

CHRISTIAN HADORN

DER SCHOCK DES WIRKLICHEN

**WISSENSCHAFTSFILM UND
PARISER AVANTGARDE**

SCHÜREN

Inhaltsverzeichnis

| | |
|---|-----|
| Vorwort | 7 |
| Einleitung | 11 |
| «Was ist ein Wissenschaftsfilm?» | 19 |
| Funktionsweisen des wissenschaftlichen Films | 19 |
| Generische Fragen zum wissenschaftlichen Film vor 1930 | 23 |
| 1 Die Blütezeit des wissenschaftlichen Films in Frankreich und Europa (1902–1916) | 31 |
| 1.1 Film als wissenschaftliches Instrument: Europäische Stationen filmtechnischer Innovationen und Sensationen (1902–) | 33 |
| 1.2 Geburt und Blüte des französischen Wissenschaftsfilms als populäre Attraktion (1903–1914) | 40 |
| 1.2.1 Kinematografische Aufdeckung und Kinomonster: Die Geburt des populärwissenschaftlichen Kinos in Frankreich und seine Attraktionen | 42 |
| 1.2.2 Die Blütezeit zoologisch-botanischer Kurzfilme in Frankreich (1909–1914) und ihre stilistischen Elemente | 48 |
| 2 Wissenschaftsfilm und Pariser Avantgarde (1920 – ca. 1929) | 60 |
| 2.1 Das prozessuale wissenschaftliche Bild und die Avantgarde nach 1910 | 60 |
| 2.2 Historisierung des avantgardisierten Wissenschaftsfilms in den 1930er-Jahren | 63 |
| 2.3 Veranstaltungen, Ereignisse | 67 |
| 2.4 Dokumentarismus und Avantgarde | 81 |
| 2.5 DADA: Vorhang auf für die Zeitlupe! | 86 |
| 2.6 Analytische versus synthetische Realitätsaneignung | 98 |
| 2.7 Avantgardistischer Dokumentarismus: Wissenschaftliche Photogénie und Kosmos | 103 |
| 2.7.1 Kinematografische Aufdeckung oder Die Verheißung des wissenschaftlichen Films | 103 |
| <i>Eine Bemerkung zur Diskussion des «Zufalls» im wissenschaftlichen Film</i> | 108 |

| | | |
|-----------|---|-----|
| 2.7.2 | «La notion de cette quatrième dimension de l'existence»: Jean Epsteins universelle Konzeption von Zeitlupe und Zeitraffer | 110 |
| 2.7.3 | «Elle cherche! elle cherche! cria un petit garçon passionné»: Colette und der edukative Film | 132 |
| 2.7.4 | «C'est une féerie et s'est un drame [...] et c'est aussi un ballet»: Émile Vuillermoz und die Mikrokinematographie | 138 |
| 2.7.5 | <i>Germination d'un Haricot</i> : Germaine Dulac und die «rein visuelle Emotion» | 142 |
| 2.8 | Und noch ein Wort zum Surrealismus: <i>Surréalité</i> , aquatisches <i>bestiaire</i> und Subversion | 145 |
| 2.8.1 | Film und Surrealismus | 145 |
| 2.8.2 | Der wissenschaftliche Film und die Dichotomie «surrealistischer» Lesart | 147 |
| | Schlusswort | 152 |
| | Anhänge | 155 |
| Anhang 1: | Émile Vuillermoz: «Die Kinematographie der Mikroben (Dr. Comandon)» [1922] | 155 |
| Anhang 2: | Jean Epstein: Abschnitte aus «Der Kinematograph, vom Ätna her betrachtet» [1926] | 163 |
| Anhang 3: | Germaine Dulac: «Von der Empfindung zur Linie» [1927] | 165 |
| Anhang 4: | Salvador Dalí, Lluís Montanyà und Sebastià Gasch: «Kino» [1928] | 168 |
| Anhang 5: | André Bazin: «Schönheit des Zufalls – Der wissenschaftliche Film» [1947] | 170 |
| Anhang 6: | Jean Painlevé: «Formen und Bewegungen im Dokumentarfilm» [1948] | 177 |
| | Bibliografie | 182 |
| | Internet | 204 |
| | Abbildungsnachweis | 204 |
| | Filmografie (Auswahl) | 205 |

Vorwort

Ohne gestalterische Absicht und mit rigorosem Realitätsbezug von einem wissenschaftlichen Institut hergestellt ist der auf optische Analyse und Dokumentation angelegte wissenschaftliche Film künstlerisch grundsätzlich unbestimmt. Mit gestalterischer Absicht und einem weniger rigorosen Realitätsbezug von einer populärwissenschaftlichen Produktion hergestellt erfährt sein filmisches Material dagegen – zum Beispiel durch eine anthropomorphisierende *Mise en scène* oder durch eine assoziative Montage – eine bestimmte Formung. In beiden Fällen aber können sich im filmischen Material so etwas wie ‚künstlerische Qualitäten‘ ergeben, auf die es eine populärwissenschaftliche Produktion vielleicht grundsätzlich anlegt, die sich aber in der jeweils spezifischen Form nicht wirklich planen lassen und sich zum Teil einfach zufälligerweise, das heißt unvorhersehbarerweise, dem filmischen Material einschreiben. Es sind dies normalerweise unsichtbare und immer ein wenig anders erscheinende kinematographische Formen und Bewegungen (zum Beispiel von Menschen, Tieren, Pflanzen oder Mikroben), die mithilfe der Vergrößerung, des Zeitraffers oder der Zeitlupe sichtbar gemacht werden. Sie verraten mit ihrer je individuellen Erscheinung genauso viel über schwer zugängliche Lebenswelten der Natur wie über die Ausdrucksmöglichkeiten der wissenschaftlichen kinematographischen Verfahren. Von derartigen Formen und Bewegungen (und von einigen mehr) wird im Folgenden die Rede sein.

