

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

BERÜHRUNGEN PARALLELER WELTEN

Filmtheoretische Diskurse in Frankreich und Deutschland

Jörg Schweinitz

Austausch, Entfremdung, Parallelität

Im Sommer 1926 berichtet der französische Filmautor und Szenenbildner Tony Lekain in einem Interview der Pariser Branchenzeitschrift *La Cinématographie Française* von den Erfahrungen mit der Berliner Kinokultur, die er während Dreharbeiten an einer deutsch-französischen Koproduktion gemacht hat: «Deutschland weiß nichts vom französischen Film. Nicht, dass man unserer Produktion gegenüber feindselig wäre, so möchte ich wiederholen, man kennt sie einfach nicht.»¹ Der Eindruck traf wohl zu, denn um die Mitte der 1920er Jahre lag hinter den beiden Filmkulturen, der französischen und der deutschen, eine fast zehnjährige Phase gegenseitiger Isolierung und Entfremdung.

Dabei galt Frankreich in den Jahren unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg als der bedeutendste ausländische Filmlieferant für den deutschen Lichtspielmarkt,² allen voran – deutlich vor dem Hauptkonkurrenten Gaumont – die Firma Pathé frères,³ nach eigenem Bekunden die damals weltgrößte und kapitalstärkste Unternehmung in der in-

1 Raymond Berner, «Pour une collaboration franco-allemande. Un entretien avec M. Tony Lekain», in: *La Cinématographie Française*, Nr. 405, (7. August 1926), S. 6. (meine Übers.). Lekain arbeitete in Berlin als Drehbuch-Koautor und Szenenbildner an *FRÄULEIN JOSETTE – MEINE FRAU* (*MADemoiselle JOSETTE MA FEMME*, Gaston Ravel, D, F 1926).

2 Vgl. Frank Kessler, Sabine Lenk, «The French Connection: Franco-German Film Relations before World War I.», in: *A Second Life: German Cinema's First Decades*. Hg. v. Thomas Elsaesser. Amsterdam: Amsterdam University Press 1996, S. 62–71, insbes. 62–64.

3 Neben Pathé und Gaumont waren noch einige kleinere Firmen in Deutschland beachtlich präsent, vgl. ebd. S. 63.

ternationalen Kinematographen-Branche. Sie produzierte monatlich über sieben Millionen Filmmeter mit einem breiten Genrespektrum und vertrieb diese auch selbst im internationalen Rahmen. Dafür hatte sie sich in zahlreichen Ländern auf mehreren Kontinenten ein dichtes Netz von Niederlassungen aufgebaut, so auch in Deutschland. Mit der Literaria-Filmgesellschaft unterhielt Pathé zudem – spätestens seit 1912/13 – ein deutsches Tochterunternehmen, das in Berlin-Tempelhof sogar einen eigenen Atelierbau mit Werkstätten, Fundus, Kopierwerk etc. betrieb. Neben einem breiten Spielfilmangebot bot die Pathé-Verleih-Dependance dem deutschen Publikum auch wissenschaftliche und belehrende Filme an, darunter spektakuläre Expeditionsfilme und natürlich das PATHÉ-JOURNAL, eine frühe Wochenschau. Letztere wurde in Berlin als spezielle Version für den deutschen Raum kompiliert.⁴ Für die Propagierung all dieser Aktivitäten gab man mit der *Pathé-Woche* seit 1909 sogar eine eigene Zeitschrift für die Absatzgebiete Deutschland und Schweiz heraus.⁵

Umgekehrt vermochte zwar keine deutsche Filmgesellschaft in Frankreich auch nur mit annäherndem Gewicht aufzutreten; bis 1914 besaß kein deutsches Unternehmen ein ähnliches internationales Format. Dennoch kamen auch deutsche Filme, wenngleich in geringerem Umfang, in die französischen Kinos. Immerhin gelang es einigen von ihnen – so einer Reihe von Asta-Nielsen-Filmen –, Aufmerksamkeit zu erregen.⁶ Mit anderen Worten, vor dem Ersten Weltkrieg wusste man in beiden

4 Vgl. zu allen Informationen über Pathé, C. H[edinger]., «Pathé frères & Co.», in: *Pathé-Woche* (Berlin), Nr. 7 (7. Januar 1914), S. 1–6.

5 Die *Pathé-Woche. Offizielle Wochen-Neuheiten der Firma [Pathé frères & Co, G.m.b.H.]* erschien von 1909–1914 in Berlin. Die Branchenzeitschrift enthielt das je wochenaktuelle deutsche Leihprogramm des Pathé-Filmverleihs, Beschreibungen angebotener Filme, Rezensionen, Pressespiegel und feuilletonistische Beiträge zum Kino.

6 Vgl. Frank Kessler, Sabine Lenk, «The French Connection» (wie Anm. 2), S. 62–71; zur Rezeption der Asta-Nielsen-Filme in Frankreich, vgl. Valdo Kneubühler, «Verpasste Gelegenheiten. Asta Nielsen und Frankreich», in: *Unmögliche Liebe. Asta Nielsen, ihr Kino*. Hg. v. Heide Schlüppmann et al. Wien: Filmarchiv Austria 2010 (2. Aufl.), S. 412–426.

Kino-Nationen voneinander, kannte Filme des jeweiligen Nachbarlandes und einige der frühen Stars, wenn auch häufig in sprachlich seltsam angepasster Form: Der Komiker André Deeds figurierte in Deutschland als ‹Lehmann› und sein Kollege Charles Prince, der im französischen Kino als ‹Rigadin› auftrat, wurde in den deutschen Versionen seiner Filme als ‹Moritz› lanciert. Das geschah wohl in Anspielung auf ‹Max›, den damals prominentesten französischen Filmkomiker: Max Linder. Wie populär Letzterer in Deutschland war, davon zeugt die Begeisterung, die ihm 1912 entgegenschlug, als er auf einer internationalen Varieté-Bühnentournee in Berlin Station machte; die Zeitungen entfalteten einen gut koordinierten Kult um ihn.⁷

1914, mit Kriegsbeginn, wandte sich das Blatt schlagartig. Die Zeitschrift *Pathé-Woche* stellte ihr Erscheinen sofort ein,⁸ und vor allem verschwanden die Filme des jeweiligen ‹Feindes› aus den Kinos beider Länder. Wo noch ein Film lief, kam es zu tumultartigen Protesten.⁹ So konnte man zum Beispiel am 8. August 1914 in einer Berliner Zeitung folgende Meldung lesen, deren Diktion dem Zeitgeist entsprach: «Der Verein der Lichtbild-Theater-Besitzer von Gross-Berlin und Brandenburg hat beschlossen, keine französischen Films mehr vorzuführen. Gleichzeitig teilt der Verein mit, dass die Direktionen der Firmen Pathé frères und Léon Gaumont unter Mitnahme des gesamten vorhandenen Bargeldes und Hinterlassung bedeutender Verbindlichkeiten vor eini-

7 Vgl. Jörg Schweinitz, «Geglückte Materialisation. Max Linders Transfer vom Filmbild auf die Varieté Bühne», in: *Maske und Kothurn. Internationale Beiträge zur Theater-, Film- und Medienwissenschaft*, Jg. 54, Nr. 1–2 (Themenheft: *Max Linder – Ein früher Star*. Hg. v. Thomas Kuchenbuch), 2008, S. 127–136.

8 Das letzte (aufgefundene) Heft, Nr. 36, 1914, stammt vom 22. Juli, also wenige Tage vor der Kriegserklärung Österreich-Ungarns an Serbien am 28. Juli und der deutschen Kriegserklärung an Frankreich am 3. August 1914.

9 So berichtet der *Berliner Börsen-Courier*, Nr. 360 (4. August 1914, o.S.) am Tag nach der Kriegserklärung: «Als ein französischer Film von Gaumont zur Vorführung gelangte, brach das Publikum in stürmischen Protest aus, ‹Fort mit französischen Films›, und hörte der Lärm und das Geschrei nicht eher auf, als bis der Vorführer den Film abbrach».

gen Tagen geflüchtet sind.»¹⁰ Es folgten in beiden Ländern landesweite Boykotts¹¹ – und 1916 gegenseitige offizielle Einfuhrbote, die selbst noch nach dem Krieg teils erneuert, teils durch Branchenboykotts oder eine restriktive Kontingentpolitik abgelöst wurden.¹²

Das Beharren auf der Abschottung der eigenen Sphäre hatte in der Nachkriegszeit neben politischen auch wirtschaftliche Gründe. Beide Seiten suchten ihre nationalen Märkte noch über den Krieg hinaus vor der Konkurrenz zu schützen. Dabei nahm man, vor allem in Frankreich, sogar Zugangsbeschränkungen für die eigenen Filme auf dem (eigentlich dringend benötigten) Nachbarmarkt in Kauf. Denn nach Kriegsende dominierte in Paris eine nicht unberechtigte Sorge gegenüber der deutschen Filmindustrie. War Letztere doch – vor allem mit dem Modernisierungsschub durch die Ufa-Gründung von 1917 – gestärkt aus dem Krieg hervorgegangen, während die in den Kriegsjahren weniger stark fortentwickelte französische Filmwirtschaft nun ökonomisch kriselte. Ein paradoxer Effekt der Nachkriegsfinanzkrise in Deutschland kam hinzu: Sie wirkte wie ein kommerzieller Treibsatz für die deutsche Filmproduktion. Die Hyperinflation, die bis zum November 1923 zu einer vollständigen Geldentwertung in Deutschland führte, verbilligte die im Lande hergestellten Filme auf den Auslandsmärkten dramatisch. Auch dieser Trend löste in Frankreich immer neue Bemühungen der Abwehr aus, welche frühe – um 1921 und 1922 einsetzende – Einigungsversuche, zarte Tendenzen der Öffnung oder der Boykottumgehung störten (sie hatten erste deutsche Filme, zunächst unter Verschleierung ihrer Herkunft wieder nach Frankreich gebracht). Umgekehrt sorgte

10 «Keine französischen Films mehr», in: *Börsenblatt für den deutschen Buchhandel*, 81. Jg., Nr. 182 (8. August 1914), S. 1239.

11 Im Oktober 1914 beschloss zum Beispiel die Gesamtausschusssitzung des Interessenverbandes der Kinematographie und verwandter Branchen in Deutschland «keine Filme von Firmen deutschfeindlicher Länder [...] vorzuführen», in: «Filme aus deutschfeindlichen Ländern», ebd., Nr. 251 (28.10.1914), S. 1587.

12 Vgl. Jürgen Kasten, «Boche-Filme. Zur Rezeption deutscher Filme in Frankreich 1918–1924», in: *Hallo? Berlin? Ici Paris!* Hg. v. Sybille Sturm und Arthur Wohlgemuth. München: Edition text und kritik 1996, S. 33–50, insbes. S. 33–39.

der Währungsverfall in Deutschland dafür, dass Importe ausländischer Filme, gerade auch teurer Qualitätsprodukte, kaum zu finanzieren waren; ein Mechanismus der letztlich zuverlässiger als die französischen Boykottbestrebungen den eigenen Binnenmarkt nach außen verriegelte.¹³

Der inflationsbedingte Abschottungseffekt behinderte bis Ende 1923 auch den deutschen Import aus den USA.¹⁴ 1924 resümiert Georg Otto Stindt rückblickend, dass amerikanische Filme «durch das fünfjährige Währungselend unerreichbar schienen», und er fügt hinzu: «Was dann doch durchsickerte [...] war alte Ware, die abgeschrieben und billig nach Europa verkauft werden konnte».¹⁵ Und Hans Siemsen bedauerte im Herbst 1921 in diesem Sinne: «Die amerikanischen Filme, die man bis jetzt in Berlin gesehen hat, sind ganz kleines Kaliber – es ist nicht *ein* bekannter Name darunter.»¹⁶ Waren amerikanische Filme hierzulande also schon seit Kriegsbeginn kaum noch präsent, so hatten sie im Gegensatz dazu in den französischen Kinos gerade im Krieg einen noch größeren Programmanteil als in der Vorkriegszeit errungen – eine Tendenz, die sich nach 1918 ungebrochen fortsetzte.¹⁷

13 Nur sehr wenige französische Filme fanden daher vor dem Ende der Inflation im November 1923 den Weg in die deutschen Kinos, darunter war 1922 *L'ATLANTIDE* (Jaques Feyder, F 1921).

14 Vgl. Thomas J. Saunders, *Hollywood in Berlin. American Cinema and Weimar Germany*. Berkeley: University of Berkeley Press 1994.

15 Georg Otto Stindt, *Das Lichtspiel als Kunstform*. Bremerhaven: Atlantis Verlag 1924, S. 15.

16 Hans Siemsen, «Deutsch-amerikanischer Filmkrieg [1921]», in: *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*. Hg. v. Fritz Güttinger. Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum 1984, S. 435–439, hier S. 436.

17 Vgl. Richard Abel, *French Film Theory and Criticism 1907–1939*, Bd I: 1907–1929. Princeton: Princeton University Press 1988. Abel sprach sogar von «an invasion of American films into the French cinemas in late 1915 and early 1916» S. 95; vgl. auch Kristin Thompson, *Exporting Entertainment: America in the World Film Market, 1907–1934*. London: British Film Institute 1985, S. 71–74 und 85–90 sowie Melvyn Stokes, Raphaëlle Costa de Beauregard, «Zur Rezeption amerikanischer Filme in Frankreich, 1910–1920», in: *Film – Kino – Zuschauer: Filmrezeption/Film – Cinema – Spectator: Film Reception*. Hg. v. Irmbert Schenk, Margrit Tröhler und Yvonne Zimmermann. Marburg: Schüren 2010, S. 354–374.

Die Folge: Deutsche Kinogänger kannten zu Beginn des Jahres 1924 nahezu keine französischen – und auch kaum amerikanische – Filme, während das Publikum in Frankreich mit Hollywood gut vertraut war aber über Jahre hinweg seinerseits fast keine deutschen Filme gesehen hatte. 1921 bemerkt Ivan Goll in der französischen Zeitschrift *Cinéa* ganz in diesem Sinne über die Ufa, dass deren «Marke in der ganzen Welt bekannt ist, außer in Frankreich».¹⁸ Immerhin kamen aber ab 1922 wieder einzelne deutsche Filme in französische Kinos. Am prominentesten ist der Fall von Robert Wiens *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* (D 1920), der am 3. März 1922 als erste nach dem Krieg offen als «deutsch» deklarierte Produktion in Paris große Premiere hatte. Die Neugier der Pariser war groß, es erschienen Kritiken über Kritiken, und die kontroversen Pressestimmen steigerten den Wunsch, den Film zu sehen, offenbar nur noch weiter. Er lief schließlich mehr als zwei Monate im Ciné-Opéra, einem großen Boulevardkino. Auf diesen Durchbruch folgte eine (kleine) Welle weiterer expressionistischer Produktionen, die man mit dem Etikett «Caligarisme» versah.¹⁹

Dessen ungeachtet hatte sich alles in allem über ein Jahrzehnt der Isolierung hinweg eine erhebliche Lücke der gegenseitigen Filmkenntnis aufgetan. Sie ließ sich auch nach der beidseitigen Marktöffnung nicht einfach wettmachen, vor allem nicht rückwirkend, worauf – mit Blick auf Deutschland – die eingangs zitierte Beobachtung von Tony Lekain aus dem Jahr 1926 hindeutet.

