

## Christian Hadorn: Der Schock des Wirklichen: Wissenschaftsfilm und Pariser Avantgarde

Marburg: Schüren 2015, 208 S., ISBN 9783894728908, EUR 29,90

Christian Hadorn befasst sich in seiner Monografie mit einem „heute weitgehend vergessenen – äußerst vitalen Diskurs“ (S.11): der theoretischen und künstlerischen Rezeption des frühen Wissenschaftsfilms. Wissenschaftliche Bildproduktion als abenteuerliche „Erschließung unbekannter Räume“ stand dem Kino in den 1910er Jahren „so nah wie später selten mehr“ (S.40), sie war äußerst populär und befand sich somit keineswegs im Gegensatz zur Unterhaltungsindustrie. Zugleich lassen sich ihre Spuren in Filmen, Texten und Aktivitäten der Avantgarde verfolgen – wie in der vorliegenden Studie, die zunächst ganz dem Biologen und Filmemacher Painlevé gewidmet sein sollte. Hadorn öffnet den Fokus auf die Vielfalt der Beziehungen zwischen Wissenschaftsfilm und Avantgarde, doch mit zeitlicher und topografischer Konzentration auf das Paris der 1910er und 1920er Jahre, und positioniert sich „zwischen new film historicism und ‚Bildwissenschaft‘ [...] eher auf der Seite der Geschichte (und Theoriegeschichte)“ (S.15f.). Dabei wird auch nachvollziehbar, warum sich der Korpus von den nur vereinzelt erhaltenen Filmen auf theoretische Texte beziehungsweise paratextuelle Materialien wie Filmgeschichtsbücher, Filmprogramme oder Plakate verschoben hat.

Die mit einem umfangreichen Anhang aus Originaltexten versehene Publikation gliedert sich in zwei Teile:

ein hinführender über die „Blütezeit des wissenschaftlichen Films in Frankreich und Europa“ vor dem Ersten Weltkrieg, dann der eigentliche Hauptteil über seinen Widerhall in der Pariser Avantgarde der 1920er Jahre. Vorab stellt Hadorn die grundsätzliche Definitionsfrage „Was ist ein Wissenschaftsfilm?“, die er anhand des Zusammenspiels analytischer wie rhetorischer Funktionen diskutiert. Hier verweist der Autor auch auf die frühe Dreiteilung des Marktes in fachwissenschaftliche, edukativ vermittelnde und populäre, für ein breites Publikum gedachte *documentaires* – mit der interessanten Anmerkung, dass zum Beispiel Jean Painlevé die edukative Form zugunsten der anderen beiden ausblendete, da es in der avantgardistischen Filmkultur weniger um „Vermittlung von Realität [...] sondern vielmehr die *unmittelbare Erfahrung* von Realität“ (S.29) ging.

Im ersten Teil erläutert Hadorn technische Stationen des Wissenschaftsfilms wie Hochgeschwindigkeitskamera und Mikrokinematografie und verweist auf Widerstände aus der Wissenschaft gegen die „machtvolle neue ästhetische Welt“, die „den nüchternen Geist zu kontaminieren“ (S.40) drohte, aber auch auf berufliche Transgressionen zwischen Forschungsinstituten und den Filmfirmen Gaumont und Pathé. Er rekonstruiert die Anfänge populärwissenschaftlicher Filmvorführungen (u.a. die Serie *The Unseen World* [1903] im Ba-ta-Clan) und die explosionsartige

Blüte vor allem zoologisch-botanischer Produktionen um 1910. Als stilistische Elemente der Filme nennt er an erster Stelle den Gebrauch von Zeitraffer und Zeitlupe, die er als „Elemente einer filmspezifischen, kinematographischen Ursprache“ (S.16) wertet. Darüber hinaus macht er den Begriff der ‚Terribilisierung‘ stark – das schockartige Übersteigern filmischer Sujets etwa durch Vergrößerungseffekte, aber auch durch entsprechende Beschreibungen in Reklame und Katalogeinträgen.

Im Hauptteil folgt Hadorn seiner zentralen Fragestellung, wie und warum der wissenschaftliche Film nach dem Ersten Weltkrieg zum „Denkmodell der filmischen Avantgarde und [...] Ahnvater eines unkommerziellen und filmspezifischen Gegenkinos“ (S.68) wurde. Auch dieser Teil ist zunächst eher faktografisch gehalten, etwa im spannend zu lesenden Kapitel „Veranstaltungen, Ereignisse“, das die Programme und Teilnehmenden mehrerer Filmcluböffnungen zusammenträgt – die paratextuelle Lektüre ist an dieser Stelle besonders ergiebig. In den theoretisch orientierten Kapiteln liegt der Schwerpunkt auf Jean Epstein; demgegenüber kommt Germaine Dulac (die ähnliche Zusammenhänge reflektiert, ohne jedoch den nachhaltig etablierten Begriff ‚Photogénie‘ zu verwenden) etwas zu kurz – auch die Erläuterungen zu Texten von Colette und Émile Vuillermoz haben eher ergänzenden Status. Es sind vor allem Epsteins Texte, an denen Hadorn seine Thesen entwickelt. Der Stellenwert des wissenschaftlichen Films für die Avantgarde der 1920er Jahre bestand demnach vor

allem in seiner spezifischen Bewegungskunst und seinem dynamischen, zeitlich orientierten Bezug zum Lebendigen – einem „Avantgardismus der Bewegung“ (S.154), ähnlich wie es bereits die Chronofotografie für den Futurismus leistete. Darin schien ein Versprechen auf den Film der Zukunft jenseits von narrativer Repräsentation und „kommerziellen, theaterhaften Filmproduktionen“ (S.152) zu liegen.

Nur in einem kleinen Ausblick wendet sich Hadorn abschließend noch dem Surrealismus zu, mit Verweisen auf André Breton, Salvador Dalí und den ursprünglich im Mittelpunkt stehenden Painlevé, der eine ganz andere Wissenschaftlichkeit verkörperte: Epstein nutzte die „Aufdeckungsqualitäten“ des wissenschaftlichen Films, um „umfassenden Bewegungsaspekten des neuen Mediums auf den Grund zu gehen“, Painlevé dagegen um „die Lebenswelt des einzelnen, meist bizarren, meist aquatischen Tiers offenzulegen und zu zelebrieren“ (S.8). Hier sieht Hadorn weiteren Forschungsbedarf. Seine – trotz des etwas unscharfen Avantgarde-Begriffs – historisch klar fokussierte Arbeit, die „nicht nur ein marginales Phänomen“ (S.18) behandelt, sondern an die Grundlagen der Filmgeschichte rührt, bietet auch darüber hinaus vielfältige Anschlussmöglichkeiten. Sie könnten beim Surrealismus ansetzen, aber auch bei epistemischen Bildern der Gegenwart und der noch (oder wieder) stark wahrgenommenen Beziehung von Kunst, Film, Dokumentarismus und Wissenschaft.

*Natalie Lettenewitsch (Paderborn)*