Um 1910, als der wissenschaftliche Film auf Pariser Jahrmärkten und in Pariser Variété-Theatern für Attraktionen sorgte, und nach 1920, als die Pariser Filmtheorie den wissenschaftlichen Film als Modell für eine zukünftige Filmkunst für sich entdeckte, erfuhr dieses aufgedeckte und kaum kontrollierbare kinematographische Leben jeweils eine besondere und heute weitgehend vergessene Aufmerksamkeit. Die mit diesem spezifischen Ausdruck von Leben verbundenen Qualitäten wurden vor dem ersten Weltkrieg in der französischen Hauptstadt zum Gegenstand einer populären Vermarktung, nach dem ersten Weltkrieg dann, zur Zeit der Pariser Avantgarden, daselbst zum Gegenstand von avantgardistischer Theorie und Praxis, die in diesen Qualitäten und ihren kinematographischen Voraussetzungen Hinweise für eine zukünftige Filmkunst vermuteten. Zwischen der populären Zurschaustellung wissenschaftsfilmischer Phänomene und der Theoretisierung dieser Phänomene ein gutes Jahrzehnt später besteht zweifellos ein innerer Zusammenhang, gründete doch in

beiden Rahmungen die Auseinandersetzung mit dem wissenschaftlichen Film auf ästhetischen Erfahrungen derselben (zuerst noch jugendlichen) Generation der um 1900 Geborenen. Zu dieser Generation gehörten auch Jean Epstein und Jean Painlevé, zwei Protagonisten der Pariser Filmwelt der Zwischenkriegszeit und zweifellos die Leuchttürme unserer avantgardistischen Auseinandersetzung mit dem wissenschaftlichen Film. Im Werk dieser beiden Filmemacher und Filmtheoretiker erhalten die Qualitäten der wissenschaftlichen Filme, die ich eingangs heuristisch ‹künstlerische Qualitäten› genannt habe, nicht nur ein prominentes, sondern auch ein besonders akzentuiertes und vor allem historisch fassbares Gesicht. Das ‹Künstlerische› des wissenschaftlichen Films, das schon formal nicht abschließend zu bestimmen ist, erfährt durch seinen historischen (und in ihm durch seinen theoretischen) Ort erst seine filmwissenschaftliche Bestimmung. Ich erwähne Epstein und Painlevé an dieser Stelle aber auch, weil sie sich eignen, in diesem Pariser Kontext auf zwei Positionen der filmischen Avantgarde hinzuweisen, die voneinander zu unterscheiden sind: Während Epstein in seinen filmtheoretischen Texten (aber auch in einigen seiner Filme) die überraschenden Aufdeckungsqualitäten des wissenschaftlichen Films und seine Verfahren reflektiert, um den umfassenden Bewegungsaspekten des Lebens und des neuen Mediums auf den Grund zu gehen, nutzt Painlevé in seinen Filmen (aber auch in einigen seiner Texte) die überraschenden Aufdeckungsqualitäten des wissenschaftlichen Films, um die Lebenswelt des einzelnen, meist bizarren, meist aquatischen Tiers offenzulegen und zu zelebrieren. Epstein steht also für eine Position, die sich an einem betont theoretischen, reflexiven, ja metaphysischen (von manchen auch ironisierten) Zugang zum wissenschaftlichen Film orientiert, wohingegen Painlevé eher für eine Position steht, die den Blick ungefiltert auf die individuelle und surreale Ausdruckskraft des Animalischen und des Aquatischen richtet.

Painlevé und Epstein erwähne ich hier schließlich auch, weil die Stationen meiner Beschäftigung mit ihrem Werk die Geschichte dieser Arbeit selbst illustrieren, eine Geschichte nämlich, die, verkürzt gesprochen, in der Vorbereitung zu einer Lizenziatsarbeit bei Painlevé ihren Anfang nahm und nun bei Epstein zu ihrem vorläufigen Schluss kam: Mein Interesse für die hier geschilderten Zusammenhänge musste sich anfänglich in Painlevés Leben und Werk verfangen, konnte der ‹avantgardisierte› Wissenschaftsfilmer und ehemalige Surrealist Apollinaire'scher Prägung doch als die Verkörperung des Verhältnisses von Wissenschaftsfilm und Pariser Avantgarde gelten. Insbesondere sein innovativer Umgang mit der Aufnahmeapparatur, sein surrealer Blick auf bizarre aquatische Tiere und seine wunderbaren Schlussmontagen schienen beispielhafte Interpretationen