Ähnliches gilt letztlich auch beim Blick in die andere Richtung. Sicherlich ist es richtig, dass einige kinobegeisterte Intellektuelle in Frankreich – nach einer teils selbstverordneten Abstinenz während des Kriegs –

18 Ivan Goll, «Le cinema allemand. Films cubistes», in: *Cinéa* (Paris), Nr. 1 (6. Mai 1921), S. 20–21, hier S. 20.

19 Zur Pariser Caligari-Aufführung und ihrer Resonanz, vgl. Kristin Thompson, «Dr. Caligari at the Folies-Bergère», in: *The Cabinet of Dr. Caligari: Texts, Contexts, Histories*. Hg. v. Mike Budd. New Brunswick, London: Rutgers 1990, S. 121–169, insbes. S. 149–156; zur folgenden Welle deutscher expressionistischer Filme in Frankreich, vgl. auch Jürgen Kasten, «Boche-Filme» (wie Anm. 12), S. 40–43.

sich bald wieder für deutsche Filme interessierten und dass beispielsweise auch einzelne Berichte zum deutschen expressionistischen Kino bereits vor der Frankreichpremiere von *DAS CABINET DES DR. CALIGARI* erschienen. Zu erwähnen sind etwa zwei Beiträge in *Cinéa* im Mai und Juli 1921.²⁰ Ihr Verfasser ist Ivan Goll, der als seltene Mittlerfigur von der Schweiz aus, in der man selbst während des Krieges die Filme aus den Ländern beider Kriegsparteien sah,²¹ hin und wieder in Frankreich *und* in Deutschland zum Kino publizierte. Auch wird davon berichtet, dass *CALIGARI* – wie einige andere deutsche Filme – schon vor der offiziellen Premiere im März 1922 inoffiziell von Louis Delluc im Rahmen einer Wohltätigkeitsveranstaltung am 14. November 1921 seinem *Cinéa*-Freundeskreis vorgeführt wurde.²² Dennoch, die Sichtbarkeit des deutschen Kinos in Frankreich blieb sowohl für die breite wie für die speziell interessierte Öffentlichkeit bis 1923 recht beschränkt; und auch auf dieser Seite des Rheins wurde in den Folgejahren nicht allzu viel nachgeholt. Für das Filmangebot, das ja damals allein Kinoangebot sein konnte, galt noch mehr als heute: Es ist ein aktuelles Geschäft.

Umso enthusiastischer feierten das französische Feuilleton, die Filmkritik und die kleinen Programmschriften der Filmavantgarde – darunter Jean Epsteins *Bonjour cinéma* (1921) – zur selben Zeit das amerikanische Kino und mit ihm die Performance von Hollywoodstars. Selbst wenn die Dominanz der Amerikaner spätestens in den frühen 1920er Jahren begann, der französischen Filmindustrie ernsthafte Sorgen zu bereiten – Namen wie Alla Nazimova, Douglas Fairbanks, William S. Hart (den die Franzosen Rio Jim nennen), Sessue Hayakawa und natürlich Char-

20 Vgl. Ivan Goll, «Le Cinema allemand. Films cubistes» [über *VON MORGENS BIS MITTERNACHTS*, Karlheinz Martin, D 1920] (wie Anm. 18) und ders., «Un nouveau film expressionniste. LE CABINET DU DR CALIGARI», in: *Cinéa*, Nr. 12–13 (22. Juli 1921), S. 10–13.

21 Zu Filmangebot, dessen Rezeption und Kinoöffentlichkeit in der Schweiz, vgl. Adrian Gerber, *Zwischen Propaganda und Unterhaltung. Das Kino in der Schweiz zur Zeit des Ersten Weltkriegs*. Marburg; Schüren 2017.

22 Vgl. Kristin Thompson, «Dr. Caligari at the Folies-Bergère» (wie Anm. 19), S. 151–152.

lie Chaplin (in Frankreich: Charlot) waren in aller Munde. Auch die schreibenden Intellektuellen verehrten diese Stars exzessiv. In der zeitgenössischen deutschen Filmliteratur, in Kritiken und Essays, tauchen sie hingegen – angebotsbedingt – kaum auf.

Noch bis 1926 erwähnt etwa Béla Balázs, der hier als prominentes Beispiel stehen soll, in seinen Schriften ebenso wenig die Namen der amerikanischen Schauspieler Alla Nazimova und Douglas Fairbanks wie die von Jaque Catelain und Ève Francis, Jean Epstein und Marcel L'Herbier oder anderen wichtigen Persönlichkeiten des französischen Kinos (dem entspricht es, wenn umgekehrt ein Name wie Asta Nielsen zur selben Zeit in den Schriften von Delluc und Epstein keine Rolle spielt).²³ Auch Chaplins deutsche Kinokarriere begann mit einiger Verzögerung, und 1923 weiß Balázs offenbar noch nichts von Sessue Hayakawa, der in Frankreich bereits seit seiner Hauptrolle in *THE CHEAT* von Cecil B. DeMille (USA 1915) sehr populär war. Dieser Film kam im Sommer 1916 nach Frankreich,²⁴ und er habe hier – so erinnert sich Robert Vernay – das Publikum «wie ein Donnerschlag» getroffen.²⁵ Im Gegensatz dazu spricht Balázs in einer Rezension von 1923 (zu *WHERE THE LIGHTS ARE LOW*, Colin Campbell, USA 1921) noch von Hayakawa als von einem – ihm offensichtlich unbekanntem – «dilettantischen Japaner in der Hauptrolle».²⁶ Selbst große amerikanische «Kinoklassiker»,

23 Vgl. Frank Kessler, «Photogénie und Physiognomie», in: *Kinoschriften*, Bd. 4. Wien: Synema 1996, S. 125–136, insbes. S. 130.

24 Colette verfasste anlässlich der Pariser Aufführung des Films unter dem französischen Titel *FORFAITURE* eine Rezension für den *Excelsior* vom 7. August 1916, vgl. «Cinéma [FORFAITURE]», in: Alain und Odette Virmaux (mit Alain Brunet), *Colette et le cinéma*. Paris: Fayard 2004, S. 289–292.

25 Robert Vernay, «Die Entwicklung der Geste», 1929, im vorliegenden Band, S. 535.

26 B[éla]. B[alázs]., «Allzualtes und Allzuneues», in: *Der Tag* (Wien), Nr. 86 (23. Februar 1923), S. 8. Im August 1924 widmete Balázs dann Hayakawa einen speziellen Beitrag, nun weiß er: «Paris ist heute voll mit dem Ruhm Sessue Hayakawas», Béla Balázs, «Sessue Hayakawa», in: ders., *Schriften zum Film*, Bd. I: *Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922–1926*. Hg. v. Helmut H. Diederichs und Wolfgang Gersch. Berlin: Henschel 1982, S. 301–302, hier S. 301.

darunter die Hauptwerke von David Wark Griffith, konnte Balázs lediglich mit fast zehnjähriger Verspätung sehen: «INTOLERANCE (USA 1916) erst Anfang 1923 und THE BIRTH OF A NATION (USA 1915) gar erst Anfang 1925.»²⁷

Wurden Filme wie diese, die als bedeutend galten, immerhin irgendwie nachgeholt und stießen dabei auf das lebhaftere Interesse von Film-enthusiasten, so blieb die populäre Genre- und Serienware der 1910er Jahre aus Frankreich und den USA für das deutsche Publikum auf Dauer terra incognita. Ein vom französischen Publikum und vielen Kritikern gefeierter Westernheld wie William S. Hart zum Beispiel, der gerade in diesem Jahrzehnt triumphierte, ging am deutschen Publikum nahezu vorbei, und französische Filmserials wie die von Louis Feuillade – etwa FANTÔMAS (F 1913–1914), JUDEX (1917), TŨH MINH (F 1918) und BARRABAS (F 1920) – oder auch in Frankreich begeistert aufgenommene US-Serials wie die um die Titelfigur Elaine (gespielt von Pearl White)²⁸ gingen in die kulturelle Erinnerung der Deutschen nicht ein.

Die Lücke in der Vertrautheit mit der Kinokultur des jeweils anderen Landes war indes noch weit größer. So wenig man von den Filmen und den in der anderen Kinoöffentlichkeit beliebten Stars wusste, so wenig vermochten offenbar Filmkritiker, intellektuelle Kinoenthusiasten und erst recht die größere Öffentlichkeit Anteil an dem zu nehmen, was die Nachbarn über das Kino diskutierten und schrieben. Das ist in Hinsicht auf die 1920er Jahre bemerkenswert, unterscheidet sich die Situation jetzt doch deutlich von der in anderen europäischen Ländern. In Russland zum Beispiel erschien 1924 eine übersetzte Ausgabe des Bandes *Photogénie* (1920) von Louis Delluc und bereits 1926 (also nur ein Jahr nach der französischen Erstausgabe) folgte eine russische Version von Léon

²⁷ Vgl. Helmut H. Diederichs, «Einleitung: Béla Balázs 1884–1949», in: ebd., S. 31. Diederichs verweist zurecht auf die Filmangebotssituation in Wien, wo Balázs zu dieser Zeit lebte; sie unterschied sich mit Blick auf den hier verhandelten Zusammenhang indes nicht grundsätzlich von der deutschen.

²⁸ In Frankreich lief in 22 Episoden das Pathé-Filmserial LES MYSTÈRES DE NEW YORK (F 1915), das aus drei amerikanischen Serials um die Figur Elaine Dodge zusammengestellt war.

Moussinacs *Naissance du cinéma*; Moussinac seinerseits revanchierte sich in Frankreich mit einem Buch über das sowjetische Kino.²⁹ Und in Polen – um ein zweites Beispiel zu nennen – bezog sich Karol Irzykowski in seinem 1924 veröffentlichten wichtigen Filmästhetik-Buch *Dziesiąta muza*³⁰ an vielen Stellen *expressis verbis* auf zeitgenössische französische Theorien zum Kino. Auch referierte und zitierte Leon Trystan ab 1922 in einer Vielzahl von Artikeln in polnischen Filmzeitschriften Jean Epsteins Ideen ebenso ausgreifend wie begeistert.³¹ In Deutschland hingegen ließ sich nicht annähernd Vergleichbares beobachten.

Auch nach 1923, dem Ende der deutschen Inflationszeit, änderte sich an dieser Situation wenig. Immerhin kam aber nun neben dem deutschen Filmexport nach Frankreich auch der französische nach Deutschland wieder in Gang, wobei die deutsche Filmindustrie in diesem Jahrzehnt die stärkere, auch exportstärkere war und bleiben sollte.³² Ungeachtet dessen suchten beide Industrien unter dem Schlagwort ‚Filmeuropa‘ jetzt sogar temporäre Allianzen zu schmieden. Man wollte der inzwischen über *beide* Länder hereingebrochenen Marktmacht der

29 Louis Delluc, *Fotoginija kino* [Die Photogénie des Films]. Moskau: Nowoje Wechi 1924; Léon Moussinac, *Roshdenije kino* [Die Geburt des Kinos]. Leningrad: Academia (Verlag des Staatl. Instituts für die Geschichte der Künste), 1926; ders. *Le cinéma soviétique* [Das sowjetische Kino]. Paris: Gallimard 1928.

30 Karol Irzykowski, *Dziesiąta muza: zagadnienia estetyczne kina* [Die Zehnte Muse. Ästhetische Probleme des Films]. Krakau: Krakowska Spółka Wydawnicza 1924.

31 Leon Trystan referierte Epsteins theoretische Ideen, wobei er größere Fragmente aus *Bonjour cinéma* und aus dessen Artikeln von 1922–1925 teils wörtlich übertrug; vgl. Trystans Artikel «Fotogeniczność (Próba analizy psychologicznej)» [Photogenie: Eine Probe psychologischer Analyse], in: *Ekran i Scena*, 1923, Nr. 10–11; «Analiza fotogeniczna ruchu (Styl kinematograficzny)» [Photogene Analyse der Bewegung (Der kinematographische Stil)], in: *Film Polski*, 1923, Nr. 2–3; «Rytmizacja ruchu w kinie» [Rhythmik der Bewegung im Film], in: *Almanach Nowej Sztuki*, 1924, Nr. 2; «Kino jako muzyka wzrokowa. (Estetyka kinematografu)» [Der Film als optische Musik (Ästhetik des Kinematographen)], in: *Film Polski*, 1923, Nr. 4–5. Ich danke Paulina Kwiatkowska für ihre Hinweise.

32 Vgl. Jeanpaul Goergen, «Entente und Stabilisierung. Deutsch-französische Filmkontakte 1925–1933», in: *Hallo? Berlin? Ici Paris!* (wie Anm. 12), S. 51–62, hier insbes. S. 55.

Amerikaner – Georg Otto Stindt spricht 1924 von einer «Sintflut»³³ amerikanischer Filme – etwas entgegenstellen.³⁴ Die gegenseitige Marktöffnung veränderte das Bild um die Mitte des Jahrzehnts recht grundlegend: Als der kinobegeisterte Dresdner Romanist Victor Klemperer im April 1925 erstmals nach dem Krieg Paris besuchte, konnte er in sein Tagebuch notieren: «Übrigens wimmelt es hier von deutschen Filmen. Siegfrieds Drachenkampf klebt in grellen Farben irgendwo am Weg nach Versailles, Jannings LE DERNIER DES HOMMES, Porten, Krauss etc. daneben Jackie Coogan.»³⁵

Schaut man aber auf die Rezeption von Schriften zur Filmtheorie und Filmästhetik, so blieb es weitgehend bei der gegenseitigen Enthaltbarkeit. Selbstverständlich erschienen Filmkritiken, die vom teils regen Interesse am jeweils anderen Kino zeugen. Filme wie LA ROUE (Abel Gance, F 1923), LA PASSION DE JEANNE D'ARC (Carl Theodor Dreyer, F 1928) oder L'ARGENT (Marcel L'Herbier, F 1928), der schon mit seiner binationalen Starbesetzung (Brigitte Helm und Yvette Guilbert) strategisch auf beide Märkte ausgerichtet war, stießen, als sie in Deutschland liefen, bei den Kritikern auf große Resonanz. Dasselbe trifft auch auf Koproduktionen wie etwa GEHEIMNISSE DES ORIENTS (Alexander Wolkow, D, F 1928) oder in Deutschland produzierte Filme prominenter französischer Regisseure wie THÉRÈSE RAQUIN (D 1928) von Jacques Feyder zu. Filmtheoretische Bücher und Aufsätze aus dem Nachbar-

³³ Georg Otto Stindt, *Das Lichtspiel als Kunstform* (wie Anm. 15), S. 15.

³⁴ Vgl. Andrew Higson, Richard Maltby (Hg.), *Film Europe and Film America: Cinema, Commerce and Cultural Exchange 1920–1939*. Exeter: University of Exeter Press 1999, insbes. die Beiträge von Kristin Thompson, Thomas J. Saunders und Jens Ulf-Møller; vgl. auch Jeanpaul Goergen, «Entente und Stabilisierung» (wie Anm. 32), S. 58.

