

Daisuke Yanagibashi

METAPHOROLOGIE DES KINOS

Sprachbilder und Intermedialität im literarischen
Kinodiskurs der Klassischen Moderne

[transcript] Film

Daisuke Yanagibashi
Metaphorologie des Kinos

Film

Daisuke Yanagibashi ist an der Waseda-Universität in Tokio als Lehrbeauftragter tätig und promovierte am Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin. Seine Forschungsschwerpunkte sind moderne deutsche Literatur, Diskursgeschichte der Medien, Film- und Kulturtheorie.

Daisuke Yanagibashi

Metaphorologie des Kinos

Sprachbilder und Intermedialität im literarischen Kinodiskurs
der Klassischen Moderne

[transcript]

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung durch die Ernst-Reuter-Gesellschaft der Freunde, Förderer und Ehemaligen der Freien Universität Berlin e.V.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2020 transcript Verlag, Bielefeld

Alle Rechte vorbehalten. Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: Pixabay

Korrekturat: Tiesled Satz & Service

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5207-9

PDF-ISBN 978-3-8394-5207-3

<https://doi.org/10.14361/9783839452073>

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

Inhalt

Vorwort 9

Einleitung 11

I

Das Kino und seine Metapher.

Überlegungen zu einer Wahlverwandtschaft

Filmbeschreibung – neue Ekphrasis? Zur Einführung in die Problematik 35

1 Der ›lebende Schatten‹ als metaphorisches Paradigma 43

1.1 Die ersten Filmzuschauer und ihre Metaphern 43

1.2 Maksim Gor'kij und ›das Leben der Schatten‹ 47

1.3 Zur Wahlverwandtschaft zwischen der Metapher und dem Kino.
Stählin und Münsterberg 52

2 Vom ›Memento mori‹ zum ›Antichrist‹.

Literarische Variationen einer Leitmetapher 61

2.1 Vom ›Kino‹ zum ›Film‹ – ein Paradigmenwechsel? 61

2.2 Das Kino als ›Memento mori‹. Victor Klemperer: *Das Lichtspiel* 67

2.3 Hollywood als das »Reich der Schatten«. Höllriegel und Roth 71

II

›Regressionsmaschine‹ Kino?

Zur subjektbezogenen Metaphorik des Kinos

Rückwärtsprojektion. Einführung in die regressive Zeitstruktur der Metapher 93

3	Zwischen Abgrenzung und Sehnsucht. Der Stellenwert des Regressiven in psychologischen Bildtheorien	97
3.1	»Das Kino entspräche [...] einer passageren Form der Regression«. Die Apparatustheorie als Theoretisierung des Regressiven im Kino	97
3.2	Die Metapher als reflexive Regression in die ›naive‹ Symbolik. Friedrich Theodor Vischer: <i>Das Symbol</i>	106
4	Das ›naive‹ Kind vor der Leinwand. Zum Regressiven als Leitmetapher des frühen Kinodiskurses	117
4.1	›Kinderkrankheiten‹, ›Gassenjunge‹ und ›Flegel‹. Das Kino als ›Kind‹	120
4.2	Jugendschutz, Hypnose und das Kino. Kinder als Paradigma im Paternalismus-Diskurs des Kinos	124
4.3	Rückfahrten in die ›Naivität‹. Zu Metaphernformen des Regressiven im frühen Kinodiskurs	131
5	Über die Regression zur Reflexion. Der Kinozuschauer als ›barbarisches Kind‹	157
5.1	Die ›phantastische‹ Distanz zur Wirklichkeit – Klemperer, Lukács	160
5.2	Der ›sentimentalische‹ Rückblick auf das Attraktionenkino – Hoddis, Döblin, Roth	165
5.3	»... wie lächerlich es ist, ein erwachsener Mensch zu sein«. Der ›Weg des Affen‹ zur regressiv-reflexiven Filmrezeption bei Kurt Tucholsky	171
	Weimarer Filmtheorie als Plädoyer für die reflektierte Regression	187

III

Das Kino einverleiben. Zur objektbezogenen Metaphorik des Kinos

	Metapher zwischen Intro- und Projektion. Zur Diätetik des Kinos	193
6	Ambivalente Transsubstantiation oder: Kino trinken, Film essen	199
6.1	Der Film als (un-)heilbringendes Getränk. Zur Alkoholmetapher des Kinos	199
6.2	Vom Garanten der ›positiven Reform‹ zur unberechenbaren Kippfigur. Die Karriere der Nahrungsmetaphorik im Kinodiskurs	218
6.3	Der ›Kientopp‹ als ›Gift-Gift‹	237
7	Von der ›Kinopest‹ zur ›Flimmeritis‹. Stationen einer diskursiven Immunisierung gegen die ansteckende Krankheit des Kinos	243
7.1	›Kinodrama‹ – ein vergiftetes Geschenk des Erbfeindes?	243
7.2	Pest als Metapher, Metapher als Pest. Zur Einführung in die Fragestellung	247

7.3	Zwischen Sichtbarmachung und Unsichtbarkeit. Der Ort der frühen Kinematographie im bakteriologischen Diskurs	249
7.4	Metaphorisierung der ›Kinoseuche‹	263
8	Die kinematographische ›Ansteckung‹ des Theaters. Zum ›intermedialen Bezug‹ der Literatur auf den Film	291
8.1	Vom ›Krebs‹ zur ›Pest‹. Der Wandel des Metapherngebrauches im ›Theater-Kino-Streit‹	292
8.2	Die Ansteckungswelle unter den Dramatikern. Zu Max Reinhardt als ›Infektionsträger‹ der ›Kinoseuche‹	300
8.3	›Pest = Film‹. Zu Walter Hasenclevers <i>Die Pest. Ein Film</i> als einer filmischen Inszenierung der ›Kinopest‹	305
	Die reflektierte ›Kinopest‹. Zur Ansteckungsmetapher in der Weimarer Zeit	333
	Schlussbetrachtung oder: Ausblick auf eine Metaphorologie des Films	337
	Literaturverzeichnis	349
	Abbildungsverzeichnis	373
	Filmverzeichnis	375
	Index	377

Vorwort

Die vorliegende Arbeit wurde im Wintersemester 2018/19 vom Fachbereich Philosophie und Geisteswissenschaften der Freien Universität Berlin als Dissertation angenommen. Für den Druck habe ich sie geringfügig überarbeitet.

An dieser Stelle möchte ich all denjenigen danken, die zur Vollendung meines Promotionsvorhabens beitragen. In erster Linie bedanke ich mich bei meinem Erstgutachter Prof. Dr. Stefan Keppler-Tasaki, der seit vielen Jahren mit großem Engagement und tatkräftiger Unterstützung mein Dissertationsprojekt betreut hat. Sein profundes Fachwissen und seine konstruktiven Hinweise haben die Arbeit in besonderem Maße bereichert. Gedankt sei auch Prof. Dr. Jutta Müller-Tamm. Es war mir eine Freude, dass eine Germanistin und Wissenshistorikerin, deren Werk mir bereits mehrmals Inspirationen geboten hatte, das Zweitgutachten übernahm und der Promotionskommission vorsah. Mein Dank richtet sich ferner an Prof. Dr. Irmela Marei Krüger-Fürhoff und Dr. Tomas Sommadossi, die in der Kommission ebenfalls mit Interesse mitgewirkt haben. Dem Kommissionsmitglied Prof. Dr. Cordula Lemke danke ich darüber hinaus für die Chance, im von ihr geleiteten Doktorandencolloquium der Friedrich Schlegel Graduiertenschule für literaturwissenschaftliche Studien mein Dissertationsvorhaben präsentieren und hieraus wertvolle Impulse ziehen zu dürfen. Zu Dank verpflichtet bin ich außerdem allen Menschen, die mir zu verschiedenen Gelegenheiten ihre freundschaftliche Unterstützung leisteten. Namentlich nennen möchte ich Dr. Ina Linge, Dr. Hosung Lee und Dr. Oliver Hartmann.

Dem Deutschen Akademischen Austauschdienst sowie der *Heiwa Nakajima Foundation* (Tokio) bin ich aufrichtig dankbar für ihre finanzielle Förderung, die meine langfristigen Aufenthalte in Berlin überhaupt ermöglichte. Der Friedrich Schlegel Graduiertenschule danke ich für das großzügige Angebot einer idealen Arbeitsumgebung. Ohne den Druckkostenzuschuss der Ernst-Reuter-Gesellschaft hätte ich die Publikation meiner Dissertation in dieser Form nicht verwirklichen können.

Mein herzlicher Dank gilt schließlich meinen Eltern.

Einleitung

a Der »Genuß der aufgehobenen Kausalität«

Aber was nutzt es, wenn ich in diesem Blatte für den Kientopp Reklame trompete und mich an Schichten wende, die es doch nicht lesen? Ich will also den Schlapphut ablegen und den Zylinder aufsetzen und nun den Intellektuellen predigen: Geht in den Kientopp!¹

Mit diesen spielerischen Worten appelliert der Romancier Hanns Heinz Ewers an das Bildungsbürgertum des ausgehenden Kaiserreichs und wirbt überschwänglich »für den Kientopp«. Ewers, der sich später selbst als Drehbuchautor und gar Regisseur betätigen und zudem die Romanvorlagen zahlreicher Filmproduktionen beisteuern sollte, glaubt dabei, »den Zylinder aufsetzen« zu müssen. Denn sein Artikel, *Der Kientopp*, erscheint am 11. Oktober 1907 in einer Ausgabe des *Morgens*, der »Wochenschrift für deutsche Kultur«, die »von solchen Autoritäten des Kunstlebens wie Werner Sombart, Richard Strauss, Georg Brandes und Hugo von Hofmannsthal herausgegeben« wird.² Angesichts des offenbar noch fehlenden Interesses dieser intellektuellen Schichten und insbesondere der »blind[en]« »Prefßleute« am »Kientopp« steigert sich die Vehemenz dieses leidenschaftlichen Plädoyers für den neuen »Kulturfaktor« umso mehr: »Theater, Variété, Kunstausstellungen, Konzerte, Vorträge, Bücher – aber wer spricht vom Kientopp?«³ Neben vielfältigen anderen Qualitäten – das Kino sei etwa »[e]rzieherisch«, »amüsierend« und »hygienisch« – hebt Ewers einen der »merkwürdige[n]« »Genüsse« besonders hervor,

1 Ewers, Hanns Heinz: »Der Kientopp« [1907], in: Fritz Güttinger (Hg.), *Kein Tag ohne Kino. Schriftsteller über den Stummfilm*, Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum Frankfurt am Main 1984, S. 12-14, hier S. 12.