des avantgardisierten Zugangs zum wissenschaftlichen Film zu sein. Die Unmittelbarkeit, mit der sich Painlevés Werk mir aufdrängte, verdeckte aber den Blick auf dahinterliegende Zusammenhänge, die zu sichten sich lohnte und die Painlevé schließlich zu einer Nebenrolle in dieser Arbeit verdammt. Sicherlich, angesichts der in diesem Zusammenhang reichhaltigen Spuren, die weit über die Werke dieser beiden Protagonisten hinausgehen, musste sich der topografische und historische Fokus auf das Paris der 1920er-Jahre zu einer klaren, eingrenzenden Vorgabe in dieser Arbeit verfestigen, diese Vorgabe änderte sich also nicht. Vielmehr erweiterte sich der Fokus innerhalb dieser Vorgabe von Filmen auf Texte, in der Hoffnung bessere Voraussetzungen für die Erklärung dieses besonderen Verhältnisses von Wissenschaftsfilm und Avantgarde zu haben. Im Vordergrund stehen nun nicht mehr Painlevés Leben und Werk, auch nicht mehr das Genre des aquatischen Dokumentarfilms oder des Avantgardefilms, ja nicht einmal mehr einzelne Filme (sie haben lediglich illustrierende Funktion) oder ein filmisches Œuvre, sondern journalistische und filmtheoretische Texte aus jener Zeit, des Weiteren Erinnerungsberichte und filmjournalistische Texte aus den nachfolgenden Jahren, aber auch Eintragungen über Vortragsaktivitäten und Eröffnungen von Studiokinos. Die schlichte Absenz von systematischen Untersuchungen zum Verhältnis von Wissenschaftsfilm und Pariser Avantgarde erzwang die Grundlegung einer derartigen Arbeit des Sammelns, Ordnen und Interpretierens, denn wie anders kann eine Erklärung für die Avantgardisierung des wissenschaftlichen Films im Paris der 1920er-Jahre gefunden, wie anders eine intrinsische Interpretation eines in diesem Geiste entstandenen Films oder Texts gegeben werden? Es stellte sich heraus, dass die Aufgabe, dem Diskurs dieser spezifischen historischen und theoretischen Auseinandersetzung systematisch nachzuspüren, leichter von der Hand ginge, wenn sie sich eher an Texten als an Filmen orientieren würde, geben die hier relevanten Texte, die vorallem in Epsteins Umfeld zu finden sind, doch den Blick frei für die damals wesentlichen Interpretationsrichtungen, ohne dass diese durch die individuellen Kapriolen einzelner Avantgardefilme oder durch die gewichtige Ausnahmeerscheinung der avantgardisierten Wissenschaftsfilmproduktion Painlevés zu sehr verdeckt würden. Ebenso sollte auch eine formalistische Interpretation einzelner Filme vermieden werden, die die historische und theoretische Einbindung unterminiert hätte.

So liegt denn hier in Form dieses Buches das vorläufige Ende dieser für mich unerwartet langen Geschichte des Sammelns, Ordnen und Interpretierens vor. Der Text versucht erstmals in systematischer Weise und in aller Kürze Geschichte und Theorie des spezifischen kulturellen und ökonomischen Austauschs von Wissenschaftsfilm und Pariser Avantgarde auf

der Basis dieser zeitgenössischen Diskurse nachzuvollziehen, in der Hoffnung, im sich abzeichnenden Muster der thematischen, intertextuellen, biografischen und pragmatischen Beziehungen ein differenziertes Bild dieses Austauschs nachzeichnen und das eigentümlich «Künstlerische» der in der Pariser Zwischenkriegszeit rezipierten und produzierten wissenschaftlichen Filme besser bestimmen zu können. Die Fußnoten sind dabei mit ihren Verästelungen fester Bestandteil dieses Geflechts von dokumentierten Beziehungen und dementsprechend umfangreich ausgefallen.

Zufall oder nicht – mein Dank geht fast ausschließlich an Frauen: an Brigitte Berg für ihren herzlichen Empfang in Paris, an Roxane Hamery für ihre selbstlosen Informationen, an Erika Brüning für ihr *backup*, an Catherine Silberschmidt für ihren Einblick in die Welt Dulacs, an Inis Hadorn für ihre Geduld, an Daniel Schnurrenberger für seine umsichtige Durchsicht des Manuskripts und *last but not least* an Margrit Tröhler für ihre vorbehaltlose Unterstützung und ihre Epstein-Lektüre.

Im Folgenden verwende ich eine Zitierweise, die (in einer meist verkürzten Weise) Bezug nimmt auf den Titel des zitierten Buches oder Aufsatzes. Sie dient der schnelleren inhaltlichen Orientierung. Angaben zur Erstveröffentlichung werden (genauso wie meine persönlichen Kommentare) in eckigen Klammern gefasst. Im Übrigen ist zu beachten, dass Texte, die ursprünglich als gesonderte Publikationen oder Bücher erschienen waren (z. B. Epstein, *Bonjour Cinéma*) im Gesamtwerk des Autors als Kapitel erschienen sind (z. B. Epstein, *Bonjour Cinéma*). Je nach verwendeter Quelle können also beide Zitierweisen vorkommen.

