-erst mit dem Althergebrachten und Überkommenen aufgeräumt werden:

[G]erade weil wir keine Künstler sind, [haben wir] diese von unserem Zeitalter gestellte häretische Aufgabe mit taktvoller Zurückhaltung anzugehen und zu versuchen, den Block denkwürdiger Monumente [...] durch Beschwörungen, Suggestionen, Mahnungen oder genaue Visionen unendlich zu zerstückeln – mit Hilfe der flüchtigen Miszellen des Films ...⁸⁶

Auch der (Nicht-)Künstler sei ein neuer Mensch, Prophet einer neuen Ordnung, der die altehrwürdigen Künste revolutionieren und die alltäglichen Zeitungsinformationen oder klischeehaften Ansichten durch

84 Ebd., S. 165 und S. 163.

85 Marcel L'Herbier, «Hermès et le silence», in: *Intelligence du cinématographe*. Hg. v. Marcel L'Herbier. Paris: Éditions Corrêa 1946, S. 199–212, hier S. 211.

86 Marcel L'Herbier, «Hermès und das Schweigen», 1918, im vorliegenden Band, S. 158 und S. 162–163.

seine «Originalität» prägen wird, um «wenigstens im Herzen der französischen Tradition treu» zu bleiben.⁸⁷ In diesen Tagen am Ende des Krieges und der nationalen (ökonomischen und patriotischen) Selbstvergewisserung hat sich das «französische Talent» zu beweisen und die Kinematographie als Waffe «auf dem Kampffeld des Friedens» einzusetzen: «Es lebe die Kunst des Bildes, die universelle Sprache im Alltag der Massen! Helfen wir dieser jungen Kraft, ihr Reich bis an die Grenzen der Welt zu erweitern, um durch ihren Sieg zu beweisen, dass diese Welt nicht tot ist – auch wenn sie für die Männlichkeit tot ist [...].» In einer letzten Volte seiner Argumentation verkündet L'Herbier weiterhin in prophetischem Ton, dass die erwachende «Kunst des Bildes», die Kunst des «schweigsamen Proteus» nicht nur «universell» und «demokratisch», sondern auch «weiblich» sein würde.⁸⁸ Als ›Synthese‹ der Dialektik steht die eigenständige Kunst, die nicht aus der ›Synthese‹ der Künste (wie bei Canudo) hervorgeht.

Die visuelle Kultur, die da kommen soll, weist über das Sichtbare der Welt und der Dinge hinaus. Bei L'Herbier entfaltet sie sich nicht durch die ›photogenen‹ oder die ›plastischen‹ Qualitäten des Filmbildes (er verwendet keinen der beiden Ausdrücke), sondern durch dessen «Symbolismus» und «suggestive» Kraft – auch wenn die Idee letztlich eine ähnliche ist. Für L'Herbier wie für Stéphane Mallarmé gilt es, eine neue poetische Sprache zu erfinden, die ausgehend von den Dingen deren Wirkungskraft erfasst. Dabei wischt sich der (traditionelle) Künstler aus, er tritt hinter die neue Sprache zurück, geht darin auf und überlässt ihr die Initiative bei der Kreation, d. h. bei der Vernichtung der «unreinen Welt» und deren «idealer Rekonstruktion».⁸⁹ Diese neue Ordnung ent-

87 Ebd., S. 162 und S. 165.

88 Ebd., S. 162 und S. 166; die neue Kultur der Masse und das Kino werden im ausgehenden 19. Jahrhundert oft mit der Weiblichkeit und den Frauen assoziiert, allerdings meist negativ, vgl. etwa Mireille Berton, *Le corps nerveux des spectateurs. Cinéma et sciences du psychisme de 1900*. Lausanne: L'Âge d'Homme 2015, S. 145–149.

89 Als Referenz für diese und die folgenden Aussagen zur Poesie Mallarmés und

steht weniger durch die Suggestion von *Bedeutung*, als dass sie in ihrer *eigenen materiellen Substanz* eine neue Wirklichkeit evoziert. Eine solche Evokation oder Suggestion bringt die Stilfigur der Hyperbel – der Übertreibung im Ausdruck, die L'Herbier ja auch in seinem Text pflegt – hervor und wird von ihr hervorgebracht. Sie ist nicht einfach subjektive Repräsentation des Vorgefundenen: Vielmehr lasse die Sinnlichkeit der Dinge, die sich in die neue Sprache übersetzt, die *Idee*, von der die Dinge nur die Erscheinungen sind, zutage treten. Die neue Wahrheit gründet bei L'Herbier selbstverständlich nicht wie bei Mallarmé auf dem freien *Vers* der «reinen Poesie», dem Klang, den Akkorden, dem Rhythmus der verbalsprachlichen Laute und Wörter. So können wir eine bereits anzitierte Stelle nun besser verstehen, denn als «Antipode der reinen Poesie» muss es «das Ziel der Kinegraphie» sein, «die ganze Wahrheit der Erscheinungen so treu und so echt wie möglich zu übertragen», und zwar «allein durch jene Mittel der Genauigkeit, die ihr eigen sind».⁹⁰ Unsere Sinne konfrontieren uns nicht mehr mit Zeichen und Trugbildern wie bei Plato, sondern wie bei Bergson direkt mit der Bewegung und mit dem «Verlangen, die Seele über die Idee zu stellen».⁹¹ Und auch die oben anklingende, von den Symbolisten so geliebte Analogie zur Musik (die etwa von Vuillermoz oder von Dulac, die ebenfalls vom *suggestiven Film* sprechen, propagiert wird) ist ihm zunächst für seine Argumentation nicht dienlich, d. h. solange sie auf der klassischen Kunstauffassung der Musik beruht. Schließlich rettet er sie aber dennoch für seine Belange, die Kunst der Handwerker, deren «verständige» Hände sich «diese neue Sinfonie zu eigen» machen, «die

zum Symbolismus dienen mir hier die entsprechenden Kapitel in Pierre Brunel et al., *Histoire de la littérature française*, Bd. II. Paris: Bordas 1977, S. 548–554 (meine Übersetzung). Zur Beziehung Mallarmés zum Kinematographen und zu dessen Einfluss auf sein Werk vgl. Christophe Wall-Romana, *Cinepoetry* (wie Anm. 25), S. 55–78.

90 Marcel L'Herbier, «Hermes und das Schweigen», 1918, im vorliegenden Band, S. 158 und S. 157.

91 Ebd., S. 154. L'Herbier zitiert hier Vuillermoz, der Bergson paraphrasiert.

sich aus Leitmotiven der Landschaften, aus Kontrapunkten der Gesten und Fugen der Schatten bildet ...».⁹²

Der Topos der neuen visuellen Kunst und Kultur – ob unter dem rhetorischen Banner der Photogénie, des Plastischen oder der Suggestion – emanzipiert sich vom reinen Sichtbaren der Welt; es wird von der Oberfläche des Filmischen als Bildquelle etabliert und von einem unsichtbaren Bewegungsfluss, der die materiellen wie immateriellen Dinge mit sich reißt, transzendiert. Immer beinhaltet dies jedoch auch eine Rückgewinnung der Welt, des Gegenständlichen *und* des Magischen auf einer anderen Ebene, in einer neuen medialen Ordnung und in der visuellen Wahrnehmung, die alles verflüssigt.⁹³

Dynamisches Gleichgewicht

Die neue Ordnung des Kinos oszilliert also zwischen dem Figurativen und der Abstraktion. Mittels Bewegung, Licht und Schatten werden die Schwingungen, die «Formen und Rhythmen» der Welt übertragen, und der Film wird zum «lebenden Organismus». Dies obwohl oder gerade weil er auf wissenschaftlichen Prinzipien beruht und zu deren «Versöhnung» mit der Kunst beiträgt.⁹⁴ Die auf der photographischen Technik gründende anthropomorphisierende Auffassung des Films als einem «lebenden Organismus» führt in der Konsequenz zum Topos der Gleichwertigkeit aller Dinge auf der Leinwand. Davon ausgehend entwickeln sich zwei künstlerische Zukunftsprojekte für das Kino und die Gesellschaft, die sich im Diskurs niederschlagen: die Forderung nach

⁹² Ebd., S. 165.

⁹³ Vgl. ähnlich Lothar Müller, «Jenseits des Transitorischen» (wie Anm. 68), S. 144–146; vgl. ebenfalls Jacques Rancière, *Le destin des images*. Paris: La Fabrique 2003, S. 9–39.

⁹⁴ Alle Texte im vorliegenden Band: Ricciotto Canudo, «Die sieben Künste», 1922, S. 359, resp. Ricciotto Canudo, «Die Geburt einer sechsten Kunst», S. 73 und S. 86; ähnlich auch Bergson (1914), Cendrars (1919), Leblanc (1919), Faure (1920), Epstein (1921) oder Vuillermoz (1927).

Reduktion und jene nach einer neuen Erzählweise. Diese beiden Richtungen müssen sich keineswegs ausschließen.

