



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

*«Die geliebteste
aller lebenden Maschinen» -
Jean Epstein und das Kino,
das die Welt verändert*

Verfasserin

Madeleine Potganski

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2010

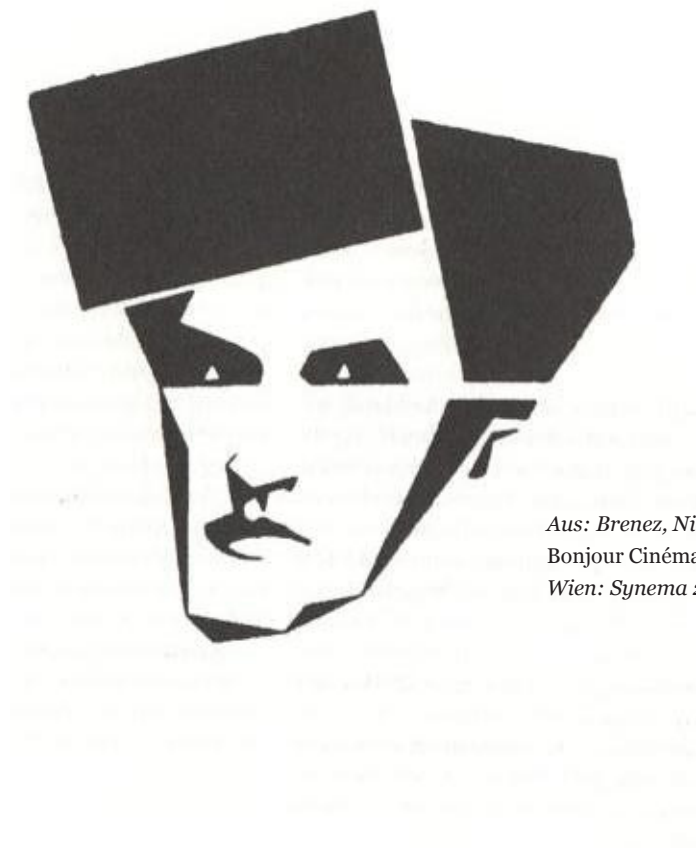
Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt: Theaterwissenschaft

Betreuerin / Betreuer: Univ.Prof. Dr. Klemens Gruber

Diplomarbeit
Madeleine Potganski

«Die geliebteste
aller lebenden Maschinen» -
Jean Epstein und das Kino,
das die Welt verändert



Aus: Brenez, Nicole/Eue, Ralph (Hg.): Jean Epstein.
Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino.
Wien: Synema 2008, S. 139.

Seite 7	I. Einleitung
	II. Jean Epsteins Kinovisionen
Seite 9	1. Epstein und das Kino - ein Überblick
	2. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Schriften
Seite 23	<u>2.1 Zugang und Methode - Kino als Erkenntnisinstrument</u>
Seite 28	<u>2.2 «Le cinéma et les lettres modernes»</u>
Seite 47	<u>2.3 Bonjour Cinéma «Le Sens 1(bis)»</u>
Seite 58	<u>2.5 «Grossissement» - Analyse</u>
Seite 66	<u>2.6«Le cinématographe vu de l'Etna»</u>
	3. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Filme
	<u>3.1 «La Glace à trois faces» - Analyse</u>
Seite 91	3.1.1 Bedeutung und Inhalt des Films
Seite 95	3.1.2 Formale Besonderheiten
	<u>3.2 La Chute de la Maison Usher - Analyse</u>
Seite 99	3.2.1 Literarische Vorlage und Inhalt
Seite 100	3.2.2 Atmosphäre in La Chute de la Maison Usher
Seite 104	3.2.3 Formale Besonderheiten
Seite 108	III. Zusammenfassung und Ausblick
Seite113	IV. Quellenverzeichnis
Seite 121	Anhang



Aus: *Guigueno, Vincent*: Jean Epstein.
Cinéaste des îles. Paris: Jean Michel Place 2003, S. 95.

Henri Langlois, Gründer der Pariser Cinémathèque, nennt ihn einen «maître du rythme»¹.

Abel Gance, französischer Kinoimpressionist, sieht in ihm einen Bildarchitekten und Philosophen:

Jean Epstein [était], non seulement [...] un des nos grands architectes d'images [...] mais aussi et surtout [...] un extraordinaire penseur et philosophe méconnu.²

Er ist Teil einer Kinoavantgarde, die gerade dabei ist, die ungeheure Kraft der bewegten Bilder für sich zu nutzen, wie Peter Weiss zusammenfasst:

Die Dadaisten, allen voran Apollinaire und Desnos, entdeckten dann als erste die ungeheuren künstlerischen Möglichkeiten des Mediums Film. Sie schufen die Basis einer Ästhetik des Films. Rein intuitiv hatten die Vorläufer erfaßt, worum es ging: wegzukommen vom Vorbild der Literatur und von der Dramaturgie des Theaters, die den Schauspieler ins Zentrum des Geschehens zu stellen trachtete. Man hatte verstanden, daß einzig das Bild sprechen sollte.³

Der expressionistische Dichter Richard Behrens (1895-1977) schreibt im Jahr 1922 in seinem Prosagedicht «Sprung aus dem Fenster», erschienen in der russisch-deutsch-französischen Zeitschrift *Zenit*, über ihn:

Schon hat das einzige Genie in der Finsternis ungezählter Jugend Frankreich, Jean Epstein in seinen blühgrünen «promenoir» den Parisern Astral übersetzt. Die Isolation der Grenzpfähle ist schrecklich, und wir wollen doch die Verbrüderung des deutsch-französischen Volkes. Lateiner ist Form, Stil, Plastik. Epstein ist dazu absolutes Denken bis ans Ende, geht den Dingen auf den Grund und schreibt: La Poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence [sic!].⁴

«Absolutes Denken bis ans Ende» – wenig ist bis jetzt über den Denker und Filmemacher Jean Epstein (1897-1953) veröffentlicht worden, wenig vor allem im Hinblick auf die Aktualität, die seine Texte und Filme besitzen. Jean Epstein passt in keine Schublade; gerade deshalb ist es so spannend, sich jetzt, bald ein halbes Jahrhundert nach seinem Tod, mit seinem Werk zu beschäftigen. Einer seiner Zeitgenossen, der Künstler Jean Cocteau (1889-1963), attestierte Epstein und seinem Schaffen eine ewige Jugend: «Et il y a des hommes accidentels que la mort fixe dans une jeunesse éternelle parce qu'ils ont lutté contre les habitudes.»⁵ Obwohl Jahrzehnte vergangen sind, wirken Epsteins

1 Langlois, Henri: «Jean Epstein». In: *Cahiers du Cinéma* Nr. 24, 6/1953, S. 8-31, S. 9.

2 Gance, Abel: «Mon ami Epstein». In: *Cahiers du Cinéma* Nr. 50, 8-9/1955, S. 57-59, S. 57.

3 Weiss, Peter: *Avantgarde Film*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995, S. 12f.

4 Behrens, Richard: »Sprung aus dem Fenster«. In: *Zenit* Nr. 14, 5/1922, S.25.

5 Cocteau, Jean: »Hommage à Jean Epstein«. In: *Cahiers du Cinéma* Nr. 34, 6/1953, S. 3-5, S. 3.

I. Einleitung

Schriften nicht antiquiert, im Gegenteil. Sie greifen Themenfelder auf, die im italienischen Neorealismus ebenso zum Tragen kamen wie in der französischen Nouvelle Vague oder dem amerikanischen Independent Film. «Les images et le rythme de Jean Epstein ont si peu vieilli qu'on souhaiterait actuellement un rythme et des images de cette force et de cette grace.»⁶ Epstein schreibt Unmengen an Texten, in denen er die Kraft des Kinos, des Kinematographen, herausarbeitet. Wer eine stringente Filmtheorie erwartet, wird beim Lesen dieser Texte keine Erfüllung finden. Auf Epsteins Kinoschriften muss man sich einlassen, sie als Teil eines Entwicklungsprozesses betrachten – Epstein denkt schreibend und filmend, nichts ist fertig, alles ist möglich. Voller Begeisterung für den Kinematographen entwirft Epstein neue Welten, die durch das Kino ermöglicht werden. Immer wieder zeigt er seine Faszination für die enthüllende Kraft der Kamera, für die Möglichkeit des Kinos, unbekanntes Terrain zu erkunden und zugleich den Forschergeist selbst zu formen.

Like an x-ray machine, the camera could even penetrate the illusions with which people surrounded themselves. Better than a psychiatrist or confessor, the cinema's images could help individuals to deepen their understanding of themselves.⁷

Chiara Tognolotti, italienische Filmwissenschaftlerin und Epstein-Erforscherin, rechnet Epsteins Texte zu den wichtigsten und originärsten Kinotheorien, die die Filmgeschichte zu bieten hat, sie bieten «une réflexion sur l'essence du film qui compte parmi les plus articulées et les plus originales de l'histoire des theories du cinéma.»⁸

In der vorliegenden Arbeit möchte ich mich in das Dickicht der Schriften und Filme Jean Epsteins begeben, auf die Trampelpfade der Forschung. Ich werde zunächst einen kurzen Überblick über Epsteins Leben und Werk geben und insbesondere darauf eingehen, weshalb dieser Kinovisionär so unbekannt geblieben ist. Vier seiner frühen poetischen, theoretischen wie philosophischen Texte aus den Jahren 1921-1926 werden untersucht und dabei herausgearbeitet, welche Forderungen an das Medium Kino sie enthalten und inwiefern diese so zeitgemäß sind. Das letzte Kapitel ist dann schließlich den beiden Filmen gewidmet, die er mit seiner eigenen Firma unabhängig produzieren konnte und in denen vor allem das Spiel mit Zeit, Raum und Rhythmus besonders gut zum Ausdruck kommt; Filme, die unweigerlich einen atmosphärischen Sog entwickeln und den Zuschauer ganz und gar vereinnahmen. Im Sinne des ersten Kinomanifests Epstein: *Bonjour Cinéma*⁹!

6 Ebd., S. 4.

7 Liebman, Stuart: «Jean Epstein's Early Film Theory, 1920-1922». Diss. (Ph.D.) New York University, 1980, S. 208.

8 Tognolotti, Chiara: „L'alcool, le cinéma et le philosophe: L'influence de Friedrich Nietzsche sur la théorie cinématographique de Jean Epstein à travers les notes du fonds Epstein“. In: 1895 Nr. 46, 6/2005, S. 37-53, S. 53.

9 Vgl. Epstein, Jean: *Bonjour Cinema*. Paris: Editions Seghers 1921.

Aus: Epstein, Jean:
 Bonjour Cinéma. Paris:
 Éditions Seghers 1921, S. 3.

Epstein und das Kino – Ein Überblick

Neben dem Schriftsteller Joseph Conrad (1857-1924) und dem Komponisten Frédéric Chopin (1810-1849) ist Jean Epstein der dritte unbekannte Pole. In Lyon versucht sich Epstein an der Universität, beginnt mit Mathematik, wechselt bald zu Medizin um sich schließlich als Literaturkritiker zu betätigen. Während seines Medizinstudiums arbeitet er in einem Krankenhaus, in dem auch Auguste Lumière (1862-1954), einer der Gründerväter des Kinos, in seinen Labors tüftelt.¹⁰ Epstein erinnert sich an diese besondere Begegnung:

Im Krankenhaus von Lyon, wo ich ihm unterstellt war, habe ich ihn oft in seinen Labors gesehen. Später beauftragte er mich, mit der außerordentlichen Freundlichkeit, die ihm eigen war, wissenschaftliche Artikel aus anderen Sprachen für ihn zu übersetzen. Eines Tages fasste ich mir ein Herz, ihn aufs Kino anzusprechen. Aber welche ein Reinfall! Auguste Lumière sah in der Unzahl von Filmstreifen, die bereits die Runde um die Welt machten, nur etwas Belangloses. Nichts, woraus ihm der Ruhm eines Erfinders zukommen sollte, nur ein zufälliges Resultat ohne große Bedeutung. «Misstrauen Sie dem Erfolg des Kinos», resümierte er, «das ist nur eine flüchtige Begeisterung. Das Publikum wird diesen hübschen Zeitvertreib ebenso schnell vergessen, wie es sich dafür begeistert hat.¹¹

Epsteins Tätigkeite verlagerte sich bald von Krankenhausfluren auf Buchseiten. Er beschäftigte sich mit der Literatur, die den Grundstein für seine Entwicklung hin zum Film legen sollte. Sein Interesse galt vielen ästhetischen Phänomenen, so beschäftigte er sich mit Theater, Malerei, Musik und Litera-

10 Vgl. Haudiquet, Philippe: Epstein. In: *Anthologie du Cinéma*, vol. 2, Paris, 1967. 1966. S. 467

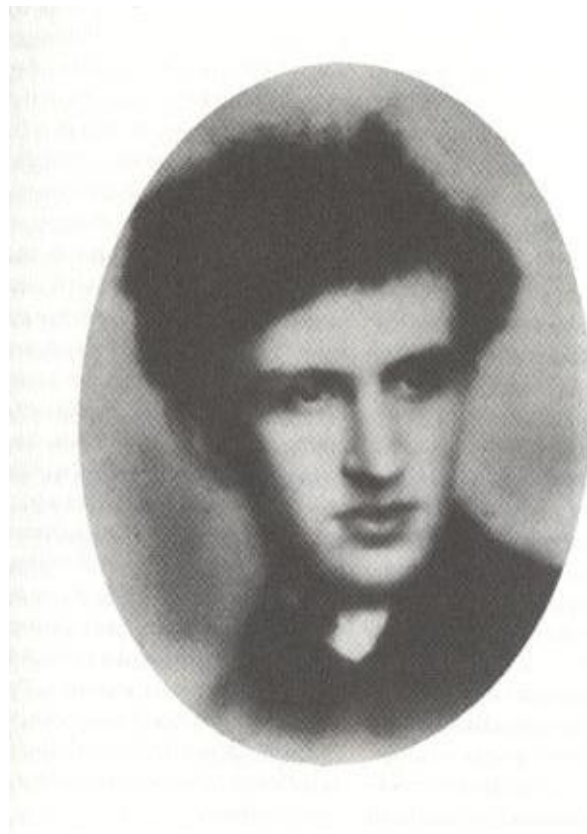
11 Brenez/Eue: «Ultra-modern. Jean Epstein – das Kino im Dienst der Kräfte von Transgression und Revolte». In: Brenez, Nicole/ Eue, Ralph (Hg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien: Synema 2008, S. 12f.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

tur und betätigte sich als Grafiker im Kreise von Regisseur und Maler Fernand Léger (1881-1955), Oskar Kokoschka (1886-1980) dem Expressionisten, dem puristischen Maler Amédée Ozenfant (1886-1966) sowie dem kubistisch geprägten Schriftsteller und Maler Albert Gleizes (1881-1953).

