

# **Dmitrij Kirsanov**

Jürg Stenzl

*Jürg Stenzl*, geb. 1942 in Basel, studierte in Bern und Paris, lehrte von 1969 bis 1991 als Musikhistoriker an der Universität Freiburg (Schweiz), von 1992 an in Wien und Graz und hatte von Herbst 1996 bis 2010 den Lehrstuhl für Musikwissenschaft an der Universität Salzburg inne. Zahlreiche Gastprofessuren, zuletzt 2003 an der Harvard University. Publiizierte Bücher und über 150 Aufsätze zur europäischen Musikgeschichte vom Mittelalter bis in die Gegenwart sowie zu Musik und Film. Zuletzt erschienen: »Jean-Luc Godard – musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard« (edition text + kritik, 2010) sowie »Auf der Suche nach Geschichte(n) der musikalischen Interpretation« (Würzburg 2012).

# Dmitrij Kirsanov

Ein verschollener Filmregisseur

Jürg Stenzl

et+k

---

edition text + kritik

*Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek*

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

ISBN 978-3-86916-238-6

Umschlagentwurf: Thomas Scheer

Umschlagabbildung: Dmitrij Kirsanov (Archives Louise Cloutier)

Das Werk einschließlich aller seiner Teile ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung, die nicht ausdrücklich vom Urheberrechtsgesetz zugelassen ist, bedarf der vorherigen Zustimmung des Verlages. Dies gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Bearbeitungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in elektronischen Systemen.

© edition text + kritik im Richard Boorberg Verlag GmbH & Co KG, München 2013  
Levelingstraße 6a, 81673 München  
[www.etk-muenchen.de](http://www.etk-muenchen.de)

Satz: Claudia Wild, Konstanz

Druck und Buchbinder: Laupp & Göbel GmbH, Talstraße 14, 72147 Nehren

# Inhalt

Einleitung 7

## 1 Dmitrij Kirsanovs Stummfilm MÉNILMONTANT (1926) und dessen Musikbegleitung 17

Anhang

1. Incipits der nicht identifizierten Stücke der Klavierpartitur  
zu MÉNILMONTANT 59
2. Dauern der Versionen und Dauernvergleich  
von MÉNILMONTANT 61

## 2 Musik zu einem unbekannten Film: SABLES (1928) 67

## 3 Dmitrij Kirsanovs Kurzfilme 85

BRUMES D'AUTOMNE (1928), LA MORT DU CERF (1948), ARRIÈRE-SAISON  
(1952) und die drei »Cinéphonies« LES BERCEAUX, LA FONTAINE  
D'ARÉTHUSE, JEUNE FILLE AU JARDIN (1935)

## 4 Dmitrij Kirsanovs Tonfilm RAPT (1934) und dessen Musik von Arthur Honegger und Arthur Hoérée 115

Anhang

1. Arthur Hoérées und Arthur Honeggers Anteile zur Filmmusik  
von RAPT 153
2. Gesamtübersicht der Musik von Hoérée und Honegger  
in RAPT 155

## 5 Dokumente

- I Dmitrij Kirsanov: *Für oder wider den Film  
ohne Zwischentitel* (1924) 157
- II Dmitrij Kirsanov: *Die Mysterien des Fotogenies* (1925) 160
- III Dmitrij Kirsanov: *Die Probleme des Fotogenies* (1926) 163

IV	Marcel Lapierre: <i>Mit Dmitrij Kirsanov über Film sprechen</i> (1929)	167
V	Dmitrij Kirsanov: <i>Gedanken über den aktuellen Film</i> (1930)	170
VI	Dmitrij Kirsanov: <i>Über die kinematografische Synthese</i> (1934)	174
VII	Arthur Honegger: <i>Vom Tonfilm zur realen Musik</i> (1931)	177
VIII	Gespräch von Lucien Ray mit Benjamin Fondane über RAPT (1934)	183
IX	Arthur Honegger / Arthur Hoérée: <i>Klangliche Besonderheiten des Films RAPT</i> (1934)	187
X	Arthur Hoérée: <i>Geschichte und Funktion der Filmmusik</i> (1949/50)	193
XI	»Ich benötigte drei Jahre und viel Mut um FAITS DIVERS À PARIS herzustellen.« Gespräch von Jacqueline Fabre mit Dmitrij Kirsanov (1950)	197
XII	Walter S. Michel: <i>Dmitrij Kirsanov in memoriam: Ein vernachlässigter Meister</i> (1957)	199