Wie wir bei L'Herbier gesehen haben, sind die ontologische und die ästhetische Ebene eng verknüpft. So ist erstere auch für Faure der Nährboden, in dem die neue Kunst im «Keim» bereits erkennbar ist, «eine große bewegte Konstruktion, die vor unseren Augen unaufhörlich aus sich selbst entsteht, einzig durch ihr inneres Vermögen, und an deren Aufbau die unendliche Vielfalt der menschlichen, tierischen, pflanzlichen sowie der unbelebten Formen Anteil hat». Doch die «Dichte und Körperlichkeit dieser Bilder» verlangt nach ästhetischer Bearbeitung, an der Oberfläche, in der Tiefe wie in der Bilderfolge, und erst nach und nach wird man im Stande sein, «ein Drama oder eine Idylle, eine Komödie oder ein Epos im Licht, im Schatten, im Wald, in der Stadt, in der Wüste zu gestalten».⁹⁵

Als Inbegriff dieser Gleichwertigkeit gelten einmal mehr die mikrokinematographischen Wissenschaftsfilme, die, Anfang der 1920er Jahre wiederentdeckt, zum Vorbild der Avantgarde werden.⁹⁶ So feiert Émile Vuillermoz in geradezu euphorischer Weise die Filme von Dr. Comandon, die in tausendfacher Vergrößerung durch Bewegung und Licht die «verstörendsten Geheimnisse des inneren Lebens» offenbaren und uns am «Theater der Natur» teilhaben lassen.⁹⁷ Mit seiner Analogie zwischen dem organischen Leben, das sich in diesen Bildern zeigt, und der kinematographischen Kunst schlägt Vuillermoz eine anthropomorphisierende und narrativierende Lesart der mikroskopischen Filme vor: Der gesteigerte Nutzen der wissenschaftlichen Erkenntnis des «wahren Rhythmus des Lebens» führt zur Erkenntnis über die Prinzipien des Kinematographen:

95 Élie Faure, «Von der Cinéplastique», 1920, im vorliegenden Band, S. 266–267.

96 Vgl. Christian Hadorn, *Der Schock des Wirklichen. Wissenschaftsfilme und Pariser Avantgarde*. Marburg: Schüren 2015. Dies zeugt ebenfalls vom ständig wachsenden Bewusstsein für die Geschichtlichkeit des Films im Kontext der Entstehung einer allgemeinen Filmkultur, vgl. dazu Anm. 14.

97 Émile Vuillermoz, «Die Kinematographie der Mikroben», 1922, im vorliegenden Band, S. 347 und S. 344.

Dr. Comandon hat einen Weg gefunden, die Errungenschaften der Feerie, des Dramas, der Suggestion und des Traums mit der wissenschaftlichen Genauigkeit des «dokumentarischen Films» zu verbinden. Seine Filme folgen einem Drehbuch von unvorstellbarer Strahlkraft und Vielfalt. Indem er sich dem Organismus von Pflanzen, Tieren und Menschen widmet, hat er die immerwährende Tragödie «gedreht», die sich zwischen den Teilchen in einer lebenden Zelle in tausend Episoden abspielt. Und diese Entwicklungen, die Kämpfe, Umklammerungen, Vereinigungen, Teilungen und Bewegungen von Massen bieten ein ungeahnt theatrales Schauspiel.⁹⁸

Kunsthandwerker und Künstler sollen die «Natur zu ihrem Lehrmeister» erklären, um sich an dieser Magie zu inspirieren, die pflanzliche, tierische und menschliche «Atome» in eins setzt: «Es sind Lebewesen, denen die monströse Vergrößerung der Leinwand eine wirkliche Persönlichkeit verleiht.» In einer fortgeführten, konstant erweiterten Metapher lässt der Autor alle Künste Revue passieren, doch die Krönung der Analogie stellen die Musik und als deren physische Verkörperung der Tanz dar: «Alle wesentlichen Lebensprinzipien lassen sich auf den Tanz zurückführen. Die Natur ist wie eine Ballettlehrerin; ihre Technik ist die gleiche.»⁹⁹

Diese Gleichwertigkeit bezieht auch die anorganische Materie mit ein und damit die Dinge des gesellschaftlichen Lebens, der modernen Zivilisation. So preist Delluc die «photogenen Objekte» wie das Telephon, allerart Maschinen und andere technische Errungenschaften – die vor allem in den Wochenschauen zu sehen sind –, denn der Kinographist

⁹⁸ Ebd., S. 343.

⁹⁹ Ebd., S. 346 und S. 349. Zur Entdeckung des Lebensprinzips in den Atomen und Molekülen im 17. und 18. Jahrhundert und dessen Zusammenhang mit einem vitalistischen Weltbild vgl. Wolfgang Schivelbusch, *Das verzehrende Leben der Dinge. Versuch über die Konsumtion*. München: Hanser 2015, S. 19, S. 33–39 und S. 74–75. Zum analogischen Denken in der Philosophie und in den visuellen Künsten vgl. Maria Barbara Stafford, *Visual Analogy. Consciousness as the Art of Connecting*. Cambridge [Mass.]: MIT Press 1999.

ist ein «Propagandist des Fortschritts».¹⁰⁰ Doch auch für Spielfilme gilt: Die «Schönheit der Linien eines Kanapees oder einer Statuette erscheint durch die Photographie, sie ist nicht aus sich heraus entstanden». Diese neue Schönheit ist «schlicht»; das betrifft ebenso Menschen und Tiere.¹⁰¹ In «zufällig eingefangenen Impressionen» kann sich die Photographie so ihre «künstlerische Chemie» zu Nutze machen, den individuellen Ausdruck der Dinge steigern und in den lebendigen Details die «tiefergründige Harmonie der Kultur» widerspiegeln.¹⁰² Und mit Faure ließe sich ergänzen: «eine Harmonie, immer wieder erreicht und immer wieder gebrochen», ausgerichtet «auf den notwendigen Fortbestand des Gleichgewichts».¹⁰³

Objekte, Gesten, Gesichter, alles tendiert zum dynamischen, atomistischen Austausch der Fragmente, zur Ausgewogenheit und zur Reduktion. Die Mittel dazu sind Großaufnahme und Bildkomposition. Dadurch erhält das Dekor (oder die Ausstattung) große Bedeutung, da es oft noch im Detail, in der Gestaltung des Tableaus, aber auch im Fluss der Bilder die Einbindung des Menschen in die Welt der Dinge zu zeigen vermag. Und bei all dem ist den französischen Autoren das amerikanische Kino immer wieder Vorbild (ein Vorbild zur Entwicklung eines eigenen nationalen Stils) – D. W. Griffith, Thomas Ince, Reginald Barker und ganz besonders Charlie Chaplin. Dies gilt nicht nur für Louis Delluc, sondern für viele andere ebenfalls. So fordert etwa Louis Aragon, Chaplin für die «Verherrlichung» der Objekte des Alltags als Modell zu nehmen und seine Filme genau zu analysieren, denn:

Das Dekor ist Chaplins eigenste Weltsicht, einschließlich der Entdeckung der Mechanik und ihrer Gesetze, die dem Helden so zusetzt, dass in einer Umwertung der Werte jeder unbelebte Gegenstand zu einem Lebewesen

¹⁰⁰ Louis Delluc, «Das Dekor, das Mobiliar, die Ausstattung», 1920, im vorliegenden Band, S. 245.

¹⁰¹ Louis Delluc, «Photogénie [1]», 1920, im vorliegenden Band, S. 237.

¹⁰² Louis Delluc, «Photographie», 1920, im vorliegenden Band, S. 233.

¹⁰³ Élie Faure, «Von der Cinéplastique», 1920, im vorliegenden Band, S. 258.

wird, jede menschliche Person zu einer Aufziehpuppe, deren Schlüssel man finden muss.¹⁰⁴

Diese «Umwertung», die die Vermenschlichung der Objekte und die Verdinglichung des Menschen sichtbar macht, kann durch den «bildnerischen [*plastic*] und kinegraphischen Wert» wiederum auch den Fragmenten des menschlichen Körpers eine «Persönlichkeit» verleihen.¹⁰⁵ Vitalistische und mechanistische Weltsicht fließen ineinander. Ästhetisch tendiert die Umwertung bei Aragon zu einer Umkehrung des Figur-Grund-Schemas und zur (surrealen) Abstraktion oder bei Fernand Léger zu einem «neuen Realismus»: Bewegte Objekte in Großaufnahme sind emotionaler «als die Darstellung einer Person in tatsächlicher Größe, die deren Bewegung verursacht».¹⁰⁶ Die Objekte sind die Subjekte. Auch bei Epstein werden die photogenen Dinge in der Vergrößerung zu «Figuren eines Dramas», gerade so «als hätten sie Anteil an der Entwicklung der Gefühle».¹⁰⁷

Eine Tendenz zur Reduktion und Abstraktion ist zwar auszumachen, doch mit einem weniger absoluten Anspruch als etwa im Projekt der bewegten Farb- und Formkompositionen von Leopold Sturzwage (1914). Das quasi-dokumentarische photographische Bewegtbild bleibt meist (selbst bei Léger oder Gromaire) die Grundlage, um die neue Weltsicht zu artikulieren: um eine «neue Beziehung zwischen Handlung und Bild»¹⁰⁸, «Beziehungen zwischen den Grautönen»¹⁰⁹ oder «zwischen der Intensität der organischen Rhythmen und der Intensität des artis-

104 Louis Aragon, «Dekor», 1918, im vorliegenden Band, S. 177; vgl. ähnlich auch Gance (1927).

105 Um hier nur den radikalsten Vertreter zu nennen: Fernand Léger, «Ein neuer Realismus – das Objekt», 1926, im vorliegenden Band, S. 434.

