Tröhler, Margrit; Schweinitz, Jörg; (Hrsg.): *Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino: eine historische Anthologie 1906-1929*, Berlin: Alexander Verlag 2016
ISBN-13: 978-3-89581-409-9, 766 Seiten, : EUR 30.80

Rezensiert von: Patrick Straumann, Paris

„Was ist Kino?" und was vermag es zu leisten sind Fragen, die nicht nur André Bazins Schriften unterliegen, auch Jean-Luc Godard und die französischen Cineasten um die Nouvelle Vague hatten die Problematik zunächst theoretisch und später ästhetisch zu erörtern versucht. Um die Definition des Kinos wurde zuletzt zu Beginn des 21. Jahrhunderts gerungen, nicht nur in Reaktion auf den Bedeutungsverlust der industriellen Filmproduktion, sondern auch auf Grund der zunehmenden Präsenz kinematografischer Formen in Kunstgalerien und Museen. Dass diese Fragestellungen eine historische Dimension besitzen, wird eloquent durch die vorliegende historische Anthologie bewiesen: Der knapp achthundert Seiten umfassende Band, von den Zürcher Professoren Margrit Tröhler und Jörg Schweinitz herausgegeben und essayistisch begleitet, zeichnet das breite intellektuelle Spektrum der Debatten nach, die den (französischen) Film zwischen 1906 und 1929 vom Entstehen der Projektionssäle bis zur Blüte des narrativen Stummfilms begleitet hatten.

Colette und Blaise Cendrars, Louis Aragon, Henri Bergson und Jules Romains zählen zu den Autoren, die ihre filmtheoretischen Analysen als Teil ihrer philosophischen oder belletristischen Arbeit verstanden. Andere Texte stammen aus der Feder von Regisseuren, die ihre damalige (oder zukünftige) Praxis als Filmemacher reflektieren – Marcel L'Herbier, Jean Cocteau und Germaine Dulac sind in dieser Hinsicht zu erwähnen. Dagegen erinnern die Schriften des Malers Marcel Gromaire oder des Architekten Robert Mallet-Stevens an die ästhetische Herausforderung, die das frühe Kino für die künstlerischen Avantgarden bedeutete.

Fernand Léger wiederum, der in einem seiner Artikel den „kinegraphischen Wert" der Objekte untersucht und hierbei in einem Plädoyer für die Naheinstellung wirbt (433), scheint auch mit seiner Biografie jene künstlerischen Reibflächen zu erhellen, die die Anthologie in ihrem gedanklich breiten Spektrum wiederaufleben lässt: Nachdem Léger 1918 Blaise Cendrars' (als Standbildfolge konzipierte) Publikation „La fin du monde filmée par l'ange N. D." illustriert hatte, näherte er sich der von Ricciotto Canudo gegründeten avantgardistischen Zeitschrift „Montjoie" an. Es folgte eine Begegnung mit Jean Epstein (ein folgenreicher Kontakt, dem u. a. die Zeitschrift „Les Feuilles libres" zu verdanken ist) und eine fruchtbare Zusammenarbeit mit Abel Gance und L'Herbier, für die er die Kulissen von „La Roue", beziehungsweise von „L'Inhumaine" gestalten konnte.

Dass die Filmtheorie des beginnenden 20. Jahrhunderts den Weg der herkömmlichen Kunst nicht nur diskursiv, sondern auch im Ausdruck kreuzen kann, macht schliesslich Jean Epstein mit seiner Traktatsammlung „Bonjour Cinéma" anschaulich (269), die hier (nach einer ersten, 2008 von Nicole Brenez und Ralph Eue edierten Übersetzung) sorgsam gesetzt zu voller Geltung kommt. Und wenn Epsteins dadaistisch anmutende Publikation allein in graphischer Hinsicht in der Antho-

logie eine privilegierte Stellung einnimmt, so findet die „ikonoklastische Sprachzertrümmerung" (31), die seinen theoretischen Entwurf begleitet, auch in der brüsken Syntax von Henri Fescourts Plädoyer „Geist der Moderne" und Fernand Divoires Essay „Tanz und Film" ein Echo.