Werke der modernen Lyrik, etwa von Guillaume Apollinaire (1880-1918), Jean Cocteau (1889-1963) und Blaise Cendrars (1887-1961), weckten Epsteins Interesse und regten ihn zu Überlegungen zur Wirkungsweise von Literatur an. . Man kann behaupten, dass vor allem das Interesse an moderner Lyrik ihn zum Kino führte, im Gegensatz zu bedeutenden russischen Filmtheoretikern seiner Zeit wie Eisenstein und Vertov, deren kinematographische Grundlagen vielmehr in Theater und Musik lagen. Die Verbindung zwischen Literatur und Kino werden im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit noch näher beleuchtet.

Die Dichtung fesselte Epstein so sehr, dass er die Universität verließ und sich fortan als Literaturkritiker betätigte.¹²



Aus: Brenez, Nicole/
Eue, Ralph (Hg.):
Jean Epstein.
Bonjour Cinéma und
andere Schriften zum Kino.
Wien: Synema 2008, S. 8.

12 Vgl. Liebman, *Jean Epstein's Early Film Theory*, S. 4f.

1. Epstein und das Kino – ein Überblick

Epsteins erste Schriften entstehen in einer gleichsam taumelnden, äußerst stürmischen Zeit, im Frankreich der 1920er Jahre. Epsteins Freund, der Schriftsteller Blaise Cendrars, beschreibt dieses Jahrzehnt folgendermaßen:

Il y a l'époque: Tango, Ballets Russes, cubisme, Mallarmé, bolchevisme intellectuel, insanité.
Puis la guerre: un vide.
Puis l'époque: construction, simultanisme, affirmation. Calicot: Rimbaud: changement de propriétaire. Affiches. La façade des maisons mangées par les lettres. La rue enjambée par le mot. La machine moderne dont l'homme sait se passer. Bolchevisme en action. Monde.¹³

1921 publizierte der Pariser Verlag «La Sirène» Epsteins erstes Werk, eine Abhandlung über das Wesen der modernen Literatur mit dem Titel *La Poésie d'Aujourd'hui. Un nouvel Etat d'intelligence*. Dieser Text kann als die Grundlage für Epsteins folgende theoretische Überlegungen gesehen werden. Die Art und Weise, wie er sich mit Dichtung beschäftigt, wird seiner Auseinandersetzung mit dem Kino sehr ähnlich, immer wieder fokussiert Epstein darin eine neue Art des Verstehens, des Denkens. Immer wieder fokussiert Epstein darin eine neue Art des Verstehens, des Denkens. Im Verlauf dieser Arbeit wird auch das 18. Kapitel von *La Poésie d'Aujourd'hui* besprochen, welches sich schon vor den ersten erklärten Schriften zum Kino mit dem «Wunder» der Kinematographie beschäftigt.

Diese Publikation öffnete Epstein Türen bei verschiedenen intellektuell ausgerichteten Magazinen. Protégéiert von Blaise Cendrars, veröffentlichte Epstein von nun an viele Artikel zu Poesie, Film, Philosophie und Populärwissenschaft. Als die bemerkenswertesten gelten «Le Phénomène Littéraire»¹⁴ und *La Lyrosophie*¹⁵. In letzterem propagiert Epstein das sogenannte «lyrosophische» Denken, eine den Erfahrungen der Moderne gerecht werdende Einstellung.¹⁶

Epsteins Darlegungen zielen darauf ab, von den Veränderungen der Lebenswelt auf veränderte psychische Strukturen zu schließen, die wiederum die Grundlage bilden für eine neue Ästhetik. [Seine] Analysen des aus der Überflutung mit Eindrücken resultierenden Bewußtseinszustandes, seine Bestimmung des modernen Menschen als Neurastheniker weisen viele Übereinstimmungen auf mit den Analysen der deutschsprachigen Theoretiker der Moderne, Georg Simmel und Walter Benjamin. Diese hatten versucht, Moderne als spezifisch organisierten Wahrnehmungs- und Erfahrungsraum zu beschreiben.¹⁷

13 Lettre de Blaise Cendrars, aus: Epstein, Jean: *La Poésie d'Aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence*. Paris: Editions de la Sirène 1921, S. 213

14 «Le Phénomène Littéraire» wurde zwischen 1921 und 1922 als Serie in der Zeitschrift *L'Esprit Nouveau* veröffentlicht.

15 *La Lyrosophie* wurde 1922 von *La Sirène* veröffentlicht.

16 Vgl. Liebman, Jean *Epstein's Early Film Theory*, S. 6f.

17 Dörr, Marianne: *Medien, Moderne, Schreiben. Untersuchung zur Medienthematik bei Charles Ferdinand Ramuz und Blaise Cendrars*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1991, S.14.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

Ein «Erfahrungsraum» konnte also nicht nur Dichtung sein; nicht nur die Philosophie bedeutete eine Schule des Denkens.

Les ambitions d'Epstein et de ce qu'il est aujourd'hui convenu d'appeler «la première avant-garde» sont donc d'élargir le champ figuratif du cinéma, de lui permettre d'atteindre aux subtilités psychologiques ou poétiques jusque-là réservées à la littérature ou à la musique.¹⁸

Ein Dichter muss nicht notwendigerweise auf Papier schreiben; so verfasst zwar auch Epstein selbst kleine ciné-poèmes – Gedichte, in denen er seine Begeisterung für das Kino zum Ausdruck bringt – doch im Vordergrund steht der gleichsam lyrische Umgang mit dem Kino. Es dient als künstlerische Inspirationsquelle und ist gleichzeitig selbst Kunst, ja, Dichtung in gewisser Weise. Wie ein moderner Lyriker sich einzig der Kraft der Worte bedient, so nährt sich das Kino aus den Bildern selbst. Am Anfang steht das Bild.

In seinen Gedichten demonstriert Epstein die Wirkung des Kinos als poetischen Stimulus [...]. An die Stelle des für Baudelaire typischen Flanierens über belebte Straßen und Plätze tritt das ‚Flanieren‘ des im dunklen Kinosaal sitzenden Dichters über die auf der Leinwand projizierten Einstellungen [...].¹⁹

Epstein nähert sich dem Kino von zwei Seiten – über seine theoretischen Überlegungen zum Kino sowie seine praktische Arbeit als Regisseur. Wegweisend war wohl sein Zugang über das Schreiben. Auch bevor er intensive Berührung mit dem Kino erlebte, konnte er ausführlich darüber reflektieren. Denn um seine Vision des Kinos zu designen, brauchte er nicht sofort auch eine Kamera in der Hand. Er verstand das Kino als Instrument der Moderne, als poetisches Instrument des Denkens und als solches untersuchte er kinematographische Phänomene auch von einem «nur» theoretischen Standpunkt aus. Kino wird nicht nur mit der Kamera gemacht, Kino beginnt im Kopf.

In seiner im selben Jahr (1921) veröffentlichten theoretischen Schrift «La poésie d'aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence» vergleicht er im Kapitel «Le cinéma et les lettres modernes» die unter dem «Esprit nouveau» entstandenen Schreibweisen mit der Novität des Films. Die beiden Prinzipien, unter denen er – vom Enthusiasmus spontaner Kinoleidenschaft zu vielleicht allzu gefälligen, unkritischen Vergleichen beflügelt – Film und Poesie zusammenbringt,

18 Magny, Joel: «1896-1930. Premiers écrits: Canudo, Delluc, Epstein, Dulac». In: *CinémAction* Nr.60, 7/1991, S. 20.

19 Röhner, Jan: *Springende Gedanken und flackernde Bilder. Lyrik im Zeitalter der Kinematographie*. Göttingen: Wallstein 2007, S.92

1. Epstein und das Kino – ein Überblick

sind für ihn die Beweglichkeit und die Dominanz der Bilder. [...]

Epsteins Beispiel ist weniger wegen der Qualität seiner lyrischen Produktion erwähnenswert, sondern weil es deutlich macht, wie im Frankreich der zwanziger und dreißiger Jahre auch außerhalb der großen avantgardistischen Schulen über ein neues, gattungs- und medienüberschreitendes Poesie-Konzept nachgedacht wurde.

Da die französische Avantgarde der zwanziger und dreißiger Jahre, ob im Umfeld des Surrealismus oder, wie Jean Cocteau, auf eigenständigem ästhetischen Terrain, im Zuge einer proklamierten Einheit von Kunst und Leben auch die Barrieren zwischen Einzelgattungen, -künsten und -medien niederzureißen sich vorgenommen hatte, legte sie den Grundstein zu einem völlig neuen Poesieverständnis, das sich statt über die Sprache primär über Bilder und Bewegungsreflexe definierte: Poesie war nach dieser Auffassung nicht mehr als eine Frage des ‚Materials‘ oder ‚Mediums‘ und konnte ebenso auf einem Streifen Zelluloid wie auf dem Blatt Papier entstehen.²⁰

Was Blaise Cendrars für Epsteins Tätigkeit als Autor bedeutete, war der französische Filmemacher Abel Gance, «the acknowledged master of French Cinema»²¹ für ihn, wenn es darum ging, in die Welt der Filmproduktion eingeführt zu werden. 1921 wurde Epstein Louis Dellucs Assistent, nicht lange danach ermöglichten ihm Abel Gance und Paul Lafitte, Verleger der Édition *La Sirène*, einen Auftragsfilm über das Jahrhundert Louis Pasteurs zu drehen. Gance beschreibt seinen Schützling:

His mind has the most advanced antennae that I know; he perceives my psychic waves while other transmitters have batteries that are too weak to reach me.²²

Epstein bewährte sich bei seinem ersten Film. Henri Langlois, Gründer der Pariser Cinémathèque, erinnert sich:

Nous sommes en 1922, et Epstein n’a jamais tenu une caméra. *Pasteur*, son premier film, est une œuvre à la fois populaire et officielle destinée à célébrer l’anniversaire du savant; il [Epstein] ignore tout de la technique, il va apprendre son métier. [...] Il doit à la fois apprendre son métier, faire œuvre originale et pourtant éviter de chequer donc se plier à un certain conformisme. Il faut à la fois plaire à la Critique, à ses pairs, à se commanditaires, à la Sorbonne et aux Exploitants!!! Sur tous ces points, Epstein joue gagnant.²³

Epstein erhielt einen Zehnjahres-Vertrag bei «Pathé-Cinéma» und dreht innerhalb eines Jahres (1923) *L’Auberge Rouge* und *Cœur Fidèle*. Er wurde schnell Teil der Kino-Avantgarde, nahm an Konferenzen in Frankreich und Belgien teil und lernte wichtige Vertreter aus Film und Kunst kennen, die sein

20 Röhnert, *Springende Gedanken und flackernde Bilder*, S. 93f.

21 Liebman, *Jean Epstein’s Early Film Theory*, S. 7

22 Gance, Abel: *Prisme*. Paris: Gallimard 1930. S. 259. Zit. nach Liebman, *Jean Epstein’s Early Film Theory*, S. 7

23 Langlois, Henri, »Jean Epstein«, S. 9f.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

Ansehen noch erhöhten, darunter den kubistischen Maler Fernand Léger und den noch jungen Luis Buñuel, der bei ihm – als einem der Leiter der «Académie du Cinéma» – das Filmemachen lernte.²⁴

Welcher filmischen «Schule» Epstein zugerechnet werden kann, ist eine Frage, die immer wieder diskutiert wird und doch zu keiner endgültigen Übereinkunft führt. Impressionismus, Expressionismus, Surrealismus, Dokumentarismus – fast keine Stilrichtung, die nicht vertreten ist.

Because of his close ties with Delluc and Gance, Epstein was almost immediately identified as a member of the so-called »Impressionist« movement. Although *L'Auberge Rouge* and *Coeur Fidèle* were among the most important films made in the Impressionist style, Epstein did not make Impressionist films exclusively. In fact, his work encompassed a variety of styles and a number of the most important genres of his time. [During] the 1930s, when his career as a feature film director had largely ended, Epstein became one of the leading figures in the burgeoning French documentary film movement.²⁵

Epsteins wohl berühmtester Film ist die 1928 gedrehte Poe-Adaption *La Chute de la maison Usher*. Epstein schafft auf Grundlage von Edgar Allan Poes Erzählungen «The Fall of the House of Usher» und «The Oval Portrait» einen traumwandlerisch wirkenden, unheimlichen Film voller Empfindsamkeit. «*La Chute de la maison Usher* von Epstein [bleibt] das Meisterstück der Verlangsamung, die dann nicht weniger ein Bewegungsmaximum in einer unendlich gedehnten Bewegung erreicht», schreibt Gilles Deleuze.²⁶

Dieses «Meisterstück» wird im späteren Verlauf der Arbeit noch genauer untersucht; an dieser Stelle soll aber kurz darauf eingegangen werden, in welcher Hinsicht Epstein einen wichtigen Beitrag zur stilistischen Entwicklung des Kinos leistete – wenn auch nicht immer als Pionier, so doch als Teil einer Avantgarde. Er spielte mit dem Medium Kino, verwendete als einer der ersten filmische Ausdrucksmittel wie Großaufnahme, Zeitlupe oder Zeitraffer.