³⁵ Victor Klemperer, *Leben sammeln, nicht fragen wozu und warum. Tagebücher*, Bd. 2: 1925–1932. Berlin: Aufbau 1996, S. 43; angespielt wird auf Emil Jannings in DER LETZTE MANN (Friedrich Wilhelm Murnau, D 1924); Henny Porten war in DAS ALTE GESETZ (Ewald André Dupont, D 1923), Werner Krauß in DAS WACHSFIGURENKABINETT (Paul Leni, Leo Brinsky, D 1924) und Jackie Coogan in A BOY OF FLANDERS (Victor Schertzinger, USA 1924) im Frühjahr 1925 in den französischen Kinos zu sehen.

land wurden indes nach wie vor weder in die eine noch in die andere Richtung übersetzt, auch diskutierte man offenbar deren Ideen kaum.³⁶

Hatten also die Filmtheoretiker beider Länder in konzeptioneller Hinsicht gar nichts miteinander zu tun? Lebten sie in vollkommen verschiedenen Welten? Folgten sie mithin ganz anderen ästhetischen Vorlieben und vertraten grundsätzlich andere Konzepte, wenn es um das Kino und um einzelne Filme ging?

Auf den ersten Blick könnte dies tatsächlich so scheinen, schon weil die Schlagworte und manche Denktraditionen, denen man folgte, andere waren. Der Terminus *Photogénie* etwa, der in der französischen Debatte vor allem in der ersten Hälfte der 1920er Jahre als Schlüsselbegriff erschien, hatte in den deutschen Diskursen kein direktes Pendant. Selbst wenn hier gelegentlich das Wort ‚photogen‘ fiel, so verband sich damit doch nichts, was auch nur annähernd auf ein ähnliches Geflecht von Ideen und ästhetischen Vorlieben verwies, wie es von französischen Theoretikern mit diesem Begriff vertreten wurde.

Umgekehrt scheint der französische Diskurs deutlich weniger von Ambitionen einer akademisch anmutenden theoretischen Systematisierung geprägt, wie sie ein Teil der deutschen Schreibenden – von Rudolf Harms bis zu Rudolf Arnheim – verfolgte. Auch fehlte, um noch einen Aspekt zu erwähnen (und weitere ließen sich hinzufügen), in Frankreich jene soziologische Betrachtungsweise des populären Kinos weitgehend, die in Deutschland Siegfried Kracauer in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre im Umfeld der sich formierenden Frankfurter Schule zu entwickeln begann. Und dennoch zeugen wesentliche Ideen über Film und manche grundlegende ästhetische Vorlieben von einer erstaunlichen Nähe des Denkens beiderseits des Rheins. Dasselbe trifft auf bestimmte strukturelle Entwicklungen zu wie die Einführung fester Rubriken für

³⁶ Eine der wenigen dokumentierten Ausnahmen bildete der *Congrès international du cinéma indépendant*, der 1929 auf dem westschweizerischen Schloss La Sarraz stattfand und von der Pariser Zeitschrift *Du cinéma* und einem Genfer *Ciné club* organisiert wurde. Es trafen sich Sergej Eisenstein, Alberto Cavalcanti, Béla Balázs, Hans Richter, Walter Ruttmann, Léon Moussinac und andere.

die Filmkritik in einigen Zeitungen und Zeitschriften, die sich hier wie dort während des Krieges vollzog. Die Themen, Affinitäten, Denkweisen in den nationalen Diskurswelten der Nachbarn und viele praktische Entwicklungen lagen mithin enger beieinander, als dies auf den ersten Blick den Anschein haben mag.

Vielleicht trifft es die Situation am besten, von *parallelen Diskursen* zu sprechen, also von filmtheoretischen Welten, die über weite Strecken kaum direkten Kontakt hatten und dennoch *nabezu gleichzeitig* in der Sache recht *ähnliche Interessen und Argumente* entfalteten – teils mit derselben, teils mit anderer Begrifflichkeit. Diese Auffassung sei hier – *pars pro toto*, ohne jeden Anspruch auf die Zeichnung eines Gesamtbildes – unter drei Gesichtspunkten näher dargelegt; unter drei Aspekten, die jeweils bestimmte Ideen und Topoi akzentuieren, welche tendenziell aufeinander folgen, einander allerdings in vielfältiger Hinsicht überlappen und durchdringen.

Ideen über Filmkunst zwischen medialer Spezifik und intermedialen Referenzen

Es lag wohl in der historischen Logik der medialen Entwicklung des Kinos, dass in den Jahren um 1910 (und kurz danach) an mehreren Orten Europas zugleich erste Stimmen zu vernehmen waren, die den Film auf die eine oder andere Weise in den Bannkreis des Ästhetischen und der Kunst rückten. Bis dahin dominierte unter den Intellektuellen in Frankreich wie in Deutschland eine andere Wahrnehmung des Kinos. Sie entfaltete sich – in unterschiedlichen «Mischungsverhältnissen» – in einem Spektrum um zwei Pole, die beide wenig mit Kunst zu tun hatten.

Den einen – den positiven – Pol bildete die faszinierte Feier der ganz neuen, sinnlich erweiterten Erfahrungswelt mit ihren visuellen Attraktionen, die das bewegt-photographische Bild des Kinos erstmals einem breiten Publikum bot – vom Staunen zunächst über die Bewegtheit des Bildes selbst und dann über die gebotenen Ansichten fremder Länder, spektakulärer Landschaften und bislang ungeschener Kulturen

bis hin zum neuartigen Blick aus dem Flugzeug oder in die Welten der Mikroben (enthüllt von der Mikrokinematographie) etc. Hier zeigten sich innovative mediale Möglichkeiten, die Vertreter beider Länder in großer Übereinstimmung zu preisen wussten.³⁷

Nur wenige der Gebildeten³⁸ priesen das Kino indes als das, was in der alltäglichen Praxis dominierte, nämlich als populäres Unterhaltungsmedium mit neuen fiktionalen Angeboten. Wenn Intellektuelle diesen Aspekt ansprachen, ohne ihn schlicht sofort zu verwerfen, so geschah dies meist mit einer deutlich markierten Distanz, wenngleich nicht ganz ohne Zeichen von Faszination. Darin waren sich zum Beispiel Rémy de Gourmont in Frankreich und Alfred Döblin in Deutschland durchaus nahe. Für Gourmont ist schon 1907 das Kino als das «stumme Theater [...] die ideale Zerstreung»; die Bewegtheit der Bilder und ihr rascher Wechsel enthebe die nach Zerstreung Suchenden einerseits kognitiver Mühen, bewahre andererseits aber «vor der totalen Banalität»; ja manche Filme böten sogar eine «Lektion der Augen»³⁹ (wobei sich Gourmont für Letzteres freilich auf dokumentarische Bilder beruft). Auch Döblin beendet 1909 eine eindeutig von Faszination geprägte Beschreibung der derben Attraktionen, die das neue «Theater der kleinen Leute» seinem Zuschauerkreis biete, mit einem radikalen Plädoyer für das populäre Vergnügungsmedium, um dann als Markierung der eigenen Ambivalenz hinzuzufügen: «Der Höhergebildete aber verläßt das Lokal, vor allem froh, daß das Kinema – schweigt.»⁴⁰

37 Vgl. im vorliegenden Band unter anderem die Beiträge von François Valleiry (1906), R.D. (1909), Félix Poli (1909), Colette (1914) – während Zitate aus den Beiträgen des vorliegenden Bandes in Kurzform mit Seitenzahl nachgewiesen werden; erfolgen hier allgemeine Verweise auf solche Texte lediglich mit Autorennamen und Jahreszahl.

38 So sprachen die deutschen Autoren jener Zeit von sich und der von ihnen angesprochenen Leserschaft.

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

40 Vgl. Alfred Döblin, «Das Theater der kleinen Leute [1909]», in: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. Hg. v. Jörg Schweinitz. Leipzig: Reclam 1992, S. 153–155, hier S. 155.

Mit leichter Herablassung und dennoch angezogen von der bewegten Bilderwelt des Films markierte Alfred Baeumler ausdrücklich die soziologische Differenz der neuen kulturellen Sphäre in der Moderne: «Die Kunst einer Masse, deren Leben unter anderen Gesetzen als das unsere verläuft, wird auch anderen Normen unterworfen sein als die unsere.»⁴¹ Damit war eine «Koexistenz zwischen der offiziellen und der inoffiziellen Kultur»⁴² geistig etabliert.

Im Allgemeinen herrschte unter den Gebildeten beider Länder aber weit weniger freundliche Ambivalenz gegenüber der *Unterhaltungspraxis* des populären Kinos. Vielmehr dominierte eine klar konsternierte Haltung. Die daraus resultierenden Einwände – sie bilden den anderen, den negativen Pol des Diskurs-Spektrums – entzündeten sich durchweg am beliebten Spielfilm. Nahezu alles daran schien etablierten ästhetischen Vorstellungen oder gar den herrschenden idealen Ideen über Kunst entgegengesetzt. Der deutsche Lebens- und Kinoreformer Hermann Häfker brachte 1913 auf den Punkt, was viele der Kinoskeptiker seit längerem dachten. Die Spielfilme zielten für ihn auf die «Aufpeitschung der Sinne»: «Bildmäßiges und Plastisches [...] strömen wie Hagelwetter auf die Nerven des modernen Menschen – besonders, aber nicht allein, in der Großstadt – ein».⁴³ Alles sei «von allem *Zuviel*». Zu reizintensiv böten die Filme nichts als «Kräfteverschwendung und -verzappelung», statt sparsam im Ausdruck und kontemplativ in der Haltung zu sein, so wie es die alte und echte «Festtagskunst» gewesen sei. Anders als dort werde im populären Kino nichts vom Geschmack der Gebildeten bestimmt. Die Produkte «sind nicht selten, nicht menschlich hoch und echt»,⁴⁴ schon ihr Reproduktionscharakter trage zur Banalität des

41 Alfred Baeumler, «Die Wirkungen der Lichtbildbühne. Versuch einer Apologie des Kinematographentheaters [1912]», in: *Prolog vor dem Film* (wie ebd.), S. 186–194, hier S. 189.

42 Anton Kaes, «Einführung», in: *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film, 1909–1929*. Hg. v. dems., S. 1–36, hier S. 9.

43 Hermann Häfker, «Der Ruf nach Kunst [1913]», in: *Prolog vor dem Film* (wie Anm. 40), S. 89–97, hier S. 90.

44 Ebd., S. 91 (Herv. i. O.).

Ganzen bei. Auf mühelose Weise «automatisch-chemisch-maschinell vervielfältigt», stelle sich gemeine Alltäglichkeit ein, und das überall regierende Geschäftsinteresse ziele auf «Seichtheit, Schmutz, Geschmackslosigkeit», auf «kitzelnde Genüsse» und «Fuselrauschstimmung». ⁴⁵ Denn im Reproduktionsmedium regiere ästhetische Unterbietung durch die Orientierung am plebejischen Geschmack der neuen Adressaten, der Masse, statt an idealen Werten.

Hermann Häfkers Diagnose liest sich wie ein Vorab-Negativ zu Walter Benjamins zwei Jahrzehnte später verfasstem Aufsatz «Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit», und sie war in ihrer fundamentalen Negativität gegenüber der medialen Moderne für den deutschen Diskurs und insbesondere für dessen lebensreformerische Strömung im Geiste von Ferdinand Avenarius typisch. Das trifft auch auf Häfkers Lösungsvorschlag zu, der «auf eine Eindämmung des Vielzuvielen, auf die Wiederunterwerfung der herbeigerufenen Maschinen- und Automaten-Massenproduktionsgeister unter den wollenenden menschlichen Geist» ⁴⁶ hinauslief. In diesem Sinne ging es Häfker (wie zunächst nahezu allen deutschen Kinoreformern) um die Abkehr vom kommerziellen Filmbetrieb mit seinen populären Genres. An ihre Stelle sollte der dezente ästhetische Reiz der «künstlerischen Kino-Naturaufnahme» treten, die sich auf die bewegt-photographischen Qualitäten des Mediums stützt und die «Schönheit der Bewegung an sich» zu enthüllen vermag. Von ihr war Häfker aufrichtig begeistert, sie sei «die eigentliche Höchstleistung, deren Kinematograph und Filmband fähig sind», und er selbst bot früh voller Enthusiasmus entsprechende Reformkino-Vorführungen an. ⁴⁷

Fundamentale Kritik wie diese wurde nun nicht selten von den Lobbyisten der traditionellen Kunstinstitutionen, vor allem des Theaterbetriebs, befeuert. Sahen sie doch ihre Interessen, auch die geschäftlichen, durch die

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Ebd., S. 96.

⁴⁷ Hermann Häfker, «Kinematographie und echte Kunst [1912]», in: *Prolog vor dem Film* (wie Anm. 40), S. 306–311, hier S. 306 und S. 307.

neue Medienkonkurrenz gefährdet. Die Zeitschrift des Deutschen Bühnenervereins zum Beispiel beschwor ab 1910 regelmäßig, teils unter Hinweis auf einbrechende Theater-Besucherzahlen, die «Gefahr des ‹Kientopp›».⁴⁸ Indes teilen unabhängig von solchem direkten Lobbyismus viele andere kulturell-konservative Geister (zu denen auch politisch-linke gehörten) die Bedenken. Man sah die eigene Kultur und Wertewelt bedroht – übrigens nicht zu Unrecht, denn das von Gegnern *und* Freunden treffend als Symbolmedium der Moderne wahrgenommene Kino nahm als ein Impulsgeber an jenem rapiden gesellschaftlichen, kulturellen und medialen Modernisierungsschub teil, der tatsächlich mit massiven kulturellen Veränderungen einherging und die Jahre um 1900 prägte. Die vielstimmigen Rufe danach, die «Kinoseuche» auf dem Umweg der Steuer- und Brandschutzgesetzgebung einzudämmen oder die Filme unter Berufung auf Jugend- und Geschmacksschutz einer Zensur zu unterwerfen, mochten partiell erfolgreich sein, gegen den grundlegenden kulturellen und medialen Entwicklungstrend konnten sie nichts ausrichten.

Auch diese zweite, stark abwehrende Haltung zeigte sich sowohl im französischen als auch im deutschen Diskurs. In beiden Ländern gab es Diskussionen über Gefährdungen der Jugend sowie Kampagnen gegen ‹Schund und Schmutz› (wie dies im Deutschen hieß) und gegen den schlechten Geschmack.⁴⁹ Aus deutscher Perspektive hat man indes den Eindruck, dass die *grundlegende kulturkritische Dimension* der Debatte, die ästhetische *Kritik am Reproduktionsmedium an sich*, die Reflexion des Kinos als *das Paradigma der modernen Zivilisation*, die voller in-

48 [Nicht gezeichnet], «Die Gefahr des ‹Kientopp›», in: *Die Deutsche Bühne* 3. Jg., Nr. 8 (25. April 1910), S. 129–130.

49 Vgl. Richard Abel, *French Film Theory and Criticism* (wie Anm. 17), S. 6–13; vgl. auch 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; insbes. S. 312–315.

tellektueller Verstörung per se als kulturgefährdend angesehen wurde, hierzulande deutlich fundamentaler als in Frankreich ausgeprägt war.