2 Keiner, Reinhold: *Hanns Heinz Ewers und der Phantastische Film*, Hildesheim/Zürich/New York: Olms 1988, S. 4. Dabei ist es wohlbekannt, dass Hofmannsthal später sowohl praktisch (bezüglich Verfilmung eigener Werke) als auch theoretisch (durch essayistische Arbeit) ein dauerhaftes Interesse am Film zeigen sollte. Zu seinem Aufsatz über das Kino als den *Ersatz für die Träume* (1921) siehe in Teil II der vorliegenden Untersuchung.

3 Ewers: »Der Kientopp« (wie Anm. 1), S. 12.

den seine Klienten, die »Intellektuellen«, im Kino erwarten könnten: den »Genuß der aufgehobenen Kausalität«.

Es ist nicht ganz leicht, sich da hineinzuleben, unser ganzer dummer Verstand steht ja immer unter dem tyrannischen Einfluß von Ursache und Wirkung. Da kommt der Herr KientoppHausknecht und steckt seinen Film von rückwärts in den Scheinwerfer. Eine kleine Handbewegung – und sie wirft die ganze Weltgeschichte um: die Wirkung wird Ursache, die Ursache Wirkung.⁴

Die Beschreibung des Kinos bzw. des »KientoppHausknecht[es]« als Befreier von der »tyrannischen« Herrschaft des Kausalen nimmt hier zwar primär auf die filmische Aufführungstechnik des Rückspulens oder der Rückwärtsprojektion Bezug. Metaphorisch wird hier aber auch das Glücksgefühl einer willkommenen Regression angedeutet, welches sich die angesprochene gebildete Leserschaft von einem Besuch des Kientopps versprechen könnte: »Michel ißt und die Knödel kommen ihm aus dem Munde heraus, seiner armen Frau aber kriecht das Kind aus den Armen der Hebamme wieder in den Mutterleib zurück!«⁵ Das Kino, das wie nichts anderes die seinerzeit modernste Medientechnik verkörpert, soll demnach nicht nur eine logische (›Ursache‹/›Wirkung‹) und implizit hegemoniale (›Herr‹/›Knecht‹) Verkehrung auslösen. Das Medium soll vielmehr eine sowohl onto- (›in den Mutterleib zurück!‹) als auch phylogenetisch (›Weltgeschichte‹) rückläufige Entwicklung bewirken. Im Kino wird also die Zeit selbst gleichsam zurückgedreht.

Ewers' Text stellt einen der ersten schriftstellerischen Beiträge zum Kino dar und markiert somit einen Anfang jener Kinodebatte, welche die facettenreichen Stellungnahmen der literarischen Intelligenz gegenüber dem neuen Medium insbesondere in den 1910er und 1920er Jahren bezeugt. In dieser Debatte taucht das Kinoerlebnis weiterhin in hoher Frequenz und mit unterschiedlichen Vorzeichen als etwas auf, das metaphorisch mit Regressionstendenzen in Verbindung gebracht wird. Die Regressionsmetapher für das Kino wird aber auch in anderen Bereichen eingesetzt, vor allem gerade denen, die Ewers in diesem Artikel anspricht. Gemeint sind der (kunst-)pädagogische Diskurs der Kinoreform (›Erziehung‹), der Streit über die sich insbesondere seit dem Aufkommen des Kinos auflösende Grenze zwischen Kunst und Unterhaltung (›Amusement‹) und schließlich die medizinische, juristische und psychologische Debatte über die befürchteten Folgen der Kinorezeption (›Hygiene‹). Darüber hinaus verdankt sich die im deutschsprachigen Kulturraum ab den späten 1910er und den frühen 1920er Jahren entfaltete Filmtheorie wesentlich diesem metaphorischen Verständnis des Kinos. Dessen Spuren lassen sich ferner in den literarisch-fiktiven Gattungen wie Roman und Novelle beobachten, in denen das Kino nicht selten die Stätte eines mehr oder weniger

4 Ebd., S. 13.

5 Ebd.

folgenreichen Erlebnisses der Protagonisten bildet. Filme sowie (auch nicht umgesetzte) Drehbücher setzen diese Metapher schließlich selbstreferenziell in filmische Figuren bzw. Handlungen um. Die Metapher des Kinos als ein Ort der onto- und/oder phylogenetischen Regression sowie von deren Spielarten zirkulieren im frühen 20. Jahrhundert in verschiedenen Diskursen. Daher tragen die Figuren nicht unerheblich dazu bei, das Wissen über das Verhältnis zwischen dem Kino und seinen Zuschauern zu organisieren und dadurch den historisch anthropologischen Stellenwert dieses modernen technischen Mediums auszuloten. Die vorliegende Untersuchung verfolgt diesen interdisziplinären und intermedialen Transfer der auf das Kino bezogenen Metapher des Regressiven in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts.

b Das Regressive als Reflexionsmedium

Der Denkfigur des Regressiven wird seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert ein markant dialektischer Charakter attestiert, da sie zum Ende eines progressiven, fortschrittsgläubigen Säkulums als ein typisch modernes Phänomen erscheint. Als solche findet sich die Figur während des hier einschlägigen Zeitraums in einer sowohl sozial- als auch ideengeschichtlich spannungsgeladenen Lage, die auch den Kinodiskurs nachhaltig prägen sollte.

Die einen verstehen das Regressive des Kinos als dringende Aufforderung zu erzieherischen Eingriffen vonseiten der bürgerlichen Intellektuellen. Die wilhelminischen Akademiker machen etwa an den sich seit der Industrialisierung und Urbanisierung formierenden Massen bzw. »Volksmenge[n]«⁶ regressive Züge wie Suggestibilität, Emotionalität, Bilderdenken oder irrationale Verhaltensformen aus. Insbesondere Gustave Le Bons auch im deutschen Kulturraum einflussreiche *Psychologie der Massen* (1911; Orig.: *Psychologie des foules* [1895]) beobachtet das Primitive in Mitten der modernen Erscheinung der Massen. Angesichts dieser regressiven Phänomene greifen viele Gebildete auf Konzepte der seit Mitte des 19. Jahrhunderts entworfenen ›Volksbildung‹ zurück, mittels derer man dem ›Volk‹ die bürgerlichen Kulturgüter sowie Normen ›beibringen‹ will. Auf diese paternalistische – aus heutiger Sicht an ein Rückzugsgefecht erinnernde – Weise suchen sie der Bevölkerung der ›unteren Schichten‹ ihrem eigenen Bildungsideal gemäß zur geistigen Reife zu verhelfen.⁷

6 Duenschmann, Hermann: »Kinematograph und Psychologie der Volksmenge. Eine sozialpolitische Studie« [1912], in: Albert Kümmel/Petra Löffler (Hg.), *Medientheorie 1888-1933. Texte und Kommentare*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2002, S. 85-99, hier S. 89 f. – Mit Nennung der männlichen Funktionsbezeichnung ist in diesem Buch, sofern nicht anders gekennzeichnet, immer auch die weibliche Form mitgemeint.

7 Über die engen Beziehungen zwischen dem Ideal der ›Volksbildung‹ und dem Kinoreform-Diskurs vor dem Ersten Weltkrieg vgl. unter anderem Schlüpmann, Heide: *Die Unheimlichkeit*

Gerade dieses bildungsbürgerliche Schema einer durch Bildung definierten persönlichen Entwicklung zur Reife wird aber im anhängigen Zeitraum massiv infrage gestellt. Dies hat mit einer Wende im anthropologischen Menschenbild zu tun, die sich unter dem Einfluss der seit dem frühen 19. Jahrhundert fachlich etablierten Biologie und vor allem aufgrund ihrer neuen zytologischen und evolutionstheoretischen Erkenntnisse vollzieht. Durch diesen wissenschaftsgeschichtlichen Wandel, der sich als die Naturalisierung bzw. Biologisierung der Anthropologie zusammenfassen lässt, wird der Geist oder die Vernunft aus dem menschlichen ›Wesensgrund‹ zugunsten des Leibes und des Triebes hinauskomplimentiert. Dieser »Achsendrehung im Begriff des Menschen« (Georg Simmel) zufolge sieht die neue Anthropologie ihre Aufgabe darin, den Menschen als ein Naturwesen samt der tierischen Triebnatur – als ›homo natura« (Friedrich Nietzsche) – zu rehabilitieren. Diese tiefgreifende Wende bereitet schließlich die anschließende ideengeschichtliche Tendenz hin zur ›Lebensphilosophie‹ vor.⁸ Sei es als das eigentlich bereits Überwundene oder das noch zu überwindende Rudiment aus dem Vergangenen, sei es als das neue Ziel eines wiedergekehrten – jedoch anders gearteten – ›Zurück zur Natur‹: Das Regressive wird seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert neu entdeckt und lebt in bemerkenswerter Weise auf.

Ebenso dialektisch konnotiert, werden auch die Kinematographie und deren Erlebnis als etwas durch Regression Bestimmtes mal vehement angegriffen, mal begeistert willkommen geheißten. Ewers' Apologie führt den »Genuß der aufgehobenen Kausalität« im Kino aus und hebt dabei gerade die Bilder des Leiblichen (›Essen‹, ›Gebären‹ u. a.) besonders hervor. Im Gegensatz hierzu bedeutet die Feststellung regressiver Momente bei den Kritikern nichts anderes als den Hinweis auf die Verbesserungsbedürftigkeit des Kinos. Walter Turszinskys mit Ewers' nahezu identisch betitelter Artikel *Der »Kientopp«*, der 1907 mit an der Wiege der Kinodebatte steht, stellt ein präzises Gegenbeispiel dar. Später sollte Turszinsky vielfach für Filmproduktionen engagiert werden, vorwiegend als Szenarist nicht zuletzt für die beiden erfolgreichen Komödienfilme mit dem jungen Ernst Lubitsch in der Hauptrolle, *DIE FIRMA HEIRATET* und *DER STOLZ DER FIRMA* (beide DE 1914, R: Carl Wilhelm). In diesem frühen Kinoaufsatz verfolgt er noch eine zynisch gewendete Pädagogenschelte. Ähnlich wie Ewers zieht er zwar Bilder des Regressiven heran, um aber anders als dieser mit Blick auf die »Bedürfnisanstalt« gerade seine kulturpessimistische Einstellung »[i]n Sachen der Bildung« zu unterstreichen. Die

des Blicks. Das Drama des frühen deutschen Kinos, Basel/Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 1990, insbes. S. 8-23 sowie 193-204.

