

Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

Im Blickpunkt

Margrit Tröhler, Jörg Schweinitz (Hg.): Die Zeit des Bildes ist angebrochen! Französische Intellektuelle, Künstler und Filmkritiker über das Kino. Eine historische Anthologie 1906-1929

Berlin: Alexander 2016, 768 S., ISBN 9783895814099, EUR 34,90

Endlich!“ möchte man ausrufen – oder etwas pragmatischer: „Besser spät als nie.“ Denn wenn man bedenkt, welche Stellung der französische Film in der Geschichte des frühen Kinos und des Stummfilms innehat, kommt diese umfassende Darstellung der französischen Kinodebatten jener Epochen in deutscher Sprache reichlich spät. Gewiss gibt es schon Ausschnitte der französischen Stummfilmtheorie in deutscher Übersetzung – wie zum Beispiel die gesammelten Schriften von Jean Epstein (vgl. Brenez, Nicole/Eue, Ralph [Hg.]: *Jean Epstein: Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien: Synema, 2008) oder das Kinemathek-Heft zu Germaine Dulac (vgl. Nessel, Sabine/Schlüpmann, Heide/Strathaus, Stefanie [Hg.]: *L'invitation au voyage: Germaine Dulac*. Berlin: Freunde der Kinemathek, 2002) – doch eine solche Gesamtschau, wie sie der vorliegende Band liefert, war bisher nicht zu finden. Herausgeber Jörg Schweinitz hat bereits 1992 eine ähnliche editorische Leistung bezüglich der Debatten um das frühe deutsche

Kino gezeigt (vgl. *Prolog vor dem Film: Nachdenken über ein neues Medium*. Leipzig: Reclam, 1992); und nun legen Margrit Tröhler und er dieses Stück präzise aufgearbeiteter französischer Filmgeschichte vor, um Stellungnahmen der Jahre 1906 bis 1929 einem deutschsprachigen Publikum zugänglich zu machen.

Insgesamt 60 Texte aus jenen Phasen des französischen Stummfilms werden dort versammelt, und diese Rezension wirft schwerpunktmäßig einen Blick auf die Texte zum frühen Kino beziehungsweise zum Film vor 1920, da deren Darstellungen und Ideen für ein deutsches Publikum wohl die unbekanntesten sein dürften.

Bereits der früheste Text „Ein Interview mit Monsieur Dussaud“ von 1906 überrascht durch seine weitreichenden und genauen Vorstellungen zum Kinematografen, dem hier bereits sowohl eine Funktion als historische Quelle als auch als neues internationales Medium zugeschrieben wird – letztere wird gar als „kinematographischer Frieden“ (S.47) bezeichnet.

Diese Hoffnung auf eine neue internationale Verständigung durch das Kino (die man vielleicht eher mit Béla Balázs' *Der sichtbare Mensch* [Wien/Leipzig: Deutsch-österreichischer Verlag, 1924] zusammengebracht hätte) ist eine Denkfigur, die sich in einigen der im Band versammelten Texte findet. So formulieren Yhcam (vgl. S.118f.), Édouard Toulouse (vgl. S.132f.) 1912 und Louis Aragon (vgl. S.173) im Jahr 1918 ähnliche Gedanken.

Eine andere, oft auftretende Argumentation für das Kino besteht aus Darstellungen der spezifischen Möglichkeiten der Filmbilder. Manchmal ist diese an Vergleiche mit dem Theater geknüpft, doch etliche Texte gehen genuin filmtheoretisch auf die spezifischen filmfotografischen Phänomene wie Rhythmus und Rahmung/Komposition ein und bringen damit genaue Analysen von Grundeigenschaften des Kinos hervor. Auch heute müssen diese zuerst verstanden werden, bevor konsequent über Filme gesprochen werden kann. So beantwortet zum Beispiel Toulouse in „Psychologie des Kinos“ (1912) die selbst gestellte Frage: „Wie kann dieser so unvollständige Ausdruck [der Kinobilder] so verführerisch sein?“ (S.131) und nimmt damit unter anderem die Abstraktionsanalysen vorweg, die ein anderer Psychologe, nämlich Rudolf Arnheim, erst 1932 in *Film als Kunst* (Berlin: Rowohlt, 1932) formuliert hat. Genauso beinhalten die Ausführungen von Toulouse präzise und weitreichende filmtheoretische Einschätzungen zur Repräsentation von menschlich Gestischem, die wiederum

zwölf Jahre vor Balázs ähnliche Phänomene fassen. Die Balázs-Vergleiche ließen sich zahlreich fortführen, so spricht etwa Georgette Leblanc in ihren „Gedanken zum Kino“ (1919) gar bereits im Balázs'schen Sinne von einem „sichtbaren Geist“ (S.196) in filmischen Bildern. Darüber hinaus gibt es etliche Einschätzungen zum Verhältnis zwischen den Lebewesen und Dingen vor der Kamera und den Filmbildern, die in die Nähe von Siegfried Kracauers Realitätsbegriff aus der *Theorie des Films* gestellt werden können (vgl. Kracauer, Siegfried: *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New York: Oxford UP, 1960). So schreibt Rémy de Gourmont bereits 1907 in seinem Text „Kinematograph“: „Die Geschwindigkeit der Bewegung verstärkt den Eindruck von Leben. Sie ist mitunter sehr hoch, wodurch man die Banalität der Geschichte vergisst und sich an den Details erfreut. [...] Die Kraft der Illusionen ist derart stark, dass eine auf die Leinwand projizierte Photographie unsere Gefühle ebenso anrühren kann wie die Wirklichkeit selbst“ (S.54). Und später kommt Gourmont mit seinem sehr scharfen Blick zu der Einsicht, dass Filmbilder „eine einzigartige und manchmal schlagartig wirkende Erweiterung der Intelligenz“ (S.56) bieten. Solche Neureflexionen der Wirklichkeit diskutieren auch Blaise Cendrars in „Eine neue Kunst: das Kino“ (1919, vgl. S.186ff.) und Leblanc im bereits erwähnten Artikel (vgl. insb. S.193f.).