106 Fernand Léger, «Malerei und Kino», 1925, im vorliegenden Band, S. 431.

107 Jean Epstein, «Zu einigen Voraussetzungen der Photogénie», 1926, im vorliegenden Band, S. 442.

108 Marcel Gromaire, «Ideen eines Malers über das Kino», 1919, im vorliegenden Band, S. 212.

109 Élie Faure, «Von der Cinéplastique», 1921, im vorliegenden Band, S. 257.

tischen Rhythmus»¹¹⁰ zu erschaffen. All dies ist der filmisch-medialen Überhöhung der Dinge der Welt geschuldet, einem neuen Blickwinkel des Betrachters, aber auch einem neuen Modus des Erzählens. Da Statuen, Büsten und Gemälde den «Schauspielern gleichwertig» sind, «weil ihre Farbe und Raumwirkung wegfallen», können «Schauspieler, die eine Treppe hinaufsteigen, [...] klug angeordnet, ebenso «dekorativ» [sein] wie Säulen, die einen Aufgang rahmen».¹¹¹ Wie sich hier Robert Mallet-Stevens – Architekt und leitender Szenenbildner von *L'INHUMAINE* (1924) und *LE VERTIGE* (1926), beide realisiert von Marcel L'Herbier – äußert, soll Ersteres vermieden und Letzteres umgesetzt werden: Die technisch bedingte Gleichwertigkeit ist also zu überwinden, während der gestalterische Aspekt des gleichwertig Dekorativen aller Elemente zu entwickeln ist. Dies mit dem Ziel, eine «Atmosphäre» oder «Stimmung» zu evozieren.¹¹²

Atmosphäre, Stimmung

Wenn bei anderen Autorinnen, mehr noch als bei Mallet-Stevens, der sich stark auf die vorfilmischen Dekorbauten und die Bildkomposition stützt, die spezifischen Qualitäten der filmischen Bewegung zum Tragen kommen und obwohl bei Sturzwage gar die abstrakten «tanzenden Formen» durch ihre «Form-Energie» eine gefühlsmäßige «Stimmung» erzeugen, so scheint doch die zu kreierende Atmosphäre oft auch zur Rettung des Narrativen zu dienen.¹¹³ Zwar wird der Ruf nach «weniger Erzählung» immer lauter. Dennoch kann bei Dulac ein «sinnliche[r] Kommentar», inspiriert vom Impressionismus in der Malerei, «die Na-

¹¹⁰ Léon Moussinac, «Vom kinematographischen Rhythmus», 1923, im vorliegenden Band, S. 384.

¹¹¹ Robert Mallet-Stevens, «Das Dekor», 1929, im vorliegenden Band, S. 548 und S. 550.

¹¹² Ebd., S. 548, S. 544 und S. 553.

¹¹³ Leopold Sturzwage, «Rhythmus der Farben», 1914, im vorliegenden Band, S. 144.

tur und die Dinge als der Handlung gleichgewichtige Elemente» zeigen und «eine unwägbare Bewegung der Gefühle» hervortreten lassen: Das Atmosphärische ist «die visuelle Idee», die die zerstückelten Gesten wieder zusammenfügt.¹¹⁴ Oder es funktioniert als «moderner Geist», als «treibende und leitende Idee», wie Fescourt argumentiert (gegen dessen Mystizismus sich Dulac indes vehement wendet).¹¹⁵ Indem dieser moderne Geist

das Sichtbare unentwegt mit dem für das bloße Auge Unsichtbaren kombiniert, ins Gleichgewicht bringt, entwickelt, harmonisiert, muss er die Evidenz der Beziehungen zwischen einem mikroskopisch kleinen Pilz und dem Himalaja herstellen, die Dimensionen und die Gegensätze verschmelzen, den vibrierenden Tanz der Lebewesen aufrollen, die Beziehungen von Handlungen und Dingen explodieren lassen, und, wenn man so sagen kann, die flüssigen Stoffe greifbar machen.¹¹⁶

Im Rückbezug auf Lukrez und sein Lehrgedicht naturgesetzlicher Zusammenhänge und der Weltentstehung, *De rerum natura*, verlangt Fescourt die Schaffung von «Atmosphäre», um die Figuren psychologisch tieferschürfend darzustellen und zu analysieren. Diese Atmosphäre ist von den Kräften des Geistes der Moderne durchströmt. Er hat das rein mechanistische Zeitalter hinter sich gelassen und bindet den «vibrierenden Tanz der Lebewesen» in die Gegenwart ein, denn: Es ist «die elektrische Seele in den Drähten oder den elektromagnetischen Wellen, die unser Gemüt bewegt».¹¹⁷

¹¹⁴ Germaine Dulac, «Ästhetiken, Hemmnisse, integrale Kinegraphie», 1927, im vorliegenden Band, S. 452–454. Zur «visuellen Idee» vgl. auch Germaine Dulac, «Das Wesen des Films: Die visuelle Idee» [1925], in: *Geschichte der Filmtheorie. Kunsttheoretische Texte von Méliès bis Arnheim*. Hg. v. Helmut Diederichs. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004, S. 234–241; vgl. ebenso Léon Moussinac, «Vom kinematographischen Rhythmus», 1923, im vorliegenden Band, S. 383.

¹¹⁵ Germaine Dulac, «Kommentar [zu Fescourt]», 1927, im vorliegenden Band, S. 472.

¹¹⁶ Henri Fescourt, «Geist der Moderne», 1927, im vorliegenden Band, S. 468.

¹¹⁷ Ebd., S. 464.

Die Atmosphäre legt sich so auch für Moussinac als modernes «Wirklichkeitsgefühl», als Wirkungskategorie, über die Interpretation der Schauspieler und die Handlung.¹¹⁸ Sie ist die sinnliche Oberfläche des filmischen Medialen, das in der Welt der Diegese Stimmungen entstehen lässt: «Das Drama wird sogleich aus der Atmosphäre geboren».¹¹⁹ Dafür muss aber die klassische – von der Literatur und dem Theater ererbte – Handlung überwunden werden. Der Tenor ist klar: Schon Yhcam fordert eigene «Libretti» ohne Ballast und Konventionen.¹²⁰ Und selbst wenn vor dem Krieg der Akzent auf dem vorfilmischen Realismus liegt, den Ausschnitten «aus dem Leben», wie Feuillade sie verlangt, so schafft auch für ihn erst die Magie der Photographie die «richtige Atmosphäre».¹²¹ Radikaler klingt es dann bei Epstein:

Das Leben lässt sich nicht ordnen wie diese chinesischen Teetischchen, die sich der Größe nach und im Dutzend ineinander schachteln. Es gibt keine Geschichten. Es gab nie Geschichten. Es gibt nur Situationen, ohne Hand und Fuß; ohne Anfang, ohne Mitte und ohne Ende; ohne rechte und falsche Seite; man kann sie aus allen Richtungen betrachten; die rechte wird zur linken; ohne Grenze zur Vergangenheit oder Zukunft, sie sind die Gegenwart.¹²²

Dennoch kreieren Dekor, Bewegung und Licht als genuin filmische Komponenten die präsentische Atmosphäre, in der sich, wie wir es nennen könnten, ein narrativer Effekt entfaltet – auch bei Epstein. Die Forderung nach Abstraktion entsagt nicht dem Photographisch-Figurativen. Verschiedene Konzeptionen einer neuen Erzählweise bauen darauf auf: sei dies die psychologische Ausgestaltung und sinnliche Wahrhaftigkeit

¹¹⁸ Léon Moussinac, «Die Geburt einer Praxis», 1925, im vorliegenden Band, S. 396.

¹¹⁹ Abel Gance, «Die Zeit des Bildes ist angebrochen!», 1927, im vorliegenden Band, S. 522.

¹²⁰ Yhcam, «Die Kinematographie», 1912, im vorliegenden Band, S. 100.

¹²¹ Louis Feuillade, «Bilder des Lebens, wie es ist», 1911, im vorliegenden Band, S. 68–70.

¹²² Jean Epstein, «Bonjour cinéma», 1921, im vorliegenden Band, S. 288.

der ins Dekor eingebetteten Figuren (vgl. Gromaire 1919, Moussinac 1925), etwa durch das Mittel der Suggestion, sozusagen als Erkenntnisapparat gegen innen (vgl. Dulac 1927, Gance 1927; Leblanc 1919); sei dies in der direkten Adressierung der Empfindsamkeit der Zuschauer durch die Präsenz der Dinge in den photogenen Details, den «einfachste[n] Erscheinungen», aber auch in den «Situationen»¹²³ oder durch die energetischen Schwingungen des Bilderrhythmus, der «im Pathos der Menschen und Dinge ungeahnte Akzente» setzt¹²⁴ – oder über das eine zum anderen, in beidem zugleich.

Vielleicht können wir es wagen zu behaupten, dass bei Yhcam der Film noch hauptsächlich die Veräußerlichung von Gefühlen und Seelenzuständen ist, «materialisiert durch das bewegte Bild», reguliert durch «die Schärfe des Bildes», das «der Schärfe des Gedankens» entspricht,¹²⁵ während nach dem Krieg Gefühl und Psychologie vom Medium des Films zum Subjekt – zu den Figuren wie den Zuschauern – zurückfinden, sozusagen von außen, über die filmische Medialität (vgl. Gromaire 1919, Gance 1927, Vuillermoz 1927).

In dieser bildhaft suggestiven und in Ansätzen narrativen Atmosphäre oder Stimmung schließen sich Emotion, Mechanik und Denken nicht aus (vgl. Epstein 1921, Moussinac 1925, Dulac 1925, Fescourt 1927). Durch den «unaufhörlichen Übergang vom Objektiven zum Subjektiven» stellt die Maschine Kino die Beziehung zwischen den Dingen der Welt wieder her und verbindet über die synästhetische Wahrnehmung, dominiert vom Auge, Erkenntnis und Gefühl.¹²⁶ Animistisch anmutende, kosmische Konzeption der Harmonie des Universums und Maschinis-

123 René Clair, «Der Kinematograph gegen den Geist», 1927, im vorliegenden Band, S. 486; resp. Epstein (wie Anm. 122).

124 Émile Vuillermoz, «Die Musik der Bilder», 1927, im vorliegenden Band, S. 507.