8 Zur anthropologischen Wende, die im 19. Jahrhundert das Verständnis des Menschen auf die affektiv-triebhaftige »Naturseite des Menschen als den ›Wesensgrund‹ seines Daseins« hin umkehrt, vgl. Riedel, Wolfgang: *Homo Natura. Literarische Anthropologie um 1900* [1996], Studienausgabe, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011, hier S. 51 (Herv. im Orig.).

Verwendung der Metaphorik – des räumlich vertikalen Schemas (oben/unten) sowie der Wassermetapher – fällt auch bei Turszinsky auf. So erhebe diese Anstalt »ihre Kundschaft nicht auf den goldnen Stuhl besserer Neigungen«, sondern belasse »sie im schwarzen Pfuhl ihres ästhetischen Indifferentismus«, wo sich »[d]er Durchschnittsverband« »zu Hause«⁹ fühle.

Unabhängig von der jeweiligen Einschätzung dieses massenmedialen Phänomens kreist die Kinodebatte von vornherein um das metaphorische Motiv des Regressiven. Die Einstellung zum Kino ist mithin davon abhängig, wie man sich zu den regressiven Zügen der Zeit, d.h. der Kultur, der Gesellschaft sowie des Menschen in der Moderne verhält. Der Diskurs des Regressiven bietet auf diese Weise ein Reflexionsmedium, mit dem man ein eigenes Bild bzw. Wissen des Kinos zu erarbeiten vermag.

c Filmrezeption – jenseits der ekphrastischen Spiegelung

Wie in der Forschung bereits mehrfach konstatiert wurde, scheinen Literatur und Film medienhistorisch stets in einer intermedialen Wechselbeziehung zu stehen. Unter dem Eindruck des aufkommenden Films arbeiten etwa manche experimentierfreudigen Schriftsteller (vor allem Epiker und Romanciers) des frühen 20. Jahrhunderts an einem andersartigen Schreibstil, der vor allem durch einen kinoähnlichen Einsatz der Montagetechnik gekennzeichnet ist. Der Film, auf den sich die »filmische Schreibweise« als stilistischen bzw. methodischen Referenzpunkt stützt, beruft sich aber seinerseits auf die Literatur, vor allem auf die Erzählung und den Roman des 19. Jahrhunderts. So entwickelt David Wark Griffith, der »die Grundformen der narrativen Syntax des kontinuierlich erzählenden Films, die alternierende und die Parallelmontage, zur Perfektion gebracht hat«¹⁰, gerade diese Montagetechnik erklärtermaßen in Anlehnung an den europäischen realistischen Roman, vor allem an Charles Dickens. Diese »Literarisierung des Films«¹¹, die Joachim Paech zufolge »seit etwa 1908«¹² vonstattengeht, bewegt sich aber beinahe in einem Zirkelschluss, wenn wiederum »das literarische Erzählen in den realistischen Romanen des 19. Jahrhunderts als Vorläufer oder Vorform für das filmische Erzählen des 20. Jahrhunderts zu verstehen«¹³ sein soll. Unter diesem Gesichtspunkt ähneln Literatur und Film zwei sich gegenüberstehenden Spiegeln, die jeweils den anderen – und zugleich sich selbst – unendlich reflektieren. Sie verstehen sich demzufolge gleichermaßen als Medien einer Narration, die ebenso gut literarisch wie filmisch vollzogen werden könnte.

9 T., W. [= Turszinsky, Walter]: »Der Kientopp«, in: Die Schaubühne 3 (1907), S. 183 f., hier S. 183.

10 Paech, Joachim: *Literatur und Film*, 2., überarb. Aufl., Stuttgart/Weimar: Metzler 1997, S. 34.

11 Ebd., S. 24 f.

12 Ebd., S. 44.

13 Ebd., S. 50.

Dieses Bild einer stabilen, aber gerade deswegen hoffnungslos geschlossenen Beziehung zwischen Literatur und Film lässt an die ekphrastische Gleichsetzung von Wort und Bild sowie an Horaz' Formel ›*ut pictura poesis*‹¹⁴ denken. Diese Vorstellung erweist sich jedoch vonseiten des Films unter anderem dann als Täuschung, wenn die »vorliterarische« Phase¹⁵ des filmischen Mediums berücksichtigt wird. In der Frühzeit des Films bedeutet das Erzählen noch kein konstitutives Element dieses Mediums.¹⁶ Dies gilt jedoch nicht nur für das ›Kino der Attraktionen‹,¹⁷ d.h. für den Film vor seiner ›Literarisierung« um 1908/09, als das Medium sein Vorbild gerade nicht in der Literatur, sondern vorwiegend im Varieté ausmacht. Auch nach dieser Wende zum Narrativen stellt das Kino noch für Jahre einen besonderen Ort dar, in dem den Filmzuschauern ein außergewöhnliches Erlebnis zuteilwird. In dieser Zeit kommt es nicht nur auf den narrativen Inhalt einzelner Filme an, sondern vielmehr auf das Filmerlebnis selbst, das *per se* als ein Überschuss an Wahrnehmung hervortritt und auf die narrative Mitteilung unter Umständen sogar störend wirkt.

Die Beobachtungen der Rezipienten zu dieser kognitiven Redundanz bleiben für den intermedialen Zusammenhang von Literatur und Film zwar vorübergehend belanglos. Ist das Filmerlebnis selbst doch mit dem Inhalt des narrativ Dargebotenen nicht vollständig vereinbar und bleibt gegebenenfalls als unerwünschter Rest übrig, der den direkten Zugang zum Sujet verstellen kann. Es scheint zudem nicht

-
- 14 Zur Tradition der Ekphrasis vgl. Boehm, Gottfried/Pfotenhauer, Helmut (Hg.): *Beschreibungskunst – Kunstbeschreibung. Ekphrasis von der Antike bis zur Gegenwart*, München: Fink 1995 sowie Brassat, Wolfgang: Art. »Malerei«, in: Gert Ueding (Hg.), *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Bd. 5: *L-Musi*, Tübingen: Niemeyer 2001, Sp. 740-842, insbes. Sp. 742-748.
- 15 Kaes, Anton: »Einführung«, in: Ders. (Hg.), *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film 1909-1929*, München/Tübingen: dtv/Niemeyer 1978, S. 1-36, hier S. 2. Kaes versteht unter dieser Bezeichnung den Zeitabschnitt »von 1895 bis etwa 1909« und schließt diesen aus seiner begriffsstiftenden Anthologie aus. Diese Periodisierung wird allerdings in seiner jüngeren großangelegten Textsammlung revidiert, die er mit anderen Filmwissenschaftlern herausgibt. Vgl. dens./Baer, Nicholas/Cowan, Michael (Hg.): *The Promise of Cinema. German Film Theory 1907-1933*, Oakland: University of California Press 2016.
- 16 Zu Recht hebt Irina Rajewsky deshalb die Relevanz des »Kriterium[s] der Historizität« bei der Intermedialitätsforschung hervor; es müsse immer auch »das Filmverständnis einer bestimmten Zeit bzw. eines bestimmten Autors« ermittelt werden, vgl. Rajewsky, Irina O.: *Intermedialität*, Tübingen/Basel: Francke 2002, hier S. 88, Anm. 15.
- 17 Vgl. Gunning, Tom: »The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde« [1986], in: Thomas Elsaesser/Adam Barker (Hg.), *Early Cinema. Space – Frame – Narrative*, London: British Film Institute 1990, S. 56-62. Es zählt zu den Verdiensten der intensiven Erforschung zum frühen Kino seit den späten 1970er Jahren, dass man nun jedes Mal überprüfen muss, was und welche konkreten Merkmale unter den Termini ›Film/filmisch‹ bzw. ›Kino/kinematographisch‹ im jeweiligen Kontext zu verstehen sind. Die Bezeichnung ›filmische Schreibweise‹ etwa besagt ohne diese medienhistorische Reflexion nichts.

mehr als ein ephemeres Erlebnis zu sein, das trotz seiner auffallenden Sensation in der Regel keine dauerhafte Spur hinterlässt. Ungeachtet dieser gestaffelten Hürde, das vor der Leinwand Erlebte im Kontext einer intermedialen Fragestellung von Literatur und Film ernst zu nehmen, sind im Vorführraum des Films jedoch bereits auch die Schriftsteller zugegen, die – anders als die »Normalverbraucher«¹⁸ – ihre Beobachtung nicht zuletzt über die Alterität oder das qualitative Anderssein des Filmerlebnisses in den sprachlichen und literarischen Ausdruck zu übertragen versuchen. So bieten ihre Texte eine Grundlage für Überlegungen, die das intermediale Verhältnis von Literatur und Film nicht primär als die oben geschilderte geschlossene (Selbst-)Spiegelung des Narrativen konzipieren. Die Denkfiguren, welche die Schriftsteller in ihren Schilderungen der Filmrezeption einsetzen, tauchen in ihren literarischen Werken – nicht nur der Essayistik, sondern auch den epischen Gattungen wie Roman, Erzählung usw. – als kinobezügliche Motive auf. Dabei gewähren sie Einblicke in die anthropologischen, kulturtheoretischen oder gesellschafts- bzw. medienkritischen Einschätzungen des Mediums durch die Autoren. Darüber hinaus kommen diese Figuren in den Drehbüchern und den Filmen als diegetische und/oder bildliche Motive zum Vorschein, um gleichsam auf einem Umweg den intermedialen wie selbstreflexiven Zirkel zu schließen. Auf diese Weise kann sich – wie in der vorliegenden Untersuchung angenommen wird – eine Möglichkeit eröffnen, der Literatur-Film-Beziehung jenseits der narrativ-inhaltlichen Spiegelung näherzukommen.¹⁹

d Rhetorische Aneignung des medialen Fremdkörpers

Während sich das technische Zustandekommen der Kinematographie nicht auf einen einmaligen historischen Punkt festlegen lässt, bedeutet das erste Kinoerlebnis für die frühen Zuschauer gleichwohl ein einzigartiges Ereignis. Medien- wie technikgeschichtlich lässt sich zwar mehrfach überzeugend nachweisen, dass es vor und neben der Erfindung der Gebrüder Lumière mehrere Versuche zu vergleichbaren Apparaturen gab, die ermöglichen sollen, visuelle Eindrücke beweglicher photographischer Bilder herzustellen. Als deutsches Beispiel sei nur auf das Bioskop der Gebrüder Skladanowsky verwiesen, das abgesehen vom Einsatz des

18 Vgl. Güttinger, Fritz: *Der Stummfilm im Zitat der Zeit*, Frankfurt am Main: Deutsches Filmmuseum Frankfurt 1984, S. 19–22.