Daneben wird *La Glace à trois faces* auf seine formalen Besonderheiten hin untersucht werden, ein Film, den Epstein ein Jahr zuvor ebenfalls selbst produzierte. Beide Filme entstanden während der Zeit von «Les Films Jean Epstein», beide Filme profitieren von den zuvor gemachten theoretischen Überlegungen sowie Epsteins praktischer Erfahrung mit dem Medium Kino.

Pasteur était un exercice pratique. *L'Auberge Rouge*, *Coeur Fidèle*, *La Belle Nivernaise* seront des exercices de style où Epstein va s'assimiler toutes les possibilités, toutes les découvertes, toutes les apparences connues du cinéma.²⁷

24 Vgl. Liebman, *Jean Epstein's Early Film Theory*, S. 7ff.

25 Ebd., S. 9.

26 Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997, S. 70.

27 Langlois, «Jean Epstein», S. 10.

1. Epstein und das Kino – ein Überblick

Liebman hält Epsteins filmisches Erzählen, seine Dramaturgie der Form, für dessen hervorragendste Errungenschaft auf dem Gebiet des Films.

Epstein's most distinctive achievements as a filmmaker lay in his exploration of the rhetoric of filmic narration and in his experiments with narrative structure. Epstein's earliest writings indicated by sympathy with the idea that each artistic medium should depend on the techniques and discursive modes that were uniquely its own.²⁸

Epstein reduzierte die Zwischentitel, die in den 1920er Jahren noch häufig verwendet wurden, um die Geschichte eines Films zu erklären. Das Erzählen einer Geschichte überhaupt gestaltet sich bei ihm nicht notwendigerweise chronologisch, filmisches Erzählen hat für ihn nichts mit einer theatralen Dramaturgie zu tun. So schreibt er in *Bonjour Cinéma*, seinem 1921 publizierten Essay zum Kino:

Das Kino taugt nicht besonders für die Story. Die Vorstellung einer «dramatischen Handlung» ist ein Irrtum. [...] Das Leben lässt sich nicht so ineinanderfügen wie diese Sets chinesischer Teetischchen, derer es genau zwölf bedarf, damit sie ineinanderpassen. Es gibt keine Geschichten. Es gab niemals Geschichten. Es gibt nur Situationen, ohne Schwanz oder Kopf; ohne Anfang, ohne Mitte und ohne Ende; ohne Vorderseite und ohne Rückseite; man kann sie rundherum betrachten; rechts wird links, ohne die Grenzen der Vergangenheit oder Zukunft, sie sind die Gegenwart.²⁹



Aus: Epstein, Jean:
Bonjour Cinéma.
Paris: Éditions Seghers 1921, Cover.

28 Liebman, *Jean Epstein's Early Film Theory*, S. 10f.

29 Epstein, Jean: «Der Sinn 1 (b)». In: Brenez Nicole/Eue Ralph (Hg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien: Synema 2008, S. 29f..

II. Jean Epsteins Kinovisionen

Der französische Filmwissenschaftler Jean Mitry fasst die Besonderheiten in Epsteins filmischem Werk in wenigen Worten zusammen:

The first theorist of the cinema, however, was, without a doubt, Jean Epstein, whose essays in 1920 and 1922 laid down the first foundations of visual expression based on devices quite rightly considered to be fundamental: montage (the French term refers to the general process of editing, i.e., the assembly of various disparate shots to form a coherent continuity, as well as to the more specific form of editing which is best described in Eisenstein's *Theory of Cinedialectics*) and closeup, in other words, rhythm and symbol.³⁰

Epstein stand mit seinen Forderungen ans Kino – so etwa, dass Kino sich selbst gerecht werden müsse und nicht nur verbessertes Theater sein dürfe – nicht allein, viele seiner Zeitgenossen teilten sie. Französische Avantgarde-Cineasten wie Louis Delluc, Marcel L'Herbier, Germaine Dulac oder Abel Gance, russische Pioniere wie Wladimir Kuleschov, Sergej Eisenstein und Dziga Vertov oder auch der Deutsche Béla Balázs formulierten Gedanken, die sich auch bei Epstein wiederfinden.

Epsteins wichtigste frühe Texte zum Kino finden sich in *Bonjour Cinéma*. «Epstein did construct a film theory as comprehensive and provocative as any conceived before 1921.»³¹ Liebman deutet Epsteins wichtige Rolle für die Entwicklung des Kinos weiter an, wenn er schreibt:

It may be fairly said that among the major filmmakers who began their careers during the silent period, only Eisenstein (and perhaps René Clair) accomplished as much in as wide variety of fields as did Jean Epstein.³²

Wenn also Epstein ein solch weites Feld der Kinotheorie absteckte, wie kam es dann dazu, dass Epsteins Werk so lange in Vergessenheit geriet?

Im Gegensatz zu seinen Zeitgenossen war Epstein kein wirtschaftlicher Erfolg beschieden. Liebman bemerkt:

Despite the esteem in which he was held by distinguished colleagues, during the remainder of the 1920s he was constrained by the intellectual inhibitions and limited finances of the declining French film companies.³³

Auch seine eigene Produktionsfirma »Les Films Jean Epstein« konnte sich nicht lange halten und es gestaltete sich zunehmend schwierig für Epstein, unabhängige Filme nach seinen Vorstellungen zu produzieren. Spätestens die nationalsozialistische Besetzung Frankreichs führte zum Bruch in Epsteins

30 Mitry, Jean: *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press 1997, S. 1.

31 Liebman, *Jean Epstein's Early Film Theory*, S. 14

32 Ebd., S. 16f.

33 Ebd., S. 17.

1. Epstein und das Kino – ein Überblick

Schaffen; seine cineastische Tätigkeit kam vorerst zum Erliegen und auch nach dem Krieg konnte er nicht mehr an sein Frühwerk anknüpfen.

It's not certain whether his cinematic silence during this period was due to his Popular Front sympathies – he had made several shorts for Renoir's Ciné-Liberté – or to his Jewish ancestry (which led to his arrest by the Gestapo in 1944; thanks to certain connections, he was quickly released). After the war, Epstein never regained his footing in the industry. [...] Perhaps his films, in all their playful melancholy, were simply not the kind that were needed after a war, although they grew out of the wasteland of a warravaged culture – a final irony.³⁴

Epstein zog sich zurück, um seine teildokumentarischen Filme in der Bretagne zu drehen³⁵ und starb im Alter von 56 Jahren.³⁶

Ironischerweise war es sein eigener Tod, der Epstein wieder etwas ins Bewusstsein zumindest der französischen Filmwelt rückte. Henri Langlois erinnerte an ihn:

Mais Epstein [...], ce n'était pas un homme à la mode; il était trop vivant pour accepter de se momifier et faire durer à ce prix une réputation usurpée. Il est mort baillonné sans pouvoir s'exprimer alors qu'il était tout plein de choses à dire, à nous apprendre et qu'il faudra des années pour trouver un autre Epstein [...].³⁷

Und sein Kino-Freund, der Filmemacher Abel Gance erklärt in seiner Trauerrede:

[...] laissez-moi essayer d'imprimer indélébilement dans une partie vierge de votre mémoire, le nom de Jean Epstein, non pas seulement comme un de nos grands architectes d'images [...] mais aussi et surtout comme un extraordinaire penseur et philosophe méconnu. [...] Jean Epstein a décomposé le cinéma, comme le spectroscope l'a fait de la lumière et il n'est pas jusqu'aux franges d'interférences entre les images don't il n'aie sondé les arcanes comme un véritable sorcier.³⁸

Schöne Worte waren allerdings nicht genug, um Epstein einen sicheren Platz in der französischen Filmtheorie zu ermöglichen.

Liebman führt unterschiedliche Gründe dafür an, warum Epsteins Filme und Schriften so lange unbeachtet geblieben sind.

Ein Erklärungsversuch liegt für ihn immanent in Epsteins Werk begründet, genauer seiner unorthodoxen Art und Weise, seinen Überlegungen Ausdruck zu verleihen beziehungsweise seinem nicht systematisch herausgearbeiteten theoretischen Ansatz.

34 Möller, Olaf: «Becoming Jean Epstein». In: *Film Comment* Nr. 42, 1-2/2006, S. 20.

35 Vgl. Guigueno, Vincent: *Jean Epstein. Cinéaste des îles*. Paris: Jean Michel Place 2003.

36 Vgl. Liebman, *Jean Epstein's Early Film Theory*, S.17.

37 Langlois, «Jean Epstein», S. 31.

38 Gance, Abel: «Hommage à Jean Epstein». In: *Cahiers du Cinéma* Nr. 34, 6/1953, S. 4f.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

Although some of his works share a common subject (notably films and novels concerning Brittany) and others exploit similar stylistic devices (for example, the use of rapid montage in many of his silent films), there are no obvious themes or stylistic approaches possessed by all the disparate projects he undertook. Animated by a disdain for the poncif and a restless search for the new, his career shifts in direction too radically and too often to be encompassed in tidy formulations.³⁹

Vielleicht ist auch Epsteins eher unkonventioneller Stil mitverantwortlich dafür, dass er der Einfachheit halber der am nächsten liegenden filmischen Bewegung zugeteilt wurde – meist dem Impressionismus, durchaus aber auch der expressionistischen oder gar surrealistischen Bewegung (man erinnere sich an seine Verbindung zu Luis Buñuel). Dabei stellen Epsteins Filme jedoch ein solch vielfältiges Experimentieren mit dem Leben und dem Kino dar, dass es allzu simplifizierend wäre, sie mit einer gemeinsamen Überschrift versehen zu wollen.

André Bazin, der große Filmtheoretiker der 60er Jahre und einflussreiche Begründer der *Cahiers du Cinéma* etikettierte Epstein als Impressionisten und damit als seinem eigenen Zugang zum Kino entgegenstehende Figur.

More conversant with the myths of Hollywood than with the French avant-garde film tradition, the Cahiers critics firmly identified Epstein with a group of filmmakers – the Impressionists – whose stylistic predilections were regarded as opposed to the «invisible montage» styles that Bazin endorsed. For Bazin and his epigones, the Impressionists exemplified the broad expressionistic tendencies that had unfortunately dominated much of the silent cinema.⁴⁰

Bazins Haltung zum Impressionismus als für das wahre Kino untaugliche Sichtweise wird in seiner Schrift zu Jean Renoir deutlich, wenn er schreibt:

»Le cinéma» ne s'interposait plus entre le spectateur et l'objet comme un jeu de prismes et de filters chargé de conférer sons sens à la réalité. Avec Renoir l'expressionisme a vécu.⁴¹

Impressionismus, ein »Dazwischen« von Kamera und Abbild gilt für Bazin als überholt. Keine Überraschung, dass mit diesem Urteil eines der meistgeachteten Filmtheoretiker auch der als impressionistisch kenntlich gemachte Epstein keinen Platz mehr in aktuellen Diskussionen zur Bedeutung des Kinos hat.

39 Liebman, *Jean Epstein's Early Film Theory*, S. 18f.

40 Liebman, *Jean Epstein's Early Film Theory*, S. 19.

41 Bazin, André: *Jean Renoir*. Paris: Editions champs libre 1971, S.100.

1. Epstein und das Kino – ein Überblick

Wie vielfältig und gerade dadurch besonders spannend eigentlich sich Epsteins filmisches Schaffen gestaltet, macht Filmpublizist Olaf Möller deutlich:

Epstein's body of work – as well as that of Dulac and, to a lesser degree, those of Gance and L'Herbier – mischievously exploded every which way. It contains practically every subject imaginable, with films made in a great variety of production modes, from popular entertainment (the five-part pastoral serial *Les Aventures de Robert Macaire*, 25; the adventure-filled exotic fantasy of *Le Lion des Mogols*, 24) to dashing, precariously abstract avant-garde assaults on narrative and time (*La Glace à trois faces*; *The Fall of the House of Usher*; *Le Tempestaire*, 47) to essays in rough, barebones realism (*Finis terrae*) to musical shorts like *Les Berceaux* (31), as well as documentary explorations such as the wildly poetic *Mor-Vran* (31), all bookended by a science feature (*Pasteur*), and a government-sponsored industrial-educational short (*Efforts de productivité dans la fonderie*, 53), which was finished after Epstein's death [...]. At best, the films are hybrids, ambiguous adventures in form.⁴²

Durch die kritischen Ansätze einer «postmodernen» Bewegung in Philosophie und Kulturwissenschaft, die neue Erwartungen an das Medium Kino postulierte und nicht mehr den illusionistischen Realismus, sondern vielmehr – im Sinne Derridas – eine Dekonstruktion von vermeintlicher Wirklichkeit, eine Aufspaltung des Denkens suchte, erlebten einige frühe Avantgarde-Filmemacher ein Comeback. Russische Vertreter der Kinokunst wurden als Filmdenker gefeiert, Film wieder als Apparat zum Denken wahrgenommen. So rückten etwas Sergej Eisenstein oder Dziga Vertov in den Blickpunkt der Filmtheorie und haben bis heute nichts an ihrer Aktualität verloren.