Dmitrij Kirsanov – Filmografie, Filmeditionen (DVD, VHS), Bibliografie	205
--	-----

1. Filmografie	205
2. Filmeditionen (DVD, VHS)	210
3. Bibliografie	211
3.1 Primärliteratur von Dmitrij Kirsanov	211
3.2 Sekundärliteratur	211

Nachweis der Abbildungen und Notenbeispiele	221
---	-----

I Abbildungen	221
II Notenbeispiele	223

Register	225
----------	-----

I Namen	225
II Filmtitel	235

## Einleitung

Es ist immer wieder erstaunlich, wie viele bedeutende Künstler und ihr Schaffen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts in Vergessenheit geraten oder als »Außenseiter« beiseitegeschoben, im Kunstgeschichtsverständnis gleichsam neutralisiert worden sind. Vergleichbar mit Edgard Varèse oder Carl Ruggles in der Musikgeschichte bleibt filmgeschichtlich der 1899 in Tartu (Dorpat, Estland) als Markus David Kaplan geborene<sup>1</sup> und als Dmitrij Kirsanov in Paris bekannt gewordene avantgardistische Filmregisseur eine weitgehend (und im deutschen Sprachgebiet fast vollständig) verschollene Persönlichkeit, selbst wenn sein berühmtester, nach einem Pariser Quartier im Nordosten der Stadt benannter Stummfilm *MÉNILMONTANT* (F 1926, ursprünglicher Titel *LES CENT PAS*) in restaurierter Fassung im Internet und auf DVD leicht zugänglich ist.<sup>2</sup> Nach dem Krieg (Kirsanov starb 1957 in Paris) hatte er nur noch weitgehend kommerzielle Unterhaltungsfilme drehen können, die mit seinem früheren Schaffen nicht vergleichbar sind. Schuld daran war nicht nur der Anspruch, den seine Stumm- und frühen Tonfilme stellten, sondern (u. a.) auch deren völlig unzureichender Vertrieb.

In den filmologischen Nachschlagwerken sind Kirsanov und seine wichtigsten Filme durchaus berücksichtigt worden: Bereits Peter Weiss nennt in seinem 1956 auf Schwedisch, erst 1995 auch auf Deutsch erschienenen Buch *Avantgarde Film* *MÉNILMONTANT* und *BRUMES D'AUTOMNE*.<sup>3</sup> P. Adams Sitney wies 1977 auf *MÉNILMONTANT* als herausragenden Film hin und ist 2001 in einem wichtigen Text auf diesen zurückgekommen;<sup>4</sup> Richard Abel hat diesen Film in seiner monumentalen Gesamtdarstellung des französischen Stummfilms (zusammen mit Alberto Cavalcanti *RIEN QUE LES HEURES* von 1926) ausführlich analysiert, und schließlich legte Christophe Trebuil 2003 die erste detaillierte Monografie über Kirsanov vor. Von besonderer Bedeutung (und weitgehend das einzige deutschsprachige Buch über den französischen Film der 1920er Jahre) ist Oliver Fahles *Jenseits des Bildes. Poetik des französischen Films der zwanziger Jahre*; in dessen zweitem Drittel werden 25

1 Für die biografischen Daten folge ich Christoph Trebuil (2003).

2 Die Nachweise der Neuveröffentlichungen von Kirsanovs Filmen auf DVD und VHS im Anschluss an die Filmografie am Ende dieses Buches.

3 Peter Weiss (1995), 33, 37, 138 und 158.

4 Vgl. auch die eindringliche Besprechung von Alan Williams (1992), 149f. – Bibliografische Nachweise im Anhang 3.2. Dort angeführte Titel werden in den Anmerkungen in Kurzform zitiert.