19 Die tiefreichende Fragestellung nach der intermedialen (Inter-)Relation zwischen Literatur und Film, die über das narrative Verfahren bei weitem hinausreicht, zeichnet Stefan Keppler-Tasakis Arbeiten aus. Unter anderem ist hier der folgende Beitrag hervorzuheben, der in medientheoretischer Hinsicht die vorliegende Studie in ihrer Anfangsphase wesentlich inspiriert hat: Keppler(-Tasaki), Stefan: »Prolog zum Vampir. Paradoxierung und mediale Selbstreflexion in Literatur und Film«, in: Ders./Michael Will (Hg.), *Der Vampirfilm. Klassiker des Genres in Einzelinterpretationen*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2006, S. 7–28.

Doppelprojektors und der Rückprojektion über das mit dem *Cinématographe* nahezu deckungsgleiche dispositive Setting verfügt und aufführungsgeschichtlich diesem sogar um ein paar Monate vorausgeht. Die auf die rechteckige Leinwand durch elektrisches Licht projizierten beweglichen photographischen Bilder konfrontieren die ersten Kinozuschauer aber mit neuartigen Sinneseindrücken. Deren sinnlich-kognitive Komplexität reicht so weit, dass sie weder durch Kenntnisse über die technisch-apparative Konstruiertheit der Bilder noch mittels der herkömmlichen ästhetischen Begrifflichkeiten ausreichend reduzierbar scheint.

Die rhetorischen Figuren und Metaphern, die in den frühen Texten über das Kino vielfach zu finden sind, dienen vor allem dem Zweck, den Fremdkörper des Kinos gedanklich vorstellbar und sprachlich kommunizierbar zu formatieren. Infolge dieses diskursiven Prozesses wird das neue technische Medium in kulturelle Kontexte eingebettet. Die vielfältigen rhetorischen Figuren, denen man in den frühen Texten hinsichtlich des neuen Mediums und dessen Erlebnis immer wieder begegnet, lassen sich in erster Linie aus diesem kognitiven und sensorischen Überschuss erklären, den das Kino in seiner Anfangszeit den Zuschauern bietet.

Jörg Schweinitz meint, dass es sich beim Kinodiskurs insbesondere vor dem Ersten Weltkrieg um den »Prototyp« für »[v]iele der Argumente« handelt, die bei jeder neuen »einschneidende[n] mediale[n] Innovation«²⁰ ausgetauscht werden. Aufgrund der scheinbar ähnlichen Struktur dieser Mediendiskussionen wird häufig eine historische Vergleichbarkeit unterstellt, die in der Tat einige medienwissenschaftlich komparative Untersuchungen veranlasst hat. Dem Kinodiskurs wird dabei aber nicht immer die von Schweinitz attestierte Rolle eines »Prototyps« zugesprochen. In diesem Zusammenhang sei die Pionierarbeit der Forschergruppe um Albert Kümmel angeführt. In einem breitgefächerten Aufsatz geht sie den Mediendiskursen der Etablierungsphase der jeweiligen »neuen« Medien vom Buchdruck über die Zeitung, den Film und das Radio hin zu dem Hypertext und Internet²¹ vergleichend nach.²² Die Autoren gehen von der »Idee des ›Medienbruchs‹ als wech-

20 Schweinitz, Jörg: »Vorwort«, in: Ders. (Hg.), *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909-1914*, Leipzig: Reclam 1992, S. 5-12, hier S. 5.

21 Kümmel, Albert et al.: »Rhetorik des Neuen. Mediendiskurse zwischen Buchdruck, Zeitung, Film, Radio, Hypertext und Internet«, in: Jürgen Fohrmann/Erhard Schüttpelz (Hg.), *Die Kommunikation der Medien*, Tübingen: Niemeyer 2004, S. 177-274. – Zum Fall des Operndiskurses mit Hinweis auf Analogien zur Kinodebatte vgl. Keppler-Tasaki, Stefan: »Opern-Debatte. Zum Verhältnis von Literatur und Libretto bei Wagner und seinen Zeitgenossen bis 1848«, in: Ders./Wolf Gerhard Schmidt (Hg.), *Zwischen Gattungsdisziplin und Gesamtkunstwerk. Literarische Intermedialität 1815-1848*, Berlin/München/Boston: de Gruyter 2015, S. 505-534, hier insbes. S. 521.

22 Diese Reihe der neuen Medien lässt merkwürdigerweise die Photographie vermissen, ein Defizit, das durch Bernd Stieglers Sammlung der photobezogenen Metaphern ausgeglichen wird. Vgl. Stieglers, Bernd: *Bilder der Photographie. Ein Album photographischer Metaphern*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2006.

selseitige[m] Bezug von Medien auf Medien«²³ oder von Prozessen der *remediation* (Bolter/Grusin) aus. Ihnen zufolge sollen diese Vorgänge »nie nur apparativ-technologische Konstellationen bestimmen, sondern immer auch die Diskurse über die Medien, ihre Rhetoriken und ihre Metaphern«. Gemäß dieser Fragestellung nach den »historischen Diskursformationen« durch eine »Rhetorik des Neuen«²⁴ stellen sie sechs Kategorien auf, anhand derer sie die jeweiligen Mediendiskussionen und insbesondere ihre Rhetoriken diskurstypologisch miteinander zu vergleichen suchen.

Die zentrale Stellung, die von den Autoren der Rhetorik und Metaphorik zugewiesen wird, verleiht ihrer Untersuchung zwar eine besondere Relevanz in der einschlägigen Forschung über die Mediendiskurse und hier speziell über den Kinodiskurs. Heinz-Bernd Hellers bahnbrechende Untersuchung *Literarische Intelligenz und Film*,²⁵ die sich nicht nur mit dem literarischen, sondern auch mit dem kulturpolitischen Diskurs befasst, weist bereits auf manch typische Metaphern in der Kinodiskussion der Jahre von 1910 bis 1930 hin. Desgleichen macht Sabine Hake in ihren grundlegenden Arbeiten wie *The Cinema's Third Machine*²⁶ oder *Film in Deutschland*²⁷ auf den affektgeladenen Metaphernreichtum im Kinoreform-Diskurs aufmerksam. Trotz dieser wegweisenden Leistungen bleiben Bemerkungen dieser Art jedoch sporadisch und werden über eine im Grunde ideologiekritische Analyse des Kinodiskurses kaum hinausgeführt.

Ungeachtet ihrer bemerkenswerten Einsicht in die diskursorganisierende Rolle der Rhetorik und Metaphorik lässt das Forschungsdesign von Kümmel et al. jedoch zwei Fragestellungen vermissen, von denen die vorliegende Untersuchung besonders geleitet wird. Zum einen bleibt der Themenkreis auf den fachspezifischen Mediendiskurs beschränkt und spart Bezugnahmen auf andere Diskurse aus. Diese Einschränkung mag mit Blick auf den epochenübergreifend komparativen Ansatz gerechtfertigt erscheinen. Durch die Strategien der »Komplexitätsreduktion«²⁸ soll eine diachrone diskurstypologische Analyse überhaupt erst zu bewerkstelligen sein. Gleichwohl soll der Tendenz zur Destillation der überzeitlich konstanten »Rhetorik des Neuen«²⁹ sowie den an einen Zirkelschluss angrenzenden

23 Fohrmann, Jürgen: »Einleitung«, in: Ders./Schüttpelz, *Die Kommunikation* (wie Anm. 21), S. 1-3, hier S. 2.

24 Kümmel et al.: »Rhetorik« (wie Anm. 21), S. 178.

25 Heller, Heinz-Bernd: *Literarische Intelligenz und Film. Zu Veränderungen der ästhetischen Theorie und Praxis unter dem Eindruck des Films 1910-1930 in Deutschland*, Tübingen: Niemeyer 1985.

26 Hake, Sabine: *The Cinema's Third Machine. Writings on Film in Germany 1907-1933*, Lincoln/London: University of Nebraska Press 1993.

27 Hake, Sabine: *Film in Deutschland. Geschichte und Geschichten seit 1895*, übers. von Roger Thiel, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004.

28 Kümmel et al.: »Rhetorik« (wie Anm. 21), S. 181.

29 Erkki Huhtamos Ansatz einer Medienarchäologie, der seinen methodischen Schwerpunkt auch auf die Rhetorik, diesmal den Topos, legt, erweist sich hier ebenfalls als relevant; vgl.

den Vergleichskategorien im Folgenden entgegengearbeitet werden. Es ist außerdem denkbar, dass diese Herangehensweise Einblicke in die jeweilige synchrone Diskursanordnung verstellen kann, an welcher der jeweilige Mediendiskurs partizipiert und in der er in wechselseitigen Beziehungen zu anderen Diskursen steht. Wie unten ausgeführt wird, verhelfen die interdisziplinären Bezüge fallweise zu möglichen Antworten auf die folgenden Fragen, die im Rahmen des Ansatzes von Kümmel et al. weder gestellt noch zugelassen werden: Welchen Quellen eine bestimmte metaphorische Figur entstammt; zu welchen Zielen sie eingesetzt wird und welcher kulturelle bzw. gesellschaftliche Stellenwert ihr in einem bestimmten Zeitraum zukommt.