Dafür, dass man nach 1910 allmählich begann, Film und tradierte Künste ins Verhältnis zueinander zu setzen, hat die in Frankreich im Verbund mit Pathé initiierte Unternehmung *Film d'Art*, eine wichtige Rolle gespielt. Die unter diesem Label auf den Markt kommenden Filme sollten ihre kulturelle Hochwertigkeit ostentativ ausstellen. Spätestens mit derartigen Versuchen, das Kino durch die Aneignung der Zeichenwelt anerkannter Künste ästhetisch zu nobilitieren, war der Gedanke, Kino und Kunst auf irgendeine Weise zu verbinden, in der Welt. Griff man doch in diesen Filmen auf Motive allgemein anerkannter, traditioneller dramatischer Stoffe und auf renommierte Bühnenstars – von der Comédie Française, darunter sogar die legendäre Sarah Bernhardt in *TOSCA* (André Calmettes, F 1908) – zurück, teilweise auch auf Aufführungs- und Ausstattungspraktiken sowie Inszenierungsweisen der Bühne.⁵⁰

Selbstverständlich folgte die einsetzende Debatte über den Film als Kunstmedium nicht einfach dem *Film d'Art*-Rezept, obschon es sich als durchaus erfolgreich erwies und sogleich Nachahmer fand.⁵¹ Das Rezept stieß sogar im kritischen Diskurs weithin auf Widerspruch. Der – nicht wirklich zutreffende – Vorwurf, es handele sich lediglich um abgefilmtes Theater, das die neuen, eigenen Möglichkeiten des Films vernachlässige, wurde unter intellektuellen Kinoliebhabern bald zu einem Topos des filmtheoretischen Diskurses, auf den man sich noch lange beziehen sollte, in Frankreich wie in Deutschland.

Aber auch aus ganz anderer Richtung kam Kritik an einer so ausgerichteten Kunstfilmpraxis. Manch konservativer Geist empfand das vom *Film d'Art* eingeführte Konzept als unangemessenen Übergriff des Trivialmediums auf das Gebiet «wirklicher» Künste und fühlte sich nun

50 Zum Film d'Art, vgl. Richard Abel, *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896–1914*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press 1994, S. 246–277.

51 Die 1908 gegründete SCAGL (Société Cinématographique des Auteurs et Gens de Lettres) gehört dazu.

erst recht provoziert. In Deutschland wurden solche Stimmen besonders laut als im November 1912 der Bühnenschriftsteller-Verband seinen Kino-Boykott aufgab und ein Urheberrechtsübereinkommen mit der Filmindustrie besiegelte. Die Koexistenz von «wahrer» Kunst und populärem Kino als zweier Welten für sich erschien gestört. Als dann Anfang 1913 erste «Autorenfilme», gedreht nach bekannten Stoffen berühmter Autoren und teils mit Bühnenstars in der Hauptrolle (in gewissem Sinne eine Fortentwicklung des *Film d'Art*-Rezepts, nunmehr im Langfilm-Format und mit veränderter Stilistik), unter großer öffentlicher Beachtung in die neuen Kinopaläste kamen, ließ sich viel intellektuelle Kritik vernehmen. «Wie die deutschen Dramatiker Barbaren wurden»,⁵² mit dieser Schlagzeile reagierte sogar die Expressionisten-Zeitschrift *Die Aktion* voller Verachtung.

Liest man, was Paul Souday noch 1916 schreibt, so wird ersichtlich, dass ganz ähnliche Gedanken auch in Frankreich zirkulierten: «Tatsächlich gibt es ernsthafte Einwände gegen das Kino. Jene clownesken Possen, die die Grundlage seines Repertoires bilden, sind von beklagenswerter Einfachheit. Wenn es ein Sujet aus der Literatur entlehnt, ist das noch schlimmer.» Und Souday begründet dieses Verdikt an einem Beispiel:

Vor einigen Monaten zeigte man in Paris einen Film, der auf *Salammô* beruht. Das war die ärgerlichste Scheußlichkeit. Selbstverständlich kann der Film dem Werk von [Gustave] Flaubert nichts anhaben, [...] aber ein solches Attentat ist metaphorisch nur vergleichbar mit der Erniedrigung oder Zerstörung eines Monuments, einer Statue oder eines Gemäldes. Welch ein Massaker!⁵³

Noch einmal folgt – nun auch bei Souday – die alte Empfehlung: «Das eigentliche Interesse des Kinos sollte sich auf genaue Ansichten und dokumentarische Aufnahmen richten: die Niagarafälle, die Quellen

⁵² Erich Oesterheld, «Wie die deutschen Dramatiker Barbaren wurden», in: *Die Aktion*, 3. Jg., 28. Februar 1913, Spalte 261–265.

⁵³ Paul Souday, «Im Kino», 1916, im vorliegenden Band, beide Textstellen S. 147.

des Nils, tropische Meere, fernöstliche Häfen, die Jagd auf Eisbären am Nordpol oder die Löwenjagd im Inneren Afrikas etc.»⁵⁴

Einige deutsche Autoren, Kinofürsprecher aus den Reihen der Avantgarde, lehnten die Veredelungsversuche im Gefolge des *Film d'Art* wiederum aus genau entgegengesetzter Perspektive ab. Als Reaktion auf derlei Versuche der ‚Verkunstung‘ bekannnten sie sich mit provokanter Attitüde zum Kino, gerade weil es ihnen als plebejischer, ungebändigter Gegenentwurf zu den traditionellen Künsten erschien, und sie schätzten es – wie der nachmalige Dadaist Walter Serner 1912 – als ein Instrument radikaler, entfesselter «Schaulust, [...] die noch heute ihren alten schweren Blutausch hat»⁵⁵ oder – wie Alfred Döblin – «als sehr blutige Kost ohne die breite Mehlpampe der volkstümlichen Literatur und die wässrigen Aufgüsse der Moral».⁵⁶ Auf die eine oder andere Weise galt ihnen allen das Kino als *wunderbarer Raum kultureller Regression*, in dem etwa für Victor Klemperer 1912 «[k]indliche Freude, die man so gern mit jeder Art des ‚Zurück zur Natur‘ verknüpft glaubt»,⁵⁷ freigesetzt werde. In Frankreich liest man ähnliches 1911 bei Ricciotto Canudo: «Im kinematographischen Theater wird die Menschheit, ganz so wie auf dem Jahrmarkt, wieder zum Kind.»⁵⁸ Und der Deutsche Walter Hasenclever zieht schließlich aus all dem den Schluss: «Wer möchte Karl May, ja selbst Nick Carter aus fieberhafter Kindheit missen? Man soll uns nur ruhig in den Kintopp lassen [...]. Man soll uns diese Naivität nicht mit pastoralem Salbader einer edleren Kunst vergällen.»⁵⁹ Die an tradierten Formen orientierte ‚Verkunstung‘ lief natürlich allen diesen Positionen

54 Ebd., S. 148.

55 Walter Serner, «Kino und Schaulust [1913]», in: *Prolog vor dem Film* (wie Anm. 40), S. 208–214, hier 208–209.

56 Alfred Döblin, «Das Theater der kleinen Leute [1909]» (wie Anm. 40), S. 155.

57 Victor Klemperer, «Das Lichtspiel [1912]», in: *Prolog vor dem Film* (wie Anm. 40), S. 170–183, hier S. 180.

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

59 Walter Hasenclever, «Der Kintopp als Erzieher [1913]», in: *Prolog vor dem Film* (wie Anm. 40), S. 219–222, hier S. 222.

entgegen. Was den einen also als Übergriff der Banalität des Kinos auf die Idealität der Kunst galt, erschien den anderen als Bedrohung der kindlichen Freuden im Kino durch die Präntention des Kunstgehabes.

Einige intellektuelle Kinoliebhaber dachten aber durchaus auf positive – und dennoch dem *Film d'Art* gegenüber alternative – Weise über die ästhetischen oder künstlerischen Möglichkeiten des Kinos nach. Sie suchten dafür einen ganz neuen Begriff von Kunst, der sich von den tradierten Ideen und der bisherigen Kunstpraxis unterscheiden sollte. Für den deutschen Diskurs sind in dieser Hinsicht Georg Lukács' «Gedanken zu einer Ästhetik des «Kino»» bedeutsam, die er 1911 in Budapest publizierte und dann 1913 – wohl nicht zufällig – kurz nach der Premiere des phantastischen Autorenfilms *DER STUDENT VON PRAG* (Stellan Rye, D 1913) noch einmal (leicht erweitert) in der *Frankfurter Zeitung*. Auch Lukács ging davon aus, dass die Freude am Kino mit dem «naiv-animalische[n] Glücksgefühl des Kindes über einen gelungenen Streich, über das hilflose Nichtzurechtfinden eines Unglücklichen» und ähnlichem vergleichbar sei, aber all das werde im Film «in unvergeßlicher Weise gestaltet». ⁶⁰ An solche «Naivität» habe jedes Bemühen um die Ästhetik des Films anzuschließen und nicht dagegen anzutreten. Angeregt unter anderem durch einen Film von Edwin S. Porter, ⁶¹ kam Lukács zu dem Schluss, dass das Kino mit seinen neuartigen Trickmöglichkeiten zu seiner besonderen, ganz eigenen Kunstform in der *Phantastik* finde. Erinnerung dieses Bekenntnis zunächst an Gedanken, wie sie für Georges Méliès und seine Filme schon früh bestimmend waren, ⁶² so gab Lukács seinem Konzept einen elaborierten ästhetisch-theoretischen Rahmen, mit dem er an lebensphilosophische Affinitäten anknüpfte: Die Phantastik des Kinos basiere auf einem – im Vergleich zur Trickaufnahme

⁶⁰ Georg Lukács, «Gedanken zu einer Ästhetik des «Kino»[1911]», in: *Prolog vor dem Film* (wie Anm. 40), S. 300–305, hier S. 304, die Version von 1913 findet sich in *Kino-Debatte* (wie Anm. 42), S. 112–118.

⁶¹ *THE DREAM OF A RAREBIT FIEND*, Edwin S. Porter, USA 1906.

⁶² Vgl. Georges Méliès, «Die Filmaufnahme [1907]», in: *KINTtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, Bd. 2 (Themenheft: *Georges Méliès – Magier der Filmkunst*). Basel, Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern 1993, S. 13–30.

– noch grundlegenderen medialen Effekt. Während das Theater absolute «Gegenwärtigkeit» biete und damit «den Dingen Schicksal und Schwere und Licht und Leichtigkeit»⁶³ verleihe, wodurch «das bloße Erscheinen eines wirklich bedeutenden Schauspielers auf der Bühne (der Duse etwa) schon vom Schicksal geweiht, schon Tragödie, Mysterium, Gottesdienst»⁶⁴ sei, falle der auratische Effekt solcher «Gegenwärtigkeit» vor den monochromen, schattenhaften Bildern des Kinos weg. Genau dieser Wegfall unterstütze nun aber die medienspezifische Phantastik des Eindrucks, unabhängig von Filmtricks und phantastischen Sujets. Denn die Zuschauer erfahren im Kino ein «Leben ohne Hintergründe und Perspektiven, ohne Unterschiede der Gewichte und Qualitäten [...]; ein Leben ohne Maß und Ordnung, ohne Wesen und Wert; ein Leben ohne Seele, aus reiner Oberfläche».⁶⁵ Wenn der Film damit eine ganz und gar andere Erlebnisform als die Bühne biete, so sei das «kein Mangel des ›Kino‹, es ist seine Grenze, sein principium stilisationis».⁶⁶ Auf dieser Grundlage ließen sich von einem großen Künstler Filmwerke schaffen, die die bislang «bloß technisch zufällige Phantastik ins sinnvoll Metaphysische, in den reinen Stil»⁶⁷ transformieren.

Diese auf Spezifik des filmkünstlerischen Ausdrucks zielende ästhetische Utopie von Georg Lukács, die sich mit einem Bekenntnis zum populären Kino verbindet, erinnert in mancher Hinsicht an jene Ideen über ›Kinegraphie‹, die Marcel L’Herbier einige Jahre später in «Hermes und das Schweigen» (1918) entwerfen sollte. Freilich, wo Lukács die Phantastik proklamiert, zeigt sich L’Herbier stärker realitätszugewandt. Was aber beide verbindet, ist die Idee von einer Kunst, die anders ist, und das auf komplexe Weise.⁶⁸ Noch ein anderer Vergleich drängt sich

63 Lukács, Georg, «Gedanken zu einer Ästhetik des ›Kino‹» (wie Anm. 60), S. 302.

64 Ebd., S. 301.

65 Ebd., S. 302.

66 Ebd.

67 Ebd., S. 304.

68 Vgl. dazu Margrit Tröhler, «Elixier und Relais des Geistes der Moderne. Zu einigen Topoi im französischen Diskurs zum Kino», im vorliegenden Band,

auf. Wenn Richard Abel in Louis Delluc zurecht einen jener französischen Theoretiker erkennt, die die «low road» zur Filmkunst nehmen, sich also zum Film als populärem Medium bekennen, die Hierarchie von hoher und niederer Kunst ablehnen und auf *dieser* Grundlage Film mit ästhetischem Anspruch gestalten möchten,⁶⁹ so zeigt sich diese Art zu denken schon früh auch im deutschen Diskurs; Lukács ist hier ein besonders beachtenswerter Fall.

Das inzwischen schon mehrfach angeklungene Argument, der Film dürfe keine andere Kunst, vor allem nicht das Theater, nachahmen, sondern solle selbstbewusst seine eigene ästhetische Charakteristik entfalten, verband in beiden Ländern die unterschiedlichsten Konzepte auf Jahre hinaus. Kein Wunder, war doch der Gedanke, dass jede Kunstgattung ihr eigenes Material besitze, welches besondere Möglichkeiten der Gestaltung biete und besondere Herausforderungen an sie stelle und so zu einer jeweils spezifischen Gattungsästhetik – mit einem entsprechenden «principium stilisationis» – führe, in den europäischen ästhetischen Theorien tief verwurzelt. Insofern lag für das Nachdenken über eine neue Kunst die Suche nach ästhetischer Gattungsspezifität sehr nahe. Auch das nachhaltige Beharrungsvermögen des Topos, Film dürfe kein abgefilmtes Theater sein, erklärt sich zum Teil vor diesem Hintergrund.

Dennoch wäre es ein Irrtum, daraus schlussfolgern zu wollen, der einsetzende alternative – sich also gegen Konzepte auf der Traditionslinie des *Film d'Art* abgrenzende – Diskurs über die Spezifität einer proklamierten Filmkunst habe die Bezugnahme auf etablierte Künste einfach hinter sich gelassen. Im Gegenteil, er bezog sich in facettenreicher Weise auf sie, entwickelte die ästhetischen Möglichkeiten des neuen Mediums immer wieder aus Analogien zu vorgefundenen Künsten oder aus deren Weiterentwicklung in neuer Qualität. Vielfach betonte man am Film auch dessen Charakter als eigentümliche Synthese von spezifischen Techniken und bestimmten ästhetischen Prinzipien bestehender Künste. Während in den USA Mitte der 1910er Jahre viel über das neue

insbes. S. 588–591.