125 Yhcam, «Die Kinematographie», 1912, im vorliegenden Band, S. 116.

126 René Clair, «Rhythmus», 1925, im vorliegenden Band, S. 428. Zum Diskurs über «Atmosphäre» und «Stimmung» in der deutschen Filmtheorie der Zeit vgl. Daniel Wiegand, «Die Wahrheit aber ist es nicht allein». Zur Idee der Stimmung im Film nach 1910», in: *Filmische Atmosphären*. Hg. v. Philipp Brunner, Jörg Schweinitz und Margrit Tröhler. Marburg: Schüren 2012, S. 193–210.

mus finden zusammen, in den Bewegungen der Maschinen, die Gefühle erzeugen, und in den Schwingungen, die, durch technisch-energetische Metaphern und/oder die musikalische Analogie begründet, Sinnlichkeit hervorrufen (vgl. u. a. Faure 1921, Epstein 1921, Epstein 1926, Vuillermoz 1927) – ungeachtet dessen, dass die Ästhetik des Futurismus sich für die Kriegshetze hat einspannen lassen, könnte man denken. Es sind aber letztlich doch «die *menschlichen* Maschinen», die «die Fäden zwischen jenen Dingen sind, auf die sie sich stützen». So wird das Kino «zu einer alchemistischen Kunst», wie Gance schreibt, und für Epstein, Faure oder Fescourt ist das Kino «mystisch».¹²⁷ Das angestrebte «dynamische Gleichgewicht»¹²⁸ – die Gleichwertigkeit der Menschen, des Dekors, der Natur und der Maschinen, die sich bei vielen Autoren in der Atmosphäre verwirklicht und im Keim auch neue Erzählungen bereithält – mündet in den Versuch einer Versöhnung mit der Moderne, mit der Welt des Alltags und der Dinge durch den Kinematographen.

Der Grundgedanke der künstlerischen Moderne verpflichtet zur konstanten Erneuerung. Wiederholt und auf allen Ebenen taucht der rousseauistische Topos der Befreiung von alten Konventionen zwar auf, doch in der Verbindung von Wissenschaft und Kunst kann nur durch die Schaffung von neuen ausschließlich kinematographischen, visuellen wie narrativen, Konventionen die Welt neu zusammengesetzt werden und der Mensch sich läutern.¹²⁹ Die tiefgreifende Spannung des ausgehenden 19. Jahrhunderts zwischen den exakten Wissenschaften und der Philosophie (z. B. eines Bergson) akzentuiert sich durch das Kino und in dessen begleitendem Diskurs – insbesondere nach dem Krieg. Der induktiven Analyse, dem Beobachten und Zerlegen, tritt zunehmend die Synthese gegenüber, in der durch die Bewegung des Lebens und der

127 Abel Gance, «Die Zeit des Bildes ist angebrochen», 1927, im vorliegenden Band, S. 522 (Herv.M.T.), S. 518 und S. 528; Epstein (1921), Fescourt (1927) oder Élie Faure, «Introduction à la mystique du cinéma» [1934], in: ders., *Cinéma* (wie Anm. 4), S. 71–95.

128 Élie Faure, «Von der Cinéplastique», 1920, im vorliegenden Band, S. 255.

129 Vgl. L'Herbier (1918), Cocteau (1919), Moussinac (1925), Epstein (1921), Clair (1927).

Bilder, durch Fluss und Rhythmus, alles zu einem neuen Gleichgewicht findet: Darin äußert sich keine reine Nostalgie, denn die neue ontologische Ordnung birgt in der medialen Erfahrung auch das Bewusstsein für das «verlorene Objekt» und die moderne Dezentrierung des Subjekts. Und so können wir mit Fescourt auf Paul Valéry verweisen: «Die auf ewig verbundenen Dinge, die getrennt wurden», haben sich im Exzess ihres Wettlaufs wieder verbunden. Aber mit welcher körperloser Feinheit! Das ist die – dank der Magie des Films – schematisch wieder zusammengefügte Welt der modernen Wirklichkeit.»¹³⁰

Universelle Sprache und unanimistische Einbindung der Zuschauer

«Andererseits ist das Kino eine Sprache», schreibt Epstein – wiederum wie im Vorgriff auf André Bazin.¹³¹

Unter dem Topos der Sprache vereinen sich unterschiedliche Ideen in den in diesem Band vorgelegten Texten. Obwohl zeitgleich zu Ferdinand de Saussures Zeichentheorie entstanden, der die Sprache als autonomes System, unabhängig vom Referenziellen und vom Subjekt, begründet, kursieren in den (proto-)theoretischen Ansätzen zum Kino Sprachkonzeptionen, die – wie eben dargelegt – selten zur vollständigen Abstraktion tendieren (in Frankreich scheint diese Richtung sowohl im Diskurs wie auch in der Filmpraxis der Zeit weniger stark entwickelt als in der Vorstellung des Absoluten Films in Deutschland).¹³² Das Kino

¹³⁰ Henri Fescourt, «Geist der Moderne», 1927, im vorliegenden Band, S. 466; das Zitat von Paul Valéry stammt aus *L'Âme et la danse*. Paris: Édition de la Nouvelle revue française, 1921, S. 30. Vgl. dazu auch Margrit Tröhler, «Le paysage au cinéma: l'image, *objet ambigu* et seconde peau», in: *Figurationen*, Jg. 13, Nr. 2, 2012, S. 65–80.

¹³¹ Jean Epstein, «Zu einigen Voraussetzungen der Photogénie», 1926, im vorliegenden Band, S. 442 (zur Tatsache, dass Epstein hier von *langue* spricht und nicht wie Bazin von *langage* vgl. dort auch Anm. 4); André Bazin, «Ontologie des photographischen Bildes» [1945] (wie Anm. 18), S. 42.

¹³² Dennoch gab es natürlich verschiedene Experimente in diese Richtung. Zu denken ist etwa an das Projekt der Malerei in Bewegung von Leopold Sturz-

soll einen eigenen Weg finden zur Loslösung vom Gegebenen, d. h. einerseits von der Verbalsprache (und damit von Theater und Literatur), andererseits vom getreuen Bezug zur außersprachlichen Wirklichkeit, den Fakten (die oft der Photographie und den Wochenschauen zugeteilt werden). Abgesehen von der sprachlichen Experimentierfreudigkeit, mit der viele Texte das neue Phänomen theoretisch angehen, zeigen sich darin metaphorische Sprachkonzeptionen, die nicht nur auf eine neue ›Sprache‹ und ein neues Denken, sondern – letztlich in der weltweiten Verständigung der Menschen durch den Film – wiederum auf eine neue Gesellschaft hinauslaufen.

Sprachmetaphern

Ziemlich einstimmig äußern sich die Autorinnen und Autoren gegen die (Verbal-)Sprache. Das Wort als dramatische Vorlage für Dialoge und Handlung wird als unnötig, ja störend erachtet, und der Film soll ohne Zwischentitel für alle – auch und gerade für alle Analphabeten – verständlich sein. Die stummen Bilder müssen ihren eigenen Ausdruck finden und dabei gerät ihnen die ›Schweigsamkeit‹ (L'Herbier) zum Vorteil.¹³³

wage, *Rythme coloré. Études pour un film* (1913); vgl. den Text «Rhythmus der Farben», 1914, im vorliegenden Band, sowie die Auswahl digital animierter Farbtafeln, die Bruce Checefsky im Rahmen einer Retrospektive des Museum of Modern Art in New York 2013 realisierte: <https://www.youtube.com/watch?v=38hhi-lTrkl> (22.08.2016). Ebenso zu erwähnen sind Germaine Dulacs experimentelle Filmarbeiten zur «visuellen Sinfonie», wie in DISQUE 957 (F1929), über die sie auch theoretisch reflektiert (etwa in ihrem Text «Ästhetiken, Hemmnisse, integrale Kinegraphie», 1927, im vorliegenden Band, S. 456). Zu Germaine Dulac vgl. Catherine Silberschmidt, «Kino, das ist Bewegung, Rhythmus, Leben». Germaine Dulac – Filmpionierin der Zwanziger Jahre», in: *Kinemathek*, Jg. 39, Nr. 93, 2002, S. 31–50; zum Diskurs über Abstraktion vgl. Jörg Schweinitz, «Berührungen paralleler Welten. Filmtheoretische Diskurse in Frankreich und Deutschland», im vorliegenden Band, S. 644–656.

¹³³ Vgl. bereits Yhcam («Kinematographie», 1912, S. 124), bei dem sich der Film aus drei Teilen zusammensetzt, einem «piktoralen», einem «morphologischen» und einem «kinetischen»; alle drei kommen ohne die Sprache aus; vgl. ähnlich

Dennoch blühen in den hier versammelten Texten die Sprachmetaphern. Da gibt es eine Art Ursprache der Menschheit, wenn das Kino bei Epstein (in der Fortsetzung des oben angeführten Zitats) wie alle Sprachen «animistisch» ist, «das heißt, es verleiht allen Dingen, die es zeigt, den Anschein von Leben». Das ist jedoch nur die Grundlage, denn: «Je primitiver eine Sprache, umso ausgeprägter ist diese animistische Tendenz. Es versteht sich von selbst, dass die kinematographische Sprache in ihren Begriffen und in ihren Ideen noch primitiv ist.» So müssen die Dinge «durch die kinematographische Reproduktion einen höheren inneren Wert erlangen» – dies ist die zweite Ebene der Photogénie.¹³⁴ Auch Aragon schreibt: Das Kino «sollte sich von allem Verbalen befreien; die Kunst muss die Sprache ersetzen, und das bedeutet mehr als die getreue Wiedergabe des Lebens. Es ist seine Übertragung, die einer höheren Empfindsamkeit folgt».¹³⁵ Dieser Gedanke ist schon sehr früh präsent (vgl. Canudo 1911). Stets geht es darum, das «lebende Material» durch die realistische Reproduktion in die Präsenz der Bilder und durch die filmische Bewegung in eine «bildhafte Sprache» und damit in eine Gefühlswelt zu überführen, die von diesen Bewegungen affiziert ist.¹³⁶ Auf beiden Ebenen ist immer wieder explizit von einer neuen Sprache die Rede: Mimik und Gestik werden zu «Zeichen» einer «alle Völker verbindende Ikonographie des Lächelns».¹³⁷ Es geht um eine

auch Canudo (1911). Gegen diese Position argumentiert Souday (1916). Alle Texte im vorliegenden Band.