Ferner kommt bei der Fragestellung von Kümmel et al. die Problematik des intermedialen und selbstreflexiven Transfers mittels Rhetorik und Metaphorik nicht in Sicht. Die Autoren wollen zwar einen »überdeterminierenden Charakter«³⁰ im Sinne einer geschlossenen Medientheorie³⁰ abweisen. Ihnen zufolge soll dieser Theorieansatz davon ausgehen, dass die Medien die »Prozesse gesellschaftlichen Wandels maßgeblich« beeinflussen.³¹ Ungeachtet dieser Abgrenzung handelt es sich für sie jedoch bei den rhetorischen Formationen des Mediendiskurses immer um die »Effekte des Neuen«³² oder um die »rhetorische Reaktion« auf das »Ereignis« der technischen Erfindung des jeweils neuen Mediums. Wegen dieser methodischen Entscheidung für »Ereignisgeschichte«, d.h. indem an der Reihenfolge »Ereignis, Rhetorik, Diskurs«³³ festgehalten wird, kommt der intermediale Prozess einer Rückkopplung und Selbstreflexion durch Rhetorik und Diskurs hindurch nicht ansatzweise zum Tragen. Gerade dieser Fragestellung aber soll die vorliegende Untersuchung anhand von Analysen exemplarischer Fälle der Filmproduktion und des Drehbuchs nachgehen, wie die in den Kinodiskussionen eingesetzten

Huhtamo, Erkki: »Dismantling the Fairy Engine. Media Archaeology as Topos Study«, in: Ders./Jussi Parikka (Hg.), *Media Archaeology. Approaches, Applications, and Implications*, Berkeley/Los Angeles/London: University of California Press 2011, S. 27-47. Huhtamo operiert hier mit dem Begriff des ›Topos‹ und signalisiert somit zwar sein Interesse an den historischen bis anthropologischen Konstanten im Mediendiskurs. Da ihm eine blinde Verehrung der Toposforschung à la Ernst Robert Curtius kontraproduktiv erscheint, soll der medienarchäologische Gebrauch dieses Terminus jedoch von dem des Romanisten bewusst abweichen (ebd., S. 34). Die vielversprechende methodische Entscheidung für die ›Medienarchäologie als Toposforschung‹ wirkt allerdings gerade mit Blick auf die hier unterstellte geschichtliche Veränderlichkeit der Topoi bisweilen fragwürdig.

30 Kümmel et al.: »Rhetorik« (wie Anm. 21), S. 177. Die Autoren zitieren hier aus: Fohrmann, Jürgen: »Der Unterschied der Medien«, in: Ders./Schüttpelz, *Die Kommunikation* (wie Anm. 21), S. 5-19, hier S. 5.

31 Fohrmann: »Der Unterschied« (wie Anm. 30), S. 11.

32 Kümmel et al.: »Rhetorik« (wie Anm. 21), S. 180.

33 Ebd., S. 177 (Herv. im Orig.).

metaphorischen Figuren bildlich bzw. thematisch umgesetzt werden. Hier soll unter anderem deutlich werden, dass das filmische Medium durch gesellschaftliche und kulturelle Prozesse gesteuert werden kann und der Kinodiskurs kraft seiner rhetorischen Figuren – tendenziell – mediale Ereignisse zu inszenieren vermag.

e Metaphorologie als Methode

In der anhängigen Arbeit wird versucht, den Kinodiskurs der ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts aus einer metaphorologischen Perspektive zu beleuchten. Die bisherige Forschungsliteratur tendiert angesichts der außergewöhnlichen Materialfülle des einschlägigen Textkorpus zu einer oft unübersichtlichen Breite. Hier nur ein – allerdings brillantes – Beispiel aus den jüngeren Diskussionsbeiträgen: Daniel Hermsdorfs *Filmbild und Körperwelt* ist ein medienwissenschaftlicher und diskursanalytischer Versuch, die Filmtheorie der 1920er Jahre unter anderem mit der ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert aufkommenden Einfühlungsästhetik wissenschaftshistorisch in Verbindung zu bringen.³⁴ Damit weist diese Arbeit auch für die hier zu verfolgende Fragestellung eine erhebliche Relevanz auf. Sie bildet jedoch mit ihren 723 Seiten zuzüglich des Literaturverzeichnisses leider keine Ausnahme von den auf diesem Forschungsfeld üblichen Materialschlachten. Die vorliegende Studie beansprucht insofern einen Innovationsschub, als sie die facetten- und umfangreiche Textgrundlage unter dem Aspekt der Metaphernanalyse in einen systematischen Überblick zu überführen sucht. Die Thematisierung des Metapherngebrauches im frühen Kinodiskurs resultiert jedoch nicht nur aus einem Kalkül des methodischen Nutzens oder gar der Arbeitsökonomie. Sie rührt vielmehr von der fachlichen Ausrichtung dieser Studie her. Als ein literaturhistorisches und literaturwissenschaftliches Unternehmen nimmt die vorliegende Arbeit die historischen kinobezüglichen Dokumente in erster Linie als Texte bzw. ›Literatur‹ ernst. Die interdisziplinäre Zirkulation der Denkfiguren à la ›Poetik der Kultur‹ kommt hier zwar ebenfalls stark in Betracht. Die Perspektive beschränkt sich jedoch vorwiegend auf die dezidiert rhetorischen Figuren und vor allem auf die Metapher. Dies geschieht hier aus prinzipiellen Überlegungen, wonach es sich bei der Metapher um eine Figur mit einer doppelten und widersprüchlichen Botschaft handelt.

Die Metaphorologie im Sinne von Hans Blumenberg bildet eine geeignete Folie, um die methodische Herangehensweise der folgenden Untersuchung näher zu bestimmen. Denn die beiden Ansätze weisen signifikante Berührungspunkte auf, obwohl der hier Gewählte in einem wesentlichen metaphorologischen Aspekt von

34 Hermsdorf, Daniel: *Filmbild und Körperwelt. Anthropomorphismus in Naturphilosophie, Ästhetik und Medientheorie der Moderne*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.

Blumenberg abweicht. Vor allem mit Blick auf die anthropologisch fundierte Genese und Funktion der Metapher teilen die beiden Sichtweisen eine gemeinsame Voraussetzung. In einem Versuch, »den methodisch harten Kern der metaphorologischen Problematik«³⁵ herauszuschälen, *Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik* (1971), macht Blumenberg in der Metapher einen »Umweg« aus. Das menschliche Wesen, dem es »an spezifischen Dispositionen zu reaktivem Verhalten gegenüber der Wirklichkeit« mangle, sei – so Blumenberg – mittels dieses »metaphorische[n] Umweg[s]« doch in der Lage, sich »nicht unmittelbar mit dieser Wirklichkeit« einzulassen. »Der menschliche Wirklichkeitsbezug ist indirekt, umständlich, verzögert, selektiv und vor allem ›metaphorisch‹«³⁶.

Die nachfolgende Studie geht ebenfalls von der anthropologischen Fundierung der Rhetorik und speziell der Metapher als einer epistemischen Strategie aus, auf die der Mensch als ein Mängelwesen angewiesen ist. Nur dass es sich hier nicht primär um »die ihm [dem menschlichen Dasein] genuin tödliche Wirklichkeit« handelt, sondern um die technisch-perzeptive Modernität als einen dem Menschen unbekanntem, daher gelegentlich bedrohlichen Fremdkörper. Angesichts der Präsenz jeder neu aufkommenden Medienmaschine muss man sich unweigerlich als ein »Mängelwesen« verhalten, das aufgrund seiner »Indisposition« »überfordert« oder »in Situationen des Handlungszwanges« getrieben wird, »in denen rasche Orientierung und drastische Plausibilität vonnöten sind«³⁷. Das Kino als eine neue technische Erscheinung konfrontiert den Menschen mit einem kognitiven Überschuss, dessen Komplexität er anhand des sprachlich-bildlichen Deutungsmusters zu bewältigen sucht. Um ein weiteres Beispiel für die anthropologische Auffassung der Metapher aus der Forschung zur literarischen Moderne anzuführen: Klaus R. Scherpe setzt sich mit dem vergleichbaren Fall eines »Vorgang[s] der sprachlich-rhetorischen Reformulierung«³⁸ auseinander, wenn er in einem Aufsatz die metaphorischen Bilder analysiert, die in der Literatur der Moderne »zur Bewältigung von Großstadtkomplexität«³⁹ eingesetzt werden.⁴⁰ So stellt Scherpe bei seiner in

35 Haverkamp, Anselm: »Kommentar«, in: Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*, hg. von dems., Frankfurt am Main: Suhrkamp 2013, S. 191-514, hier S. 205.

36 Blumenberg, Hans: »Anthropologische Annäherung an die Aktualität der Rhetorik«, in: Ders., *Wirklichkeiten in denen wir leben. Aufsätze und eine Rede*, Stuttgart: Reclam 1981, S. 104-136, hier S. 115 f.

37 Ebd.

38 Scherpe, Klaus R.: »Bilder und Mythen zur Bewältigung von Großstadtkomplexität in der Literatur der Moderne«, in: *Wir kendes Wort. Deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre* 41 (1991), S. 80-87, hier S. 81 (Herv. im Orig.).

39 Ebd., S. 84.

40 Außerdem ist es hierbei symptomatisch, dass Scherpe im »Bildraum der Moderne« einen »überdeutlich[en]« regressiven Zug registriert: »Erstaunlich, aber durchaus erklärbar ist nun, daß diese metaphorische Metarede, wie es scheint, ganz den Großstadtmythen vormoderner Zeiten verhaftet bleibt. Es wächst das Bedürfnis, die in der Vielfalt der Erscheinungswelt der

Anlehnung an die Systemtheorie durchgeführten Untersuchung heraus, dass das »Schatzhaus oder Archiv der Metaphorologie«⁴¹ auch in der Moderne nach wie vor seine Geltung behält.

Wie Blumenbergs Metaphorologie, die ursprünglich der Begriffsgeschichte entspringt, geht die vorliegende Untersuchung auch dem historiographischen Interesse an der Metapher nach. Allerdings unterscheidet sich der hier gewählte Ansatz von dem Blumenbergs entscheidend in Bezug auf die Länge der zu behandelnden Zeiträume. Bei Blumenberg geht es einerseits um den »historische[n] Wandel einer Metapher«⁴² von der Antike bis hin zur unmittelbaren Gegenwart, also um eine »sich durchhaltende philosophische Problemkonstellation, die historisch variierende Lösungen«⁴³ erfahren soll. Demgegenüber befasst sich die hier vorzunehmende historische Metaphernanalyse des Kinos mit der ungleich kürzeren Zeitspanne der ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts. Sie dient damit weniger einem Längs-, sondern eher einem Querschnitt der Metapherngeschichte. Innerhalb dieses relativ eng abgesteckten Zeitraumes spielen sich jedoch ebenfalls semantische Verschiebungen ab, die eine mikrologische Nachforschung erfordern.

Trotz der vergleichbaren Beobachtungsweise greift die vorliegende Untersuchung die Metapher aus einem anderen Blickwinkel auf als Blumenbergs Metaphorologie. Dieser Unterschied betrifft in zweierlei Hinsicht – gleichsam: inhaltlich und formal – die »absoluten Metaphern«, auf die Blumenbergs Interesse vorwiegend gerichtet ist. Laut seiner Definition dienen diese zum einen dazu, »jene vermeintlich naiven, prinzipiell unbeantwortbaren Fragen«⁴⁴ – wie die nach der »Wahrheit«⁴⁵ als solcher oder nach dem »als Gegenständlichkeit unerreichbare[n] Ganze[n]«⁴⁶ der »Welt«⁴⁶ – durch die übertragene bildliche Sprache dennoch zu »beantworten«⁴⁷. Im Gegensatz zu diesen grundlegenden »großen Metaphern«⁴⁸ entstammt der Bildempfänger bei den nachfolgend zu untersuchenden metaphorischen Reden durchgehend dem kinobezogenen Bildfeld. So nehmen einerseits der

modernen Großstadt angelegte semantische Komplexität der Bilder zurückzuverwandeln in einfache Essenzen« (ebd., S. 82).