Neben diesen Charakterisierungen des Filmmaterials gibt es auch

gesellschaftliche Forderungen und Erkenntnisse bezüglich des Kinos. Filmregisseur und Schriftsteller Marcel L'Herbier stellt sich zum Beispiel gegen elitäre Kunstvorstellungen und kommt innerhalb des facettenreichen Aufsatzes „Hermès und das Schweigen“ (1918) zu einer konsequenten Einschätzung des Kinos als Teil einer demokratischen Populärkultur (vgl. insb. S.161f.). Dergestalt finden sich etliche Argumentationen gegen bürgerliche Kunstbeflissenheit, die auch Theater- und Literaturadaptionen ablehnen – doch Louis Aragon treibt diese Haltung mit den deutlichsten Worten voran, wenn er in der Ausführung seiner dichten kleinen Kintheorie „Dekor“ (1918) vom „schäbigen Arsenal poetischen Trödels“ (S.174) oder vom „Plunder der Theateradaptionen“ (S.175) spricht. Hätte Aragons Text eine größere Tragweite gehabt, wäre eine Mumpitz-Debatte wie jene zur Literaturverfilmung heute vielleicht obsolet. Obendrein enthält Aragons Ausführung eine Idee zur Film- und Kulturvermittlung (vgl. S.176), die bereits nach Alain Bergalas Ansatz zur Filmdidaktik in *L'hypothèse cinéma* klingt (vgl. Bergala, Alain: *Kino als Kunst: Filmvermittlung an der Schule und anderswo*. Marburg: Schüren, 2006). Weitere sehr lesenswerte und begeistert für das Kino eintretende Schriften dieser historischen Phase sind unter anderem von Colette, Henri Bergson und Abel Gance.

Zusammenfassend kann gesagt werden, dass diese französischen Texte zum Film vor 1920 eindrucksvoll belegen, dass die damaligen Debat-

ten um das frühe Kino und den Film kurz nach dem Ersten Weltkrieg alles andere als primitiv oder naiv waren. Vielmehr handelt es sich bei diesen Schriften um veritable Grundlagentexte der Filmtheorie, die als solche ernst genommen werden sollten. Sicherlich, bei der emphatischen, oft auf literarische Stilistik oder fürs heutige Verständnis auf verquastem Ausdruck bedachten Sprache mancher Texte könnte man auf die Idee kommen, hier lese man vom Kino begeisterte Spielereien einiger überspannter Intellektueller und Künstler_innen – doch man sollte nicht vergessen, dass solche Sprachgestaltungen auch zur Vorstellung von Präzision der damaligen Zeit gehörten. Es handelt sich demnach nicht um nostalgisch zu lesende Fabulierereien, sondern um Gedanken, die in die aktuelle Vorstellung der Filmgeschichtsschreibung eingebunden werden sollten, um einerseits die Bedeutung des frühen Kinos zu festigen und um sich andererseits klar zu werden, wie weit manche der heutigen Debatten von einer präzisen Formulierung der Kerneigenschaften des Kinos entfernt sind. Das Ernstnehmen der Sprache ist hier auch ausdrücklich zu betonen, da besonders darauf geachtet wurde, die Übersetzungen mit zeitgenössischer deutscher (Film-)Terminologie abzugleichen, so dass historische Verzerrungen im Sprachgebrauch minimiert werden.

Jenseits dieser grundsätzlichen Idee von Sprachpräzision gibt es vonseiten des Herausgeberteams detaillierte Kommentierungen der Texte in Fußnoten sowie recht ausführliche

Biografien im Anhang des Bandes. Die Einführung und zwei Essays von Tröhler und Schweinitz bieten Einordnungen innerhalb des vorliegenden Textkorpus und in größere Kontexte der Kinodebatten jener Zeit. Darüber hinaus sei auf die wohlausgesuchten Abbildungen und auf das ansprechende Design des Buchs hingewiesen.

Zusätzlich hört genau genommen das Buch nicht mit der Seite 768 auf, es findet vielmehr eine Verlängerung im Netz. Auf der Internetseite des film-

wissenschaftlichen Instituts der Universität Zürich findet sich eine eigens eingerichtete Unterseite, die nicht nur einige weitere Übersetzungen enthält, sondern auch Scans aus den französischen Originalzeitschriften von etlichen Texten, die für den Band übersetzt wurden. Somit werden Buch und Internetergänzung zu einer neuen Forschungsgrundlage zum französischen Stummfilm.

Peter Ellenbruch (Essen)