Filme aus den Jahren 1921–1929 detailgenau und unter wechselnden Blickwinkeln dargestellt, beginnend mit Kirsanovs *MÉNILMONTANT*. Schließlich veröffentlichten 1996 und 2011 Richard Prouty und Santiago Rubín de Celis weitere wichtige Aufsätze über diesen bis heute bekanntesten Film von Kirsanov.

Voraussetzung dieser jüngeren Einschätzungen von Kirsanovs Bedeutung war in erster Linie die Wiederentdeckung des Stummfilmschaffens der 1920er Jahre ganz allgemein, der Filme einer »*première vague*« von französischen Regisseuren wie Alberto Cavalcanti, Louis Delluc, Jean Epstein, Marcel L'Herbier und Germaine Dulac sowie selbstverständlich der Russen Sergej Ėjzenštejn und Dziga Vertov durch die Generation junger Filmschaffender einer *Nouvelle Vague*. Diese Cinephilen wurden in der Pariser Cinémathèque der Avenue de Messine durch Henri Langlois konkret mit der Filmgeschichte, ganz besonders mit dem »Alten Testament«, dem »vergessenen Alten Gesetz« (Cyril Neyrat) der Stummfilme vertraut. Sie, Jacques Rivette, François Truffaut, Claude Chabrol und vor allem Jean-Luc Godard, entwickelten auf dieser Basis ihre eigenen, grundsätzlichen Fragestellungen zu dem, was Film essenziell sei und zu sein habe – und was nicht, zunächst in Form von Filmkritik und Theorie, dann als »Autoren« wirklich neuer Filme mit bald internationaler Wirkung.<sup>5</sup>

Jedes Programm von Langlois beinhaltete eine Idee hinsichtlich der Geschichte des Films, seine Cinémathèque war ein Denk-Ort des Films und seiner Geschichte. Doch Godard ging darüber hinaus: Die »Offenbarung« der Avenue de Messine war nicht so sehr eine der Beziehungen innerhalb der Filme der Vergangenheit, sondern viel mehr diejenigen zwischen diesen Filmen und der historischen Gegenwart.<sup>6</sup>

Dabei ging es um das Grundsätzliche des Films als einer eigenständigen Kunst, bei Godard schließlich erweitert zu Film »als Geschichte(n)« der Neuzeit schlechthin, die er in seinen *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* zur Darstellung gebracht hat.<sup>7</sup>

5 Besonders eindrücklich hat die Bedeutung des »Filmmuseums Cinémathèque« Cyril Neyrat (2011) jüngst im Zusammenhang mit Jean-Luc Godards spätem, unmittelbar auf Godards *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* (1985–1997) folgenden »Satellitenfilm« *THE OLD PLACE* (2000) dargestellt. Wie dieser im Auftrag eines Museums entstandene Film sei auch »la particolarità dei registi della Nouvelle Vague quella di essere »nati nel Museo«, caso unico nella storia dell'arte, secondo Godard« (163).

6 Cyril Neyrat (2011), 168.

7 In den *HISTOIRE(S) DU CINÉMA* werden nicht weniger als 73 Filme aus den Jahren 1920–1929 zitiert, vier von Epstein, zwei von L'Herbier, acht von Ėjzenštejn und drei von Vertov; Kirsanovs Name befindet sich allerdings nicht darunter. Die in den *HISTOIRES* zitierten Filme sind aus Céline Scemama (2006), 225–234 zu entnehmen.