Doch Epstein, französischer Filmdenker der gleichen Zeit, blieb – trotz des plötzlich erwachten Interesses am Stummfilm – in filmhistorischen Betrachtungen weitestgehend außen vor.

Stuart Liebman sieht den Grund hierfür in Epsteins Hang zur Mystik. Während Regisseure wie Eisenstein und Vertov mit ihren Filmen ein klares Politikum bedeuteten und die Möglichkeiten, die Kino für sie bedeutete, analytisch in ihren Schriften festhielten, verlor sich Epstein immer wieder in eher intuitiven als wissenschaftlichen Formulierungen.

Epstein's obsessive discourse on the power and 'mystery' of cinema played a vital part in the first era of reflection on the nature of cinema and, if it later declined into an arid mysticism, it also, as Willemen suggests, identified the problems which later film theory would tackle.⁴³

Als Beispiel hierfür sei nur ein kurzer Absatz aus *Bonjour Cinéma* zitiert, in dem Epstein – völlig frei von nüchterner Wissenschaft – beschreibt, wie das Kino ihn hypnotisiert, ihn ähnlich zufriedenstellt wie der Genuss von suchterzeugenden Substanzen:

42 Möller, "Becoming Jean Epstein", S. 20f.

43 Christie, Ian: «Myths of Total Cinéma.» In: *Afterimage* Nr. 10, 1981, S. 2.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

Véritablement, le cinéma crée un regime de conscience particulier, à un seul sens. E une fois qu'on s'est habitué à user de cet état intellectuel nouveau et agreeable extrêmement, il devient une sorte des besoin, tabac ou café. J'ai ma dose ou je n'ai pas ma dose. Faim d'hypnose beaucoup plus violente que l'habitude de lecture parce que celle-ci modifie bien moins le fonctionnement du systeme nerveux.⁴⁴

Und Stuart Liebman schreibt zu Epsteins beinahe rauschhaftem Zugang zum Kino:

He [Epstein] believed that the cinema could reveal some hidden aspect of reality and present it with an immediacy bordering on hallucination. [...] Unlike Vertov, Epstein seems to have commended cinema's ability to place spectators under the spell of an illusion which he approvingly compared to the taking of a drug.

Perhaps because of these kinds of statements, there has seemed to be no need for an analysis of what he wrote. [...] Adherents of materialist and anti-illusionist positions have peremptorily dismissed Epstein's theories, if, indeed, they have read him at all.⁴⁵

Ein für Epsteins Bekanntheit zusätzlich wenig segensreicher Umstand ist auch der Verlust vieler seiner Filme; die Hälfte seines filmischen Werks war schon 1950 vollständig oder in Teilen verloren. Von den übrigen Filmen gibt es nur seltene Kopien im Besitz weniger Archive, so dass eine öffentliche Vorführung der meisten Filme so gut wie unmöglich ist, besonders außerhalb Frankreichs. In Frankreich besitzt die Cinémathèque in Paris Epsteins Nachlass, den seine Schwester Marie Epstein dem Archiv (BIFI) zur Verfügung gestellt hat. So ist es selbst für ambitionierte Erforscher seines Werkes nicht einfach, Zugang zu selbigem zu finden.⁴⁶

Auch Epsteins Texte stellen eine Herausforderung dar. Zum einen gibt es viele seiner Bücher nur noch in Antiquariaten oder ausgewählten Bibliotheken, zum anderen sind die meisten seiner Texte unübersetzt geblieben. Für den deutschsprachigen Raum lieferten Nicole Brenez, Mitarbeiterin der Cinémathèque und Ralph Eue, Filmwissenschaftler und Übersetzer, einen wertvollen Beitrag in der Sache Jean Epstein. 2008 veröffentlichten sie unter der Schirmherrschaft des Wiener Filmmuseums im Synema-Verlag ein Handbuch, in dem einige wichtige Texte Epsteins zum ersten Mal ins Deutsche übersetzt sind und so von einer breiteren Öffentlichkeit gelesen werden können. Im Vorwort wird kurz auf die Renaissance eingegangen, die Epstein in filmwissenschaftlichen Kreisen erfährt:

44 Epstein, *Bonjour Cinéma*, S. 107.

45 Liebman, *Jean Epstein's Early Film Theory*, S.22.

46 Vgl. Liebman, *Jean Epstein's Early Film Theory*, S.23.

1. Epstein und das Kino – ein Überblick

Von den Größten des Films ist Jean Epstein der unbekannteste. Der Ort, den ihm die Standard-Filmgeschichten zuweisen – die französische Avantgarde der 1920er Jahre –, ist mit vielen prominenten Namen verknüpft, die den seinen überlagern. Aber die visionäre Energie von Epsteins Schriften und Filmen wird seit einiger Zeit wieder spürbar: Seitdem er in den Kinobüchern des Philosophen Gilles Deleuze als eine wesentliche Referenz aufgetaucht ist, tritt der Name Epstein langsam, aber sicher aus dem Schatten und gesellt sich neben Eisenstein, Vertov, Godard oder Pasolini – als einer jener Autoren, die in ihren Reflexionen über das Kino wie in ihrer künstlerischen Arbeit das moderne Filmdenken miterfunden haben.⁴⁷

Filmkritiker Olaf Möller bemerkt in seinem prägnanten Artikel «Becoming Jean Epstein» (2006):

Epstein and his fellow Modernists represented something new. They and their supporters were the first cinephiles: they made films born of the experience of cinema, a truly popular art that for them had nothing to do with bourgeois literature and theater [...]. It was an art that, like the century, was there to be invented, even if everything needed to do so seemed to be already at hand. Considering the current interest in cinephilia, it's not surprising that Epstein's oeuvre has been rediscovered and re-evaluated.⁴⁸

Nichtsdestotrotz gibt es neben Artikeln in Filmzeitschriften nur eine Handvoll Bücher, die sich konkret mit Jean Epstein und seinem filmischen wie theoretischen Werk beschäftigen. Pierre Leprohon veröffentlichte 1964 seine Epstein-Biografie⁴⁹, Philippe Haudiquet lieferte für die *Anthologie du Cinéma* einen Beitrag über Leben und Werk⁵⁰, des weiteren gibt es noch eine polnische⁵¹ und eine italienische Monographie über Epstein, wobei sich Laura Vichi in der italienischen Abhandlung mehr auf Epsteins Werk und dessen Besonderheiten konzentriert als auf seine Biographie. Zwei weitere wichtige Veröffentlichungen sind die Dissertation des Amerikaners Stuart Liebman⁵² aus dem Jahr 1980 sowie eine Aufsatzsammlung, die von Jacques Aumont⁵³ herausgegeben wurde.

47 Vorwort in Brenez, Nicole/ Eue, Ralph (Hg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien: Synema 2008, S. 5.

48 Möller, »Becoming Jean Epstein«, S. 20.

49 Vgl. Leprohon, Pierre: *Jean Epstein*. Paris: Editions Seghers 1964.

50 Vgl. Haudiquet, Philippe, »Epstein,« in *Anthologie du Cinéma*, vol. 2, Paris, 1967.

51 Vgl. Gawrak, Zbigniew: *Jan Epstein*. Warschau: 1962. Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1962

52 Vgl. Liebman, *Jean Epstein's Early Film Theory*.

53 Vgl. Aumont, Jacques (Hg.): *Jean Epstein. Cinéaste, Poète, Philosophe*. Paris: Editions de la Cinémathèque française 1998.

II. Jean Epsteins Kinovisionen



*Aus: Epstein, Jean:
Bonjour Cinéma.
Paris: Éditions Seghers 1921, S. 85.*

2.1 Zugang und Methode - Kino als Erkenntnisinstrument

In der folgenden Analyse zu Epsteins Kinotheorie werde ich mich auf ausgewählte frühe Texte aus den 1920er Jahren konzentrieren. Zu dieser Zeit war Epstein Teil der französischen Filmavantgarde und wollte – wie anderer Filmmacher dieser Zeit, Louis Delluc, Abel Gance und andere – das Kino und seine Wirkungsweise ausloten.

[...] on ne dira jamais assez ce que le cinéma doit à ce laboratoire expérimental que fut la première avant-garde française entre 1919 et 1924. On ne dira jamais assez ce que nous devons à cette passion de la découverte qui les fit pénétrer chaque jour plus loin dans la connaissance du cinéma et leur fit reculer sans cesse les bornes du possible. [...] il fut un temps où tout cela était à découvrir.⁵⁴

Sicherlich wäre es auch spannend, sich Epsteins spätere Texte näher anzusehen, die allein in den *Ecrits* schon zwei Bände füllen. Doch dies würde den Rahmen dieser Arbeit sprengen. Gerade die Texte aus *Bonjour Cinéma* und andere Veröffentlichungen Epsteins aus den Jahren 1921 bis 1928 (als seine Filme *La Glace à trois faces* sowie *La Chute de la Maison Usher* herauskamen) verfügen über einen besonderen Reiz, der gerade in ihrer Unfertigkeit, ihrer jugendlichen Brisanz liegt.

C'est au contraire un style rose, arc-en-ciel, couleur de jaspé et d'agate, cucul la praline et le rhododendron – et au jaillissement de son écriture, quelque chose de brûlant, le feu sacré ou peu s'en faut.⁵⁵

Zum Teil schrieb Epstein übers Kino, bevor er überhaupt in irgendeiner Weise praktisch daran mitarbeiten konnte. Und gerade diese frühen Ideen und Visionen Epsteins sind sehr «modern», und nehmen vieles vorweg, was erst Jahrzehnte später von anderen Filmemachern und Cineasten gefordert wurde:

Epstein's earliest writings belongs to the 'era of manifestos' that includes those of the FEKS and Kinoks groups, together with Eisenstein and the Constructivists in the Soviet Union. It was also a period of intensive polemical activity in France as the Surrealist movement was organised under Breton's leadership. Interestingly, as Labarthe observes, Epstein still sounds 'modern', and this may be because [...] he marks a decisive break with the French 'literary' aesthetic tradition, to which Canudo and Delluc belonged and the Surrealists prolonged. Read in conjunction, the texts and films of 1921-8 represent a dynamic exploration of the *potential* of cinema which is scarcely less radical than contemporary Soviet work.⁵⁶

54 Langlois, Henri: L'avant-garde française.

In: *Cahiers du Cinéma* Nr. 202 (Juni-Juli 1968). S. 13.

55 Aumont, Jacques: «Leighton Pierce sur le brisées d'Epstein».

In: *Cinéma* Nr. 5, 2003, S. 55.

56 Christie, Ian: «Cinema Rising. Epstein in the 20's».

In: *Afterimage* Nr. 10, 1981, S. 5.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

Stuart Liebman geht sogar davon aus, dass alle späteren Texte Epsteins im Grunde eher Vervollständigungen seines Frühwerks darstellen und keine originär neuen Ideen enthalten:

Epstein continued to write about film regularly until the first years of the sound cinema, that is, approximately until 1931. In the texts he published after 1922, however, he did little more than elaborate upon or refine ideas that he initially proposed in his earliest books and essays. These early texts were also the most important he wrote during the silent period because they helped him to capture the imagination of his peers and catapulted him into his filmmaking career.⁵⁷

Für Jean Mitry machen Epsteins Schriften der 1920er Jahre ihn zu einem Vorreiter des Neorealismus, einem frühgeborenen Italiener gleichsam. :

During the twenties, Jean Epstein wrote, »I dream of films where nothing much happens«, and a number of critics followed him by saying, »We must put an end to anecdote. The ideal film is one without subject.« And yet, despite their misleading rhetoric, these theoreticians were not advocating doing away with the subject, merely the *plot line*, at the time considered to be the only possible subject matter. It was not so much a matter of abandoning stories as of elevating a theory into a be-all and end-all of film. In Jean Epstein's films, something was always going on, except of course whatever it was which brought the people flocking to the cinemas of the time; and the fact that the idea was taken up again by Zavattini in 1945 proves that the aim of the theoreticians of 1925 was not far removed from those achieved by Italian Neorealism – the difference being that a similar capacity for capturing reality was not possible at the time. Stripped of the complications of a story line which was no doubt restrictive but at least rang the changes, the »slices of life« (as they were called) produced by the avant-garde never went further than a well-directed naturalism, interesting enough when it did not degenerate into banal triviality.⁵⁸

Epstein schreibt nicht auf besonders akademische Art und Weise, man kann auch nicht behaupten, dass seine Ausführungen besonders stringent seien und einem roten Faden folgten. Er schreibt als Liebhaber des Kinos, als Visionär, als Poet, als Filmemacher, als Philosoph.

Telle était la formation d'Epstein, tel était son talent qu'il ne pouvait arrêter sa pensée rapide au présent; il voyait, il créait dans le devenir. C'est cette faculté de visionnaire qui est l'un des traits les plus attachant de l'œuvre d'Epstein, vision à laquelle il donnait au point de vue technique une forme impeccable.⁵⁹

Allerdings ist es auch wichtig, nicht zu vergessen, dass Epstein dem praktischen Filmschaffen keinen geringeren Stellenwert einräumte, wenngleich er weit mehr geschrieben als gefilmt hat. Epstein nähert sich dem Kino von allen Seiten, als Schriftsteller, als Zuschauer, als Regisseur und Produzent. Auch

57 Liebman, »Epsteins Early Film Theory«, S. 189f.

58 Mitry, *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*, S. 349f.

59 Kamenka, Alexandre: »Souvenirs sur Epstein«. In: *Cahiers du Cinéma* Nr. 24, 6/1953, S. 6f.

2. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Schriften

finden sich nicht alle Ideen aus seinen Schriften eins zu eins in seinen Filmen wieder, allein der technische Stand seiner Zeit war zu unausgereift, um alle Forderungen ans Kino und alle Visionen in Bilder zu übersetzen. Gleichwohl finden sich in seinen Filmen für ihre Entstehungszeit sehr fortschrittliche Elemente, Epstein verwendet schnelle Bildmontage, Zeitlupe und Zeitraffer und auch, immer wieder, die Großaufnahme. Bei der Untersuchung zweier seiner Filme werde ich später beispielhaft darauf eingehen.