69 Vgl. Richard Abel, *French Film Theory and Criticism* (wie Anm. 17), S. 101.

filmtechnische Potenzial für ein visuelles Erzählen nachgedacht wurde – über die Aufmerksamkeit lenkende Großaufnahme, den Schnitt und die Doppelbelichtungen, welche Rück- und Vorgriffe aber auch Phantastik und emotionale Stimulierung auf neue Weise ermöglichten (all dies beschrieb dort 1916 Hugo Münsterberg)⁷⁰ –, spielte ein solches Paradigma im europäischen theoretischen Diskurs zunächst kaum eine Rolle.

Hier dominierte in der Dekade nach 1910 der intermediale Bezug auf die Künste die Spezifik-Debatte zum Film. Dies geschah gleichsam auf dialektische Weise, denn das innovative Potenzial des Films kam davon ausgehend als Differenzqualität respektive qualitative Weiterentwicklung zur Sprache. Recht typisch für diese Art zu denken ist das Plädoyer von Louis Feuillade für den ‚Ästhetischen Film‘ – ein Label, unter dem er bei Gaumont eine Reihe von Filmen als Antwort auf den konkurrierenden *Film d'Art* produzierte. Feuillade betont zunächst: «Wir denken nämlich nicht, dass die Kinematographie zur ewigen Abhängigkeit vom Theater verurteilt ist und sich mit der Adaption von Bühnenstücken begnügen muss.»⁷¹ Als Lösung aus dieser Abhängigkeit empfiehlt er nun interessanterweise eine andere Kunstgattung: «In Wirklichkeit entspringt sie [die Kinematographie] in gleichem, wenn nicht gar in stärkerem Maße der Kunst des Malers wie der des Dramaturgen, da es ja unsere Augen sind, an die sie sich wendet.» Und er fügt hinzu: «[D]er Ästhetische Film verspricht eher ein wahrhaft malerisches Kunstwerk zu sein als ein Werk des Theaters.»⁷²

⁷⁰ Vgl. Hugo Münsterberg, *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie [1916] und andere Schriften zum Kino*. Hg. u. übers. v. Jörg Schweinitz. Wien: Synema 1996, insbes. 41–70.

⁷¹ Louis Feuillade, «Der Ästhetische Film», 1910, im vorliegenden Band, S. 66.

⁷² Ebd., beide Textstellen, S. 67.

Film als ‚Bildende Kunst in Bewegung‘ und der abstrahierende Blick

Mit Feuillades Statement und ähnlichen Äußerungen war ein Thema angesprochen, das auf Jahre hinaus eine wichtige Rolle in den ästhetischen Überlegungen zum Kino spielen sollte, nämlich die *visuelle Ästhetik des Filmbildes*. Viele Theoretiker jener Zeit sahen sie in enger Beziehung zur Ästhetik der bildenden Kunst, vor allem der Tafelmalerei, allerdings mit einer entscheidenden qualitativen Erweiterung, da der Film über eine mediale Qualität verfügt, die der Malerei fehlt: die Bewegung. Wiewohl also im Diskurs zur Filmästhetik dem Aspekt des künstlerischen Bildes weithin das Primat zukam, ging es doch zugleich häufig auch um die eigentümliche Synthese der ästhetischen Qualitäten des Visuellen mit solchen, die Prinzipien anderer Künste folgen. So verschmolz für Feuillade, wie eben angeklungen, im Film das Malerische mit der Dramatik. Ein solches plurimedial grundiertes Spezifik-Konzept für den Film blieb nun nicht allein auf diese beiden Gattungen beschränkt. Eine Reihe von Theoretikern und Kritikern brachte – in beiden Ländern und nicht nur in diesen – Pantomime und Tanz oder Musik und Poesie ins Spiel und betonte, dass die Bewegungs- oder Ausdruckästhetik des Films in vieler Hinsicht ganz ähnlichen Prinzipien – etwa dem des Rhythmus – folge, wie sie auch die anderen sich in der Zeit entwickelnden Gattungen bestimmen. Die Aufführungspraxis des Theaters blieb dabei freilich auf die Rolle der Negativfolie beschränkt.

Ricciotto Canudo zeigt sich mit seinem «Versuch über den Kinematographen» schon 1911 als Protagonist eines solchen medial-synthetisierenden Entwurfs, der seine Spezifik deutlich vom Theater ablöst: Die Kinematographie «wird die wunderbare Vereinigung der Rhythmen des Raums (bildende Kunst) und der Rhythmen der Zeit (Musik und Poesie) sein», so proklamiert er. Den Akzent setzt er dabei allerdings klar: «Die neue Ausdrucksweise der Kunst müsste, genau gesagt, eine sich in der Zeit entwickelnde Malerei und Skulptur sein, ganz so wie Musik und Poesie erst im Zuge des Vortrags durch die Rhythmisierung der Luft entstehen.» Den Weg dahin weise einzig der Kinematograph, dessen Aufgabe es sei, eine «bildende Kunst in Bewegung» hervorzubringen.⁷³

Wie bedeutsam Canudos Formel vom Film als ‚bildender Kunst in Bewegung‘ für diese Entwicklungsphase war, zeigt sich schon daran, dass auch sie nicht auf den französischen – und italienischen⁷⁴ – Diskurs beschränkt blieb. Sie wiederhallte weithin. Das Buch des amerikanischen Dichters Vachel Lindsay *The Art of the Moving Picture* aus dem Jahr 1915 ist wohl der prominenteste Fall eines solchen Echos. Lindsay nahm Canudos Formel in wörtlicher Übersetzung auf und baute die Idee aus. Film lasse sich ästhetisch entwickeln, so schien es ihm, sowohl als «Painting-in-Motion» und «Sculpture-in-Motion» als auch als «Architecture-in-Motion», ja sogar als «Furniture, Tappings, and Inventions in Motion». Es sind dies vier Kapitelüberschriften bei Lindsay, der sich gleich darauf im folgenden Kapitel – ebenfalls ganz auf der Linie des Zeitgeistes – 13 Unterschieden des Films gegenüber der Theaterbühne zuwandte.⁷⁵

Auch in Deutschland ließen sich Stimmen vernehmen, die den Film als bewegte Bildkunst entwickeln wollten. Herbert Tannenbaum – nachmals Galerist und zugleich an bildender Kunst und am Film interessiert⁷⁶ – sieht im Jahr 1913 (in dieser Hinsicht durchaus Feuillade und Canudo vergleichbar) Film als ein Medium, das Ausdruckstechniken traditioneller Gattungen synthetisiert und fortentwickelt. Tannenbaum geht dabei auf drei Ebenen ein, wobei die dritte auf die visuelle Ausdrucksdimension des bewegten Filmbildes zielt: «Zu den Ausdrucksmöglichkeiten, die der Kino durch Handlung und Mimik bietet, kommt als letzte die bildliche, szenische Ausgestaltung des Films, die uns rein optische Erlebnisse zu vermitteln imstande ist.»⁷⁷ Daran, dass es hierbei um eine visuell-formale Komposition des Bildes geht – anlog der eines Tafelbildes, freilich mit be-

73 Ricciotto Canudo, «Die Geburt einer sechsten Kunst» (wie Anm. 58), S. 72.

74 Canudos Text war in erster Fassung zuerst (bereits 1908) in Italien erschienen, vgl. ebd. S. 71.

75 Vgl. Vachel Lindsay, *The Art of the Moving Picture*. New York: Macmillan 1915, insbes. S. 39–170.

76 Vgl. Helmut H. Diederichs (Hg.), *Der Filmtheoretiker Herbert Tannenbaum (Kinematograph, Nr. 4)*. Frankfurt a. M.: Deutsches Filmmuseum 1987.

77 Herbert Tannenbaum, «Probleme des Kinodramas [1913]», in: *Prolog vor dem Film* (wie Anm. 40), hier S. 316.

wegtem Bildinhalt –, bleibt beim Weiterlesen kein Zweifel: «So kommt es eben darauf an, durch verständige Ausnützung der Hell-Dunkel-Kontraste eine reizvolle Fleckverteilung und durch entsprechende Gruppierung der Realitäten eine harmonische Linienführung zu schaffen.»⁷⁸ Das sei – im Gegensatz zur Wahrnehmung des realen, tiefen Bühnenraumes im Theater – am Filmbild eher möglich und ästhetisch geboten, weil die filmische Repräsentation ein Verhältnis von Flächen- und Tiefenwahrnehmung ins Spiel bringe, wie man es ähnlich von der Tafelmalerei kennt. Denn im Filmbild werden «durch die photographische Technik Menschen und Dinge nebeneinander in eine einzige Flächigkeit gesetzt».⁷⁹ So betrachtet, verlangt das Filmbild gleichsam nach visueller Komposition, teils mit dem Ziel der Suggestion eines Tiefeneindrucks, teils gerade mit der Absicht, die Fläche als Fläche zu gestalten. Und manchem erscheint eine solche visuelle Komposition in ästhetischer Hinsicht als das eigentliche Zentrum der künstlerischen Gestaltung des Films.

Bei Tannenbaum deutet sich an dieser Stelle eine Argumentationslinie an, die in internationalem Rahmen das Nachdenken über die ästhetische Entwicklung der Bildlichkeit des Films mitprägte. Diese Argumentation korrespondiert mit Ideen einflussreicher zeitgenössischer Kunsttheorien wie der von Adolf Hildebrandt, dessen *Problem der Form* viel gelesen und weit verbreitet war und schon vor 1910 auch in Frankreich und in den USA übersetzt vorlag.⁸⁰ Darin geht es um eine Analyse von bildkünstlerischen Werken, die weithin von den Bildinhalten abstrahiert und sich der formalen visuellen Qualität des Bildes zuwendet: den Kompositionsformen, dem Helldunkel, der Tiefenstaffelung, der Linienführung, der Farbverteilung oder der «Fleckenwirkung» (wie

⁷⁸ Ebd., S. 317–318.

⁷⁹ Ebd., S. 318.

⁸⁰ Adolf Hildebrandt, *Das Problem der Form in der bildenden Kunst* [1893]. Straßburg: Heitz 1918; französische Ausgabe: *Le problème de la forme dans les arts figuratifs*, übers. v. Georges M. Baltus. Paris: Emile Bouillon und Straßburg: Heitz et Mündel 1903; amerikanische Ausgabe: *The Problem of Form in Painting and Sculpture*, übers. v. Max Meyer und Robert Morris Ogden. New York: G. E. Stechert 1907.

Hildebrandt das nennt). Das heißt, gegenständliche Kunst wird hier mit einem *abstrahierenden Blick* betrachtet. Damit verbinden sich bei Hildebrandt und seinen Geistesverwandten – unter anderem Heinrich Wölfflin – Interessen am Verhältnis von Flächen- und Tiefeneindruck bei zweidimensionalen Bildern und Überlegungen zu Gestaltungsmöglichkeiten sowie Anforderungen, die daraus resultieren. Diese Argumentationslinie kennzeichnet nun – bis in die 1920er Jahre hinein – auch das Nachdenken über die Bildlichkeit des Films.⁸¹

Zum Beispiel kann man in einem Text von Walter Ruttmann, den er zwischen 1913 und 1917 verfasst hat, eine radikale Zuordnung des Kinos zur bildenden Kunst finden, bei der jener «abstrahierende Blick» der Kunsttheorie auf die (analytische) Wahrnehmung des Films übertragen wird. Noch hat Ruttmann nicht die «absoluten Filme» vor Augen, die er wenige Jahre später produzieren sollte und die selbst die Abstraktion bieten, sondern den «normalen» Spielfilm. Freilich setzt er die Akzente seines ästhetischen Interesses eben nicht auf deren Inhalte, sondern deklariert:

[...] die Kinematographie gehört unter das Kapitel der *bildenden Künste*, und ihre Gesetze sind am nächsten denen der Malerei und des Tanzes verwandt. Ihre Ausdrucksmittel sind: Formen, Flächen, Helligkeiten und Dunkelheiten mit all dem ihnen innewohnenden Stimmungsgehalt, vor allem aber die Bewegung dieser optischen Phänomene, die zeitliche Entwicklung einer Form aus der andern. [...] Die Hauptaufgabe des Filmbildners liegt demgemäß in der optischen Gesamtkomposition des Werkes.⁸²

81 Vgl. Jörg Schweinitz, «Bildreize zwischen Fläche und Raum. Visuelle Ästhetik deutscher Spielfilme in den 1910er Jahren und die zeitgenössische Kunsttheorie», in: *Film Bild Kunst. Visuelle Ästhetik des vorklassischen Stummfilms*. Hg. v. Jörg Schweinitz und Daniel Wiegand. Marburg: Schüren 2016, S. 176–204.

82 Walter Ruttmann «Kunst im Kino», in: *Der absolute Film. Dokumente der Medienavantgarde (1912–1936)*. Hg. v. Christian Kiening und Heinrich Adolf. Zürich: Chronos 2012, S. 48–50, hier S. 49 (Herv. i. O.); der damals unveröffentlichte Text, den Ruttmann 1917 einem persönlichen Brief beilegte, wird auf die Zeit nach 1913 und vor 1917 datiert. Auch wenn es in ihm noch nicht um abstrakte Filme, sondern um den abstrahierenden Blick auf Spielfilme geht, gehört der Text zur Vorgeschichte des Absoluten Films.

Klassische Regiearbeiten wie die Inszenierung von Handlung und Schauspiel erscheinen Ruttmann dieser Hauptaufgabe untergeordnet. Es gelte sie konsequent in den Dienst des bildnerischen Gestaltens zu stellen: «Der Filmbildner muss sein eigener Regisseur sein, denn seine Arbeit ist erst vollendet, wenn er das Werk gewissermaßen instrumentiert hat. Es muss ihm ein Schauspielermaterial zur Verfügung stehen, das in der Lage ist, auf seine bildnerischen Ideen bis ins Letzte einzugehen.»⁸³

Die Betonung des Eigenwerts der visuellen Ästhetik des Films, des bildnerischen Moments, gehört nun zu jenen Momenten, die sich gleichermaßen durch die Schriften deutscher und französischer Theoretiker ziehen, selbst wenn dies nicht immer mit derselben Radikalität wie bei Ruttmann geschieht. So spricht Marcel Gromaire 1919 deutlich mehr als jener von dramaturgischen Aspekten, etwa davon, dass der Film «die Vorstellungskraft aufbauen» müsse und zum Beispiel «die Einführung der Figuren [...] zum rechten Zeitpunkt» zu arrangieren habe, «eingebettet ins Dekor und in die Stimmung».⁸⁴ Letzteres bildet aber für Gromaire, dem es vor allem um «Farbe, Licht, Atmosphäre» geht, dann das eigentlich ästhetisch Bedeutsame. Damit zeichnet sich ab: Sein primäres Interesse richtet sich auf den Film als «bewegte Bildlichkeit». Deren Formung verlange nach bewusster Auswahl und Selbstbeschränkung. Jedes zufällige, der filmischen Form nicht zuträgliche visuelle Moment gelte es deshalb zu vermeiden. Es gehe um eine tatsächliche ästhetische «Übertragung» aus der Wirklichkeit in die geformte Bildlichkeit des Films: «Man muss alles vermeiden, was nichts beizutragen hat, und sich vom eintönigen Realismus abwenden.»⁸⁵ Nicht als Mimesis oder Narration interessiert Gromaire also der Film, sondern letztlich als «optische Musik, die aus Farben und Formen besteht».⁸⁶ Der abstrahierende Blick (auf den durchaus mimetischen und narrativen Film) tritt klar hervor.