Die folgenden Darstellungen von Kirsanovs wichtigsten Filmen hatten einen doppelten Ausgangspunkt: zum einen die Entdeckung einer Partitur zu MÉNILMONTANT und einer entsprechenden Studie, zum anderen gleichzeitig eine Arbeit über Filmmusiken in den Jahren 1933–1935, als Kurt Weill in Paris im Exil lebte. Eines der dabei verwendeten konkreten Beispiele war Kirsanovs RAPT (Frauenraub) mit der Musik von Arthur Honegger und Arthur Hoérée, deren Partituren sich in der Basler Paul Sacher Stiftung und der Bibliothèque de France in Paris finden ließen. Daraus sind die Kapitel 1 und 4 entstanden und durch die beiden Kapitel über den nicht überlieferten Film SABLES (1928) und die weiteren Kurzfilme ergänzt worden. Selbst wenn man bereit ist in Rechnung zu stellen, dass Dmitrij Kirsanov ursprünglich Berufsmusiker, Cellist war und als solcher zu Studienzwecken nach Paris gekommen ist – bekannt geworden ist er als Filmemacher. Dabei haben Komponisten wie Arthur Honegger und Arthur Hoérée seine für einen Filmregisseur völlig ungewohnte Musikalität, gerade auch im unmittelbar Filmischen, hervorgehoben: Über einen Filmregisseur, der zunächst bedeutende Stummfilme und nur einen Tonfilm, RAPT, geschaffen hat, der mit diesen wirklich vergleichbar erscheint, lässt sich keine Monografie wie über *Jean-Luc Godard* als einem *musicien* schreiben,<sup>8</sup> auch dann nicht, wenn die Musik selbst ungewöhnlich ist – und nicht weniger ungewöhnlich eingesetzt wurde – wie in Kirsanovs RAPT. Wer diesen Film gesehen *und* gehört hat wird zugeben, dass es sich um einen ebenso hervorragenden Film der 1930er wie MÉNILMONTANT in den 1920er Jahren handelt. Doch Musikhistoriker sind keine professionellen Filmologen, selbst wenn es sich bei den drei *Cinéphonies*, die Kirsanov 1935 gedreht hat, um Vorfahren – allerdings im Bereich der Kunstmusik – der erst Jahrzehnte später (und unter ganz anderen Voraus- und Zielsetzungen) entstandenen »Musikclips« handelt, bei deren Beurteilung die Kenntnis der »verfilmten« Musikstücke doch wohl zu den Voraussetzungen zählen müsste.

Angesichts der Tatsache, dass es (von Oliver Fahles Buch einmal abgesehen) keine deutsche Arbeiten mit Beiträgen auch zu Dmitrij Kirsanovs Schaffen gibt, schien es mir sinnvoll, dessen wenige, zu seinen Lebzeiten gedruckte Schriften hier erstmals vollständig übersetzt zu veröffentlichen. Sie werden ergänzt durch Gespräche mit dem Regisseur, einem besonders gehaltvollen Nachruf und zwei ebenfalls erstmals auf Deutsch vorgelegte Aufsätze von Arthur Honegger und Arthur Hoérée über ihre Konzepte von Musik für Tonfilme und die Darstellung

8 Ich erlaube mir den – diskreten – Hinweis auf mein Buch *Jean-Luc Godard – musicien. Die Musik in den Filmen von Jean-Luc Godard*, München 2010.

ihrer als einmalig bezeichneten Zusammenarbeit mit diesem – nun doch noch – Musiker-Regisseur.<sup>9</sup>

Grundsätzlich Neues zur Biografie, das über die Zusammenfassung in Christophe Trebuils Buch hinausreicht, lässt sich kaum nachtragen. Doch ich verdanke diesem Autor den Hinweis auf die Tochter von Kirsanovs älterem Bruder Nikolai, Frau Francine Kaplan-Ryan in Galway (Irland), und die Kenntnis der Ergänzungen, die sie ihm 2005 zukommen ließ. Durch sie stehen die frühen biografischen Daten von Kirsanov, seiner Herkunft und Familie und eine Reihe weiterer Ergänzungen fest, die ich hier zusammenfassen darf.