134 Jean Epstein, «Zu einigen Voraussetzungen der Photogénie», 1926, im vorliegenden Band, S. 442.

135 Louis Aragon, «Dekor», 1918, im vorliegenden Band, S. 177.

136 Marcel Gromaire, «Ideen eines Malers über das Kino», 1919, im vorliegenden Band, S. 212. Zur direkten Verbindung von Bewegung und Gefühl, die schon vor der Kinematographie Künstler, Pädagogen, Philosophen und Wissenschaftler beschäftigt, vgl. Jimena Canales, «Mouvement before Cinematography: The High-speed Qualities of Sentiment», in *Journal of Visual Culture*, Jg. 5, Nr. 3, S. 275–294; <https://nrs.harvard.edu/urn-3:HUL.InstRepos:3210602>; DOI:10.1177/1470412906070518.

137 Édouard Toulouse, «Psychologie des Kinos», 1912, im vorliegenden Band, S. 131–132.

Sprache der Bilder, die manchmal auch mit einer «Ideographie» oder der Hieroglyphenschrift als der Menschheit erster Sprache assoziiert wird.¹³⁸ Und diese rätselhaften und dennoch eindeutigen Zeichen werden sodann – je länger desto inständiger – in den bewegten Rhythmus und die Sinfonie des Films überführt. Die Analogie zur Musik funktioniert dabei letztlich als Befreiungsformel gegen das Wort. Über die Verbindung von Konkretion auf der materiellen Ebene der Töne respektive der Bilder und strukturiertem rhythmischen Fluss auf der Ebene der Ausdrucksform, in Umgehung der Verbalsprache, findet die Sinfonie der Welt, übersetzt in Formen, Linien und Bewegungen, ihr Echo in der Sinfonie des Films (vgl. Dulac 1927, Vuillermoz 1927).

Immer lauter ist auch der Ruf nach neuen Regeln und Gesetzen für diese Bildersprache zu vernehmen, nach «Ordnung und Maß».¹³⁹ Obwohl außerhalb aller Konventionen angesiedelt (abgesehen von Musik und Tanz, bei denen Anleihen erlaubt sind), bedient man sich zu deren Begründung dennoch oft verbalsprachlich gebundener Begriffe: Clair spricht von einer neuen «Syntax», Gance von einer internationalen «Grammatik», Epstein von einer eigenen «Prosodie», und Dulac fordert bekanntlich «*eine neue Schreibweise [écriture]*» für den Film.¹⁴⁰ Gemeint ist damit immer die «plastische Zivilisationsform» von Faure, die stumme, rein visuelle «Sprache der Leinwand».¹⁴¹

138 Abel Gance, «Die Zeit des Bildes ist angebrochen!», 1927, S. 527; vgl. Louis Aragon, «Dekor», 1918, S. 173; Jean Epstein, «Zu einigen Voraussetzungen der Photogénie», 1926, S. 438; alle Texte im vorliegenden Band. Vgl. dazu auch Victor Perrot, «De l'origine de l'écriture au cinéma», in: *Le Crapouillot*, 16. März 1922, S. 2–3, zit. in: Stuart Liebman, «French Film-Theory» (wie Anm. 2), S. 13.

139 Léon Moussinac, «Vom kinematographischen Rhythmus», 1923, im vorliegenden Band, S. 380.

140 Alle Texte im vorliegenden Band: René Clair, «Der Kinematograph gegen den Geist», 1927, S. 486; Abel Gance, «Die Zeit des Bildes ist angebrochen!», 1927, S. 518; Jean Epstein, «Bonjour cinéma», 1921, S. 293; Germaine Dulac, «Der Film, die Kunst der geistigen Nuancen», 1925, S. 411 (Herv. i. O.).

141 Élie Faure, «Von der Cinéplastique», 1920, S. 268, resp. Émile Vuillermoz, «Die Musik der Bilder», 1927, S. 505; beide Texte im vorliegenden Band.

Hierin klingt eine Haltung an, die trotz allem an Saussures autonomes System der Sprache [*langue*] erinnert, denn oft schwingt auf einer ersten, ontologischen Ebene mit dem Aspekt der Loslösung der Leinwandpoesie vom Referenziellen (im Sinne der ‚Tatsachen‘ oder ‚Fakten‘) jener der Befreiung dieser neuen Bildersprache vom Subjekt durch Reproduktion, Chemie und Mechanik mit: Denn nicht nur die Wiedergabe der Bewegung der Dinge der Welt ist primär dem technischen Apparat und der Metamorphose, derer er fähig ist, geschuldet, sondern zum einen auch die «Geschwindigkeit» des Films, die die Handlung erfasst und daraus ein Schauspiel gestaltet, und zum anderen sogar die künstlerische Dimension der Illusion und der Poesie, die es zu erreichen gilt.¹⁴² Wissenschaft und Magie der Kinematographie: Die Kamera als Gehirn, als Subjekt und als Künstler (vgl. Epstein 1921). Auch der Symbolismus, der mit der Materials substanz der Wörter und der Welt operiert und diese in synästhetische Effekte transformiert, hat seinen Anteil an der subjektlosen neuen Sprache (vgl. Vuillermoz 1927).

Doch schon bei Gourmont (1907) oder Toulouse (1912) und erst recht bei Canudo (1911) wird gleichzeitig das schöpferische Subjekt wieder eingeführt. Kunsthandwerker und Künstler sind auf allen Ebenen zu suchen und auszubilden: Am Anfang sind dies vor allem die Drehbuchautoren (Szenaristen); aber auch die Schauspieler können dem Sujet und dem Film eine subjektive Prägung verleihen (u. a. Gromaire 1919, Moussinac 1925, Arroy 1925); und in den 1920er Jahren kommt dem Regisseur – im Zuge der Avantgarde und im Sinne einer frühen Autortheorie – bei der Ausformung der neuen Sprache eine zunehmend wichtige Rolle zu. Hier geht es längst nicht nur um Auswahl und Anordnung der Bilder, sondern um die «künstlerische Empfindsamkeit»,¹⁴³ die sich in Bildkomposition und Rhythmus äußert, um den Stil – die «psychische» Seite

¹⁴² Ricciotto Canudo, «Die Geburt einer sechsten Kunst», 1911, im vorliegenden Band, S. 73 und S. 82.

¹⁴³ Léon Moussinac, «Die Geburt einer Praxis», 1925, S. 399; vgl. auch die «persönliche Empfindsamkeit» bei Jean Epstein, «Zu einigen Voraussetzungen der Photogénie», 1926, S. 444; beide Texte im vorliegenden Band.

des Kinos»¹⁴⁴ – oder die «übergeordnete Idee», die sich die neue Technik zunutze machen.¹⁴⁵ Vuillermoz schreibt:

Die gelenkige und fügsame Kurbel erlaubt mit der unerbittlichen Bewegung eines Maschinengewehrs dem Jäger, eine Unzahl von Bildern zu schießen und eine beispiellose Beute in sein Atelier zu tragen. Er klassifiziert, ordnet, gruppiert und «denkt» diese Beute genau auf dieselbe Weise, wie ein Maler, ein Bildhauer, ein Dichter oder ein Musiker vor einer Leinwand, einem Lehmblock, einem weißen Blatt Papier oder einem Klavier sein Werk beginnt. Hier zeigt sich markant die wesentliche Bedingung jeden Kunstwerks: Die Natur, wie sie je nach Temperament gesehen wird.¹⁴⁶

Damit ist zwar exakt das wieder eingeführt, was der Ingenieur François Dussaud und die wissenschaftliche Photographie im 19. Jahrhundert ausschalten wollten, nämlich «die persönliche Eigenart» des Wissenschaftlers respektive des Künstlersubjekts,¹⁴⁷ die mit der auf Francis Bacon zurückgehenden Formel «*ars est homo, additus naturae*» gefasst werden kann.¹⁴⁸ Dennoch besitzt selbst bei Vuillermoz das «mechanische Gehirn» des Films ein «Gedächtnis», das jenes der Künstlers übertrifft:

144 Abel Gance, «Die Zeit des Bildes ist angebrochen!», 1927, im vorliegenden Band, S. 521.

145 Germaine Dulac, «Kommentar [zu Fescourt]», 1927, im vorliegenden Band, S. 471.

146 Émile Vuillermoz, «Die Musik der Bilder», 1927, im vorliegenden Band, S. 499.

147 François Valleiry, «Ein Interview mit Monsieur Dussaud», 1906, im vorliegenden Band, S. 45. Zum wissenschaftlichen Ethos und der Ausschaltung der Subjektivität bei den photographischen Verfahren vgl. Lorraine Daston, Peter Galison, «Das Bild der Objektivität» [1992], übers. v. Daniel Tyradellis, in: *Ordnungen der Sichtbarkeit. Fotografie in Wissenschaft, Kunst und Technologie*. Hg. v. Peter Geimer. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 29–99.

148 *The Works of Francis Bacon*, Bd. III: *Philosophical Works*, Bd. 2. Hg. v. James Spedding, Robert Leslie Ellis und Douglas Denon Heath. London: Longman 1887, S. 731. Eine synthetisierende Diskussion der Bacon'schen Formel im Hinblick auf die Photographie (Baudelaire) und den Widerstreit zwischen Wissenschaft und Poesie, in dem bis zum Ende des 19. Jahrhunderts, nach Meinung des Autors, das Künstlersubjekt wieder eingeführt wird, findet sich bereits bei Albert Cassagne, *La théorie de l'art pour l'art* (wie Anm. 77), S. 271–274.