Im Zusammenhang mit den historisch determinierten Begriffen «Chronophotographie» und «Kinematographie» und unserem hier verhandelten historischen Kontext sei im Folgenden auch die alte Schreibweise «Photographie» wieder zur Anwendung gebracht. Bei der Übersetzung von «la photogénie» zu «die Photogénie» übernehme ich im Deutschen den weiblichen Artikel des französischen Ursprungsworts.

Einleitung

Tous les volumes se déplacent et mûrissent jusqu'à éclater. Vie recuite des atomes, le mouvement brownien est sensuel comme une hanche de femme ou de jeune homme. Les collines durcissent comme des muscles. L'univers est nerveux. Lumière philosophale. L'atmosphère est gonflée d'amour.

*Je regarde.*¹

Jean Epstein 1921

Bonjour Cinéma (1921) und *Le Cinématographe vu de l'Etna* (1926), Jean Epsteins bekanntesten avantgardistischen Publikationen zum Kino, tragen sie in sich; René Clairs *ENTR'ACTE* (1924)² und *L'ÂGE D'OR* (1930) von Luis Buñuel und Salvador Dalí, berühmte Film-Preziosen der dadaistischen und surrealistischen Verehrung, tragen sie in sich; und doch sind sie noch bis heute im Kontext der avantgardistischen Pariser Filmkultur der Zwischenkriegszeit weitgehend unbekannt geblieben: die Rede ist von den frühen wissenschaftlichen Filmen und ihren intertextuellen Spuren, die Aktivisten des Pariser Avantgardekinos vor dem Hintergrund eines – heute weitgehend vergessenen – äußerst vitalen Diskurses in verschiedensten Zeugnissen der Filmliteratur und des Avantgardefilms hinterlassen haben.

In diskreter aber produktiver Weise durchdrang der wissenschaftliche Film im Paris der 1920er-Jahre nicht nur die aufblühende Filmtheorie als theoretisches Modell für das so beschworene *Cinéma pur* und seine film-spezifischen Aufdeckungs- und Ausdrucksmöglichkeiten, sondern mit seinen Bewegungsbildern auch die avantgardistische Filmpraxis in Produktion und Programmation der aufkommenden Studiokinos oder anderer Kulturhäuser. Insbesondere mit der Anwendung ihrer wissenschaftlichen Verfahren der Zeitlupe und des Zeitraffers, des *ralenti* und *accélééré*, und mit der Kompilation von Versatzstücken aus biologischen Filmen in einer verblüffenden kinematographischen Montage prägten sie auch die damalige allgemeine Wahrnehmung dessen, was einen avantgardistischen Kurzfilm

1 EPSTEIN, *Écrits sur le cinéma*, Bd. I, S. 93 [Erstveröffentlichung: Jean EPSTEIN: *Bonjour Cinéma*. Paris: Éditions de la Sirène 1921]. Verweise auf die Erstveröffentlichungen erscheinen im Folgenden grundsätzlich in eckigen Klammern.

2 Wenn nicht anders vermerkt, handelt es im Folgenden ohne Landesangaben immer um französische Produktionen.

ausmachte. Die wissenschaftlichen Filme durchdrangen mit anderen Worten die gesamte avantgardistische Filmkultur jener bewegten Pariser Jahre, Pilzgeflechten gleich, deren Verbindungen weitgehend unsichtbar und doch allgegenwärtig sind, immer bereit, hier und dort in einem geeigneten Umfeld auszuschlagen und ihre Sporen zu verbreiten.

Mit dem Versuch, dieses Geflecht der Beziehungen von Wissenschaftsfilm und Pariser Avantgarde systematisch zu untersuchen, betrete ich weitgehend Neuland. Zum einen erfuhr der historische wissenschaftliche Film – im Unterschied zur Chronophotographie Mareys – in kulturwissenschaftlicher Hinsicht bisher wenig Beachtung. Bisher ist noch keine konsistente Geschichte des wissenschaftlichen Films erschienen, weder des französischen wissenschaftlichen Films noch des wissenschaftlichen Films generell.³ Zum anderen wurde der wissenschaftliche Film als Avantgarde-Phänomen der 1920er- und 1930er-Jahre bisher nur selten erfasst; und wenn dies doch geschah, dann weniger in einer umfassenden historisch-pragmatischen und theoretischen Auswertung der rigorosen Perspektive der Pariser Avantgarde, wie ich sie hier anstrebe, als vielmehr nur in einer partiellen, betont filmhistorischen Auslegung.⁴

Die in unserem Zusammenhang besonders wichtige theoriegeschichtliche Auswertung dieser spezifisch avantgardistischen Perspektive, die ihre Themen vor allem unter dem Leitbegriff des *Cinéma pur* auswählte, ist schon eher in der von der *Cinémathèque française* herausgegebenen Publikation *Jeune, dure et pure! Une histoire du cinéma d'avantgarde et expérimental en France* zu finden. Auf eine in den 1930er-Jahren in Frankreich übliche historische Klassifizierung des wissenschaftlichen Films anspielend steht der wissenschaftliche Film in dieser umfangreichen Sammlung von Aufsätzen zum experimentellen Film im Zeichen des Avantgardefilms.⁵ Mit dem