Als David Markus Zusmanovič Kaplan (Давид Маркус Зусманович Каплан) wurde er am 6. März 1899 (am 21. Februar nach dem orthodoxen Kalender, der bis 1918 galt) in Tartu (deutsch: Dorpat, auch Dörpt) im – bis zur nationalen Unabhängigkeit 1918 – russischen Estland in einer jüdischen Familie deutscher Sprache geboren. Der Vater Zusman und seine Frau Ruth, geb. Movsch, waren aus Riga (Lettland), offensichtlich am Ende des letzten Viertels des 19. Jahrhunderts, nach Estland in die Universitätsstadt Tartu eingewandert.<sup>10</sup> Es ist wahrscheinlich, dass das erst nach der Periode kompromissloser »Russifizierung« in Estland (zwischen 1886 und 1889) der Fall war. Über die Eltern wissen wir, dass sie in der zentralen Alexanderstraße in Tartu einen Laden für allgemeine Waren mit einer besonderen Abteilung für Textilien betrieben. Sie nutzten auch Wälder am Peipussee, an der estnischen Ostgrenze zu Russland für das zum Heizen benötigte Holz. Kirsanovs Mutter starb kurz nach der Geburt ihres fünften Kindes Anna (Anchen), der Vater wurde während der Revolutionskriege Gefangener der Roten Armee.

David Kaplan hatte drei ältere Geschwister: Joseph hatte in Tartu Medizin studiert und zeichnete sich im Ersten Weltkrieg als Militärarzt der zaristischen Armee aus. Danach wirkte er als philanthropischer Arzt in Tartu bis zur deutschen Invasion 1941. Dazu kamen die ältere Schwester Mascha und der Bruder Nikolai (geb. 16. Februar 1898). Vor dem Zweiten Weltkrieg lebte Mascha mit ihrem Gatten Isidore Fayman in Polen. Beide konnten mit ihren zwei Kindern nach Palästina auswandern. Davids Bruder Nikolai studierte in Tartu Zahnmedizin und begab sich gleich nach Abschluss seines Studiums zu seinem Bruder David

9 Bedauerlich ist, dass die DVD-Edition von RAPT (zusammen mit weiteren fünf Charles-Ferdinand-Ramuz-Verfilmungen) vergriffen ist. Wie mir der Leiter der Cinémathèque suisse, Frédéric Maire, freundlichweise mitgeteilt hat, ist eine Neuauflage dieser Edition geplant.

10 Auf Riga verweist die Adresse des Fotografen eines von Frau Kaplan-Ryan zugänglich gemachten Bildes des Vaters, vgl. die von ihr veröffentlichten Dokumente unter: <http://eja.pri.ee/stories/Kaplan.pdf> [zuletzt 4.10.2012].

nach Paris. Die Kriegszeit und die deutsche Besetzung Frankreichs im Zweiten Weltkrieg konnte er in Montpellier als namenloser Landarbeiter überleben. Von 1951–1968 war Nikolai Kaplan in Montpellier als Zahnarzt tätig und starb dort mit 87 Jahren. (Seiner 1939 unmittelbar vor Kriegsausbruch geborenen Tochter Françoise Kaplan, später in Irland verheiratete Kaplan-Ryan, verdanken wir diese Auskünfte.)

Das jüngste Kind von Kirsanovs Eltern, die 1901 geborene Anna, heiratete Joseph Leib Barschinsky. Das Ehepaar hatte drei Kinder und die Mutter wurde nach Sibirien verschleppt, hat aber überlebt.

Dank seiner zweiten Frau Monique (geb. Berthe Noëlla Besette, 1918, gestorben nach 1980) konnte das Paar Kirsanov während der Kriegsjahre, vergleichbar mit seinem älteren Bruder, in Saulnay sur Indre (Dép. Indre in Zentralfrankreich) und dann in Albi (Dép. Tarn in den Pyrenäen) Zuflucht finden.

Sowohl Kirsanov wie sein älterer Bruder Nikolai – der verständlicherweise Jascha Heifetz verehrt haben soll – bekamen Musikunterricht (Violine und Violoncello); Musik hat im Familienleben eine große Rolle gespielt. Die beiden erhaltenen Bilder von Kirsanovs Eltern verweisen eindeutig auf assimilierte Juden. Bereits seit 1865 hatten Juden in Estland die Erlaubnis, außerhalb des Schtetls zu wohnen; in Tartu gab es die höchste jüdische Konzentration in Estland. Zum Studium an der Universität waren sie seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, nach dem Bestehen einer Aufnahmeprüfung, zugelassen, und die beiden älteren Brüder Kirsanovs haben ihre medizinischen Studien denn auch in Tartu abgeschlossen. Seit 1896 gab es in dieser ausgesprochenen Studentenstadt auch eine Musikschule und seit 1901 eine Synagoge.