«In unserem mechanischen Jahrhundert scheint der Künstler mehr und mehr veranlasst, seine Sinne durch zusätzliche Antennen zu erweitern: Der Kinegraphist ist der erste unter ihnen, der es wagt, sich bei seiner Arbeit wissenschaftlich verfeinerter und gleichzeitig verstärkter Wahrnehmungsorgane zu bedienen.»¹⁴⁹

Die intelligente Maschine ist ein Hybrid, der visuelles Denken, Gefühl und «Temperament» in der neuen Sprache vereint. Und diese Sprache bedeutet «Kommunikation». In diesem Sinne sei daran erinnert, dass alle hier versammelten Konzeptionen des Kinos keine ausschließlich ästhetischen sind, sondern eine psychologische und/oder anthropologische Dimension besitzen, ausgerichtet auf die Zuschauer, in der Einzahl als Individuum oder im Plural als Publikum, als Kollektiv.

Die Erfindung des Zuschauers

Es fällt zunächst auf, dass einige der Autorinnen und Autoren aus der Warte der Zuschauerin oder des Zuschauers schreiben, ihre Eindrücke im Kinosaal wiedergeben und ihr «Filmerlebnis» befragen. Oft geschieht dies explizit, indem die überwältigende Wirkung des Films reflektiert und Erinnerungen aktiviert werden, was sich auch in einer sehr persönlichen Schreibweise äußert: ob im Stil eines Tagebucheintrags wie bei Georgette Leblanc (1919), einer eigenen Zeitungskolumne wie bei Colette (z. B. 1914) oder einer hoch stilisierten Ausdrucksform wie unter anderem bei Epstein (1921).

Darüber hinaus wird in vielen Texten aber auch die Zuschauerperspektive als solche oder das Zuschauersubjekt als Adressat des Films thematisiert, sodass man von einer wahren Entdeckung des Zuschauers für die Theorie im Sinne einer Rezeptionsästhetik sprechen könnte. Die subjektlose neue Sprache, die schon in den dokumentarischen Bildern von einem Künstlersubjekt geprägt und gelenkt wird, richtet sich an einen aktiven Zuschauer als Beobachter der sozialen Realität (vgl. etwa

¹⁴⁹ Émile Vuillermoz, «Die Musik der Bilder», 1927, im vorliegenden Band, S. 499.

bei Yhcam 1912 oder Toulouse 1912). Und in den Spielfilmen soll sich der Film von der Sprache lösen, weil nach Yhcam der Zuschauer, dessen Aufmerksamkeit sich im dunklen Kinosaal in der «inneren Sammlung» bündelt, «selbst die Sätze des stummen Dialogs ersinnt»; durch seine «Vorstellungskraft» hört er sich sozusagen selbst sprechen.¹⁵⁰ Der Zuschauer ist gefesselt von den bewegten Bildern und kann sich im Kino von der Hektik der modernen Welt erholen. Dabei wirkt der Film einerseits auf seine Empfindsamkeit ein; andererseits entwickelt er gleichzeitig selbst eine neue Empfindsamkeit und eine gesteigerte Beobachtungsgabe (vgl. auch Canduo 1911, Faure 1920, Moussinac 1923 oder Dulac 1925).

Das Oszillieren zwischen einem passiven Zustand und einer aktiven Mitarbeit kommt auch hinsichtlich der Positionen zum Rhythmus zum Ausdruck. Clair schreibt dazu: «Das Denken rivalisiert mit dem Tempo der vorbeiziehenden Bilder. Aber es fällt zurück und muss, besiegt, die Überraschung ertragen und überlässt sich ihr. Die Leinwand, der neue Blick, drängt sich unserem passiven Blick auf. In diesem Moment entsteht der Rhythmus.» Doch einige Zeilen später wird der Zuschauer durch eben diesen Rhythmus «zum Akteur», wenn er in den Bildern einer gefilmten Autofahrt «die vorbeifliegenden Bäume sich in seine Augen stürzen» sieht.¹⁵¹ Und bei Moussinac hat der Rhythmus «die Macht, das Gedächtnis an dieser fortschreitenden Arbeit der Betrachtung teilhaben zu lassen, weil es das Gedächtnis ist, das die Grundidee wiederholt, jedes mal wenn sie unter verschiedenen Darstellungen wiederkehrt, und uns Schritt für Schritt über die Wahrnehmung besonderer Details zum synthetischen Eindruck des Ganzen führt.»¹⁵² Im Idealfall arbeiten, wie bei Vuillermoz, das «unfehlbare Gedächtnis» des «mechanischen Gehirn[s]», «diese wissenschaftliche Erweiterung unseres Nervensystems», und das «bildliche Gedächtnis» des Zuschauers zusammen.¹⁵³ Auch

150 Yhcam, «Kinematograph», 1912, im vorliegenden Band, S. 97.

151 René Clair, «Rhythmus», 1925, im vorliegenden Band, S. 427 und S. 429.

152 Léon Moussinac, «Vom kinematographischen Rhythmus», 1923, im vorliegenden Band, S. 383.

153 Émile Vuillermoz, «Die Musik der Bilder», 1927, im vorliegenden Band, S. 500.

hier ist Bergson nicht weit: Im Einklang erschaffen die beiden Bewegungen die Synthese, die durch das Auge auch eine Synthese zwischen Gefühl und Geist ist.

Und selbst wenn die Wirkung des Films als «immersiv» beschrieben wird – wie wir heute sagen würden –, so nehmen die Zuschauer (wie Colette) aktiv am Geschehen auf der Leinwand teil, als wären sie an Ort und Stelle und eigneten sich die Welt (neu) an: «[A]ll das gehört nun uns, das ist in uns».¹⁵⁴ Bei Vernay entsteht dieser Eindruck durch den gekonnten «Einsatz der bewegten Kamera, bei dem der Zuschauer aufhört, passiv zu sein, nun wirklich am Drama teilnimmt und selbst zum Akteur wird». Er projiziert sich in den Film, als Schauspieler und als Handelnder. Und am Schluss seines Textes rückt Vernay den Zuschauer vollends ins Zentrum: «Vielleicht wird man eines Tages einen Film drehen, bei dem der Zuschauer die Hauptfigur wäre und mit dem der Regisseur dieses hybride Wesen realisierte: einen menschlichen Körper, der an Stelle des Kopfes einen Aufnahmeapparat trägt».¹⁵⁵

Die Hybridität der neuen Sprache überträgt sich auf den Zuschauer: Dieses Bild mutet surreal an; es lässt aber auch Vorstellungen des Cyberspace aufkommen, die mit den neuen technologischen Möglichkeiten Ende des 20. Jahrhunderts wieder akut werden und die Immersion in virtuelle Welten preisen.

Das Publikum – intelligent, universell und «einmütig»

Ähnlich aktuell ist, dass der Topos der Bildersprache in einer weiteren Facette über das Individuum hinausführt. Ob durch das weltweite Zirkulieren von Informationen wie bei Dussaud (1906) oder zusätzlich durch den Ausdruck der elementaren Gefühle wie bei Toulouse (1912), das Kino macht Kultur allen zugänglich und bringt, so die bereits er-

¹⁵⁴ Colette, «Scotts Expedition im Kinematographen», 1914, im vorliegenden Band, S. 139.

¹⁵⁵ Robert Vernay, «Die Bewegungskunst», 1928, im vorliegenden Band, S. 531.

wähnte Überzeugung mancher Autorinnen und Autoren, den Frieden über die Welt. Da das Bewegungs-drama allein auf das Sehen und die Vorstellungskraft des Zuschauers setzt, braucht es nach Yhcam «weder *Volapük* noch *Esperanto*», um allen verständlich zu sein.¹⁵⁶ Die «universelle Sprache» des Kinos ist die künstlerische Sprache der Massen, sie bindet alle sozialen Schichten, Völker und Kulturen ein: «Möge Kunst kein Privileg mehr sein.» So ist die «grundlegend moderne Kunst – durch ihre Bewegtheit und ihre Unruhe – [...] vielstimmig wie die Demokratie», wie Gromaire schreibt.¹⁵⁷

Demokratisch, völkerverbindend, die Welt befriedend – das sind Elemente eines Diskurses, wie sie in einem neuen Licht in den 1990er Jahren hinsichtlich des Internets wieder auftauchen werden und die sozusagen zum Gründungsmythos von Massenmedien gehören, ähnlich wie das oben angesprochene Konzept der totalen Immersion in die Welt der (fiktionalen oder virtuellen) Repräsentation.¹⁵⁸

Für die Autorinnen und Autoren der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts entspricht das Kino der *modernen* Gesellschaft. Die Idee einer Weltgemeinschaft verbindet sich mit den Idealen der Französischen Revolution von *liberté, égalité, fraternité*, und durch die Zirkulation der Filme besitzt die Sprache des Kinos nicht nur symbolisch, sondern

¹⁵⁶ Yhcam, «Kinematographie», 1912, im vorliegenden Band, S. 118 (Herv. i. O.).

¹⁵⁷ Marcel Gromaire, «Ideen eines Malers über das Kino», 1919, im vorliegenden Band, S. 218 und S. 208. Natürlich ist das Kino auch demokratisch, weil der Eintritt billig ist und viele ihn sich leisten können; dies wird bereits in den frühen hier vorgelegten Texten positiv vermerkt; vgl. z. B. Gourmont (1907), Canudo (1911) oder Yhcam (1912). Genau diese «demokratischen» Aspekte wurden von Baudelaire mit Bezug auf die Photographie gegeißelt; vgl. Albert Casagne, *La théorie de l'art pour l'art* (wie Anm. 77), S. 271.