It is important to note that Epstein clearly did not want to limit the scope of investigation to *written* analysis and debate. The orientation of the theoretical constructs in these early film texts is always toward cinematic practice. They are conceived as speculative instruments whose principal *raison d'être* is their ability to offer impetus to innovative experiments in film strategy and form. In this respect, certainly, Epstein's ambitions are very close to those of other film theorists of his generation: Kuleshov, Eisenstein, Pudovkin and Vertov.⁶⁰

Was ist Kino? Welche Bedeutung hat es? Welche medialen Eigenschaften zeichnen das Kino aus und wie können diese genutzt werden? Fragen dieser Art sind es, die Epsteins Schriften durchziehen. Das Kino ist für ihn ein Instrument.

Epsteins Ausführungen entsprechen der Definition, die Marshall McLuhan, einer der ersten Medientheoretiker, von Medien entwickelt hat. McLuhan begreift Medien – das, was Epstein als Instrument bezeichnet – als Ausweitung der Person.⁶¹

Ein Instrument der Moderne, die neue Forderungen an den Menschen stellt, eine neue Ästhetik verlangt. Das Kino, ein Kind der Moderne, entspringt einem ganz besonderen mentalen Zustand:

Auch der junge Schriftsteller und Regisseur Jean Epstein, ein Freund Blaise Cendrars', geht in seinen ausführlichen Analysen zur Befindlichkeit der Moderne, die schon Ansätze zu einer Theorie der Moderne enthalten, von der Geschwindigkeit («vitesse spatiale») aus, die ihr psychisches Echo finde in einer «vitesse mentale» der Zeitgenossen und bei diesen einen «état de fatigue intellectuelle» provoziere. Epsteins Darlegungen zielen darauf ab, von den Veränderungen der Lebenswelt auf veränderte psychische Strukturen zu schließen, die wiederum die Grundlage bilden für eine neue Ästhetik. Die «fatigue intellectuelle» will er nicht wörtlich verstanden wissen als Müdigkeit, sondern als Zustand verringerter, sprunghafter Aufmerksamkeit, der eher assoziatives Erkennen und Denken fördert.⁶²

Das Kino kann dabei helfen, ein neues Denken zu kreieren, neue Assoziationen zu schaffen, mit der Geschwindigkeit der im Zeichen der Industrialisierung

60 Liebman, Stuart: »Introduction to Jean Epstein's 'Ciné-Mystique'». In: *Millennium Film Journal* Nr. 10-11, 1981/1982, S. 187.

61 Dörr, *Medien, Moderne, Schreiben*, S. 16.

62 Ebd., S. 14.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

stehenden Zeit mitzuhalten. Es kann dabei helfen, die Welt zu sehen, zu entdecken, zu verstehen. Es ist in der Lage, die Weltordnung neu zusammenzusetzen, nicht nur zu durchdringen. Das Kino ist philosophisch, entwirft eine, oder besser, viele neue Welten.

Epstein se propose d'examiner formes et instruments avec lesquels l'homme a essayé d'organiser sa conception du monde, dans une confrontation continuée avec ce qui caractérise la vision du cinéma qui, d'une part, en définit le caractère d'instrument philosophique et, de l'autre, cherche la possibilité d'une méthode cognitive différente, propre à ramener l'homme à sa complexité originelle, faite, comme le veut la lyrosophie, de sentiment et de raison.⁶³

Das Kino dringt diese Welten vor, gräbt sich durch unsichtbare Schichten bis zur Seele der Dinge, möchte gleichsam faustisch verstehen, was die Welt im Innersten zusammenhält.

Un écrivain, un poète s'est vu reconnoître par son people, mûri à comprendre quel bien il avait fait aux mots de la tribu. Photogénie, animisme, monster familial, imponderable, intelligence des machines, œil supreme, remontage du temps, machine à confesser les âmes: le fantastique vocabulaire d'un home ivre de cinéma, qui avait cru, de plus en plus fort, que le temps de l'image était réellement arrive, que les limites des sensations et du cartésianisme fatigues de la race humaine allaient être pulvérisées. [...] Le cinéma cesserait de donner des spectacles du samedi soir, le théâtre ou l'opéra du pauvre, l'imagerie avare de la littérature pour illettrés. Il allait être la glorieuse et definitive apothéose du reel, l'éphiphanie absolue, l'ouverture de l'esprit à l'esprit, du cœur du monde à notre cerveau et à notre âme.⁶⁴

Gleichzeitig beschränkt es sich nicht darauf, die existente Welt neu zu entdecken, es eröffnet eben auch Parallelwelten, schafft ein neues Universum, eine Art Wunderland. Mithilfe des Kinos gelingt die Flucht in eine neue Wirklichkeit, doch nicht nur für die Dauer eines Filmes, nicht nur die Flucht in eine erzählte und bebilderte Geschichte. Die Flucht beginnt schon im Denken und endet nicht nach einem 90-Minuten-Spielfilm. Das ist wohl das aufsehenerregendste an Epsteins Werk: dass er glaubt, das Kino könnte den Menschen und die Welt selbst nachhaltig verändern.

«Le cinéma pense, car il offre à ma vue un monde qui a ses lois, différentes de celles du monde phenomenal ordinaire.»⁶⁵

Some years before Balázs, Jean Epstein concluded his essay »The meaning 1^{bis}» (»Le sens 1^{bis}», 1921) with the phrase »I watch» (»Je regarde»). This treasonous phrase openly rewrites the Cartesian principle of »cogito», and establishes an indissoluble tie between vision, its subject, and the concrete act of seeing. Seeing – at the cinema, as well as in »real life» – is always an individual, idiosyncratic act in any given situation. It is a seeing from a point of view and therefore

63 Tognolotti, Chiara: »L'alcool, le cinéma et le philosophe: L'influence de Friedrich Nietzsche sur la théorie cinématographique de Jean Epstein à travers les notes du fonds Epstein». In: 1895 Nr. 46, 6/2005, S. 53.

64 Aumont, »Leighton Pierce sur le brisées d'Epstein», S. 55.

65 Ebd., S. 66.

2. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Schriften

inevitably partial, contingent, and subjective. Yet film discloses an extraordinary capacity in vision: at the movies, we get the heart and the soul of the world. Epstein writes: »There is a pregnant air of expectation. Life sources gush from corners we believed to be sterile and explored. The skin gives off a luminous softness. The cadence of the crowd scenes is a song. Look.... Film sees on a large scale.«⁶⁶

Wie das Kino als Erkenntnisinstrument geschildert wird und auf welche Art und Weise es das Denken selbst transformiert, soll in der Analyse der nachfolgenden Texte im Mittelpunkt stehen. Elementare Ansätze sollen herausgearbeitet werden: Zeit und Bewegung im Kino, die veränderte Dramaturgie im Gegensatz zum Theater, die Wirkungsweise der Kamera und ihre Funktion als Entdecker sowie die Modernität, die Epsteins Texte auszeichnet.

Dabei werde ich sehr nah am Text arbeiten, mich sozusagen in den Nachhall der Worte Epsteins hineindenken und seine wichtigen theoretischen Ansätze herausarbeiten, wobei auch Bezug auf weitere seiner Texte genommen wird sowie Querverbindungen zu anderen Denkern und Filmtheoretikern hergestellt werden sollen.



Aus: Epstein, Jean: Bonjour Cinéma.

Paris: Éditions Seghers 1921, S. 5.

66 Casetti, Francesco: *Eye of the Century. Film, Experience, Modernity*. New York: Columbia University Press 2008, S. 32f.

2.2 «Le cinéma et les lettres modernes» - Analyse

Epsteins erster Kinotext bietet in gewisser Art und Weise eine Einführung in seine weiteren Schriften zum Kino. 1921 erscheint *La Poésie d'aujourd'hui, un nouvel état d'intelligence*, eine Abhandlung über die moderne Lyrik und Literatur, die Epstein so begeisterte. Im 18. Kapitel setzt sich Epstein mit Kino auseinander, unter dem Titel «Le cinéma et les lettres modernes».⁶⁷

Dass ein Kapitel zum Thema Kino ausgerechnet im Kontext der modernen Literatur zu finden ist, mag zunächst überraschen, ist jedoch auf den zweiten Blick sehr stringent. Epstein, der zum Zeitpunkt der Veröffentlichung von *La Poésie d'aujourd'hui* noch nie eine Filmkamera in den Händen gehalten hat, zögert trotz mangelnder praktischer Erfahrung nicht, sich Gedanken zum Kino zu machen. Seine Überlegungen erfordern zunächst nicht notwendigerweise eine Tätigkeit in unmittelbarer Umgebung des Kinos. Epstein erkennt als guter Beobachter schon früh, inwiefern ihn das Kino faszinierte und seine Faszination kam aus seiner Begeisterung für moderne Literatur, einer Kunstrichtung der Epstein verwandtschaftliche Beziehungen zum Kino nachsagt:

Der Text beginnt schon mit den Worten: «Das Kino nährt die moderne Literatur. Umgekehrt hat diese geheimnisvolle Kunst viel von der Literatur übernommen.»⁶⁸ Epstein führt daraufhin die geläufigste Verbindung an, die zwischen Literatur und Kino hergestellt wird: die Adaption einer literarischen Vorlage im Film. Doch schnell wird klar, dass das nicht die Verwandtschaft ausmacht, die er zwischen diesen beiden Kunstrichtungen sieht. Der Literatur (d.h. der modernen Literatur, die Epstein so bewundert) wie dem Kino ist eine Wesenhaftigkeit immanent, die sehr ähnlich ist. Epstein beginnt, diese Wesenhaftigkeit ontologisch aufzudecken.

Die moderne Literatur und das Kino sind gleichermaßen Feinde des Theaters. Kein Versöhnungsversuch kann etwas daran ändern. Ausgeschlossen, dass zwei unterschiedliche Ästhetiken, analog zu zwei verschiedenen Religionen, nebeneinander existieren, ohne sich zu bekämpfen.⁶⁹

Beinahe radikal stellt Epstein klar, dass eine unüberwindliche Kluft, ja, sogar eine Feindschaft zwischen Kino und Theater besteht. Die Literatur steht dabei auf der Seite des Kinos – sofern es sich um moderne Literatur handelt, die sich aus den Worten selbst nährt, etwa Werke von Dichtern wie Apollinaire, Cocteau, Cendrars, Ozenfant, und nicht um einem kausalen Spannungsbo-

67 Vgl. Epstein, Jean: «Das Kino und die moderne Literatur»: In: Brenez, Nicole/Eue, Ralph (Hg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien: Synema 2008, S. 22-26.

68 Ebd., S. 22.

69 Ebd., S. 22.

2. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Schriften

gen folgende, epische Erzählungen. Damit stellt er sich schon früh gegen das Hollywood-Kino als „Märchenfabrik“; gegen das Kino als Geschichtenerzähler im klassischen Sinne, gegen das Kino als technisch verbesserte theatrale Bühnensituation. Die Aufgabe des Kinos ist eine gänzlich andere als die des Sprechtheaters seiner Zeit. Nicht der Guckkasten wird verändert, sondern das Sehen selbst.

Epstein führt weiter aus:

Wenn das Theater unter dem doppelten Angriff von moderner Literatur und Kino nicht abstirbt, so ist doch eine schrittweise Schwächung absehbar – ja, sie steht im Voraus fest. Was kann dieses Theater, in dem ein guter Schauspieler gegen einen Monolog von vierzig Versen ankämpft und sich redlich, aber fälschlich bemüht, das Übergewicht des Wortschwall mit lebendiger Kraft zu besiegen, der Leinwand entgegensetzen, wo das geringste Zucken jedweder Gesichtsfaser zum Vorschein kommt und wo schon ein Mensch, der gar nicht zu spielen braucht, mich entzückt, weil er einfach Mensch ist, das schönste Geschöpf auf Erden, das läuft, rennt, innehält und sich gelegentlich umwendet, um dem gierigen Zuschauer sein Antlitz darzubieten.⁷⁰

Das Theater ist in dieser Schilderung eindeutig dem Kino unterlegen, seine Möglichkeiten sind sehr begrenzt, die Bühnensituation ist starr und unflexibel. Die Balance fehlt. Die Kinoleinwand entgegen eröffnet einen mehrdimensionalen Raum; funktioniert als Projektionsfläche für Wahrheit und Schönheit, ermöglicht ganz neue Sichtweisen und schafft so eine Poesie des Bildes. Die Leinwand wird zum potenzierten «Antlitz» eines Menschen und die Beobachter saugen das Bild förmlich in sich hinein, «gierig». Epstein deutet hier das erotische Spiel der Verführung an, das Anwesend- und gleichzeitig Abwesendsein, das Her-Weg-Spiel. Das Theater ist im Gegensatz zum Kino eine veraltete Einrichtung, die mühsam, aber weitgehend erfolglos versucht, zum Publikum zu sprechen, das Kino aber ein Ort, wo Dinge sichtbar werden, die man zuvor nicht kannte. Sie werden entblößt, nackt und verwundbar gemacht, locken den Blick des Zuschauers.

Die Ästhetik des Kinos wird in »Le cinéma et les lettres modernes« in sechs Abschnitten näher beschrieben: Nähe, Suggestion, Abläufe, mentale Geschwindigkeit, Metaphern und der Augenblick. Bei meiner Analyse werde ich mich an den chronologischen Aufbau des Textes halten, immer wieder aber auch Brücken schlagen zu anderen Texten und Ideen Epsteins sowie seiner geistigen Zeitgenossen.