Kirsanov verließ noch vor Kriegsende 1918 Tartu, um auf einer abenteuerlichen Reise durch Nordeuropa 1919 nach Berlin und 1920 nach Paris zu gelangen. Dort studierte er zunächst an der École de Chimie, doch nach Paris kam er, um seine Cellostudien weiterzuführen. Zur Aufbesserung der bescheidenen Beträge, die ihm sein ältester Bruder Josef zukommen ließ, spielte er in Kinoorchestern und kam dadurch mit dem Film in nähere Berührung. Allerdings berichtet Kirsanov selbst 1926 beiläufig von seinen ersten Kinoerlebnissen aus der Zeit der Kindheit, also in Tartu.<sup>11</sup> Zudem hatte er zeitlebens großes Interesse an Malerei, die er selbst betrieb, und Literatur, hier besonders Turgenev (die Familie Kirsanov steht im Mittelpunkt des Romans *Väter und Söhne* [eigentlich *Väter und Kinder*]) und Dostoevskij.

11 Vgl. Kap. 5, III, S. 165.



Die Legenden und Nachweise zu den Abbildungen und Notenbeispielen stehen auf den Seiten 221–223.

Das erste feststehende Datum in Paris ist offensichtlich der 16. Dezember 1921, als die Aufnahmen zu seinem ersten Film *L'IRONIE DU DESTIN* begonnen haben.<sup>12</sup> Seine Hauptdarstellerin, die sich Nadia Sibirskaja (1900–1980) nannte, soll er 1921 kennengelernt haben;<sup>13</sup> sie hatte in diesem Jahr ihre erste kleine Filmrolle in *L'ASSOMMIER* (nach Émile Zolas gleichnamigem Arbeiterroman *Der Totschläger*) von Maurice de Marsan und Charles Maudru erhalten.

Es mag befremdlich erscheinen, dass hier nur sieben Kurzfilme und ein einziger langer Tonfilm ausführlicher besprochen werden, selbst wenn das, wie Walter S. Michel in seinem Nachruf von 1957 (Kap. 5, XII, S. 199–203) berichtet, Dmitrij Kirsanovs eigener Einschätzung seines Schaffens entsprechen dürfte. Das hängt nicht einzig damit zusammen, dass von den nach dem ersten Tonfilm *RAPT* (1933) entstandenen langen Filmen nur *QUARTIER SANS SOLEIL* (1939 entstanden, aber erst 1945 erschienen), *LE CRÂNEUR* (1955) und *MISS CATASTROPHE* (1957) auf Video oder DVD zugänglich sind, nicht aber die noch vor dem Krieg erschienenen *FRANCO DE PORT* (1937), *L'AVION DE MINUIT* (1938) und *LA PLUS BELLE FILLE DU MONDE* (1938) und auch nicht die weiteren drei langen und fünf kurzen Filme sehr unterschiedlicher Art aus der Zeit nach 1945. – Nur sollte ohnehin kein Künstler mit seinen *Opera omnia* überleben müssen, schon gar nicht dann, wenn eine ganze Reihe davon »Auftragsfilme« waren, die kaum künstlerische Ansprüche erheben, und wir über die genaueren institutionellen, finanziellen und weiteren Umstände kaum etwas wissen. Nach welchen Werken aber ein Künstler zu beurteilen ist, hat die jeweilige Gegenwart zu bestimmen. Voraussetzung dafür ist allerdings, dass die Werke erhalten sind. Kirsanov hat zwischen Ende 1921 und 1956 30 Filme mit sehr unterschiedlichen Ansprüchen geschaffen, darunter zwölf lange und mittlere, von denen neun ganz und einer teilweise überliefert sind, dazu 14 erhaltene Kurzfilme, und zusätzlich wissen wir von drei Filmen, die er nicht vollenden konnte. Allgemein zugänglich sind vier lange (davon drei späte) und sieben kurze Filme. Unbestritten ist bei den wenigen Kennern, dass die Kurzfilme *MÉNILMONTANT*, *BRUMES D'AUTOMNE* und *ARRIÈRE-SAISON* und der lange Tonfilm *RAPT* – alle vor dem Krieg entstanden – Meisterwerke sind; ob das auch für *DESTIN* (1927), *QUARTIER SANS SOLEIL* (1939/1945) und die mit ganz geringen Mitteln geschaffene Maupassant-Verfilmung *DEUX AMIS* (1946) zutrifft – und wenn nicht: aus welchen Gründen? –, wird in Zukunft entschieden werden; Voraussetzung wäre,