3 Zum wissenschaftlichen Film sind lediglich erschienen: *Le Cinéma Scientifique Français* von Pierre Thévenard und Guy Tassel von 1948 (THÉVENARD/TASSEL, *Le Cinéma Scientifique*); *Il cinema prima di Lumière* von Virgilio Tosi von 1984 (in engl. Übers. 2005: TOSI, *Cinema Before Cinema*); und schließlich *Le cinéma et la science*, zum ersten Mal 1994 vom Institut de cinématographie scientifique (ICS) herausgegeben (MARTINET, *Le cinéma et la science*). Alle drei Publikationen bilden auf ihre Art eine Geschichte des wissenschaftlichen Films, Erstere und Letztere des französischen wissenschaftlichen Films; doch lassen sie allesamt einen konsistenten Entwurf einer Geschichte des wissenschaftlichen Films vermissen: Thévenard und Tassel berichten gewissermaßen aus erster Hand (aus dem Labor heraus), Tosi beschränkt sich auf die Vorbedingungen des wissenschaftlichen Films und das ICS beschränkt sich auf eine Sammlung von informativen Aufsätzen.

4 Vgl. LEFEBVRE, *De la science à l'avantgarde*; vgl. GAYCKEN, *Das Privatleben des Scorpion languedocien*.

5 So werden im Kapitel 5 («Une terrible invention à faire du vrai») sowohl Beiträge zum wissenschaftlichen Film als auch zum avantgardistischen Stadtfilm aufgeführt (BRENEZ/LEBRAT, *Jeune, dure et pure!*, S. 103–129). Zur historischen Klassifizierung des wissenschaftlichen Films, die den wissenschaftlichen Film in die Nähe der filmischen

hohen (und zum Scheitern verurteilten) Anspruch auf Vollständigkeit vereint der Sammelband unter dem von Fernand Léger geliehenen Kapiteltitlel «Une terrible invention à faire du vrai» auch Beiträge zum wissenschaftlichen Film, unter anderem einen, trotz aller Theorie, wunderbar poetischen Zeitungsartikel von Émile Vuillermoz aus dem Jahre 1922 zum mikrokinematographischen Film Dr. Comandons und einen informativen Beitrag von Brigitte Berg zu den avantgardistischen Aktivitäten Painlevés, des in der Zwischenkriegszeit in Paris wohl bekanntesten Wissenschaftsfilmers.⁶ Für uns ist diese Publikation aber insbesondere aufgrund ihrer Methode der thematischen Zusammenschau wichtig, mit der sie – nah an den Anliegen der Experimentalfilmer selbst – mithilfe des wissenschaftlichen Films den «harten» Gegenpositionen zum *mainstream* nachspürt, formale und thematische Querverbindungen präsentiert und die Grenzen einzelner historischer avantgardistischer Zirkel durchbricht. Diese Methode bietet sich grundsätzlich auch hier an, denn nicht anders versuchte sich in den Pariser 1920er-Jahren eine äußerst heterogene filmische Avantgarde sich mithilfe der «immerwährenden» Wahrheiten des wissenschaftlichen Films in einer radikal modernen und grundsätzlichen Weise aus den Zwängen der historischen Gebundenheit zu befreien, und nicht anders wandte sie sich gegen den *mainstream* des Theater-nahen Spielfilms. Wofür der Sammelband aber kein Beispiel sein kann, ist die Tatsache, dass die Herausgeber die Verbindungen dieser thematischen Beziehungen letztlich nicht wirklich erklären oder interpretieren und verschweigen, unter welchen konkreten historischen und theoretischen Umständen Wissenschaftsfilme avantgardisiert wurden.⁷ – Konkretere Hinweise zur Beantwortung dieser offenen Fragen bieten eher zwei filmhistorische Aufsätze (beide ursprünglich Vorträge, die 2002 an der 10. Ausgabe von *Visible Evidence*, der interdisziplinären internationalen Konferenz zum Dokumentarfilm in Marseille, gehalten wurden): Der eine Aufsatz, «De la science à l'avant-garde. Petit panorama» des französischen Pharmazeuten und Filmwissenschaftlers Thierry Lefebvre, durchschreitet in einem filmhistorischen Schnelldurchgang die Entwicklung des wissenschaftlichen Films von einem Phänomen populärer Varietévorführung zu einem Gegenstand cinéphilier und avantgardistischer

Avantgarde bringt und an die diese Publikation erinnert: s. mein Kap. 2.2 («Historisierung des avantgardisierten Wissenschaftsfilms in den dreissiger Jahren»; die Filmgeschichte etwa, die Maurice Bardèche und Robert Brasillach 1935 veröffentlichten, ordnet den wissenschaftlichen Film unter den Avantgardefilm der 1920er-Jahre ein: BARDÈCHE/BRASILLACH, *Histoire du Cinéma*, S. 249–250).

6 VUILLERMOZ, Le docteur Comandon. BERG, Painlevé et l'avant-garde.

7 Vgl. die Vorworte von Dominique Païni, Nicole Brenez und Christian Lebrat; vgl. insbes. den formalistischen Ansatz von Brenez: N. B.: «L'Atlantide», in: BRENEZ/LEBRAT, *Jeune, dure et pure!*, S. 18 u. 19–20.