⁸³ Ebd., S. 50.

⁸⁴ Marcel Gromaire, «Ideen eines Malers über das Kino», 1919, im vorliegenden Band, S. 208.

⁸⁵ Ebd., S. 216.

⁸⁶ Ebd., S. 212.

Ganz ähnlich verhält es sich, wenn der filmbegeisterte Kunsthistoriker Élie Faure über die «Cinéplastique» nachdenkt und über seine Erfahrung als Filmzuschauer spricht:

[I]ch erinnere mich sehr genau daran durch die Erschütterung, die ich verspürte, als ich blitzartig die Schönheit wahrnahm, die vom Verhältnis eines schwarzen Kleides zur grauen Mauer einer Herberge ausging. Von diesem Moment an hatte ich keine Augen mehr für das Martyrium der armen Frau [...]. Dank der Beziehungen zwischen den Grautönen, die für mich den Film in ein System von Werten überführten, welche zwischen schwarz und weiß in verschiedenen Mischungen, bewegt und veränderlich, auf der Oberfläche und in der Tiefe der Leinwand, abgestuft waren, entdeckte ich mit wachsendem Entzücken, dass ich einer plötzlichen Belebung beiwohnte.⁸⁷

Interessanterweise hat Faure hier weniger die Bildfläche vor Augen, vielmehr begünstigten die von ihm beschriebenen Momente den imaginären «Eintritt» in den Bildraum, weshalb das «Kino zuallererst plastisch» sei (hier weist das Wort *plastique* auf «bildnerisch» und zugleich auf «plastisch» im Sinne eines dreidimensionalen Erlebens hin),⁸⁸ ja es wirke daher wie «Architektur in Bewegung».⁸⁹ Diese Überschreitung der Grenzen der älteren Künste lässt ihn schließlich die *grundlegend neue Qualität des Ganzen* hervorheben, so dass man weniger «an die Malerei oder die Skulptur oder den Tanz und noch weniger an das Theater von heute denken müsste. Eine unbekannte Kunst entfaltet sich.»⁹⁰

Ähnliche Eindrücke vom Genuss des Eigenwertes der gut komponierten Formenwelt des Filmbildes werden von vielen Kritikern immer wieder artikuliert, auch ohne dass der Film von ihnen gleich ausdrücklich als «bildende Kunst in Bewegung» proklamiert wird. So ist etwa

87 Élie Faure, «Von der Cinéplastique», 1920, im vorliegenden Band, S. 255 und S. 257.

88 Vgl. «Editorische Bemerkungen», im vorliegenden Band, S. 36.

89 Élie Faure, «Von der Cinéplastique» (wie Anm. 87), S. 255.

90 Ebd., S. 257.

Léon Moussinac 1925 vom bildkompositorischen, nahezu ornamentalen Zusammenklang zwischen einem speziell entworfenen Kostüm mit Blättermuster und dem «Schattenspiel der Zweige» im Bildhintergrund in *LA FÊTE ESPAGNOLE* (Germaine Dulac, F 1920) begeistert.⁹¹ Und an anderer Stelle sieht er in ähnlicher Weise die visuelle Form des Schauspielkörpers, die Umrisse der Gesten gleichsam zur Arabeske werden, die sich in die graphische Komposition des Filmbildes integral einfügt:

Wenn die Arabeske einer Geste sich in ein Ensemble von Linien, in dem sie ihren genauen und durchdachten Platz findet, einschreibt und sich darin entwickelt, kann der Ausdruck des Gefühls sich bestätigen und sich im magischen Rahmen der Farben und der darauf abgestimmten Lichter auf besondere Weise ausbreiten.⁹²

Hier deutet sich an, in welchem Maße die praktische Filmarbeit an diese Ideen angeschlossen und zugleich, wie gut verankert (und ausgearbeitet) der bildästhetische, abstrahierende und zugleich sinnliche Blick auf den Film in der Theorie inzwischen war.

Tatsächlich haben sich die Entwicklungen in Theorie und Praxis gegenseitig befruchtet. Eine solche Wechselwirkung machte sich im deutschen wie im französischen Kino der 1910er Jahre bemerkbar. Wurde in den USA die Schnittfrequenz erhöht, um mit größerer Dynamik, auffällig wechselnden Einstellungsgrößen, also technisch elaboriert auf neue visuelle Weise komplexer *erzählen* zu können, und war man dort *vor allem* auf diese neuen Fähigkeiten stolz, so setzte man in Europa zu

91 Léon Moussinac, «Die Geburt einer Praxis», 1925, im vorliegenden Band, S. 402.

92 Ebd., S. 398; zur praktischen Bedeutung und zur Geschichte dieses Diskursmotivs, vgl. Mattia Lento, «Lyda Borelli – lebende Arabeske. Ihr Schauspiel als Bildform im Divenfilm», in: *Film Bild Kunst* (wie Anm. 81), S. 53–82; vgl. im selben Band zum ornamentalen Effekt des Filmbildes Evelyn Echle «Ornamentale Oberflächen. Überlegungen zu einer visuellen Form der 1910er Jahre», S. 205–232, sowie zu entsprechenden Wirkungen hybrider Kolorierungen, Jelena Rakin «Lust an der Palette. Serielle Farbfächen und die visuelle Dramaturgie von Kompositbildern im vorklassischen Stummfilm», S. 233–250.

dieser Zeit den Akzent weit stärker auf die sorgfältige Ausarbeitung von deutlich länger stehenden, gleichsam kontemplativ wahrzunehmenden Einstellungen, die nur innere Bewegung – und zwar im Rahmen eines bestimmten kompositorischen Gefüges – aufweisen und aus dem visuell rhythmisierten Einstellungsfluss des Gesamtfilms herausragen. Solche Tableaus zogen ihren ästhetischen Mehrwert aus der frappierend arrangierten Bildlichkeit.⁹³ Sie gerieten zu «schönen malerischen Bildern», deren Präsentation dem Regisseur Urban Gad 1920 als *eine* der «Hauptaufgaben des Films» erschien.⁹⁴ Insbesondere melodramatische Stoffe wurden häufig auf eine solche Weise visuell inszeniert. Dabei übertrug man nicht nur emotionale Zustände ins Dekor, in die Lichtführung und in allerlei Symbolismen, sondern legte gleichzeitig auf eine sublimale Komposition piktoralistischer Tableaus Wert, die Prinzipien folgte, von denen viele der Malerei entlehnt und filmisch anverwandelt waren.

Gelegentlich gilt diese Ästhetik noch heute manchem Filmhistoriker in Kontrast zum amerikanischen Trend als rückwärtsgerichtet und wenig fruchtbar. Tatsächlich bildete sie einen latenten Gegenpol auch zu späteren innovativen Inszenierungsweisen vor allem im Frankreich der 1920er Jahre im Zeichen der Photogénie. Letztere setzten ungleich stärker auf die Dynamik im Bild und des Bildes selbst, auf visuelle Brüche, Fragmentarisches, Dekadierungen, Verwischtes und Zufälliges; und dennoch existieren zwischen beiden Ästhetiken Verbindungslinien. Denn zum einen integrieren Hauptwerke des Kinos der Photogénie – wie man etwa an Marcel L'Herbiers *EL DORADO* (F 1921) und *L'INHUMAINE* (F 1924) beobachten kann – immer auch länger stehende Einstellungen, die gleichsam malerisch oder graphisch sorgfältig durchkomponiert sind und sich durch ihre Prägnanz ins Zuschauergedächtnis eingraben. Zum anderen überträgt sich der in den 1910er Jahren entwickelte *grundlegende*

93 Zu Herkunft und Tradition des Tableau-Stils und des Diskurses über die Attraktion des schönen Bildes, vgl. Daniel Wiegand, *Gebannte Bewegung. Tableaux vivants und früher Film in der Kultur der Moderne*. Marburg: Schüren 2016.

94 Urban Gad, *Der Film, seine Mittel – seine Ziele*. Berlin: Schuster und Loeffler 1920, S. 76.

Sinn für den Eigenwert der Bildästhetik des Films – und damit verbunden der abstrahierende Blick mit dessen eigener Sinnlichkeit – auf diese neue, zum Teil konträre Ausdrucksform, welche die Dynamik und den Rhythmus der «optischen Musik» nun erst endgültig entwickeln sollte.

Das heißt, wenn die in den 1910er Jahren entfaltete Tendenz zum piktoralistischen Tableau demgegenüber auch als eher stilistisch konservativ gelten mag, so schuf sie doch – mit Blick auf Frankreich – wesentliche Grundlagen für das visuelle Bewusstsein des Kinos der Photogénie, das sie dann dynamisiert und revolutioniert hat. Und in Deutschland mündete diese Tendenz auf gebrochene Weise nach Kriegsende in die teils dämonisch-neoromantisch, teils kubistisch-expressiv stilisierten Bildwelten des Filmexpressionismus. Kein Wunder, dass die Diskurse über die visuelle Qualität des Films in beiden Ländern einen so hohen Stellenwert besaßen und dass die verschiedensten Positionen dazu sich in beiden Jahrzehnten vielfach auf das gleiche argumentative Repertoire stützten. Schaut man von heute aus zurück, so erweist sich überdies, dass das (in einem weiteren Sinne) piktoralistische Kino der 1910er Jahre einen durchaus eigenständigen Beitrag zur Erprobung ästhetischer Möglichkeiten des Films geleistet hat – einen Beitrag, der als *eine* Option filmischen Gestaltens etwa im Melodrama noch lange nachhallen sollte und dies in mancher Hinsicht bis heute tut.

Das betraf schon sehr früh – der erwähnten unterschiedlichen Akzentuierung zum Trotz – durchaus auch das amerikanische Kino. So ist es nicht weiter erstaunlich, dass einer der Haupttheoretiker des «schönen Bildes» in den USA zu Hause war: Victor O. Freeburg verfasste 1918 und 1923 gleich zwei Bücher zu vielfältigen Aspekten der «bildlichen Schönheit» des Films,⁹⁵ die an die europäischen Ideen angeschlossen. Darin gab er 1918 in Hinsicht auf tableauartige Schlüsselbilder seiner Überzeugung Ausdruck «that [...] certain pictorial instants, or moments, are more

95 Victor Oscar Freeburg, *The Art of Photoplay Making*. New York: Macmillan 1918; ders., *Pictorial Beauty on the Screen*. New York: Macmillan 1923; zum Ort Freeburgs im amerikanischen Diskurs, vgl. Kaveh Askari, *Making Movies into Art. Picture Craft from the Magic Lantern to Early Hollywood*. London: Palgrave 2014.

impressive and longer remembered than pictorial movement».⁹⁶ Ganz so wie deutsche und französische Autoren – darunter etwa Léon Moussinac⁹⁷ – verwarf aber auch er verlebendigte Nachbildungen konkreter Gemälde und brachte den Grundtenor des Diskurses auf die prägnante Formel: «You cannot cinematize a painting, nor can you paint a cinematic picture. But the cinema composer might do this: he might borrow the principles of the painter.»⁹⁸

Mit anderen Worten, auch bei Freeburg machte sich jener abstrahierende Blick bemerkbar, der die Debatten in Frankreich und Deutschland prägte. Besonders interessant ist Freeburgs Überlegung zur Übertragung von Bewegungsprinzipien, die an sich einen bestimmten «visual appeal» besitzen, von einer Gegenstandswelt in die andere: «The curving lines of the rushing Niagara may be transferred to a crowd pouring out of a building. The leaping, flaring lines of the surf breaking on a rock may be utilized by a group of dancing girls waving their scarves [...]»⁹⁹ Hier wird also hervorgehoben, dass von der visuellen Abstraktion einer bestimmten Bewegung (gleichsam abgelöst vom konkreten bewegten Objekt) eine besondere emotionale Ansprache ausgeht. Von diesem Gedanken ist es nur ein Schritt zur tatsächlichen filmischen Abstraktion.

Für Letztere steht in Deutschland nach 1920 die Richtung des Absoluten Films, der jeder Form von Mimesis und dramatischer Handlung abschwört und vor allem auf der rhythmischen Animation von elementaren geometrischen Formen, Flächen oder Körpern in verschiedenen Farb- oder Grauwerten beruht. «Mit der grundsätzlichen Ausschaltung der Natur ist hier alles ausgestoßen, was an die geschichtliche Welt überhaupt erinnert»,¹⁰⁰ so beschrieb Rudolf Kurtz 1926 das Projekt. Anders gesagt, die Abstraktion wird nicht mehr erst in der Rezeption durch den Blick hergestellt, sondern liegt hier der Gestalt eines Films unmittelbar

96 Ebd., *The Art of Photoplay Making*, S. 61.

97 Vgl. Léon Moussinac, «Die Geburt einer Praxis» (wie Anm. 91), S. 394.

98 Victor Oscar Freeburg, *The Art of Photoplay Making* (wie Anm. 95), S. 37–38.

99 Ebd., S. 63.

100 Rudolf Kurtz, *Expressionismus und Film* [1926]. Hg. v. Christian Kiening und Ulrich Johannes Beil. Zürich: Chronos S. 207, S. 92.

zugrunde. Nicht von ungefähr tauchten zur Beschreibung des ästhetischen Prinzips des Absoluten Films immer wieder Metaphern auf, die auf der Übertragung musikalischer Prinzipien – vor allem des Rhythmus – ins Visuelle beruhen. Wenn zum Beispiel Bernhard Diebold den Begriff der «Augenmusik»¹⁰¹ von Hermann Bahr auf Ruttmanns *OPUS 1* (1921) bezieht und an anderer Stelle von «Farbenmusik»¹⁰² spricht oder wenn Herbert Jhering den gleichen Film in seiner Rezension als «Sichtbare Musik» und als «Bewegungsspiel von seltener Reinheit» erlebt,¹⁰³ so tritt klar hervor, dass hier das gleiche Denken, die gleiche Sensibilität am Werk war, die in Frankreich Marcel Gromaires – allerdings spannungsvoll auf Realfilm gemünzte – Formel vom Film als «optische Musik, die aus Farben und Formen besteht»,¹⁰⁴ geleitet hatte.

Mit Blick auf das Verhältnis französischer und deutscher Kinodiskurse ist interessant, dass es in dieser Hinsicht viele weitere, auch praktische Berührungspunkte gab. So standen auf dem Programm der berühmten Berliner Matinee «Der absolute Film» vom Mai 1925 neben Arbeiten von Viking Eggeling, Hans Richter, Walter Ruttmann und anderen auch die französischen Filme *ENTR'ACTE* (F 1924) von René Clair und *BALLET MÉCANIQUE* (F 1924) von Fernand Léger (der Film wurde unter dem Titel *IMAGES MOBILES* gezeigt).¹⁰⁵ Sie sind nach ähnlichen Prinzipien wie die deutschen Programmbeiträge gestaltet worden, bleiben aber in ihrer Abstraktionstendenz etwas gemäßigter und stützen sich neben abstrakten Formen auch auf Realbilder, deren gezeigte Objekte indes – so noch einmal Kurtz – «lediglich als Ausdrucksformen ihres

101 Bernhard Diebold, «Eine neue Kunst. Die Augenmusik des Films [1921]», in: *Der absolute Film* (wie Anm. 82), S. 69–71.