12 Christoph Trebuil (2003), 29 und 139. Der Film soll im Juni 1922 fertiggestellt worden sein und wurde erstmals »in kleinem Kreis« Ende Oktober 1923 gezeigt.

13 Die wichtigste Quelle über sie ist Pierre Guérin (1990).

dass diese Filme überhaupt zugänglich werden.<sup>14</sup> Eines aber scheint mir eindeutig: Die Ansicht, dass Dmitrij Kirsanov ein Stummfilmregisseur geblieben ist, dass er also den Wechsel zum Tonfilm nicht geschafft habe, kann nur behaupten, wer *RAPT* nicht gesehen hat. Dass dieser Film 1934 kein Publikumserfolg geworden ist – dieses Schicksal teilt er mit einigen Filmen jener Jahre, an deren Bedeutung innerhalb der europäischen Filmgeschichte heute kaum jemand zweifelt. Dazu kommt, selbst wenn das in der Filmgeschichte zumeist kaum ins Gewicht fällt, dass *RAPT* auch hinsichtlich seiner Musik von Arthur Honegger und diesem in keiner Hinsicht nachstehenden Arthur Hoérée mit nur wenigen Tonfilmen vergleichbar ist.<sup>15</sup>

Zu herzlichem Dank verpflichtet bin ich einer ganzen Reihe von Bibliotheken und Archiven: Dem Département de la musique der Bibliothèque de France, dort vor allem Frau Marie-Gabrielle Soret, ohne deren Hilfe ich die Partituren von Artur Hoérée hätte weder auffinden noch studieren können. Wichtig waren die Espace chercheurs der Cinémathèque in Paris, die Paul Sacher Stiftung in Basel, der großzügige Direktor der Cinémathèque suisse, Frédéric Maire und seine Mitarbeiter und eine ganzen Reihe weiterer helfender Hände in zahlreichen Filmarchiven, hier besonders dem Museum of Modern Art in New York, dem Verantwortlichen für die Arthur Kleiner Collection der University of Minnesota, Tim Johnson, Christophe Dupin von der *Fédération Internationale des Archives du Film FIAF* in Brüssel sowie der Mills Music Library der University of Wisconsin, Madison; sie gewährten mir Zugang zu den in ihrem Besitz befindlichen Quellen. Besonders herzlicher Dank an Christoph Trebil, den Kirsanov-Biografen, und an die beste Kennerin der Musik von Arthur Hoérée, Frau Louise Cloutier in Trois-Rivières, Québec (Kanada) und an die Herausgeberin von Honeggers Schriften, Frau Huguette Calmel in Paris. Im Zusammenhang mit *RAPT* und dessen Drehbuchautor Benjamin Fondane gaben Daniel Banda in Paris und Olivier Salazar-Ferrer (University of Glasgow) wertvolle Hinweise.

Für die Abdruckerlaubnis von Partituren, Texten und Bildmaterial danke ich Pascale Honegger, Annick Schenck, Louise Cloutier und Francine Kaplan-Ryan, der Bibliothèque nationale de France in Paris, den Éditions Salabert und dem Verlag Muzika in St. Petersburg, der Schweizerischen Nationalbibliothek und in deren *Archives littéraires suisses* Stéphanie Cudré-Mauroux, dem »Nachdichter«

14      Wesentliche Vorarbeiten kann man der Monografie von Christophe Trebil (2003) entnehmen.

15      Ein Vergleich mit Éric Rohmers ebenfalls erfolglosem ersten langen Film *LE SIGNE DU LION* (1959) liegt nahe; dazu Jürg Stenzl (2010).