70 Ebd., S. 22.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

Am Anfang steht die

Ästhetik der Nähe:

«Man betrachtet das Leben nicht, man dringt in es ein» schreibt Epstein. Und: «Zwischen Schauspiel und Zuschauer keine trennende Rampe».⁷¹ Interessant hier ist, dass nicht nur davon ausgegangen wird, dass die Kamera selbst, sozusagen als technisiertes und perfektioniertes Auge, in das Leben eindringt. Nicht nur der «Mann mit der Kamera» hat keine Rampe zum Geschehen, sondern eben auch der Zuschauer, der also eine Sequenz zweiten Grades betrachtet, ein abgefilmtes und wieder auf Leinwand projiziertes Ereignis. Das nicht-gleichzeitige Dabeisein wird durch die Intensität des Bildes, das auf der Leinwand zu sehen ist, aufgehoben – im Theater ist man zwar an Ort und Stelle des Geschehens, doch stets getrennt durch eine Rampe und ebenso ausgeschlossen durch die falsche Bemühtheit der Bühnenhandlung. Auf der Leinwand offenbart sich laut Epstein ein ganz anderes Drama, nämlich das «Theater der Haut». Nicht mehr die Handlung führt den Spannungsbogen, sondern der reale Mensch vor der Kamera und auf der Leinwand.

Actors no longer exist, only men, strictly alive. A gesture may be beautiful, but the budding thought from which it bursts is more important still. The cinema, sly x-ray that it is, strips you to the core, to your innermost thoughts, displaying them for all to see. Acting is not living. One must be. On screen, everyone is naked in a new way. [...] Beauty is beauty of character, that is, of energy.⁷²

Die Nähe, die das Kino erzeugen kann, stellt das Theater ein weiteres Mal in den Schatten:

«Im Vergleich mit diesem Drama, bei dem man das Spiel einzelner Muskeln wie durch ein Fernglas verfolgt, muss die Armseligkeit des Sprechtheaters deutlich werden!»⁷³

Dieses Eindringen ermöglicht Intimitäten jeglicher Art. Ein Gesicht, durch die Lupe betrachtet, offenbart seine begeisternde Geographie. Stromstöße durchzucken die Falten dieses Reliefs und springen auf mich über. Die Temperatur beträgt dreitausend Grad.

Dies ist das Wunder der realen Gegenwart, das manifeste Leben, / offen wie ein schöner Granatapfel, / aus seiner Schale gepellt, / faßbar, / roh.⁷⁴

Nicole Brenez, französische Filmwissenschaftlerin und Epstein-Forscherin, schreibt dazu:

71 Ebd., S. 22f.

72 Epstein, Jean: «Ciné-Mystique». In: *Millennium Film Journal* Nr.10-11, 1981/1982, S. 191.

73 Epstein, «Das Kino und die moderne Literatur». S. 23.

74 Ebd., S. 23.

2. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Schriften

Von Georges Dumenil bis John Cassavetes, von Robert Bresson bis Pier Paolo Pasolini hat das Kino seinen ästhetischen Horizont in einem Ideal der exaltierten Mimesis, in der Forderung nach Gegenwart gesehen. [...] die reale Gegenwart [...] stellt eine Epiphanie dar. Bei Epstein ist die reale Gegenwart zwei Bedingungen untergeordnet: der Präzision, das heißt der Genauigkeit des beschreibenden Aktes, und der kritischen Intensität, die beansprucht, in eine innere Perspektive einzutauchen, jene Perspektive, der an der Erfassung eines Phänomens gelegen ist – nicht um es herzuzeigen, sondern um es herauszuschälen; es offenzulegen, es zu entschuppen, es von «einer Illusion um die andere» zu befreien. Die reale Gegenwart ist nichts, was offen zutage liegt, sie erwächst aus der Offenbarung und wird immer auch die Erschütterung dieses Moments in sich tragen. Sie gibt sich also unter bestimmten privilegierten Umständen die Blöße ihrer selbst.⁷⁵

Epsteins Worte über eben diese «reale Gegenwart» in Form eines Granatapfels lesen sich wie eine glühende Liebeserklärung, ja, beinahe ein erotisches Manifest. Wenn von Stromstößen, schmelzend heißen Temperaturen und Granatäpfeln, die freigelegt werden, die Rede ist, fällt es schwer, Assoziationen der körperliche Liebe auszublenden. Sätze wie diese mögen dazu geführt haben, dass Epsteins Werk oft nicht ernst genommen wurde und als «mystisch», «wirr» oder «esoterisch» abgetan wurde. Doch Epstein schreibt nicht als nüchterner Wissenschaftler, sondern eben als Liebhaber des Kinos, subjektiv, leidenschaftlich. Auch in einem seiner anderen Texte desselben Jahres, «Ciné-Mystique», erschienen in Louis Delluc's Magazin *Cinéa*, formuliert Epstein ähnlich stürmisch [in der englischen Übersetzung von Stuart Liebman]:

Intricacy of plot and pirouette-like phrases belong elsewhere; here, we have only the pure visual pleasure of life's agility. Leaf through man as though through a book. This sailor, whose sun-tan shows through the opening of his collar of softest blue, jumps on the running board of a commuter tram. Four seconds of muscular poetry. The spring. The jump. A foot lands. The other describes a curve through air. I look at once for the acrobatic rigging and meditative profile of indeterminately sexed steamers. It lasts hardly a few seconds but it's what matters and it suffices.⁷⁶

Jeglicher pathetischer Formulierungen zum Trotz analysiert Epstein genau die Möglichkeiten und Wirkungsweisen des Kinos und gelangt zu Schlüssen, die heute wieder sehr fortschrittlich und modern anmuten. Um Epsteins Texte und Filme aber verstehen und richtig einschätzen zu können muss man auch seine Grundhaltung, seine Mentalität begreifen. Und dazu eignet sich einleitend der hier analysierte Text sehr gut.

Die Leinwand ist ein «Tal der Tränen», birgt Emotionen in sich und löst sie aus. «Kleinste Wechsel in den Einstellungen bringen mich aus dem Gleichgewicht. Projiziert auf die Leinwand, lande ich im Zwischenraum der Lippen».⁷⁷

75 Brenez, «Ultra-modern. Jean Epstein – das Kino im Dienst der Kräfte von Transgression und Revolte» S. 148.

76 Epstein, «Ciné-Mystique», S. 191.

77 Epstein, «Das Kino und die moderne Literatur», S. 23.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

Nicht nur, dass alles größer wird, sichtbarer und verständlicher auf der Leinwand, nicht nur, dass völlig neue Blickwinkel und Räume entstehen, sondern reine, stumme Bilder in schwarz-weiß genügen, um emotional zu berühren. Sie sind sozusagen mehr als die Summe ihrer Teile; das Kino verfügt über die Fähigkeit, zu berühren, das Auge sieht und fühlt zugleich. In Epsteins schon erwähntem Aufsatz «Ciné-Mystique» findet sich dieser Gedanke erneut, wenn es heißt: «It is a feeling – something far better than an idea – that cinema brings into the world.»⁷⁸

Dass Kinobilder den Zuschauer emotional berühren, sogar erschüttern, ist auch von Eisenstein bekannt. Allerdings ist es bei Eisenstein eher die Zusammensetzung von Bildfolgen, die «Attraktionsmontage», die eine bestimmte Haltung beim Zuschauer auslösen soll. Epstein greift dem vor, das auslösende Moment liegt im Bild selbst, ist im Kinematographen selbst begründet, macht sein Wesen aus. Gleichzeitig bleibt Epstein beim Sehen und Betrachten, das in ein Erleben übergeht. Eisenstein hingegen geht über das Erleben hinaus, möchte «wirken», Welt verändern.⁷⁹

Epstein, etwa zur gleichen Zeit, setzt sich nicht mit Agitprop auseinander. Ihm geht es mit seinem Kino nicht darum, die Welt in traditionell politischer Weise zu verändern. Er legte sein Augenmerk darauf, die Welt sichtbarer zu machen als sie ist – wie das auch Vertov mit seinem *kinoglaz* ähnlich tat – und sie gleichzeitig neu zu denken, neu zu erfinden und sie dadurch zu verändern – nicht «real», aber doch mental. Das Kino schafft ein neues Bewusstsein.

Ästhetik der Suggestion:

«Man erzählt nicht mehr, man deutet an. So bleibt das Vergnügen bestehen, eine Entdeckung zu machen und aus Anhaltspunkten etwas zu konstruieren.»⁸⁰

Entdeckung, Konstruktion – die Leinwand als Materiallager, mit Hilfe dessen etwas Neues gebaut werden kann. Der Zauber der Leinwand liegt nicht allein in der Sichtbarwerdung menschlicher Körperlichkeit, auch Bedeutungsträger, Gesten sind – wie natürlich im Theater – von großer Bedeutung.

Auf der Leinwand besteht die wesentliche Qualität des Gestischen darin, sich nicht bis zum Ende entfalten zu müssen. Das Gesicht soll nicht ausdrücken, wie beim Mimen, es suggeriert. Dieses abgebrochene Lachen, wie imaginiert man es doch bereits, da es noch im Nahen begriffen ist. Und diese Handfläche, die kaum dabei ist, sich zu öffnen, zu welchem reich gesäumtem Weg von Vorstellungen weist sie schon jetzt.⁸¹

78 Epstein, «Ciné-Mystique», S. 193.

79 Vgl. Eisenstein, Sergej: Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006, S. 49.

80 Epstein, «Das Kino und die moderne Literatur», S. 23.

81 Ebd., S. 23.

2. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Schriften

Das Theater, wie Epstein es kennt, braucht große Gesten, um überhaupt gesehen zu werden. Geschichten, die zu Ende erzählt werden. Dem Kino reichen Andeutungen, nicht aus Sparsamkeit gegenüber ausgestalteter Dramatik, sondern zur Spannungserzeugung. Ein Moment, eine Geste, ein Lachen steht auf der Kippe, noch ist nicht klar, in welche Richtung es geht. Vielleicht wird die Ahnung des Zuschauers bestätigt, vielleicht hat er sich getäuscht. In jedem Falle langweilt er sich nicht, denn ihm wird nichts Fertiges geboten, sondern er ergänzt selbst. «Weil für den, der die Arithmetik kennt, die Darlegung des Ausgangsmaterials hilfreich ist.»⁸² Epstein begeistert sich für die Möglichkeit, Dinge in der Schwebe zu lassen, eine Leerstelle zu schaffen. Damit verbeugt er sich vor dem intellektuell eigenständigen Zuschauer, dessen «Denken bereits mit größter Geschwindigkeit erfasst hat», was passiert.⁸³

Ästhetik der Abläufe:

Movies, sagen die Engländer, vielleicht weil sie verstanden haben, dass die erste Treue gegenüber dem, was das Leben ist, darin besteht, wie dieses zu wimmeln. Ein Gewimmel von Details konstituiert ein Gedicht, und im Schnitt eines Films verbinden und vermengen sie sich, Tropfen um Tropfen, die Ereignisse. Später kommt das in eine Zentrifuge und wird zu dem, was wir als generellen Eindruck empfangen. Im Kino wie in der Literatur: Alles ist in Bewegung.⁸⁴

Die «Werktreue» des Kinos gegenüber dem Leben besteht für Epstein hier in seiner Bewegung. Bewegte Bilder zum einen, aber auch Bewegung, die auf der Leinwand sichtbar ist sowie die Bewegung (und auch: Bewegtheit) des Zuschauers. «Die physiologische Annäherung des gleichzeitigen Sehens wird ersetzt durch Annäherung: schnell sehen»⁸⁵ schreibt Epstein weiter. Hier findet sich wiederum ein Hinweis darauf, wie Kino auf das Bewusstsein einwirkt: man lernt, schnell zu sehen. Schnell und gleichzeitig verdichtet, die Essenz des Gewimmels erscheint auf der Leinwand und ist wiederum bewegt; der Blick muss den Bildern folgen, wird schneller – und mit dem Blick auch das Denken, das sich an eine neue Art zu sehen gewöhnt, so tiefgreifend, dass es bis in die tiefsten Strukturen vordringt.

82 Ebd., S. 23.

83 Ebd., S. 23.

84 Ebd., S. 23.

85 Ebd., S. 23f.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

Ästhetik der mentalen Geschwindigkeit:

«Es ist immerhin möglich, dass das Denkt tempo sich im Laufe eines Menschenlebens und im Gefolge der Generationen steigern kann. Nicht alle Menschen denken mit derselben Geschwindigkeit.»⁸⁶

Epstein beschreibt das Kino als einen Mechanismus, der sich auf das Denken auswirkt – doch zunächst einmal unabhängig von Inhalten. Das Kino nimmt Einfluss auf den Rhythmus des Denkens, auf die «Denkgeschwindigkeit». Dieses Medium lässt den Zuschauer nicht nur schneller sehen, sondern auch schneller denken, wobei Epstein an dieser Stelle nicht näher darauf eingeht, wie konkret das vonstatten gehen soll. Er deutet nur an:

Womöglich schult uns die Geschwindigkeit des Films, geschwind zu denken. Vielleicht eine Art Erziehung. [...] Nicht jeder kann da folgen, wer langsam denkt, sieht sich, in der Literatur wie im Kino, ins Hintertreffen geraten und traktiert den Nachbarn unablässig mit Fragen.⁸⁷

Diese «Denkgeschwindigkeit» beschreibt Epstein in rhythmischen Einheiten. «In den *Illuminationen* von Rimbaud laut gelesen: durchschnittlich ein Bild pro Sekunde. [...] Dagegen findet man bei *Marinetti* kaum mehr als ein Bild alle fünf Sekunden.»⁸⁸ Diese Anspielung ist von großem Interesse, wirft sich doch noch einmal ein ganz anderes Licht auf das Spiel mit Rhythmus und Zeit im Film, Zeitlupe, Zeitraffer und Montage. Hier erhält das Kino eine sehr musikalisch anmutende Komponente, beats per minute. Die rhythmische Abfolge von Bildern ist also nicht nur einer abwechslungsreichen Dramaturgie geschuldet, sondern hat beinahe physischen Einfluss auf den Zuschauer. Ähnlich dem an den Herzrhythmus der Tanzenden angepassten Beat in großstädtischen Clubs wirkt das Kino unmittelbar auf das Denken ein, bestimmt nicht nur was man denken könnte und wie, sondern, viel unmittelbarer, das Tempo. Neues Denksystem, das Kino als Motor im Kopf.