41 Ebd., S. 81.

42 Blumenberg, Hans: *Paradigmen zu einer Metaphorologie* [1960], Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998, S. 13.

43 Müller-Tamm, Jutta: *Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne*, Freiburg im Breisgau: Rombach 2005, S. 14.

44 Blumenberg: *Paradigmen* (wie Anm. 42), S. 23.

45 Ebd., S. 15.

46 Ebd., S. 25.

47 Ebd., S. 23.

48 Weinrich, Harald: [Rezension zu:] »Hans Blumenberg, *Paradigmen zu einer Metaphorologie*. (Sonderdruck aus »Archiv für Begriffsgeschichte«, Band 6.) Bonn, Bouvier 1960. 8° 147 S.«, in: *Göttingische Gelehrte Anzeigen* 219 (1967), S. 170-174, hier S. 171.

Film sowie dessen bewegte Bilder auf der Leinwand als Objekt der Wahrnehmung oft eine bildempfangende Rolle ein. Als ein Bildempfänger kann alternativ das Kino als der zeitlich-räumliche Kontext (das ›Dispositiv‹) eines Filmerlebnisses dienen, das den Zuschauer bzw. das beschreibende schriftstellerische Subjekt selbst einschließt.⁴⁹

Ungeachtet dieses offensichtlichen semantischen Unterschiedes lassen sich die jeweiligen Bildempfänger zumindest unter dem folgenden Aspekt auf einen gemeinsamen Nenner bringen. Der bildempfangende Bereich der hier einschlägigen Metaphern rekurriert zwar nicht auf »das nie erfahrbare [...] Ganze der Realität« wie bei den blumenbergischen ›absoluten Metaphern‹. Genauso wie diese »repräsentieren« jene jedoch auf ihre Weise einen gleichfalls nur schwer überschaubaren Sachverhalt. Zumal es sich weitgehend um einen selbstreflexiven Bezug auf das Ganze des Filmerlebens handelt. Es ist neben dem oben besprochenen kognitiven Überschuss unter anderem diese im Grunde »nie übersehbare«⁵⁰ Selbstbezüglichkeit des Beschreibens, die den verstärkten Einsatz der Metaphernformen »proviziert«⁵¹.

Inbesondere das formale bzw. linguistische Verständnis der (absoluten) Metapher trennt die vorliegende Studie von Blumenbergs metaphorologischem Projekt. Der Mitbegründer der Forschungsgruppe ›Poetik und Hermeneutik‹ definiert in seiner Programmschrift *Paradigmen zu einer Metaphorologie* (1960) die ›absoluten Metaphern‹ als »Übertragungen«, die sich nicht ins Eigentliche, in die Logizität zurückholen lassen⁵². Aus der im Folgenden vertretenen linguistischen Perspektive lässt sich die Metapher dagegen als eine widersprüchliche Aussage oder Prädikation bestimmen, welche ihre Geltung und Nichtgeltung im selben Atem artikuliert. Insofern ist der lakonischen Feststellung in Harald Weinrichs Rezension zu den *Paradigmen* zuzustimmen, »daß alle Metaphern absolute Metaphern sind«, weil »sich überhaupt keine Metapher überzeugend in einen Begriff übersetzen läßt«⁵³. Diese Metaphernauffassung führt unausweichlich zu der Folgerung, dass jede Metapher *als Metapher*, d.h. als eine übertragene Rede nicht »ins Eigentliche [...] zurück[zuh]olen« ist. Sonst müsste der Metapher als ›Exmetapher‹ die doppelte, weil übertragene Bedeutung unweigerlich abhandenkommen.

49 Dies bedeutet gleichzeitig den Ausschluss des Kinos als Bildspender aus dem eigentlichen Themenkreis der vorliegenden Studie. An einer Stelle in seinen *Höhlenausgängen* berührt Hans Blumenberg (*Höhlenausgänge*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989, S. 684) zwar flüchtig die Figur des Kinos, jedoch vermittelt gleichsam als einen Bildspender zweiter Ordnung. So stellt die »Kinohöhle« nur noch eine analogische Zeitgenossin für die hier thematische »Metaphorik der ›Projektionsmechanismen‹« in der Psychoanalyse dar.

50 Blumenberg: *Paradigmen* (wie Anm. 42), S. 25.

51 Ebd., S. 15.

52 Ebd., S. 10.

53 Weinrich: [Rezension zu:] »Hans Blumenberg, *Paradigmen*« (wie Anm. 48), S. 174.

Die auf den ersten Blick tautologisch anmutende Definition der ›absoluten Metapher‹ ergibt sich gerade aus Blumenbergs Verständnis für den nicht nur semantischen, sondern hochgradig pragmatischen Charakter der Metapher. Nach dieser Auffassung kann eine Aussage je nach der kommunikativen Situation entweder metaphorisch oder wörtlich verstanden werden. Demzufolge geht nicht nur eine Metapher als Exmetapher in die terminologische Sphäre über, indem sie im Gebrauch ihre übertragene Bedeutung scheinbar verliert. Desgleichen kann auch ein Urteil, das ursprünglich als eine wörtliche und eindeutige Bemerkung gemeint sein soll, unter einem veränderten begriffshistorischen Kontext als übertragen und metaphorisch ausgelegt werden. So erweist sich, mit Blumenberg, die »Metaphysik« nach ihrem »Schwund« »oft als beim Wort genommene Metaphorik«⁵⁴. Diese Reflexion über eine nachträgliche Metaphorizität ermöglicht Blumenberg unter anderem ein »implikatives Modell«, mit dem er eine »Hintergrundmetaphorik«⁵⁵ zur Diskussion stellt. Dies soll etwa den Fall betreffen, dass »Metaphern [...] zwar gar nicht in der sprachlichen Ausdruckssphäre in Erscheinung« treten und dennoch durch einen bestimmten »Zusammenhang von Aussagen« die »metaphorische Leitvorstellung«⁵⁶ aus dem Hintergrund abgeleitet werden kann.

Dieser begriffs- und vor allem wissenschaftshistorisch folgenreichen Betrachtungsweise einer philosophischen Metaphorologie, die »den bildhaften Bodensatz am Grund der Theorie oder des Wissens aufscheinen«⁵⁷ lässt, steht die vorliegende Studie insgesamt fern.⁵⁸ Stattdessen wird hier durchgängig von der Metapher als einer Botschaft ausgegangen, die von vornherein als eine widersprüchliche bzw. doppeldeutige rhetorische Figur aufgestellt ist. Diese Entscheidung, die sich besonders aus der linguistischen Metaphernforschung speist, lässt sich nicht zuletzt aufgrund des Materialreichtums der explizit metaphorischen Beschreibung des Kinოს methodisch sinnvoll umsetzen. Hinzu kommt der hier zu behandelnde Zeitabschnitt, der so begrenzt ist, dass er im Vergleich zu Blumenbergs metaphorologischen Darlegungen einer *longue durée* so gut wie synchronisch erscheint. Gegenüber den betreffenden zwei bis drei Jahrzehnten zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist es durchaus praktikabel, die absichtlich metaphorischen Formulierungen von den nur nachträglich als übertragen erscheinenden Fällen zu unterscheiden.

Die linguistische und gleichzeitig psychologische Metapherntheorie, die gerade zu einem für den frühen Kinodiskurs entscheidenden Zeitpunkt aufkommt, bietet der vorliegenden Studie ihre methodische Basis. Auf dieser Grundlage ist

54 Blumenberg: *Paradigmen* (wie Anm. 42), S. 193.

55 Ebd., S. 91.

56 Ebd., S. 20.

57 Müller-Tamm: *Abstraktion* (wie Anm. 43), S. 12.

58 Mit der Ausnahme, dass vor allem in Kapitel 3 von der terminologischen Aneignung der Regressionsmetapher durch die spätere Apparatustheorie die Rede sein wird.

es nicht zuletzt möglich, die Frage zu beantworten, aus welchem Anlass die metaphorische Rede bei der Beschreibung eines Filmerlebnisses bevorzugt eingesetzt wird. In der Anfangszeit des Kinos wird die Rezeption des Films regelmäßig als ein Erlebnis vorgestellt, das einen in sich widersprüchlichen Charakter besitzt. Diese Eigenschaft des Doppelbödigen lässt sich in der Metapher, wie sie in der linguistischen Metapherntheorie ausgelegt wird, ebenfalls ausmachen. Diese strukturelle Vergleichbarkeit ist es, welche die Konjunktur der metaphorischen Sprachbilder im frühen Kinodiskurs zur Folge hat. Die vorliegende Studie stellt insofern einen Versuch der literarischen bzw. »linguistischen Metaphorologie«⁵⁹ des Kinos dar und nähert sich der bemerkenswerten Wahlverwandtschaft zwischen dem Medium und der Metapher in den Jahren direkt nach dem Aufkommen der Kinematographie an.

f Das Kino und sein Diskurs oder: Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen

In der vorliegenden Arbeit soll dem Metapherngebrauch im deutschsprachigen literarischen Kinodiskurs der Klassischen Moderne nachgegangen werden. Unter dem Terminus »Kinodiskurs« soll hier zuallererst das verstanden werden, was in Bezug auf die Kinematographie überhaupt geschrieben wurde. Dabei handelt es sich folglich um eine Summe sprachlicher Praktiken zum Thema Kino und Film, die als Texte dokumentiert und überprüfbar sind. Der Begriff »literarischer Kinodiskurs« bezieht sich hier auf die kulturellen Aspekte im Allgemeinen und die literarischen im Besonderen. Demgegenüber sollen die Praktiken der Filmproduktion nur dann berücksichtigt werden, wenn sie zum einen auf das filmische Medium selbst thematisch bzw. motivisch Bezug nehmen oder wenn sie zum anderen mit dem kulturellen Kinodiskurs offensichtlich in Berührung kommen. Wäre ein evidentere Fall der ersteren Art ein medial selbstreflexiver Film, so der letzteren eine Filmproduktion hinsichtlich ihres Drehbuches.