¹⁵⁸ Vgl. Jörg Schweinitz, «Totale Immersion und die Utopien von der virtuellen Realität. Ein Mediengründungsmythos zwischen Kino und Computerspiel», in: *Das Spiel mit dem Medium. Partizipation – Immersion – Interaktion. Zur Teilhabe an den Medien von Kunst bis Computerspiel*. Hg. v. Britta Neitzel und Rolf F. Nohr. Marburg: Schüren 2006, S. 135–152. Ebenso ist die Frage des visuellen Denkens, die in meinem Aufsatz des Öfteren angesprochen wurde, heute für Ästhetik und Philosophie so aktuell wie damals: vgl. etwa das Heft «Visuelles Denken / Visual Thinking» der Zeitschrift *Figurationen*, Jg. 17, Nr. 1, 2016.

auch (wirtschafts-)politisch eine internationale Dimension.¹⁵⁹ Trotz der ästhetischen wie ökonomischen Forderung nach einem nationalen Kino, in die sich ab dem Ersten Weltkrieg vermehrt auch patriotische Züge mischen und mit der versucht wird, der Krise des französischen Films entgegenzutreten, verehren die meisten das amerikanische Kino, das diese weltweite, hegemoniale Ausstrahlung bereits besitzt und oft künstlerisch wie ökonomisch als Modell dient.¹⁶⁰

Doch der Grundtenor der universellen Sprache pendelt sich neben rezeptionsästhetischen Aspekten auf einer kulturalanthropologischen und -politischen Ebene ein. Sie bringt die alle Bereiche des gesellschaftlichen Lebens erfassende «Revolution», die nur mit dem Buchdruck vergleichbar sei.¹⁶¹ Darüber hinaus wird sie eine Metasprache etablieren, mit der die Intellektuellen aller Disziplinen in ihrer Reflexion über das neue Medium eine gemeinsame Sprache finden (vgl. Gance 1927). Die universelle Form des Denkens *des* Films, von dem oben die Rede war, besitzt als Parallele ein universelles Denken *über* den Film. Darin klingt abermals der universalistische Anspruch der modernen Kunst allgemein an.

All diese diskursiven Elemente lassen sich in der Argumentation hinsichtlich der Rezeption wiederfinden, mit der eine neue öffentliche Sphäre der Unterhaltung und des Konsums begründet wird.¹⁶² Diese bietet die wohlverdiente Erholung von dem nervenaufreibenden, hektischen Alltag (vgl. Gourmont 1907, Toulouse 1912), sei es als Ruhepol –

159 Für Dieter Daniels ist die Französische Revolution «die Geburtsstunde eines Bedürfnisses nach neuen Mitteln der Massenkommunikation», in: *Kunst als Sendung. Von der Telegrafie zum Internet*. München: Beck 2002, S. 174; zum internationalen Anliegen der frühen Filmtheorie, das für Richard Abel allerdings hauptsächlich vor dem Ersten Weltkrieg präsent war, vgl. *French Film Theory and Criticism*, Bd. I (wie Anm. 2), S. 97–102.

160 Vgl. dazu die Einleitung zum vorliegenden Band, S. 20–23.

161 François Dussaud in François Valleiry, «Interview mit Monsieur Dussaud», 1906, im vorliegenden Band, S. 4; vgl. auch L'Herbier (1918) und Gromaire (1919).

162 Einen breiten Überblick über die Konzeptionen von Rezeption und Publikum in den Diskursen der Zeit gibt Emmanuel Plasseraud, *L'Art des foules. Théories de la réception filmique comme phénomène collectif en France (1908–1930)*. Ville-neuve d'Ascq: Presses universitaires du Septentrion 2011.

durch die Zentrierung der Aufmerksamkeit (vgl. Yhcam 1912) oder durch Selbstvergessenheit (vgl. Canudo 1911) –, sei es zur «Zerstreuung» (im positiven Sinn bei Gourmont oder Epstein).¹⁶³ Sie führt den Individuen als Gemeinschaft aber auch gesellschaftliche und ästhetische «Modelle» vor, die zur Nachahmung auf- und einen gewissen Gleichklang einfordern. So stellt Toulouse – ohne den leisesten negativen oder kritischen Ton – die zunehmende «Uniformierung» des Äußeren der Großstadtmenschen fest, die nur Vorbote der Uniformierung des Innern durch die «elementaren Emotionen» sei.¹⁶⁴ Für den Psychologen Toulouse, der die Biologie («das ›Verhalten‹ der Tiere») und das Physiologische als beobachtbare Grundlage für seine Schlüsse auf die menschliche Psyche betrachtet, macht der Film diese Entwicklung sichtbar und dient ihm so auch als Instrument zur Analyse der modernen Seele. Doch das «Kino ist vieles zugleich»: Es bietet im Zuge der gesellschaftlichen Entwicklung hin zur «Dezentralisierung» ebenso die Möglichkeit, kulturelle Andersartigkeiten der ganzen Welt zur Kenntnis zu bringen (und für die «Archive der Geschichte» zu bewahren). Der «Ausdruck der Gefühle als universelle Sprache, durch die alle Völker miteinander kommunizieren», scheint über den Film das Globale mit dem Lokalen zu verbinden.¹⁶⁵ Auch dieser Gedanke mutet uns heute sehr aktuell an.

Hinsichtlich der Konzeption des Publikums dominiert dabei nicht die Vorstellung einer homogenen Masse, sondern einer wissbegierigen, emotional aktiven und imaginativ involvierten Gruppe von Individuen. So erscheint die Vielfalt vereinigt im Kollektiv oder in der Menge, in der das Individuum sein «isoliertes Einzeldasein» vergessen kann.¹⁶⁶ Die neue öffentliche Sphäre des Kinos als soziale Praxis ruft eine mit viel Verve geführte Auseinandersetzung mit dem Publikum hervor. Sie be-

163 Rémy de Gourmont, «Kinematograph», 1907, S. 54; Jean Epstein, «Bonjour cinéma», 1921, S. 337; beide Texte im vorliegenden Band.

164 Édouard Toulouse, «Psychologie des Kinos», 1912, im vorliegenden Band, S. 133.

165 Ebd., S. 128, S. 133, S. 132.

166 Ricciotto Canudo, «Die Geburt einer sechsten Kunst», 1911, im vorliegenden Band, S. 84.

sitzt viele Facetten, die mal soziologische oder ökonomische Aspekte betonen, mal kulturhistorische oder philosophisch inspirierte Faktoren ins Spiel bringen. Oft ist von der Erziehung der Massen die Rede: Wenn dieses Argument am Anfang stark auf den Nutzen hinweist, der aus dem Kinematographen für die Gesellschaft zu ziehen sei (vgl. u. a. Dussaud 1906), so zeigt sich später im Zuge der Promotion des avantgardistischen Films in den 1920er Jahren darin manchmal ein elitär anmutender Impetus, mit dem das Massenpublikum zur Kunst geführt werden soll – eine rhetorische Spitze, die letztlich auf die Filmindustrie zielt (vgl. u. a. Clair 1927; Vuillermoz 1927). In diesem Sinn ist mitunter vom «Durchschnittsgeschmack» die Rede, oder das Publikum wird als der «wahre Beherrscher des Marktes» bezeichnet, was zwar zuweilen kritisch, jedoch selten einfach negativ gemeint ist, da diese Aussagen wiederum die Qualität der kommerziellen Filme im Visier haben.¹⁶⁷ Kaum je aber wird die «Masse» wie bei Gustave Le Bon als irrational, willfährig, dumm oder gar gefährlich taxiert (der böseste Befund in den hier vorgelegten Texten findet sich bei Paul Souday 1916, der freilich am Kino insgesamt kein gutes Haar lässt).¹⁶⁸ Im Gegenteil, das Publikum wird öfters als positive soziale Größe, als urteilsfähig und willensstark beschrieben – und das Publikum ist international (vgl. etwa Canudo 1922).

Aus diesem Diskurs seien abschließend zwei Momente herausgegriffen: die konkrete Wertschätzung des Publikumsgeschmacks und die Konzeption des Publikums als einvernehmliches Kollektiv. Schon in seinen beiden kurzen Aufsätzen von 1910 und 1911 unterstellt Louis Feuillade seine vorgeschlagenen Neuerungen zu einem Ästhetischen Film respektive zu einem größeren Realismus dem Urteil des Publikums, dessen Geschmack er zutraut, die formalen Verbesserungen und die Professionalisierung, die das Kino vom Theater wegführen sollen, zu erkennen und zu würdigen. Natürlich verbinden sich ästhetische und ökonomische Anliegen in der Haltung Feuillades, der im Hause

¹⁶⁷ Rémy de Gourmont, «Kinematograph», 1907, S. 53, resp. Ricciotto Canudo,

«Das Publikum und das Kino», 1922, S. 351; beide Texte im vorliegenden Band.

¹⁶⁸ Vgl. Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*. Paris: Félix Alcan 1895.