Ästhetik der Sinnlichkeit:

«Im Kino ist Sentimentalität ganz unmöglich.»⁸⁹ Ein provokanter Satz, wenn man nur daran denkt wie viele Menschen dem Ende eines Hollywood-Blockbusters entgegenschluchzen. Dieser Absatz in «Le cinéma et les lettres modernes» ist äußerst knapp gehalten, Epstein definiert nicht konkret den Begriff «Sentimentalität».

86 Ebd., S. 24.

87 Ebd., S. 24.

88 Ebd., S. 24.

89 Ebd., S. 24.

2. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Schriften

Doch er führt weiter aus, dass diese unmöglich sei «aufgrund der Großaufnahmen, aufgrund der photographischen Präzision».⁹⁰ Das deutet an, dass der Sentimentalität, die er meint, etwas Verschwommenes innewohnt, ein gefühligler Schleier, der sich über die Dinge breitet. Möglicherweise ist diese These dahingehend zu verstehen, dass es Epsteins Meinung nach im Kino keinen Weichzeichner gibt, der die Zuschauer einlullt. «Was sollen noch platonische Blumen, wenn sich uns die Haut eines Gesichts offenbart, das von vierzig Bogenlampen attackiert wird?»⁹¹ Schonungslose Nacktheit, Roheit. Vielleicht geht es darum: Echtheit statt falscher Gefühle, Konfrontation statt Gefälligkeit. Nicht alles ist schön, doch alles ist sichtbar in einer fast brutalen Art und Weise – vor der entblößenden Kraft der Kamera kann sich keiner verstecken.



Aus: Epstein, Jean:
Bonjour Cinéma.
Paris: Éditions Seghers
1921, S. 91.

90 Ebd., S. 24.

91 Ebd., S. 24.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

Ästhetik der Metaphern:

Analog zu den Welten, die ein Gedicht mittels seiner Metaphern eröffnen kann, glaubt Epstein, dass es eines Tages «kinematographische Gedichte» sein werden, die den Zuschauer entführen.⁹²

Abel Gance hatte als Erster die Idee der visuellen Metapher. Abgesehen von der Langsamkeit, die sie verfälscht, und dem Symbolismus, der sie verbirgt, ist sie eine Entdeckung.⁹³

Es gibt also Bilder im Kino, die für etwas anderes stehen, auf etwas anderes verweisen – man denke nur an Eisenstein und seine Methode der intellektuellen Montage. Worauf es Epstein ankommt, ist die Beiläufigkeit der Metaphern, die Selbstverständlichkeit, mit der sie einen Bildteppich weben.

Das Prinzip der visuellen Metapher beruht auf Entsprechungen zwischen Traum- und normalem Leben; auf der Leinwand drängen sich diese Entsprechungen auf.⁹⁴

Die Leinwand amalgamiert zwei Lebensrealitäten, die des «normalen» Lebens und die des Traums, eröffnet eine reichere Welt in der sich diese an sich getrennten Erlebnisräume treffen, miteinander verschmelzen, zu einer dritten Realität, der des Kinos. Nur folgerichtig ist es da, den Metaphern keine festen Bedeutungen zuzuordnen sondern sie als visuelle Auslöser zu benutzen, die einen in einen neuen Kosmos überführen. «OHNE SYMBOLISMUS» postuliert Epstein. Interessanterweise ist es Jahrzehnte später Jean-Luc Godard, das Aushängeschild der französischen Nouvelle Vague, der mit anderen Worten dasselbe sagt: «Der flüchtigste Kuss, der kleinste Pistolenschuß im Kino steht zur Geschichte in einem stärkeren metaphorischen Verhältnis als die Literatur. Sein Stoff ist per se metaphorisch. Seine Wirklichkeit ist per se metaphorisch.»⁹⁵ Keine Metaphern als aufgeladene Bedeutungsträger also, nein, das Bild an sich ist schon metaphorischer Natur. Wie wichtig es für das Urteilsvermögen eines Betrachters ist, keine vorgefertigten (Bild-)Antworten zu erhalten, macht Godard ebenfalls klar wenn er sagt:

Man behauptet, man sähe nichts, weil man heute nicht mehr in der Lage ist, ein Photo und einen Text ohne Deutungsabsicht zu betrachten... Man braucht eine Bildlegende, sei es als Einrahmung oder als Anreiz. Man muss wissen, ob es sich um Tennis handelt oder um Rugby. Einfach zwei Spieler, die sich den Ball zurückspielen, das kennt man nicht. Man ist immer weniger zu einem Urteil fähig...⁹⁶

92 Ebd., S. 25.

93 Ebd., S. 24.

94 Ebd., S. 24.

95 Godard, Jean-Luc/Ishaghpour, Youssef: *Archäologie des Kinos, Gedächtnis des Jahrhunderts*. Zürich/Berlin: Diaphanes 2008, S.63.

96 Ebd., S.38f.

2. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Schriften

Das Denken, genauer, das Denken in einem neuen Denkt tempo lässt sich auf eine Reise ein, die mit einer visuellen Metapher beginnt. Das Kino als Poesie.

Keine fünf Jahre mehr, und es werden kinematographische Gedichte geschrieben werden: 150 Meter und 100 Bilder. Kränze, die aus elektrisch geladenem Draht geflochten sind, und die Intelligenz folgt dessen Verlauf.⁹⁷

Ästhetik des Augenblicks:

Epstein weist auf eine ihm sehr wichtige Eigenschaft des Kinos hin: seine Vergänglichkeit. Das tut er ohne jegliche Melancholie, im Gegenteil, in der Vergänglichkeit des poetischen Moments liegt seine Kraft. Epstein trachtet nicht danach, Meisterwerke zu schaffen – auch das ein wichtiger Punkt, wenn es darum geht, sein Werk zu beurteilen. Es geht ihm um den Moment, um den Augenblick, das gegenwärtige Dasein.

Man liest keine Meisterwerke, nur weil sie Meisterwerke sind, und wenn doch – was für ein Abgesang wäre das auf sie? Ein Tanz auf Grabplatten.⁹⁸

Ein Film ist das Produkt seiner Zeit, greift die aktuelle Ästhetik auf, gewinnt seinen Charme aus seiner Flüchtigkeit. «Ein Bild aber kann nicht dauerhaft sein. Wissenschaftlich betrachtet, ermüdet der Schönheits-Reflex: Indem es altert, wird das Bild zum Klischee.»⁹⁹ In Zeiten der Moderne, in der «die Geschwindigkeit des Denkens [...] erhöht» ist, die Menschen «außer Atem» geraten und die «Ermüdungen [...] schneller aufeinander» folgen, gibt es kein Bestreben, etwas zu schaffen, was ewig währt.¹⁰⁰ Das Kino ist ein Produkt seiner Zeit. In diesen Zeilen klingt ein Appell durch – nicht restaurativ am Alten festzuhalten, sondern das Neue zu begrüßen, immer wieder. Das Leben ist sehr wechselhaft, «vom Herbst zum Frühling wechselt die Ästhetik», der Film «gibt [...] ein getreues Bild unserer flüchtigen Schwärmereien, welches aber, ist es gerade mal fünf Jahre alt, nicht mehr überzeugt als eine hübsche Jahrmarktlaterne».¹⁰¹ Das Wichtigste scheint für Epstein zu sein, als Mensch wie als Künstler genauso flexibel und schnell zu sein wie der Rhythmus des Lebens selbst.

97 Epstein, «Das Kino und die moderne Literatur, S. 25.

98 Ebd., S. 26.

99 Ebd., S. 25.

100 Ebd., S. 26.

101 Ebd., S. 26.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

»Becoming, for Epstein, was always more important than being.«¹⁰²

La poésie était un «nouvel état de l'intelligence», capable de voir loin et juste dans le cœur humain. Le cinéma, à sa façon, est une pensée du reel, une philosophie si l'on y tient. Comme notre propre intelligence, celle de la machine crée un système philosophique, sans doute très différent des nôtres, meme incomparable avec eux – mais ni plus ni moins que, de toute façon, ne le sont les œuvres d'auteurs différents.¹⁰³

RAYMOND LULLE Livre de l'Ami et de l'Aimé Un vol. in-16 raisin 6 fr.		PAUL L. JÉROBOAM Un vol. in-16 carré	
DURANTY La Cause du Beau Guillaume Un vol. in-8 couronne. 8 fr.		JEAN EPSTEIN : LA D'HUI UN NOUVEL E Un vol. in-16 jésus	

JEAN COCTEAU Carte Blanche. Un vol. in-8 oblong, tiré à 2.000 exemplaires (Collection des Tracts). Net. 6 fr. La Noce massacrée. I. - Visites à Maurice Barrès. Un vol. in-8 couronne 4.50 Le Coq et l'Arlequin. Notes autour de la musique. (Collection des Tracts). Un vol. oblong 4 fr.		PROGR PREMIÈRE PARTIE 1. <i>Orchestre, Séances continues</i> 2. LE 14^{me} ÉPISODE 3. <i>Orchestre, Aller et Retour.</i> 4. LE SENS 1^{BIS} 5. <i>Orchestre, Vers l'écran.</i> 6. <i>Orchestre, Ecran.</i> ENTRACTE <i>Mise en scène de</i> ~~~~~ THIS PROGRAMME IS SU	
---	--	---	--

MAX JACOB Cinématoma Un vol. sur bel alfa vergé . . . 12 fr.	LOUIS DELLUC LA JUNGLE Un volume in-8 couronne
--	---

Aus: Epstein, Jean: Bonjour Cinéma.
Paris: Éditions Seghers 1921, S. 8-9.

102 Möller, »Becoming Jean Epstein«, S. 21.

103 Aumont, Jacques: »Cinégénie, ou la machine à re-monter le temps«.
In: Aumont, Jacques (Hg.): *Jean Epstein. Cinéaste, Poète, Philosophe*.
Paris: Editions de la Cinémathèque française 1998, S. 95f.

Bonjour Cinéma

Bonjour Cinéma, Epsteins erstes Buch zum Kino, erscheint 1921 im Pariser Verlag *La Sirène*, im gleichen Jahr in dem schon Epstein schon *La Poésie d'Aujourd'hui* veröffentlichte.

Le même année paraît un petit livre-objet où voisinent fac-similé de programme, affiches, fantaisies typographiques, photo-montages, et texts variés qui prennent tantôt l'aspect de manifestes, tantôt l'allure libre de la jeune littérature de l'époque – qu'Epstein connaissait bien. Littérairement, ce petit livre se situe dans l'immédiate postérité d'Appolinaire, de Cendrars, de Dada [...].¹⁰⁴

FFITTE DU LA FINANCE SANS MÉNINGITE 6 fr. POÉSIE D'AUJOUR- AT D'INTELLIGENCE 8 fr.	BLAISE CENDRARS LA FIN DU MONDE FILMÉE PAR L'ANGE N.-D. <i>Aquarelles et dessins de Fernand Léger</i> 1.200 exemplaires in-4° raisin, sur vélin fort Lafuma, ornés d'aquarelles reproduites au patron (26-1225). 20 fr.
AMME DEUXIÈME PARTIE 7. Orchestre, Deuil. 8. Orchestre, Litanie des Photo- génies. 9. Grossissement 10. CINÉ MYSTIQUE BONSOIR <i>Claude Dalbanne</i> BJECT TO ALTERATION DU CINÉMA ROMANS Net. 7 fr.	ROBERT-LOUIS STEVENSON L'Ile au Trésor Un fort vol. in-8 cou- ronne 7 fr. LE MAITRE DE BALLANTRAE Un vol. in-8 cour. 7.50 Les Gais Lurons Un vol. in-8 cour. 7.50 Dans les Mers du Sud 1. Les Marquises et les Paumotus 2. Les Gilberts 2 vol. à 6 fr. . . 12 fr. LES VEILLÉES DES ILES Un vol. in-8 cour. 7 fr. JOSEPH JOLINON LE JEUNE ATHLÈTE Un vol. in-8 cour. 7 fr. PIERRE BONARDI Le Visage de la Brousse Un vol. in-16 raisin 5 fr.

Es ist kaum länger als 120 Seiten, doch die Ideen und Überlegungen zum Kino, die Epstein hier im Alter von 24 Jahren präsentierte, verleihen diesem schmalen Bändchen eine Intensität, die manche Schriftsteller in wesentlich umfangreicheren Werken nicht erreichen. Es soll daran erinnert werden, dass Epstein selbst zum Zeitpunkt der Veröffentlichung noch keinerlei praktische Kinoerfahrung hatte. Das tut *Bonjour Cinéma* jedoch keinen Abbruch, denn:

Le spectateur-poète est déjà cineaste, bientôt persuadé que le lieu privilégié de la poésie – et nous le verrons, de toutes les formes de poésie – se trouve dans le cinéma.¹⁰⁵

104 Labarthé, André: «Jean Epstein à l'état naissant». In: Cahiers du Cinéma Nr. 202, 6-7/ 1968, S. 51.

105 Leblanc, Gérard: «La Poétique Epsteinienne». In: Aumont, Jacques (Hg.): *Jean Epstein. Cinéaste, Poète, Philosophe*. Paris: Editions de la Cinémathèque française, 1998, S. 26.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

Bonjour Cinéma setzt sich zusammen aus Kinogedichten, sogenannten «ciné-poèmes», Texten zu filmischen Möglichkeiten sowie Grafiken und Collagen. Proklamatisch heißt Epstein schon auf dem Einband das noch sehr junge Medium Kino willkommen: «Bonjour». *Bonjour Cinéma* ist ein Potpourri, es hat keinen roten Faden, doch steckt sehr viel Leidenschaft darin.