Waren die theoretischen Debatten vor hundert Jahren anregender als heute? Der stilistische Reichtum der Textfolge, präzise und nuanciert ins Deutsche übertragen, vermittelt jedenfalls eine Vorstellung von der Leidenschaft, mit der die Geburt des Kinos diskutiert wurde – intuitionsstarke Beiträge (wie etwa Colettes Reflexionen zur filmischen Ubiquität) alternieren mit solide argumentierten Thesen, in denen sich die thematischen Perspektiven der zukünftigen Theorieansätze kristallisieren. So etwa die Frage, ob der Film als ein Gesamtkunstwerk im wagnerschen Sinn zu verstehen ist oder als eine autonome, sich jeder Tradition entziehende Kunstform, wie dies in Ricciotto Canudos Manifest „Die sieben Künste" anklingt. François Dussaud und Marcel L'Herbier sehen im Kinematographen eine epochale Bedeutung, die allenfalls mit der Erfindung des Buchdrucks verglichen werden kann, während Rémy de Gourmant die Kollateralschäden antizipiert, die das Theater aufgrund des Siegeszugs des Kinos zu erleiden droht. Leopold Sturzwage reflektiert (wie später Eisenstein) über die Nähe von Film und Musik, Élie Faure unterstreicht die „plastische" Natur des Filmbilds, das „Körper, Arabesken" und „Haltungen" belebt (259).

Einen zentralen Platz nimmt auch der Topos des Films als „universelle Sprache" ein, der bei Edouard Toulouse (aber auch bei René Clair) einen eloquenten Anwalt findet. In dieser Diskussion lassen sich anthropologische, wirtschaftliche und nicht zuletzt auch politisch-utopische Überlegungen nachweisen, während andere, die ikonografischen Traditionen berührende Themenbereiche einer essentiell ästhetischen Phänomenologie geschuldet sind. Insbesondere die Debatte um die „photogénie" bietet den filmtheoretischen Diskursen bis heute Nahrung. Ob „Zusammenspiel von Kino und Photographie", wie sie Louis Delluc umschrieb (238), „geistiges Ornament", wie der Kunsthistoriker Élie Faure die „cinéplastique" (268) definierte, oder „Seele des Kinos", die Epstein in der Grossaufnahme ausmachte (325) – die spezifische Erfahrung, die in diesen heteroklitischen Deutungsansätzen angesprochen wird, fasziniert dauerhaft, weil sie auf die „Wurzel der Mimesis zurückführt, wie dies Jacques Rancière später formulieren wird: Sie widerlegt die platonische Bilderkritik, die auf der Opposition von Trugerscheinung und substantieller Wirklichkeit basiert.[1]

Eine eloquente Verteidigung des genuin filmischen Ausdrucks bietet schließlich auch eine Textstelle von „Bonjour Cinéma", in der Epstein das Unwägbare der Naheinstellung als eigentlich religiöse Erfahrung umschreibt: „Die Grossaufnahme verändert das Drama durch den Eindruck der Nähe. Das Leiden ist in Reichweite. Wenn ich den Arm ausstrecke, berühre ich Dich, Intimität. Ich zähle die Wimpern dieses Leidens. Ich könnte den Geschmack seiner Tränen kosten. Noch nie hat sich ein Gesicht auf diese Weise über das meine gebeugt. Es bedrängt mich aus grosser Nähe, und ich folge ihm Stirn auf Stirn. Wir sind nicht einmal durch einen Lufthauch getrennt; ich verschlinge es. Es ist in mir wie ein Sakrament. Maximale Sinnesschärfe des Sehens."(331) Werden die haptischen Eigenschaften des Bildes, auf die Epstein hier verweist, später auch bei Didi-Huberman und Gilles Deleuze diskutiert, so gliedert Tröhler in ihrem historisch orientierenden Essay „Elixier und Relais des Geistes der Moderne" Epsteins Konzeption des filmischen Ausdrucks in eine argumentative Linie ein, die die „visuellen" Qualitäten der Aufnahmen sowohl mit dem photographisch festgehaltenen „Sichtbaren" als auch mit den „optischen" Eigenschaften „des Apparats" verbindet (564). In dieser Perspektive, die die Ästhetik im filmischen Dispositiv und mithin im „ontologi-

schen Realismus des Filmbilds" verankert (566), lässt sich auch die fundamental moderne Dimension des Kinos erkennen. Hat sich die Kunst im Sinne von Baudelaires Begriff der „modernité" Ende des 19. Jahrhunderts als „Vision der Welt" (14) durchgesetzt, so wird das Kino – insbesondere nach der Erfahrung des 1. Weltkriegs – rasch zur Ausdrucksform, die das „grosse Außen" der Bilder (Yves Bonnefoy) mit dem Hors-champ unvermutet in eine atemberaubende Nähe rücken konnte.[2] Wie im Titel angetönt, weitet Tröhler den Modernismus-Bezug allerdings auch auf die Rezeption der filmischen Projektion aus, wie sie u. a. bei Yhcam und René Clair reflektiert werden kann: Es sind die „technischen, ontologischen, ästhetischen und psychologischen Argumente", die die Autorin überzeugen, das Kino generell – die Kunstform wie das Dispositiv – als „Metamorphose und synästhetisches Relais des Geistes der Moderne" zu definieren (579).