Gaumont sowohl dem französischen Konkurrenten Pathé wie auch der amerikanischen Vitagraph seine eigene Marke entgegenzusetzen sucht. Von einem Standpunkt außerhalb der Industrie vertritt Yhcam (1912) eine ähnliche Position hinsichtlich eines selbstverantwortlichen Publikums (aus einer soziologischen Perspektive verlangt er zudem eine Diversifizierung der Filme nach gesellschaftlichen Gruppen).¹⁶⁹

Ende der 1910er Jahre äußert sich dann Louis Delluc dezidiert zum Publikum als Masse, die ein qualitativ hochstehendes populäres Kino zu schätzen weiß, womit er sich hauptsächlich an den amerikanischen Filmen (allen voran denen von Chaplin, aber auch von David W. Griffith oder Thomas Ince) orientiert. Der Begriff der Masse [*foule*] ist bei Delluc (aber nicht nur bei ihm) positiv konnotiert, wenn er diese vom «Volk» [*peuple*] absetzt:¹⁷⁰ Letzteres sind die Luxusgäste, die Reichen und Noblen, deren Geschmack verbildet ist (ähnlich argumentiert übrigens L'Herbier, wenn er die «große Masse», die sich gerade eben von der «unnützen Nostalgie» der traditionellen Künste befreit hat, durch Anführungszeichen kennzeichnet, während die «Massen» das Kino zu schätzen wissen).¹⁷¹ In der wechselseitigen Dynamik zwischen dem «Charme» der wertvollen Filme und einem «rebellischen» Publikum bildet sich nach Delluc der «Massengeschmack» heraus. Vielfach sind die «einfachen» Zuschauer in den Pariser Vororten oder in den Provinzstädten sogar die wahren Spezialisten. Dies nicht unbedingt, weil sie «gute» Filme von «schlechten» unterscheiden können, sondern weil sie für Details, Nuancen und Nebensächliches wie Dekor und Accessoires, d. h. für «pho-

169 Vgl. Richard Abel, «Yhcam Discoursing on Cinema. France 1912», in: *Framework*, Nr. 32–33, 1986, S. 150–159.

170 Louis Delluc, «Die Masse vor der Leinwand», 1920, im vorliegenden Band, S. 220. Zu früheren Äußerungen Dellucs, die bereits in dieselbe Richtung weisen, vgl. Melvyn Stokes, Raphaëlle Costa de Beauregard, «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. 368–370.

171 Marcel L'Herbier, «Hermès und das Schweigen», 1918, im vorliegenden Band, S. 162 und S. 166.

togene» Momente empfänglich sind und eine neue «Empfindsamkeit» entwickeln. Dadurch beweisen sie Geschmack – im Gegensatz zum Bürgertum und zur französischen Filmindustrie.¹⁷² Mehr noch: Indem diese Zuschauer an den richtigen Stellen lachen oder im selben Moment andächtig schweigen, konstituieren sie sich in ihrer «Einmütigkeit» als soziales Publikum und als Kollektiv.¹⁷³

Für diese Konzeption eines Publikums, das die Einzelnen in ihrer Vielfalt in einer sozialen Gruppe zusammenschmelzt, die geistig und seelisch vor der Leinwand zu einem Körper wird, lassen sich einerseits Anleihen bei dem Soziologen und Philosophen Gabriel Tarde finden, für den das «Publikum» (im Unterschied zur «Masse», die für ihn ähnlich wie bei Le Bon negativ konnotiert ist), die zukunftssträchtige Form eines Zusammenschlusses darstellt.¹⁷⁴ Auch wenn Tarde noch nicht an das Kinopublikum denkt, sondern eher an Zeitungleser, so scheint seine Auffassung dieser neuen Kollektivität ebenso wie seine Theorie zum sozialen Zusammenhalt, der über Imitation – Repetition und Innovation – funktioniert, auf das Kino übertragbar; etwa auf folgende Äußerung von Canudo: «Der aufmerksame Beobachter, der in jeder Bewegung der Masse eine gleichsam ewige, sowohl traditionelle als auch neue Bedeutung sucht, kann sich einer allgemeinen psychologischen Erwägung nicht entziehen».¹⁷⁵ Diese «psychologische Erwägung» bezieht Canudo nun aber nicht wie Tarde auf den rein intellektuellen Zusammenhalt einer Gruppe, die sich durch die simultane Lektüre und Anregung auf Distanz konstituiert. Für ihn wird im Kinosaal das Kindliche der Menschen wieder wachgerufen; ihre Gemütsbewegungen werden durch die schnellen Bewegungen des Lebens auf der Leinwand, die genremäßig zwischen den «leidenschaftlichen Extremen der allgemeinen Empfind-

172 Louis Delluc, «Die Masse vor der Leinwand», 1920, im vorliegenden Band, S. 225–226; vgl. ähnlich Canudo (1922).

173 Ebd., S. 226; vgl. ähnlich Canudo (1911).

174 Vgl. Gabriel Tarde, «Le public et la foule», in: ders., *L'Opinion et la foule*. Paris: PUF 1989 [1901], S. 31–71.

175 Ricciotto Canudo, «Die Geburt einer sechsten Kunst», 1911, im vorliegenden Band, S. 75.

samkeit: dem *sehr Rührenden* und dem *sehr Komischen*» hin und her pendeln, in Einklang gebracht. Angesprochen ist ein Zustand des Staunens und des Glaubens an die Illusion (der vollkommenen «Wiedergabe des Lebens»), jedoch in einem aufgeklärten Stadium der Menschheit.¹⁷⁶ Auf ähnlich Weise bezeichnet Jules Romains die Menschenmenge im Kinematographen als «eine Seele», während Élie Faure von einer «einmütigen Kommunion» schreibt oder Louis Delluc davon, dass «die Massen sich treffen und vereinen», in einer vollständigen «Einmütigkeit».¹⁷⁷

Diese und weitere Aussagen zu einem Publikum, das in seiner Vielfalt als beseelte Einheit, als Kollektiv gesehen wird, lassen sich andererseits mit der literarischen Bewegung des Unanimismus desselben Jules Romains in Verbindung bringen, der mit dem Bändchen *La vie unanime* 1908 ein episches Gedicht vorlegt, das dem Leben und den Menschen in der modernen Großstadt gewidmet ist. Er begründet damit eine Doktrin, die die Solidarität in der Gemeinschaft, in der die individuellen Ansprüche und Sehnsüchte aufgehen, aber auch die Unruhe des Einzelnen aufgefangen wird, zum obersten Wert erklärt. Es ist die mannigfaltige, aber umfassende Vision des Individuums und des Kollektivs, des Menschlichen und des Universellen, die das Programm der poetischen Bewegung des Unanimismus ausmacht, welche verschiedene avantgardistische Tendenzen (u. a. des Symbolismus) in sich aufnimmt und großen Erfolg hat.¹⁷⁸ Diese Idee scheint auch auf die Reflexionen zum Kino einzuwirken, wenn Begriffe wie «Unanimität», «Einmütigkeit»

176 Ebd. (Herv. i. O.).

177 Alle Texte im vorliegenden Band: Jules Romains, «Die Masse im Kinematographen», 1911, S. 88; Élie Faure, «Von der Cinéplastique», 1920, S. 250; Louis Delluc, «Die Masse vor der Leinwand», 1920, S. 219; bei Canudo, vgl. etwa «Die Geburt einer sechsten Kunst», 1911, S. 84.

178 Vgl. Véronique Klauber, «Unanimisme, *littérature*», in: *Encyclopædia Universalis*; <http://www.universalis.fr/encyclopedie/unanimisme-litterature/> (21.08. 2016). Jules Romains, *La vie unanime*. Paris: L'Abbaye 1908; Mercure de France ²1913; Gallimard ³1926. Im Vorwort zur 3. Auflage nimmt Romains explizit Stellung gegen Le Bons Massenpsychologie (S. 12). Seine unanimistische Konzeption legt er auch in poetologischen Aufsätzen dar; vgl. u. a. Jules Romains, «Les sentiments unanimes et la poésie», in: *Le Penseur*, Jg. 5, Nr. 4, April 1905, S. 121–124.

oder ‚Einklang‘ in den filmtheoretischen Texten (vor allem bis in die erste Hälfte der 1920er Jahre) immer wieder benutzt werden, um die Polyphonie und Einheit eines Publikums zu beschreiben, das in dieser Auffassung das ‚gefühlsmäßig-intuitive Erkennen‘ über den Intellektualismus und die Gemeinschaft über das Individuum stellt.¹⁷⁹

Konkret wird diese Konzeption mehrfach mit dem Traum und dem antiken Fest assoziiert. Bei Jules Romains dient der «Traum der Masse» als Vergleichsgröße für die einvernehmliche Aktivität des Publikums vor der Leinwand, das als *eine* Seele «imaginiert und sich erinnert».¹⁸⁰ Bei Blaise Cendrars (1919) ist der Traum in einem surrealistischen Gedicht präsent, das der Autor dem Kino widmet. Und bei Paul Romain (1926), in dessen Aufsatz der Traum auch als Tagtraum erscheint, macht sich schließlich der Einfluss der Psychoanalyse bemerkbar. Die wiederholten Vergleiche der Kollektivität des Publikums mit den antiken Theaterfesten dienen wiederum zweierlei: Als Referenz an die Antike sollen sie einerseits das Kino und den dazugehörigen Diskurs nobilitieren, andererseits das Ursprüngliche und Archaische der Publikumstätigkeit (im griechischen Theater wie vor der Leinwand) unterstreichen.¹⁸¹ Indem sie gewissermaßen auf eine mythische Zeit zurückverweisen, schreiben solche Vergleiche das Kino in eine kulturelle Tradition ein, die nach Auffassung vieler Autorinnen und Autoren eine populäre Tradition ist: «Es lebe die Kunst des Bildes, die universelle Sprache im Alltag der Massen!»¹⁸²

179 E. Zeisel, «Jules Romains und Henri Bergson», in: *Das literarische Echo. Halbmonatszeitschrift für Literaturfreunde*, Jg. 20, Nr. 2, 15. Oktober 1917, S. 84–88, hier S. 86. Zeisel stellt gegenseitige Einflüsse zwischen Romains und Bergson fest.

180 Jules Romains, «Die Masse im Kinematographen», 1911, im vorliegenden Band, S. 88.

181 Siehe insbesondere Louis Delluc («Die Masse vor der Leinwand», 1920, im vorliegenden Band), der auch die Arena des Stierkampfes in den Vergleich einbezieht. Außerdem weisen die zahlreichen Referenzen an Denker und Schriften der Antike (auch aus nicht-westlichen Kulturen), die in vielen Texten gegenwärtig sind, in eine ähnliche Richtung.

182 Marcel L’Herbier, «Hermes und das Schweigen», 1918, im vorliegenden Band, S. 166.