Theorie und Praxis.⁸ Lefebvre, der sich ansonsten in Untersuchungen zum medizinischen Film und zur frühen populärwissenschaftlichen Filmproduktion in Frankreich hervorgetan hatte,⁹ erzählt in diesem Text die rund zwanzigjährige Geschichte dieser Entwicklung in beispielhafter Weise: die wesentlichen Zusammenhänge und Konzepte sind herausgearbeitet und in einen atemberaubend schnellen Erzählfluss eingearbeitet, sodass verständlich wird, wie viel die ‹Avantgardisierung› des wissenschaftlichen Films doch mit der Attraktion der wissenschaftlichen Filmvorführung um 1910 zu tun hat. Wie Lefebvre am Schluss des Textes durchblicken lässt, war der wissenschaftliche Film – und man könnte ergänzen: auch die Wissenschaftsfilmer – in der Pariser Zwischenkriegszeit wichtiger Teil eines breit angelegten innovativen Konzepts des Cinéma pur (oder ‹Cinéma absolu›, um den synonymen Begriff, den Lefebvre vorzieht, zu verwenden) und somit ein natürlicher und wichtiger Partner des Avantgardefilms.¹⁰ Die Grenzen des Textes liegen für mein Anliegen aber in seiner Kürze und in seiner irreführenden scharfen Trennung von ‹Cinéphilie› und ‹Avantgarde›. Letztere führt zu der nicht nachvollziehbaren Aussage, die ‹Hommage der Avantgarde [gemeint: der Avantgardefilme? Ch.H.] an das populärwissenschaftliche Kino› sei genauso ‹zurückhaltend› wie ‹unbestreitbar› gewesen.¹¹ – Der andere Aufsatz, ‹Das Privatleben des *Scorpion languedocien*: Ethologie und *L'Âge d'Or* (1930)› des amerikanischen Anglisten Oliver Gaycken, nimmt sich hingegen eines konkreten und des vielleicht bisher bekanntesten Falls wissenschaftsfilmmischer Verwertung in einem Avantgardefilm an.¹² Gaycken, der sich auf das gleiche Terrain wie schon vor ihm Lefebvre gewagt und die populärwissenschaftliche Produktion zwischen 1909 und 1914 in Paris einer Prüfung unterzogen hatte,¹³ untersucht in seinem Aufsatz die Umstände und Bedeutungen der dokumentarischen

8 LEFEBVRE, De la science à l'avant-garde (2003).

9 LEFEBVRE, De François Franck à Comandon (1993). LEFEBVRE, Scientia (1993). LEFEBVRE, The Scientia production (1993). LEFEBVRE, Diss., *Cinéma et discours hygiéniste* (1996). LEFEBVRE, Nosferatu (1999). Des Weiteren: LEFEBVRE, *La chair et le celluloid* (2004). LEFEBVRE, scientific films: Europe (2005).

10 ‹En réalité pourtant, le vol de la libellule analysé au moyen de l'ultra-ralenti de Bull, le saut en hauteur dévoilé par le ‹ralentisseur› Pathé, la course échevelée et paradoxale du cortège funèbre imaginée par Francis Picabia et mise en scène par René Clair, constituaient trois formulations agonistes d'une même préoccupation: tous trois participaient en effet à ce ‹cinéma absolu›, dépouillé des afféteries de l'intrigue et pouvant être considéré comme le plus petit dénominateur commun des soubresauts avant-gardistes des années 1920.› LEFEBVRE, De la science à l'avant-garde, S. 108 f.

11 ‹L'hommage de l'avant-garde au cinéma de vulgarisation scientifique fut généralement discret, mais incontestable.› Ebd., S. 107.

12 GAYCKEN, Das Privatleben des *Scorpion languedocien* (2005).

13 GAYCKEN, ‹A Drama Unites Them› (2002). GAYCKEN, Diss., *Devices of Curiosity* (2005).

und gleichzeitig so bizarren Anfangssequenz von *L'ÂGE D'OR*. Dabei zeigt er auf, wie Buñuel und Dalí mit dieser Kompilation einer Sequenz aus einem knapp zwanzigjährigen zoologischen Film über den südfranzösischen Skorpion des Languedoc eine spezifisch surrealistische Rezeption der ungebührlichen und symbolischen Kraft wissenschaftlicher Filme hinterlassen haben. Die Grenzen dieses Aufsatzes liegen für mein Anliegen freilich wiederum im Umfang und der Tiefe dieser Untersuchung, die den Rahmen der Fallstudie nicht verlässt. – Erste Ansätze sind also zu verzeichnen, aber auch nicht mehr.