Die Geschichte des Films und die des Kinodiskurses verlaufen zugleich parallel und disparat zueinander. Auf der einen Seite ist die Geschichte des Kinodiskurses von der Kino- bzw. Filmgeschichte vor allem deswegen nicht zu trennen, weil Ersterer vorwiegend als Reaktion auf Letzteren organisiert wird. Der Verlauf des Kinodiskurses ist folglich von dem der Filmgeschichte bis zu einem gewissen Grad abhängig. Andererseits aber ist dem Kinodiskurs eine eigene Dynamik zuzusprechen, entwickelt er sich doch als sprachlich kommunikative Praxis mehr oder weniger unabhängig vom Filmischen selbst. Als Bildmedium ist der Film vor der Einführung des Tonfilms weitgehend stumm und entbehrt bis auf die Verwendung des Zwischentitels und des Erklärers der sprachlichen Ausdrucksmittel. Aufgrund der systematischen Divergenz zwischen der medialen Wahrnehmung und der sprachlichen Mitteilung stimmen die Filmgeschichte und die Diskursgeschichte des Ki-

59 Weinrich: [Rezension zu:] »Hans Blumenberg, Paradigmen« (wie Anm. 48), S. 174.

nos nicht überein und zeigen häufig Abweichungen nach der Art der ›Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen‹. Bei einer historischen Untersuchung der Frühzeit des Kinos muss dieser Umstand unterschiedlicher Rhythmen sowie die Überschneidung von Medium und Diskurs laufend in Rechnung gestellt werden.

Die hier einschlägige Zeitspanne lässt sich in sozial- wie kulturgeschichtlicher Hinsicht in drei Perioden einteilen: 1. Die Wilhelminische Zeit (1890-1914), 2. die Zeit des Ersten Weltkrieges (1914-1918) und 3. die Zeit der Weimarer Republik (1918-1933), um von feineren Unterteilungen an dieser Stelle nicht zu sprechen. Diese in der relevanten Forschung weitgehend akzeptierte Periodisierung wird auch im Folgenden grundsätzlich aufgenommen. Gleichzeitig ist aber darauf zu achten, dass es sich bei diesen Zeitabschnitten sicherlich nicht um endgültige, diskontinuierliche Einheiten handelt.

Gerade im Bereich der Film- und Kinogeschichtsforschung sowie der historischen Analyse des Kinodiskurses ist seit langem eine Tendenz zu beobachten, die epochalen Trennungslinien immer schärfer zu ziehen. Hierbei tritt jeweils eine bestimmte Phase besonders signifikant in Erscheinung, während die anderen in ihren Schatten gestellt werden. Als Musterbeispiel sei nach wie vor an die vielzitierte Passage aus dem ersten Kapitel von Siegfried Kracauers Abhandlung *Von Caligari zu Hitler* (1958; Orig.: *From Caligari to Hitler* [1947]) erinnert. Ihm erscheint lediglich der deutsche Film nach dem Ersten Weltkrieg für eine ernsthafte Auseinandersetzung relevant, während dem früheren, so Kracauer, »an sich keine Bedeutung beizumessen«⁶⁰ sei.

Hierbei handelt es sich aber nur um ein klassisches – und in seinem Werturteil ungewöhnlich eindeutiges – Beispiel. Viele nachfolgende Arbeiten beziehen ebenfalls eine methodische Position, von der aus sich einer der drei Zeitabschnitte als bevorzugt untersuchenswert herausstellt. Dabei fällt außerdem auf, dass sich eine beträchtliche Anzahl der film- bzw. kinogeschichtlichen Untersuchungen seit den 1990er Jahren gegen die wirkmächtige kracauersche Bevorzugung des Weimarer Kinos nachdrücklich der ersten Phase des deutschen Films zuwendet, die von ihm als dessen »Vorgeschichte«⁶¹ mehr oder weniger deklassiert wird. Dieser Trend lässt sich gerade in Anbetracht der *New Film History* sowie des Jubiläums der

60 Kracauer, Siegfried: *Von Caligari zu Hitler. Eine psychologische Geschichte des deutschen Films* [1947], hg. von Sabine Biebl, übers. von Ruth Baumgarten und Karsten Witte, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2012 (= Werke 2.1), S. 25. Allerdings betrifft seine negative Einschätzung speziell den frühen *deutschen* Film. In seiner *Theorie des Films* gelten die Anfänge des Mediums bei den beiden Exponenten der »Haupttendenzen«, d.h. einer »realistischen« (Lumière) und einer »formgebenden« (Méliès), als normativ, vgl. Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [1960]. Mit einem Anhang »Marseiller Entwurf« zu einer Theorie des Films, hg. von Inka Mülder-Bach, übers. von Friedrich Walter und Ruth Zollschan, Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005 (= Werke 3), S. 68-78.

61 Kracauer: *Von Caligari* (wie Anm. 60), S. 25.

Kinematographie im Jahre 1995 nachvollziehen. Verwiesen sei in diesem Kontext unter anderem auf die folgenden, vor allem in der deutschsprachigen Forschung bedeutenden Arbeiten: Heide Schlüpmanns feministisch geprägtes kritisch-theoretisches Werk über das frühe deutsche Kinodrama: *Die Unheimlichkeit des Blicks*,⁶² Jörg Schweinitz' interdisziplinäre, i.e. nicht nur die literarischen, sondern auch die volksbildnerisch-kinoreformerschen Texte eingehend berücksichtigende Dokumentation *Prolog vor dem Film*,⁶³ Corinna Müllers inzwischen maßgebliche, überaus gründliche Historiographie über die *Frühe deutsche Kinematographie*,⁶⁴ Helmut H. Diederichs' materialreiches, formalästhetisch orientiertes »Lebenswerk« zur *Frühgeschichte deutscher Filmtheorie*,⁶⁵ Thomas Elsaessers Sammlung seiner ins Deutsche übertragenen filmwissenschaftlichen Aufsätze zum Thema *Filmgeschichte und frühes Kino*⁶⁶ und schließlich Klaus Kreimeiers auf die Untersuchungsergebnisse seines Forschungskollegs zurückgehende kulturgeschichtliche Veröffentlichung zum frühen Kino: *Traum und Exzess*.⁶⁷ – Das anhaltende, vor allem im Ausland immer noch wachsende Interesse am Weimarer Kino schlägt sich in einer inzwischen fast unüberschaubaren Forschungsliteratur nieder. Um hier nur zwei repräsentative Publikationen aus den letzten 20 Jahren zu nennen: Elsaessers *Das Weimarer Kino*⁶⁸ und Anton Kaes' *Shell Shock Cinema* haben unser Bild vom Weimarer Kino in wichtigen Aspekten verändert.⁶⁹ Im Vergleich hierzu fällt die Anzahl der film- und kinogeschichtlichen Publikationen über die Kriegsjahre – abgesehen von historischen Nachforschungen zum propagandistischen Einsatz des Films – bedauerlich gering aus. Neben Wolfgang Mühl-Benninghaus' vorwiegend filmwirtschaftlich ausgerichteter Untersuchung, *Vom Augusterlebnis zur UFA-Gründung*,⁷⁰ gebührt Philipp Stiasnys kulturgeschichtlicher Studie *Das Kino*

62 Schlüpmann.: *Die Unheimlichkeit* (wie Anm. 7).

63 Schweinitz (Hg.): *Prolog* (wie Anm. 20).

64 Müller, Corinna: *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen 1907-1912*, Stuttgart/Weimar: Metzler 1994.

65 Diederichs, Helmut H.: »Frühgeschichte deutscher Filmtheorie. Ihre Entstehung und Entwicklung bis zum Ersten Weltkrieg«, Habilitation, Universität Frankfurt am Main 1996, online unter <http://publikationen.ub.uni-frankfurt.de/files/4924/fruefilm.pdf> (zugegriffen am 1.3.2020).

66 Elsaesser, Thomas: *Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels*, München: Fink 2002.

67 Kreimeier, Klaus: *Traum und Exzess. Die Kulturgeschichte des frühen Kinos*, Wien: Zsolnay 2011.

68 Elsaesser, Thomas: *Das Weimarer Kino – aufgeklärt und doppelbödig*, übers. von Michael Wedel, Berlin: Vorwerk 8 1999.

69 Kaes, Anton: *Shell Shock Cinema. Weimar Culture and the Wounds of War*, Princeton/Oxford: Princeton University Press 2009.

70 Mühl-Benninghaus, Wolfgang: *Vom Augusterlebnis zur UFA-Gründung. Der deutsche Film im 1. Weltkrieg*, Berlin: Avinus 2004.

und der Krieg⁷¹ schon deshalb beträchtliche Anerkennung, weil sie diese markante Forschungslücke insgesamt zu schließen versucht.

Seit einigen Dekaden wird die Periodisierung des einschlägigen Zeitraums namentlich durch die fortgeschrittene Erforschung des frühen Kinos weiter erschwert. Gemeint ist vor allem die gewohnte Einteilung zwischen dem ›Kino der Attraktionen‹ und dem ›Erzähl-‹ bzw. ›klassischen Kino‹. Diese Tendenz einer immer fortschreitenden periodischen Ausdifferenzierung steht zu sehr in der Gefahr, die diskursiven Kontinuitätslinien zu verwischen, die durch die verschiedenen Zeitabschnitte hindurchlaufen. Gerade hier spielt die oben angesprochene relative Unabhängigkeit des Diskurses von der filmischen Praxis eine wichtige Rolle. Denn der Kinodiskurs und insbesondere dessen Rhetorik erweisen sich in dieser Hinsicht gewissermaßen als träge und unterlaufen manchmal nicht nur synchron bzw. fächer-, sondern auch diachron und epochenübergreifend die strengen ›Grenzbeamten‹. Hiervon rührt auch der unzuverlässige Charakter der literarischen und kinoreformerischen Dokumente als Zeugen der Film- und Kinogeschichte.⁷²

»Dieses ›Schwimmen‹ [...] über der tatsächlich angebotenen Produktion«⁷³ lässt sich teils aus einer geistes- wie literaturgeschichtlichen Logik erklären, nämlich aus dem Wandel der Stilrichtungen innerhalb des einschlägigen Zeitraums, darunter Impressionismus, Expressionismus und Neue Sachlichkeit. Die Fraktionierungen werden vor allem in den jeweiligen Einstellungen gegenüber der Metapher deutlich. Der Metaphernreichtum bildet ein besonderes stilistisches Merkmal bereits des Impressionismus, und der Expressionismus bringt hier weniger eine Abwendung, sondern vielmehr eine Weiterführung dieses impressionistischen Hangs zur Metaphorisierung. Im Gegensatz dazu gehört »der Verzicht auf Metaphern«⁷⁴ gerade zum Kern des neusachlichen Programms. Die kinobezüglichen essayistischen Texte wie z. B. Filmkritiken der 1920er Jahre machen in der Tat einen konkreteren und sachgerechteren Eindruck als die der Kinodebatte etwa der Vorkriegszeit.