102 Bernhard Diebold, «Farbenmusik [1921]», in: *Der absolute Film* (wie Anm. 82), S. 75–78.

103 Herbert Jhering, «Lichtspiel op. 1 [6. Mai 1921]», in: ders. *Von Reinhardt bis Brecht*. Hg. v. Edith Krull, Bd. 1. Berlin: Henschel, S. 414.

104 Marcel Gromaire, «Ideen eines Malers über das Kino» (wie Anm. 84), S. 212.

105 Vgl. Holger Wilmesmeier, *Deutsche Avantgarde und Film. Die Filmmatinee «Der absolute Film» (3. und 10. Mai 1925)*. Münster: LIT 1993, S. 4–74, insbes. S. 4–7 und S. 71–74.

Kunstwillens»¹⁰⁶ dienen. In Frankreich fallen sie unter die von Henri Chomette geprägte Kategorie des *Cinéma pur*, des «reinen Films», die um die Mitte der 1920er Jahre im Avantgarde-Diskurs außerordentlich einflussreich war. Teile des Berliner Programms sind dann übrigens umgekehrt in Paris, dort unter dem Label «DaDa», gezeigt worden.

Wesentlicher aber ist es, wenn man über den Gleichklang von Ideen in beiden Ländern spricht, dass bereits im Jahr 1914 in Paris der russische Emigrant Leopold Sturzwage (der bald darauf als Léopold Survage auftrat) Ideen zu einem animierten Film entwickelt hat, die das Prinzip des Absoluten Films vorausnehmen. Er gestaltete Serien von graphischen Blättern mit abstrakten Farbkompositionen, die er als Phasen einer fließenden Metamorphose von Form und Farbe filmisch animieren wollte. Und er artikuliert sein Interesse an der filmischen Objektivierung des abstrahierenden Blicks explizit:

[...] abstrakt wird sie [die Form] durch ihre Rolle und ihre Bestimmung. Mit ihrer Verwandlung in der Zeit triumphiert sie über den Raum, trifft auf andere in Veränderung begriffene Formen, die sich zueinander fügen; manchmal entwickeln sie sich nebeneinander, manchmal kämpfen sie gegeneinander, oder sie tanzen im Takt des kadenziierten Rhythmus, der sie lenkt.¹⁰⁷

Es geht mithin um ein Projekt, das sich aufgrund der mangelnden Bereitschaft der Filmindustrie leider nicht kinematographisch realisieren ließ, das indes dem, was Ruttmann später mit seinen *Opus*-Filmen umsetzte, äußerst nahestand.

Einmal mehr wird deutlich, wie ähnlich sich die parallelen filmtheoretischen Diskurswelten in Frankreich und in Deutschland entwickelten. In beiden «Welten» galt der Film in hohem Maße – ja vielfach in erster Linie – als Bildkunst, die als *ganz neue, bewegte Form* dennoch enge Beziehungen zu Prinzipien bildender Kunst unterhielt. Wie in den

¹⁰⁶ Rudolf Kurtz, *Expressionismus und Film* (wie Anm. 100), S. 92.

¹⁰⁷ Leopold Sturzwage, «Rhythmus der Farben», 1914, im vorliegenden Band, S. 143.

Kunsttheorien der Zeit prägte der abstrahierende Blick hier wie dort die Diskurse und mündete schließlich in die verwandten Avantgarde-Filmpraktiken des Absoluten Films und des Cinéma pur.

Physiognomisches Denken, Photogénie und die Ernüchterung durch das Stereotype

Blickt man flüchtig auf die Theoriewelten in beiden Ländern, so scheint sich dennoch um 1919/20 die Differenz zwischen ihnen endgültig Geltung verschafft zu haben. Spätestens jetzt regierten unterschiedliche Schlagworte die Debatte. In Deutschland liest man: «Der Sinn des Films, sein innerstes Ausdrucksmittel, das ist die Urmitteilung durch Gebärde.»¹⁰⁸ Und in Frankreich: «Das Kino muss versuchen, [...] sich nur noch photogener Elemente zu bedienen. Die Photogénie ist der reinste Ausdruck des Kinos.»¹⁰⁹ Doch wie gegensätzlich sind diese beiden Aussagen, die hier gleichsam programmatisch für die in Deutschland und in Frankreich bis über die Mitte der 1920er Jahre hinaus geführten Diskurse stehen, wirklich?

Schon vor dem Krieg hatten einige deutsche Intellektuelle in den feinen Ausdrucksbewegungen des menschlichen Gesichts, die auf der Kinoleinwand viel auffälliger hervortraten als im Alltag, ein zentrales ästhetisches Mittel des Films gesehen: «Es ist wie beim Homerischen Zeus: er bewegt die Augenlider, und es erbebt der ganze Olymp. So auch der heutige Mensch: ein Zucken der Wimpern, ein Senken der Lider, und es bewegt sich eine ganze Welt»,¹¹⁰ schrieb etwa Egon Friedell in einer Apologie des Kinos 1913. Diese Tendenz, den Ausdruck des Gesichts – die Mimik – oder den des Körpers – die Gestik – als Gestaltungsmittel

¹⁰⁸ Carl Hauptmann, «Film und Theater [1919]» in: *Kein Tag ohne Kino* (wie Anm. 16), S. 369–375, hier S. 373.

¹⁰⁹ Jean Epstein, «Zu einigen Voraussetzungen der Photogénie», 1926, im vorliegenden Band, S. 438.

¹¹⁰ Egon Friedell, «Prolog vor dem Film [1913]», in: *Prolog vor dem Film* (wie Anm. 40), S. 201–208, hier S. 205.

auf den Film zu übertragen, gewann in den ersten Nachkriegsjahren in den Reflexionen zur Filmästhetik noch einmal ungemein an Bedeutung. Das auf neue Weise stilisierte demonstrative Ausdrucksstreben des Expressionismus, der jetzt hoch im Kurs stand, ja zu einer Moderscheinung geworden war, besaß hierfür natürlich große Bedeutung. Im geistesgeschichtlichen Hintergrund machte sich zugleich die damals weithin geteilte Begeisterung der deutschen Intellektuellen für ‚Ausdruck‘ bemerkbar, die von der lebensreformerischen ‚Ausdruckskultur‘ über die ‚Ausdruckslehre‘ hin zur ‚Ausdrucksbewegung‘ als Konzept der Einfühlungsästhetik reichte und sich auch künstlerisch in der Konjunktur des ‚Ausdruckstanzes‘ zeigte.

Die Ausdruckskraft der Geste – oder wie man auch sagte: der Gebärde – blieb für die filmtheoretischen Autoren nicht auf die im Bild erscheinenden menschlichen Körper beschränkt. Vielmehr wurde sie als ein integratives Prinzip gedacht, dass unwillkürlich auch die Betrachtung der gegenständlichen Welt prägte. Hier kam ein Gedanke ins Spiel, der an Freeburgs Idee von der Übertragung des emotionalen Gehalts bestimmter – von ihrem ursprünglichen Träger abgelöster – Bewegungsprinzipien auf andere Gegenstände erinnert. Menschliche Körperhaltungen und Bewegungen, in denen sich Stimmungen oder Emotionen unwillkürlich mitteilen, also Ausdrucksbewegungen, erscheinen aus solcher Perspektive als Schlüssel zur Wahrnehmung ähnlicher Strukturen in der Außenwelt. Derartige anthropomorphe – also menschenähnliche – Formen von Dingen oder Landschaften werden für die menschliche Wahrnehmung zum Träger psychischer Gehalte. Die Dingwelt vermag uns mithin traurig oder heiter, beschwingt oder melancholisch, angstgeduckt oder dynamisch zu erscheinen. Und auch hier ist es so, dass eine reflektierte Eigenart des menschlichen Blicks in eine Technik der künstlerischen Gestaltung (in eine Weise der ästhetischen Mitteilung) umschlägt, die nun gerade für den Film als bedeutsam galt. Dabei spielte das für den Diskurs zum Stummfilm zentrale Argument eine Rolle, dass die Geste intuitiver sei, auf einem unmittelbareren und damit ‚echteren‘ Ausdruck beruhe als die Sprache.

Insgesamt führte man den filmtheoretischen Diskurs – in Zeiten der Expressionismus-Mode – gern in einer mystischen, teils hymnischen Tonart. So bringt Carl Hauptmann 1919 die Grundidee des Ganzen wie in einem Manifest auf den Begriff. Er geht davon aus, dass das Kino «ein Instrument dar[stelle], die lebendige Gebärde aller Dinge urreinlich wahr zu objektivieren», und damit «mehr als nur sprachliche Mitteilung» leiste.¹¹¹ Denn: «Die Seele macht sich auch *ohne* Wortsprache in der Gebärde verständlich. [...] Gebärde ist wie der Ton des Musikers, das Licht (die Farbe) des Malers, das Wort des Sprechenden, ein Ausdrucksmittel der Seele.»¹¹² Und mit Blick auf die Universalität des gestischen Ausdrucks, wie er sich in der gegenständlichen Welt von Kunstwerken wiederfinde, fügt Hauptmann voller Pathos an: «Das Reich der Gebärde ist ein kosmisches Reich. Es ist das Urbereich aller seelischen Mitteilung überhaupt.»¹¹³ Darauf folgt schließlich die schon zitierte Formel: «Der Sinn des Films, sein innerstes Ausdrucksmittel, das ist die Urmitteilung durch Gebärde.»¹¹⁴

Wenn Béla Balázs seinem ersten großen Filmtheoriebuch 1924 den programmatischen Titel *Der sichtbare Mensch* gab, so passt das sehr gut zum Charakter seines Bandes, der in vieler Hinsicht als ein erstes Resümee dieses Diskurses gelesen werden kann. Für Balázs bedeutet der mimische und gestische Ausdruck die intuitive, «unmittelbare Körperwerdung des Geistes»,¹¹⁵ anders als die Literatur, die mit ihrer sprachlichen Abstraktheit und Konventionalität dem menschlichen Inneren – so denkt er in sprachkritischer Tradition – echten, unmittelbaren Ausdruck verwehre.¹¹⁶ Der Film mit seinem besonderen Bildcharakter, der die

111 Carl Hauptmann, «Film und Theater» (wie Anm. 108), S. 371.

112 Ebd.

113 Ebd., S. 372.

114 Ebd., S. 373.

115 Béla Balázs, «Der sichtbare Mensch oder Die Kultur des Films» [1924], in: ders. *Der sichtbare Mensch. Kritiken und Aufsätze 1922–1926* (wie Anm. 26), S. 56.

116 Vgl. Jörg Schweinitz, *Film und Stereotyp: Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie. Zur Geschichte eines Mediendiskurses*. Berlin: Akademie Verlag 2006, Kapitel 5: «Béla Balázs' neue visuelle Kultur, die sprachskeptische Tradition und Robert Musils Thematisierung des Formelhaften», S. 138–160.

begriffliche Kultur des Buchdruck-Zeitalters aufsprenge, lasse die Ausdrucksbewegungen des Menschen wieder sichtbar werden, schärfe die Augen der Zuschauer dafür und schaffe die «visuelle Korrespondenz der unmittelbar verkörperten Seele». ¹¹⁷ Guter Film, so könnte man die Idee zusammenfassen, bediene sich dieses Potentials auf anspruchsvolle Weise. Balázs war daher vom individuellen Leinwandausdruck Asta Niensens begeistert, insbesondere, wenn ihr feines Mienenspiel (später sollte er von «Mikromimik» sprechen) mit seinen unkonventionellen und von Zeitgenossen als eher sparsam empfundenen Zeichen – wie «ein einziger zuckender Nerv mit einem verzerrten Mund und zwei brennenden Augen» ¹¹⁸ – ausdrucksstark hervortrat.

Im Sinne einer anthropomorphen Konzeption war Balázs aber zugleich am «Gesicht der Dinge» ¹¹⁹ interessiert. Keine andere Kunst könne die Physiognomie der Dingwelt so bewegt und deutlich herausarbeiten wie der Film. Dasselbe treffe auch auf die Landschaft zu, die im Film ebenfalls beseelt zu erscheinen vermöge. Dem Betrachter einen solchen Eindruck zu verschaffen, sei indes – ganz so wie die Gestaltung eines Gesichts der Dinge – eine künstlerische Herausforderung: «Die Seele der Natur ist gar nicht etwas von vornherein Gegebenes, das man «einfach» photographieren kann. [...] Für uns bedeutet die Seele der Natur immer nur unsere eigene Seele, die sich in jener reflektiert. Die Spiegelung geschieht aber durch die Kunst.» ¹²⁰ In diesem Sinne gelte für den Film: «Der Operateur hat ein bewusster Maler zu sein.» ¹²¹

Das in Frankreich zur selben Zeit vorherrschende Konzept der Photogénie betont demgegenüber ein teilweise anders akzentuiertes Interesse. So wandelbar, diffus und schwer auch zu fassen ist, was unter diesem Begriff in den verschiedenen Texten, in denen er auftritt, verstanden wird, so lässt sich doch feststellen, dass er *letztlich* auf einen apparativen

¹¹⁷ Béla Balázs, «Der sichtbare Mensch» (wie Anm. 115), S. 53.

¹¹⁸ Ebd., S. 140.

¹¹⁹ Ebd., S. 92.

¹²⁰ Ebd., S. 101.

¹²¹ Ebd., S. 127.

Effekt hindeutet, auf eine ästhetische Modifikation der Erscheinung der Dinge, die sich zunächst schlicht der bewegt-photographischen Übertragung ins Filmbild verdankt. Diese Modifikation wird immer wieder in der einen oder anderen Form betont, und Jean Epstein verweist in einem etwas späteren Text von 1926 auf seine Grundidee: «Doch was ist Photogénie? Ich werde alle Aspekte der Dinge, Wesen und Seelen als photogen bezeichnen, deren innere Beschaffenheit sich durch die kinematographische Reproduktion verstärkt.»¹²² Er erläutert die Grundlage des Effekts dann näher:

Allein die Mechanik des Objektivs schafft es manchmal, das verborgene Leben der Dinge an die Oberfläche zu bringen. Auf diese Weise wurde, zunächst völlig durch Zufall, die Photogénie des Wesens der Dinge aufgedeckt. Aber eine feine, also persönliche Empfindsamkeit kann das Objektiv zu immer wertvolleren Enthüllungen lenken.¹²³

Wie zentral die Idee der Photogénie ist, wenn es um eine Kunsttheorie des Films geht (und darum geht es zu dieser Zeit nach wie vor in Frankreich wie in Deutschland), kann man daran erkennen, dass Epstein alle sonstigen Aspekte des Films, die ihn als Spielfilmregisseur natürlich auch interessieren (etwa dramaturgische oder inhaltliche Aspekte), aus dem theoretischen Nachdenken über die Frage, wann man von Filmkunst sprechen kann, weitgehend ausschließt, zumindest insoweit sie keine unmittelbare visuelle Qualität zu erlangen vermögen. Denn was kein Potential für dieses Moment der apparativen Übertragung, Transfiguration und Metamorphose bietet (all dies verbirgt sich hinter den «Enthüllungen»), gilt ihm in diesem Kontext als irrelevant, oder wie er selbst sagt: «[D]ie Aspekte, die nicht durch die kinematographische Kunst gesteigert werden, sind nicht photogen, gehören also nicht zur

¹²² Jean Epstein, «Zu einigen Voraussetzungen der Photogénie» (wie Anm. 109), S. 437.