Als Folge des Kriegs muss auch die Distanz die die französische von der deutschen Filmkultur bis in die zweite Hälfte der zwanziger Jahre trennte, verstanden werden, wie Schweinitz in seinem der „Berührung paralleler Welten" gewidmeten Essay (620) bemerkt. Eine zusätzliche Asymmetrie in den jeweiligen Diskursen ist zudem der Tatsache geschuldet, dass Frankreich nach 1918 als Gewinnernation zu den amerikanischen Produktionen Zugang hatte, während der deutsche Verleih vor allem nationale Filme zeigen konnte. So erinnert Schweinitz daran, dass etwa Béla Balázs bis 1926 weder Douglas Fairbanks noch Jean Epstein oder Marcel L'Herbier erwähnt – auch „Intolerance" und „The Birth of a Nation", „konnte Balázs lediglich mit zehnjähriger Verspätung sehen" (628), zumal der gemeinsame Dialog aufgrund der Marktmacht der Amerikaner nach den Inflationsjahren eine zusätzliche Belastung erfuhr. Als Konsequenz hiervon zeigen sich rasch Divergenzen, und dies sowohl in den Termini als auch den „Denktraditionen": Wird der Begriff der „photogénie" in Deutschland vergleichsweise ambitionslos diskutiert, so fehlt in Frankreich wiederum die „soziologische Betrachtungsweise des populären Kinos", die Krakauer im Umfeld der Frankfurter Schule zu entwickeln begann (631).

Es sind diese Differenzen in den Theoriewelten, die zu „unterschiedlichen Schlagworten in der Debatte" geführt haben (656). Insbesondere Karl Hauptmanns Verweis auf die „Gebärde" als „innerstes Ausdrucksmittel des Films" fand in Frankreich kaum Echo (656). Erinnert man sich der zentralen Rolle, die die Gebärden und „Ausdruckswerte" in Aby Warburgs Pathosformel spielen, kann man die mangelnden Berührungspunkte in den jeweiligen Theoriediskussionen nur mit Bestürzung zur Kenntnis nehmen. Warburg wurde dem französischen Publikum erst in den 2000er Jahren in seiner ganzen Tiefe zugänglich. Viele der Texte, die in dieser Anthologie enthalten sind, blieben ebenfalls lange unübersetzt und wurden in Deutschland deshalb wenig rezeptiert. Dem ist nun Abhilfe geschaffen. Eine eigens eingerichtete Webseite macht der interessierten Forschung zusätzlich die französischen Texte im Original zugänglich.[3]

[1] Rancière, Jacques, La Fable cinématographique: Ed. du Seuil, 2001, S. 9.

[2] „Le grand dehors de l'image", das Yves Bonnefoy mit der Entdeckung des „Nichtseins" vergleichen konnte. Bonnefoy, Yves, Poésie et photographie", Paris: Ed. Galilée, S. 17.

[3] Französische Originaltexte unter <http://www.film.uzh.ch/de/research/publications/einzel/zeit-des-bildes/franzoesische-originaltexte.html>, [06.06.2017].

Empfohlene Zitation:

Patrick Straumann: [Rezension zu:] Tröhler, Margrit; Schweinitz, Jörg; (Hrsg.): *Die Zeit des Bildes ist*

angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino: eine historische Anthologie 1906-1929, Berlin 2016. In: ArtHist.net, 19.06.2017. Letzter Zugriff 16.09.2026. <https://arthist.net/reviews/14897>.

Dieser Text wird veröffentlicht gemäß der "Creative Commons Attribution-Noncommercial-No Derivative Works 4.0 International Licence". Eine Nachnutzung ist für nichtkommerzielle Zwecke in unveränderter Form unter Angabe des Autors bzw. der Autorin und der Quelle gemäß dem obigen Zitationsvermerk zulässig. Bitte beachten Sie dazu die detaillierten Angaben unter https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de.