Das weitverzweigte Geflecht der Beziehungen und Verbindungen gilt es also nach wie vor auszugraben und zu ordnen. Doch mit welchen Instrumenten ist das Gebilde zu bergen? Die methodische Annäherung an dieses weitgehend vergessene Verhältnis von Wissenschaftsfilm und Pariser Avantgarde verlangt zunächst nach einem interdisziplinären Ansatz, etwa danach, das Feld der Untersuchung bis hin zu avantgardistischen Konzepten von «Surrealität» (es gibt deren zwei)¹⁴ oder gar bis hin zu wissenschaftlich-avantgardistischen Konzepten raumzeitlicher Bewegung zu öffnen.¹⁵ Aufgrund der notgedrungenen Unschärfe meiner Arbeit an den Rändern der jeweiligen Forschungsfelder und der hier noch fehlenden fachlichen Konsensvorgaben aus internationalen Kolloquien oder Ähnlichem stellt dies natürlich ein Wagnis dar. Orientierung bieten vorerst das Thema umgebende filmwissenschaftliche und kunstwissenschaftliche Forschungsfelder, im Rahmen derer folgende Themen angegangen werden: die Filmtheorie der Pariser 1920er-Jahre, der frühe Film der 1910er-Jahre und der wissenschaftliche Film dieser Zeit im Besonderen und schließlich auch der dadaistische und der surrealistische Film. Aber auch das grundsätzliche Verhältnis von Wissenschaft und Kunst beziehungsweise von Wissenschaft und Avantgarde muss eine derartige Arbeit thematisch streifen. Das bedeutet, dass ich mich mit dem vorliegenden interdisziplinären Ansatz in einem breiten Forschungsbereich zwischen historischen Untersuchungen zum «frühen Film» und überzeitlichen Theorien zur «filmischen Bewegung» befinde, das heißt in einer nicht geringen Spannweite zwischen *new film historicism* und «Bildwissenschaft».¹⁶ An einer Stelle meiner Arbeit bewege

14 Vgl. mein Kap. 2.8.2.

15 Vgl. mein Kap. 2.7.2.

16 Zu den Themen «Früher Film» und *new film historicism* s. in unserem Zusammenhang insbes.: MEUSY, *Films de «non-fiction»*; u. HORAK, *Frühes Kino und Avantgarde* (zur Begründung der Forschungsausrichtung des *new film historicism* an der FIAF-Konferenz 1978 in Brighton und zu ihrer Auseinandersetzung mit vornarrativer Sehkultur s.: Ebd. S. 96). – Zu den Themen «Bewegungsbild» und «Bildwissenschaft» s. in unserem Zusammenhang insbes.: PAECH, *Bewegungsbild*; DELEUZE, *Kino 1*; DOANE, *The Emergence of Cinematic Time*; VIOLA, *Das Bild in mir*.

ich mich im Übrigen auch an diesem zweiten, bildwissenschaftlichen Ende, um Epsteins theoretische Suche nach dem Bild substantieller Bewegung zu veranschaulichen;¹⁷ ansonsten ziehe ich es aber vor, bildwissenschaftlich motivierte Überlegungen zum wissenschaftlichen Bild und zum ‹Bewegungsbild› zugunsten der historisch näher stehenden Auslegung der Pariser Filmtheorie der 1920er-Jahre beiseite zu stellen. In dieser Spannweite zwischen Geschichte und Theorie des zu untersuchenden Verhältnisses siedelt sich mein Ansatz also eher auf der Seite der Geschichte (und der Theoriegeschichte) an.

Der Aufbau der Arbeit gliedert sich im Wesentlichen in zwei Teile, wobei der erste Teil, der sich der Blütezeit des frühen wissenschaftlichen Films um 1910 widmet, auf den zweiten Teil zum Verhältnis von Wissenschaftsfilm und Pariser Avantgarde vorbereitet. Der erste Teil wird trotz seiner zudienenden Funktion in ein separates Kapitel gegossen, da eine konsistente Geschichte zum wissenschaftlichen Film fehlt und sie an dieser Stelle entworfen werden muss. Der Hauptteil, das heißt der zweite Teil, führt dann über theoretische Kapitel und verschiedene kleinere, aber wichtige Stationen der ‹Avantgardisierung› von wissenschaftlichen Bewegungsbildern (im Futurismus, in chinéphilen Veranstaltungen, in der DADA-Bewegung) zum Kern der Arbeit. In ihm wird die avantgardistische Perspektive auf den wissenschaftlichen Film von der damals in den 1920er-Jahren in Paris so aktuellen filmtheoretischen Warte aus aufgefächert. Die theoretischen Beiträge von Colette, Émile Vuillermoz, Louis Delluc, Jean Epstein und Germaine Dulac bilden hier das Zentrum dieser Perspektive, die, im Bemühen, den Film als neue Kunstform zu etablieren, in all diesen Fällen von einem experimentellen Dokumentarismus und einer analytischen Realitätsaneignung geprägt wird. Immer wieder dringen zwei Aspekte des wissenschaftlichen Films durch diese Texte an die Oberfläche und belegen somit ihren Stellenwert in dieser Diskussion: 1. Als Aufdeckungsinstrument deckt der wissenschaftliche Film nicht nur eine im weitesten Sinn kosmische Bewegung, sondern auch das Potenzial einer filmspezifischen Bewegungskunst auf, wie sie für die Zukunft gefordert wird. 2. Der wissenschaftliche Film und seine Verfahren der Zeitlupe und des Zeitraffers halten die Elemente einer filmspezifischen kinematographischen Ursprache bereit. Letzte Station des Parcours durch das heterogene Verhältnis von Wissenschaftsfilm und Pariser Avantgarde ist schließlich der Pariser Surrealismus und seine so ganz andere avantgardistische Perspektive auf den wissenschaftlichen Film. Er entdeckte für sich in den grausamen, feuchten