¹²³ Ebd., S. 443–444.

kinematographischen Kunst.»¹²⁴ Das Urteil darüber, was nun aber solche Reize zu bieten vermag, hängt in hohem Maße damit zusammen, inwiefern es geeignet erscheint, Epsteins ästhetischer Empfindsamkeit, seinem modernen Weltgefühl – das zwischen futuristischen und magischen, ja mystischen Momenten changiert – filmischen Ausdruck zu verleihen.

Zum Verhältnis des französischen Diskurses zur Photogénie und des deutschen zum physiognomischen Ausdruck des Films liegt ein vorzüglicher Aufsatz von Frank Kessler vor, der neben Unterschieden treffend auf die grundlegende Gemeinsamkeit beider Gedankenwelten verweist: Beide Konzepte erscheinen gleichermaßen «als historische Versuche, das ästhetisch Spezifische des Films im Bild selbst anzusiedeln», das um Kunst sein zu können, stets mehr bieten müsse, «als einfach nur Reproduktion der Realität zu sein».¹²⁵ Bei beiden, so lässt sich anfügen, geht es um eine qualitative ästhetische Steigerung des Visuellen, auch um dessen Metamorphose in der Gestalt des Films.

Die Unterschiede liegen hingegen eher im Detail. Balázs und einige Theoretiker im Umkreis des deutschen Expressionismus unterstellen die qualitative Veränderung des Eindrucks, den ein Gegenstand im Filmbild hinterlässt; sie verbinden das aber mit der Konzentration auf ein besonderes Prinzip, das ursprünglich aus der präfilmischen Welt herrührt, auf das Mimische und Gestische. Unter diesem Aspekt betont Balázs die Notwendigkeit der Inszenierung des zu filmenden Gegenstands vor der Kamera tendenziell stärker als es Epstein und andere Verfechter der Photogénie tun. Letztere können auf das Mimische und Gestische und davon abgeleitete Abstraktionen als durchgängigen Schlüsselaspekt ihrer Theorie verzichten. Stattdessen heben sie die apparativen Effekte von Kamera und Filmmaterial – die das Bild der gefilmten Welt auch unabhängig von physiognomischen Aspekten visuell-ästhetisch umformen und steigern – deutlicher und expliziter hervor. Natürlich betonen dann auch sie die künstlerische Ausnutzung dieser Effekte.

¹²⁴ Ebd., S. 437.

¹²⁵ Frank Kessler, «Photogénie und Physiognomie» (wie Anm. 23), S. 133.

Wenn also den Photogénie-Theoretikern wie überhaupt dem französischen Diskurs jener Zeit die filmische Anverwandlung des Physiognomischen und Anthropomorphen *nicht als das ästhetische Leitprinzip* gilt, so heißt das allerdings bei weitem nicht, dass Themen wie Gestik, Mimik, der atmosphärische Gleichklang in der Beziehung von Figur und Umgebung, der emotionale, «seelische» Ausdruck von Landschaft und Dingwelt keine Rolle spielen.¹²⁶ Das Gegenteil trifft zu. Das wird sofort klar wenn man etwa bei Louis Delluc liest: «Die von einer Kodak erfasste Geste ist nie genau die Geste, die man festhalten wollte. Meist gewinnt man etwas hinzu. Das ist es, was mich begeistert.»¹²⁷ Also auch hier ist «Geste» ein Thema, und dennoch wird an dieser Textstelle sogleich die unterschiedliche theoretische Akzentuierung beider Theoriwelten in nuce erkennbar. Dasselbe trifft auf Epstein zu, wenn er beim Blick auf mimische und gestische Phänomene das Zufällige, Gefundene sowie das Transitorische des medialen Effekts betont, und nicht den «seelischen Ausdruck» oder (wie Hauptmann) die «Urmitteilung durch Gebärde»:

[...] ich liebe den Mund, der sprechen wird und noch stumm ist, die Geste, die zwischen rechts und links zögert, das Zurücklehnen vor dem Sprung und das Springen vor dem Aufsetzen, das Werden, das Zögern, die gespannte Feder, das Vorspiel, und noch mehr als das, das Stimmen des Klaviers vor dem Auftakt,

schreibt Epstein, um dann noch hinzufügen: «Darum sind die Gesten, die auf der Leinwand am besten wirken, die nervösen Gesten.»¹²⁸

Was für die Geste gilt, gilt auch – um noch einen Aspekt anzusprechen – für die auf der Kinoleinwand gezeigte Landschaft. Für sie inte-

¹²⁶ Zum Diskurs über die filmische Anverwandlung der Dinge, vgl. Margrit Tröhler, «Mediale Ordnungen der Gleichzeitigkeit. Der Realismus der filmischen Objekte», in: *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne*. Hg. v. Sabine Scheider und Heinz Brüggemann. München: Fink 2011, S. 311–330, insbes. 314–320.

¹²⁷ Louis Delluc, «Photographie», 1920, im vorliegenden Band, S. 232.

¹²⁸ Jean Epstein, «Bonjour cinéma», 1921, im vorliegenden Band, S. 325–326 und S. 330.

ressiert sich zum Beispiel Émile Vuillermoz schon um 1917, als er davon spricht, dass die filmische «Landschaft ein Zustand des Geistes» sei, dass daher eine vorgefundene Landschaft mit den Mitteln des Films künstlerisch anverwandelt, neu erschaffen und verklärt werden müsse, bis sie einen emotionalen Zustand ausdrücke.¹²⁹ Die geistige Nähe zu Balázs ist offensichtlich, obschon Vuillermoz hier ohne jede Bezugnahme auf die physiognomische Begrifflichkeit argumentiert. Solche Differenz in der Perspektivierung von vielem Ähnlichen zeigt sich dann immer wieder, erneut auch bei Epstein, für den vor allem feststeht: «Aber «der Tanz der Landschaft» ist photogen. Durch das Zugfenster oder durch das Bullauge gesehen, erhält die Welt eine neue, kinematographische Lebendigkeit.»¹³⁰ Erneut ist das besondere Interesse am Flüchtigen und an der Bewegtheit des Visuellen zu spüren, das den Diskurs der Photogénie prägt und sich häufig – so wie bei Epstein auch bei Élie Faure (1920), Juan Arroy (1925) oder Fernand Divoire (1927) und in Deutschland bei Béla Balázs¹³¹ – mit dem Motiv und der Metapher des Tanzes verbindet.¹³²

So gesehen ist die Geste in Frankreich (anders als in Deutschland) also nicht *das* Leitthema der Filmtheorie, aber durchaus als *ein* Standardthema in den Filmtheorien präsent. Noch 1929 widmet Robert Vernay der «Entwicklung der Geste» einen Aufsatz. Interessant ist, dass er darin das in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre in beiden Ländern sich durchsetzende reduzierte, stärker (als zuvor) zur Projektion einladende und weniger demonstrativ ausdrückende, stilisierte Schauspiel feiert: «Schlicht, mit einem von allen Spuren der Konvention befreiten

129 Vgl. Émile Vuillermoz, «Devant l'écran. Hermès et le silence», in: *Le Temps*, 9. März 1918, S. 3; zum Blick auf die Landschaft in den zeitgenössischen Diskursen, vgl. Margrit Tröhler «Le paysage au cinéma: l'image, *objet ambigu* et seconde peau», in: *Figurationen*, 2. Jg., Nr. 13, 2012, S. 65–80.

130 Jean Epstein, «Bonjour cinéma» (wie Anm. 128), S. 327.

131 Vgl. Béla Balázs, *Der sichtbare Mensch* (wie Anm. 115).

132 Zur Bedeutung des Tänzerischen (vor allem in der deutschen und französischen) Kinematographie und Filmtheorie derselben Periode, vgl. Kristina Köhler, *Der tänzerische Film. Frühe Filmkultur und moderner Tanz*. Marburg: Schüren 2017.

Spiel, das Gesicht der exzessiven Schminke entledigt, zeigen sich uns die Schauspieler in der ganzen Schönheit ihres Menschseins»,¹³³ so kommentiert er den neuen Stil und verweist als Vorläufer dieser Tendenz auf den unterspielten Auftritt von Sessue Hayakawa bereits im Jahrzehnt zuvor.

Aufschlussreich ist daran, dass Vernay hier letztlich jenem Geist des unmittelbaren, konventionsfreien gestischen Ausdrucks entspricht, den Balázs 1924 beschwor, und dass er diesen Abschied vom Konventionellen des bisher im Film dominierenden Schauspielstils nun angesichts eines Trends gekommen sah, der sich auch dem Einfluss des amerikanischen Kinos verdankt. Das ist vor allem deshalb bemerkenswert, weil der amerikanische Film jener Zeit – gerade in Deutschland – als Impulsgeber einer ungeheuren Standardisierungswelle galt, die das Kino und sein Ausdrucksregime erfasst habe. Er sei der Mitauslöser einer künstlerischen ›Film-Krise‹,¹³⁴ die mit rigiden Typisierungen und Konfektionstechniken, mit dem Klischee und dem ›Immergleichen‹ der Filme einhergehe. Dieser Trend bringe mithin neue Konventionalität statt der einst erhofften Befreiung vom Konventionellen. Die Welle habe nun auch das Schauspiel erfasst, so sah es jedenfalls der deutsche Kulturkritiker Albert Klöckner zur selben Zeit: «Wenn irgendwo, dann erschafft sich hier [im Film], am genormten Gefühl, an genormten Gebärden, an der Normung des Mienenspiels die Massenpsychose ihr Betätigungsfeld: die platte Sprache des Films ...»¹³⁵ Damit war eine neue Phase der Debatte eröffnet, die mit dem kommenden Tonfilm noch einmal an Fahrt gewinnen sollte. Man war sich dabei in der von Rudolf Arnheim formulierten Grundüberzeugung weitgehend einig: «In Dingen

¹³³ Robert Vernay, «Die Entwicklung der Geste» (wie Anm. 25), S. 537.

¹³⁴ So der Titel einer Debatte namhafter deutscher Filmkritiker, der bald zum Schlagwort wurde. Die Debatte fand in der Zeitschrift *Das Tagebuch* (Berlin), 1928, 1. Halbjahr, statt; beteiligt waren u. a. Kurt Pinthus, Willy Haas, Béla Balázs sowie der deutschstämmige Hollywood-Produzent Carl Laemmle.

¹³⁵ Albert Klöckner, «Das Massenproblem in der Kunst. Über Wesen und Wert der Vervielfältigung (Film und Funk) [1928/29]». In: *Medientheorie 1888–1933. Texte und Kommentare*. Hg. v. Albert Kümmel und Petra Löffler. Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2002, S. 305–306.

der Kunst aber wirkt Standardisierung wie ein schlechter Scherz.»¹³⁶ In Deutschland stimmten neben Arnheim Theoretiker wie Siegfried Krauer oder auch René Fülöp-Miller in die Kritik ein, und Jahre später sollten Max Horkheimer und Theodor Adorno mit ihrer *Dialektik der Aufklärung* diesen Diskurs gleichsam resümieren.¹³⁷

Eine solche Form der Filmkritik, die in eine fundamentale Kulturkritik an der kapitalistischen Kulturindustrie mündete, erlangte in Frankreich keine vergleichbare Bedeutung. Aber auch hier begannen Filmenthusiasten etwa zeitgleich – im letzten Drittel der 1920er Jahre – über Kollisionen zwischen den selbstbewusst ausgearbeiteten eigenen ästhetischen Ideen und den Interessen der Filmwirtschaft an einer gewissen Standardisierung ihrer Produkte zu reflektieren. Bei René Clair liest sich das 1927 so:

Wenn der Kinematograph nur noch eine Maschine zur Erzielung von Gewinn sein kann, so wird er immer zum vulgärsten Geschmack absteigen müssen. Verhängnisvolle Gesetze beherrschen ihn bereits, und wir kennen diese traurige ›Standardisierung‹ der Produktion, mit der einige den Film zu disziplinieren suchen. Morgen wird jede Neuerung als Gefahr erscheinen, und jeder Ausnahmewert wird eine Provokation darstellen, so dass das Genie und der Fortschritt ewig zur Mittelmäßigkeit verdammt scheinen.¹³⁸

Und Clair diagnostiziert für seine Gegenwart:

Schon heute ist der Kinematograph, dieser grandiose weltumspannende Mechanismus, stärker geworden als der menschliche Geist, der ihn einst erschuf; und der schöpferische Geist wird hineingezogen in die Routine seines Räderwerks. Genau in diesem Sinn können wir behaupten, dass

136 Rudolf Arnheim, *Film als Kunst*. Berlin: Rowohlt 1932, S. 193.

137 Vgl. zu diesem Diskurs Jörg Schweinitz, *Film und Stereotyp* (wie Anm. 116), insbes. Kapitel 6: «Die Konfektionsarbeit der Phantasiemaschine», S. 161–196.

138 René Clair, «Der Kinematograph gegen den Geist», 1927, im vorliegenden Band, S. 481–482.

der Kinematograph, der reale und nicht der ideale, jener, den wir ertragen, und nicht jener, den wir ersehnen, sich gegen den Geist stellt.¹³⁹

Mit anderen Worten, waren in Deutschland und Frankreich die Kinoerfahrungen und das filmtheoretische Denken während der hier verhandelten Zeit durch manches voneinander getrennt, aber auch durch vieles miteinander verbunden, so zeigten sich gegen Ende dieser Periode nach den Jahren großer ästhetischer Utopien nun auch gemeinsame Zeichen der Ernüchterung.

Indessen sollte René Clair wenig später seinen legendären Tonfilm *Sous les toits de Paris* (F 1930) produzieren, in dem es ihm gelang, einiges vom Erbe der Photogénie aufzuheben und den Bedingungen des populären Kinos, zudem des Tonfilms, auf wunderbare Weise zu entsprechen. Und noch einmal etwa 25 Jahre später, nach einem zweiten Krieg, sollte Edgar Morin ein Buch verfassen, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*,¹⁴⁰ in dem er nicht nur Béla Balázs nun ausdrücklich seine Reverenz erweist, sondern auch theoretische Ideen zum schöpferischen Umgang mit den ›immergleichen‹ Standardformen des populären Kinos entwickelt. Dieses Buch wurde schon nach zwei Jahren ins Deutsche übersetzt ...

¹³⁹ Ebd., S. 482.

¹⁴⁰ Edgar Morin, *Le cinéma ou l'homme imaginaire*. Paris: Les Éditions de minuit 1956, erschien in Deutsch unter dem Titel *Der Mensch und das Kino. Eine anthropologische Untersuchung*. Stuttgart: Klett 1958.