Bertram Kottmann und Frau Monique Jutrin von der *Société d'études Benjamin Fondane* in Paris. Mein nachhaltiger Dank geht schließlich an die vorzügliche »Gegenleserin« Sabine Kobel in München, den Ersteller der Notenbeispiele Hermann Stemberger in Salzburg und an die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Salzburger Universitätsbibliothek, ganz besonders von deren Fernleiheabteilung. Ohne den kräftigen Zuspruch von Nike Wagner, meines Kieler Filmmusikfreundes Hans Jürgen Wulff und seiner Mitstreiter hätte ich kaum gewagt, eine Monografie über einen Filmregisseur zu schreiben.

Seit dem Luigi-Nono-Band 20 der *Musik-Konzepte* meiner Freunde Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn von 1981, gefolgt von den Bänden 26/27 über Josquin des Prés (1982), 74 über *Musik und Traum* (1991) und im Jahre 2000 dem Band 107 über Perotinus Magnus, hatte ich das Vergnügen, vom Verlag edition text + kritik betreut zu werden; 2010 erschien dort auch meine Monografie über *Jean-Luc Godard – musicien*. Dafür, dass dieser Verlag sogar angesichts eines leicht im Verdacht der Esoterik stehenden Bandes über den im deutschen Sprachgebiet weitgehend unbekannten Dmitrij Kirsanov nicht zurückschreckt, möchte ich meinen herzlichen Dank aussprechen. Dieser Dank gilt besonders Johannes Fenner, dem im Verlag für den Bereich Filmmusik zuständigen Lektor und idealen Ansprechpartner.

Ihnen allen bin ich sehr verbunden.

Salzburg, im März 2013

JS

Zur Namensschreibung von Dmitrij Kirsanov und Nadia Sibirskaja

Im französischen, teilweise auch im englischen Schrifttum wird der Name des Regisseurs – entsprechend der jeweiligen Transliterationsregeln – *Kirsanoff* geschrieben. Es steht offenbar nicht fest, seit wann der (nach dem in Paris ausgestellten Totenschein)<sup>16</sup> als Markus David Zusmanovič Kaplan geborene Filmregisseur das russische Pseudonym Dmitrij Kirsanov (Дмитрий Кирсанов) verwendet hat; offenbar erst in Paris. Aufgewachsen ist er in einer deutsch-, nicht einer russischsprachigen Familie. Da die entsprechende deutsche Transliteration des russischen, durch Turgenew bekannten Namens *Kirsanov* lautet, ist diese Namensform (mit Ausnahme von Zitaten) verwendet worden. Desgleichen wurde der Vorname durchgehend als Dmitrij transliteriert (und nicht die üblichen Form Dimitri).– Für

16 Christophe Trebuil (2003), 19.

russische Namen habe ich durchwegs die Transliteration verwendet, also Sergej Michajlovič Ėjzenštejn (und nicht Sergei Michailowitsch Eisenstein).

Desgleichen wurde das Pseudonym von Kirsanovs wichtigster Schauspielerin und erster Gattin, der aus Redon (Dép. Ille-et-Vilaine) in der südöstlichen Bretagne stammenden Schauspielerin Germaine Lebas (1900–1980), einheitlich (wiederrum mit Ausnahme von Zitaten) als Nadia Sibirskaïa geschrieben (sonst im Englischen auch Sibirskaia, was französisch fehlerhaft ausgesprochen würde).

Die hier verwendeten *Datierungen der Filme* sind, wenn nicht anders vermerkt, jene des Jahres der öffentlichen Erstaufführung (nicht des Entstehungsjahres).

Die *Filmtitel* werden stets in der Originalsprache zitiert. Gibt es im *Lexikon des internationalen Films* einen deutschen Titel, wird dieser bei der ersten Erwähnung in Klammern beigelegt, desgleichen, wenn eine genaue Übersetzung des Originaltitels zum Verständnis notwendig erscheint. Diese deutschen Titel stehen – mit Verweis auf den originalen Titel – auch im Register der Filme.