Es verspricht indes keinen Erkenntnisgewinn mehr, jene althergebrachte Debatte zwischen Literatur- und Film- bzw. Medienwissenschaft noch einmal auf-

71 Stiasny, Philipp: *Das Kino und der Krieg. Deutschland 1914-1929*, München: edition text + kritik 2009.

72 Dies zeigt sich exemplarisch an Jakob van Hoddiss' Gedicht *Schluß: Kinematograph* (1911) sowie an Alfred Döblins *Berliner Programm* (1913). Hierzu ausführlich in Teil II der vorliegenden Untersuchung.

73 Koebner, Thomas: »Der Film als neue Kunst. Reaktionen der literarischen Intelligenz«, in: Helmut Kreuzer (Hg.), *Literaturwissenschaft – Medienwissenschaft*, Heidelberg: Quelle & Meyer 1977, S. 1-31, hier S. 2.

74 Becker, Sabina: *Neue Sachlichkeit*, Bd. 1: *Die Ästhetik der neusachlichen Literatur*, Köln: Böhlau 2000, S. 134.

leben zu lassen, die seit den 1970er Jahren angesichts der massenmedialen und medienwissenschaftlichen Herausforderung ausgetragen worden ist. Im Kontext der Kinodebatte geht es dort um die Periodisierungsfrage und insbesondere um die ›Vereinnahmung‹ des Films im Expressionismus. Hier interessiert aber keine fachliche Frontstellung, sondern die Feststellung, dass diese relative Unabhängigkeit des Diskurses unter anderem die nachhaltige oder gleichsam retardierende Qualität des Diskursiven und speziell der Rhetorik und Metaphorik zur Folge hat. Mit anderen Worten: Sie orientieren sich nicht nur an den gerade aktuellen, sondern bisweilen an den zurückliegenden und nur noch in Ausnahmefällen gebräuchlichen Praktiken. Selbst die Termini ›Kino‹ und ›Film‹ oder ›kinematographisch‹/›filmisch‹ verweisen in den literarischen Texten nicht selten auf jene persönlichen Erfahrungen der Autoren, die diese vorzugsweise in ihrer Jugend oder gar Kindheit gesammelt haben. Der Ausdruck ›filmisches Schreiben‹ oder ›Kinostilk‹ etwa kann folglich je nach dem literatur- bzw. medientheoretischen Standpunkt und/oder dem generationellen Hintergrund des einzelnen Autors völlig Unterschiedliches besagen. Diese zurückgreifende und in diesem Sinne regressive Neigung ist auch im – vor allem literarischen, aber auch filmkritischen und -theoretischen – Kinodiskurs der 1920er Jahre zumeist in der bildlichen Rede auszumachen.

Aufgrund dieser die Epochenschwellen überschreitenden Tendenz des Kinodiskurses, die eine chronologisch-periodisierende Darstellung unangemessen erscheinen lässt, wird der Schwerpunkt der Ausführung hier auf thematische Zusammenhänge gesetzt. Jedes Kapitel der Untersuchung widmet sich so in der Regel einer bestimmten Metapher bzw. Metapherngruppe, und aus den genannten Gründen ist weder die Kapitelanordnung noch die Darstellung innerhalb der einzelnen Kapitel streng chronologisch konzipiert. Demgegenüber wird der zeitliche Rahmen innerhalb der Klassischen Moderne mehr oder minder eingehalten. Während diese Bezeichnung als Epochenbegriff durch ihre definitorische Elastizität bekannt ist, soll sie in der vorliegenden Arbeit eine relativ weit gefasste Periode von 1895 bis 1939 umfassen. Den Anfang markiert selbstredend das Jahr der ersten öffentlichen Aufführung des Kinos, denn diese bedeutet zugleich die Entstehung des Kinodiskurses selbst. Als ausschlaggebend für die Feststellung des Endpunktes erweisen sich aber Umstände, die weniger medientechnologischer, sondern im weiteren Sinne diskursiver Natur sind. Denn die zeitliche Grenze wird nicht etwa durch die Einführung der Tonfilmtechnik in Deutschland im Jahr 1929 geboten, sondern vielmehr durch die Machtübernahme der Nationalsozialisten und den Beginn zunehmender Gleichschaltung im Jahr 1933 – bis insbesondere zur Unterdrückung der eigentlichen, analysierenden und präzise wertenden Filmkritik durch den »Kunstrechner«-Erlass im Jahr 1936. Vor allem die Exilanten äußern sich freilich auch nach diesem Zeitpunkt vielfältig über das Kino bzw. dessen Erlebnis. Innerhalb dieses so abgesteckten Zeitraumes wird in der vorliegenden Unter-

suchung die Zirkulation der metaphorischen Figur des Regressiven sowie deren Spielarten verfolgt.

g Aufbau

Das vorliegende Buch gliedert sich in drei Teile. Im ersten Teil (Kapitel 1 und 2) wird der methodische Ansatz einer Metaphernanalyse des Kinodiskurses systematisch wie historisch begründet. Zur Sprache kommt einerseits die strukturelle Affinität zwischen dem Kino und der Metapher, die insbesondere in einem bemerkenswerten Oszillieren zwischen Wissen und Glauben besteht. Aus einer parallelen Lektüre der psychologischen Metaphern- und Filmtheorien der 1910er Jahre soll hervorgehen, dass eine metaphorische Sprache zur Beschreibung eines Filmerlebnisses seinerzeit durchaus naheliegend erscheinen muss. Zum Zweiten soll anhand der exemplarischen, weil ›kühnen‹ Metapher des ›lebendigen Schattens‹ ein Stück der Metapherngeschichte des Kinos in der Literatur der betreffenden Periode verfolgt werden. Zur Geburtsstunde des Mediums selbst aufgekommen, bleibt die Metapher bis tief in die 1930er Jahre gebräuchlich, während sie im Verlauf dieses Zeitabschnittes radikale semantische Variationen durchläuft. Diese lange Karriere einer Leitmetapher soll nicht zuletzt den Prozess einer diskursiven Aneignung der neuen technischen Modernität anschaulich werden lassen. Die rhetorische Integration des Kinos in die kulturelle Sphäre vollzieht sich insbesondere dadurch, dass dem Medium nicht nur positive, sondern auch angstbesetzte und dämonisierende Imaginationen zugewiesen werden.

Das Kino bzw. dessen Erlebnis ruft bei seiner Beschreibung beständig die Figuren des Regressiven auf den Plan. Im zweiten Teil (Kapitel 3-5) soll diese Beobachtung in zwei Schritten – zuerst auf der allgemeinen ästhetisch-theoretischen Ebene, dann durch konkrete Fallstudien – erörtert werden. Als Ausgangspunkt dient die Apparaturtheorie, d.h. ein repräsentativer filmtheoretischer Ansatz der Regression aus den 1970er Jahren. Anhand dieser später gelagerten Theoriebildung wird einem nachhaltigen Deutungsmuster nachgegangen, das auf eine Leitmetapher des hier thematischen Zeitraumes zurückgeht. Die alte metaphorische Rede vom kinematographisch Regressiven unterscheidet sich von der neueren Theoretisierung jedoch durch einen rückgewandten, ›sentimentalischen‹ Wunsch nach dem als ›naiv‹ eingestuftem früheren Entwicklungsstadium. Um sich der Wahlverwandtschaft zwischen der reflektierten Regressionssehnsucht und der Metapher um 1900 anzunähern, soll Friedrich Theodor Vischers einfühlungsästhetische Abhandlung *Das Symbol* (1887) einbezogen werden.

Auf dieser aus dem psychologisch-ästhetischen Diskurs gezogenen Folie wird dann eine Reihe subjektbezogener Metaphern erörtert. Sie sollen den ›naiven‹ bzw. ›primitiven‹ inneren Zustand des Kinozuschauers durch die als kindlich oder ggf. tierisch aufgefassten Figuren personifizieren. Diesen metaphorischen Figuren

kommen im Kinodiskurs vor allem drei Charakteristika zu. Zum einen bieten sie eine Projektionsfläche an, die der intellektuell-sozialen Ab- und Ausgrenzung dient. Zum Zweiten geben sie den rückwärtsgewandten Wünschen Ausdruck, die längst verloren gegangene ›naiv‹ arkadische Glaubensinstanz ›sentimentalisch‹ zurückzuerobern. Schließlich ist unter ihnen eine Figur des andersartig ›Primitiven‹ zu beobachten. Diese stellt kein Idealbild der kindlich gutgläubigen Unschuld dar, sondern weist vielmehr eine ›barbarische‹ Triebnatur auf. Dieses metaphorische ›innere Kind‹, das im filmischen Bild keine Realitätsillusion, sondern lauter Oberfläche ausmacht, deutet auf eine andere, subversive Version der reflexiven Regression hin.

Im dritten Teil (Kapitel 6-8) wird schließlich den objektbezogenen Metaphern nachgegangen, die das filmische Bild als symbolische Dinge versinnbildlichen. Die Bildspender stammen sowohl im erzieherischen Diskurs der Kinoreform als auch in der literarischen und kulturtheoretischen Kinodebatte gleichermaßen aus dem Einzuerleibenden, das sich jeweils als zweischneidig erweist. Während die ›Nahrung‹ Kino die körperliche und geistige gesunde Bildung fördert, verdirbt das ›Rauschmittel‹ Film den Geschmack der Zuschauer, macht sie süchtig oder stellt sich – wie bei den Metaphern des ›Giftes‹ und der ›Ansteckung‹ – als bisweilen tödlich heraus. Die ›Kinopest‹ soll jedoch nicht nur die Rezipienten bzw. die Zuschauermasse heimsuchen, sondern vielmehr die literarisch Produzierenden wie die Dichter und Schriftsteller, die infolge dieser ›Infektion‹ hybride, filmisch ›kontaminierte‹ Werke hervorbringen. Der Schlussteil befasst sich anhand von Walter Hasenclevers Drehbuch *Die Pest* mit diesem intermedialen Vorgang, um die selbstreflexive Rückkopplung von der Filmrezeption über die literarisch-rhetorischen Diskursivierungen hin zur Filmproduktion zu schließen.