17 In Kap. 2.7.2 diskutiere ich das von Henri Bergson, Ernst Haeckel und Jean Epstein gleichermaßen umkreiste wissenschaftliche Bild substantieller Bewegung.

oder trockenen Naturwelten des wissenschaftlichen Films ein filmisches *bestiaire* mit symbolischer Kraft und subversivem Potenzial. Dieses Kapitel musste zugunsten des Kerns der Arbeit, der sich in der Filmtheorie und im experimentellen Dokumentarismus entfaltet, zurückstehen, bildet aber ein Kapitel, das an sich nach Vertiefung und Ausbau verlangt. Zu guter Letzt seien als Anhänge zu unserem Thema noch sechs wichtige Texte und ihre Übersetzungen ins Deutsche präsentiert. Zum Teil begegnen wir diesen sehr unterschiedlichen Aufsätzen (mehr oder weniger flüchtig) auch in meinem vorhergehenden Text, sie müssen also nicht unbedingt in die Lektüre meines Textes einbezogen werden, um diesen besser zu verstehen. In ihrer umfassenden, meist vollständigen Länge, mit literarischen Qualitäten ausgestattet und zum Teil über die 1920er-Jahre hinausgreifend sind sie aber ein gesondertes Studium wert. Wenn nicht anders vermerkt, sind sie von mir übersetzt worden.

Die Hauptaufgabe der vorliegenden Arbeit liegt im Anspruch, ein vollständiges Bild der weitgehend vergessenen heterogenen Beziehungen von Wissenschaftsfilm und Pariser Avantgarde zu zeichnen. Trotzdem seien an dieser Stelle zwei vertiefende Thesen formuliert, die über die zwei erwähnten, mit der historischen Pariser Filmtheorie belegten Bedeutungen des wissenschaftlichen Films als Emanation filmischer Bewegung und Modell für kinematographische Sprache hinausgehen. Die erste ergibt sich nicht nur aus der Sichtung filmtheoretischer Texte, sondern ebenso aus der Freilegung pragmatischer Spuren in den Vorführprogrammen vieler Pariser Studiokinos und Filmclubs der 1920er- und 1930er-Jahre. Diese Aufzeichnungen belegen die Popularität wissenschaftlicher Filme in den Institutionen avantgardistischen Lebens und darüberhinaus ihren Platz in der Geschichte des wissenschaftlichen Films als Phänomen der Populärkultur: 1. Der wissenschaftliche Film – stamme er nun aus einer damals schon historischen oder aus einer modernen, zeitgenössischen Produktion – entwickelte sich in den Kreisen der Pariser Avantgarde der 1920er-Jahre zu nichts weniger als zu einem unbestrittenen Topos für ein wie auch immer geartetes Kunstkino der Zukunft. – Verlässt man die Filmtheorie der 1920er-Jahre zugunsten der fruchtbaren, weitergehenden Sichtung avantgardistischer Kunsttheorie desselben topografischen und zeitlichen Raums und erfasst man insbesondere das Verhältnis von (Populär-) Wissenschaft und Avantgarde, so drängt sich die folgende, zweite These auf: 2. Der wissenschaftliche Film in den 1920er-Jahren wiederholt für Theorie und Praxis des Avantgardefilms etwas, was schon die Chronophotographie Mareys und Muybridges in den 1910er-Jahren für den Pariser Futurismus und Marcel Duchamp geleistet hatte, nämlich das Modell zu bilden für einen wissenschaftlichen Avantgardismus der Bewegung.

Dass die hier vorgestellte avantgardistische Perspektive auf den wissenschaftlichen Film und seine wiederentdeckten Attraktionen aus der Warte von Film- und Kunstwissenschaft nicht nur ein marginales Phänomen sein kann – wie Lefebvre suggeriert –, zeigen schon die oben erwähnten wissenschaftsfilmischen Spuren in prominenten Filmen und Texten der Pariser Avantgarde, die – stammen sie von Clair, Buñuel oder Epstein – mittlerweile zum selbstverständlichen Kanon der Kunst- und Filmgeschichte gehören. Aber auch die Breite der Auseinandersetzung mit dem wissenschaftlichen Film, die – man denke nur an Colettes Texte – über den Kreis dessen, was man heute gemeinhin als die «Pariser Avantgarde» bezeichnet, hinausgeht, weist in diese Richtung.

Sie werden es bemerkt haben, liebe Leserin, lieber Leser: Der ohnehin unscharfe Begriff der «Pariser Avantgarde» verliert in unserem Zusammenhang noch mehr an Schärfe. Dies ist durchaus beabsichtigt, hilft uns diese Art der Begriffsverwendung doch, den Blick auf eine spezifische und kaum erforschte avantgardistische Dynamik zu öffnen, die in der Zwischenkriegszeit von den verschiedensten künstlerischen Gruppen in den angesagten Studiokinos und Filmclubs der französischen Hauptstadt gleichermaßen geprägt wurde.