But if we return to *Bonjour cinéma* and to chapter 18 of *La poésie aujourd'hui*, the first thing to say is that these writings, however authoritative in their formulation, constitute neither a theory of cinema nor a systematic treatise. They amount to a series of intuitions prompted by intensive film viewing. [...] The percussive force, both incisive and bracing, of a book like *Bonjour cinéma* stems from the fact that its author is still in the first flush of discovery, only concerned to scribble down as quickly as possible, in any order, his emergent intuitions and observations.¹⁰⁶

Epstein leugnet nicht, dass er erst entdecken muss, Fragen aufwirft, experimentiert. So ist auch der Satzbau nicht besonders ausgefeilt, was nur konsequent ist.



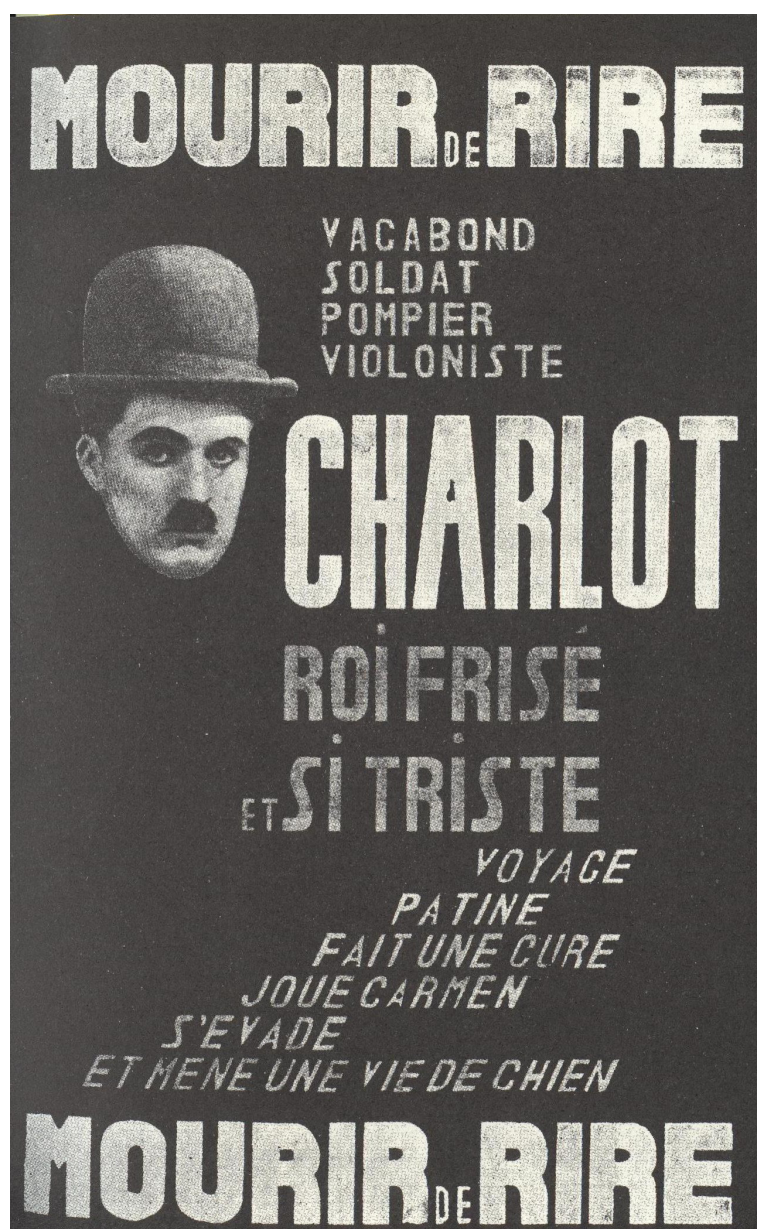
Aus: Epstein, Jean: *Bonjour Cinéma*.
Paris: Éditions Seghers 1921, S. 25.

106 Labarthé, André: «The emergence of Epstein». In: *Afterimage* Nr. 10, 1981, S. 7.

2. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Schriften

Epstein steht am Anfang seines Schaffens, das Medium Kino steckt ebenfalls noch in den Kinderschuhen. So behauptet auch die Satzstruktur keine durch-reflektieren Überlegungen, sondern ist elliptisch, kurz, prägnant.

Bonjour Cinéma is a text constructed according to the most important values and procedures of early modernist French poetics. It does not attempt to be a logically organized discussion of theoretical issues. Rather, it is conceived as a spontaneous meditation of many of the cinema's most extraordinary capacities and formal strategies.¹⁰⁷



Aus: Epstein, Jean: *Bonjour Cinéma*.

Paris: Éditions Seghers 1921, S. 61.

Der Filmwissenschaftler Francis Ramirez geht sogar soweit, das gesamte Buch als Gedichtsammlung zu lesen, also auch die theoretischen Texte selbst als Gedichte zu begreifen.

*Bonjour cinéma, en effet, n'est pas un livre qui comportait, »en oultré», des poèmes; c'est un livre tissé de poèmes, un livre mêlant prose et poésie dans la proportion importante d'une mesure de poésie pour deux mesures de prose environ, ce qui est beaucoup.*¹⁰⁸

Bonjour Cinéma spielt mit Assoziationen, wirft durcheinander, unterbricht,

107 Liebman, «Epsteins Early Film Theory», S. 197.

108 Ramirez, Francis: «Jean Epstein, Poète». In: Aumont, Jacques (Hg.): *Jean Epstein. Cinéaste, Poète, Philosophe*. Paris: Editions de la Cinémathèque française, 1998, S. 20.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

fährt an anderer Stelle fort. *Bonjour Cinéma* ist ein Manifest.

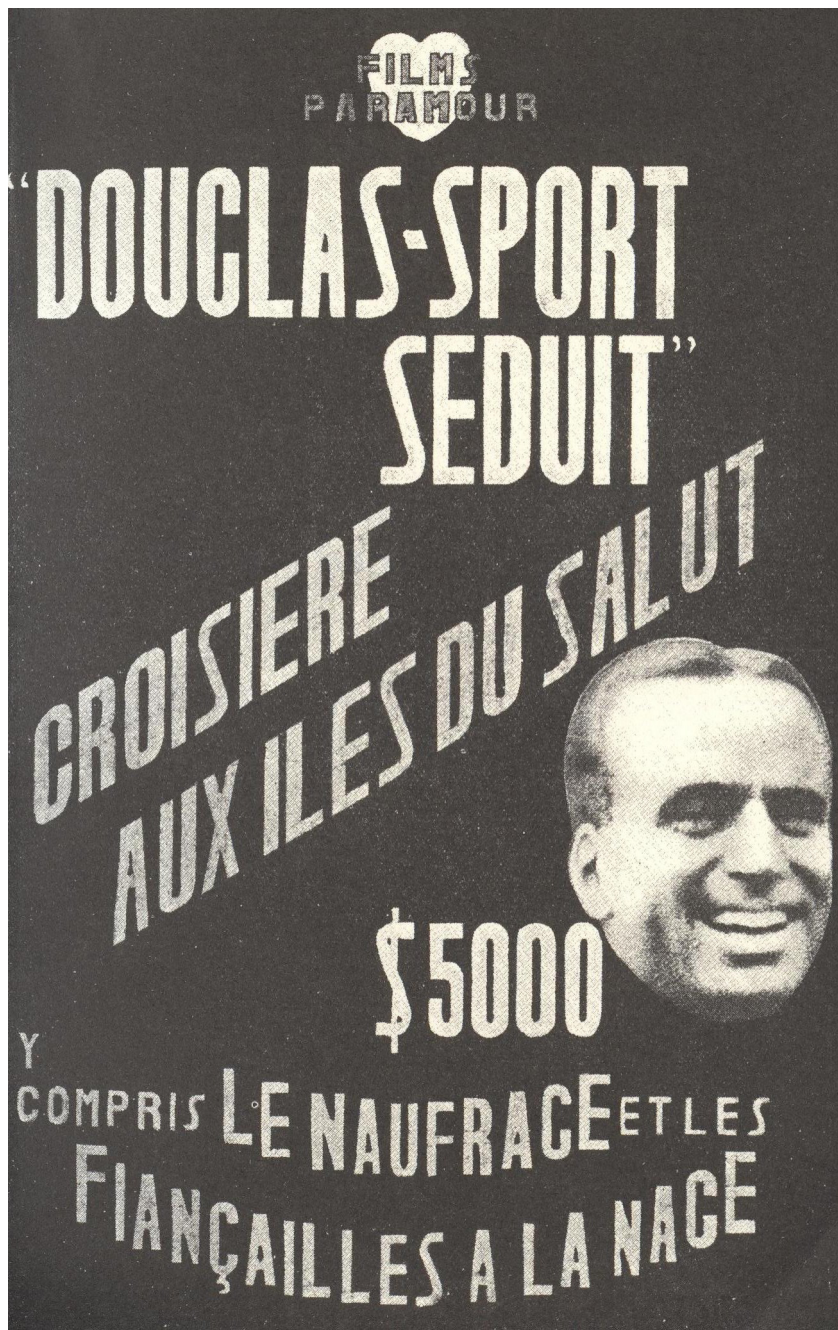
Written in a truculent, manifesto-like style, they resemble the excited conversation of a film fan more than the sober deliberations of a film theorist. No systematic exposition of the major issues involved in film theory is, in fact, offered. Thoughts are presented pell-mell, without any effort to marshal the arguments needed

to sustain them.

Moreover, many of Epstein's remarks are so provocative as to strain the patience of even the most sympathetic reader.

»There are no stories; there have never been any stories,» Epstein writes in »Le Sens 1 bis«, as if intent upon antagonizing the commercial film industry of his day.¹⁰⁹

Es ist eine Hymne ans Kino. Es ist witzig; so beginnt es eben mit »Bonjour«, die letzten beiden Sei-



Aus: Epstein, Jean: *Bonjour Cinéma*.
Paris: Éditions Seghers 1921, S. 63.

109 Liebman, »Epsteins Early Film Theory«, S. 193.

2. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Schriften

ten, die einen Zelluloidstreifen versinnbildlichen, enthalten einzig die Worte «Bonsoir» und «Merci». Danke fürs Lesen. Der Film ist zu Ende. So liest sich auch das Inhaltsverzeichnis nicht wie das eines theoretischen Werkes, sondern wie ein Kinoprogramm; oder auch wie das Programmheft zu einem klassischen Konzert – Epsteins Texte treten auf, dazwischen wird Musik gespielt – oder eben, Gedichte.



Bonjour Cinéma stands as the single most important text of all those he devoted to film during this period. It is a unique document in the history of film theory. Bonjour Cinéma resembles none of the more soberly developed classical film theoretical texts for it presents Epstein's theoretical reflections in a puzzling but delightfully flamboyant form.

Aus: Epstein, Jean: Bonjour Cinéma.
Paris: Éditions Seghers 1921, S. 51.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

The book's most immediately striking features are the many different graphic elements that punctuate the relatively few pages devoted to the three major essays. Designed with the help of Epstein's friend Claude Dalbanne, a painter and graphic designer, *Bonjour Cinéma* includes poster-like collage portraits of famous film stars such as Nazimova and Charles Ray [...].¹¹⁰

Epsteins Texte in *Bonjour Cinéma* lesen sich zuweilen beinahe fiebrig, das Schreiben über Kino gleicht oft einem Rausch.

Bonjour Cinéma was his effort to formulate a response, simultaneously intellectual and emotional to an experience he directly compared to the taking of a drug.¹¹¹

Über 20 Seiten macht allein die grafische Gestaltung des Buches aus. Die Grafiken, Collagen und Schriftzüge eröffnen weitere Ebenen, regen zum assoziativen Weiterdenken an – keinesfalls sind sie lediglich illustrativ gemeint.



Aus: Epstein, Jean: *Bonjour Cinéma*.
Paris: Éditions Seghers 1921, S. 81.

110 Liebman, «Epsteins Early Film Theory», S. 197.

111 Ebd., S. 199.

2. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Schriften

Der einzige den literarischen Avantgarden nahestehende Cineast, der auch theoretisch zwischen der Lyrik und dem Film zu vermitteln suchte, blieb der zunächst vom älteren Blaise Cendrars geförderte Jean Epstein. Ergebnis seiner sich an den Schnittstellen von cineastischer Praxis und lyrischer Ästhetik entfaltenden Aktivität ist der Band «Bonjour Cinéma» von 1921, herausgegeben in der von Blaise Cendrars betreuten Édition de la Sirène, ein originell gestaltetes Kompendium, in dem Kinogedichte, Filmessays und kinoreflektierende Prosa zu finden sind. Das Motiv des Zelluloidstreifens als ikonartige Repräsentation des filmischen Mediums taucht in der Graphik der Anfangs- und Schlußseiten dieser singulären Publikation auf [...]. Die ästhetische Neuheit des Mediums wird so auch im gestalterischen Impuls dieser Sammlung greifbar.¹¹²

Stuart Liebman meint, die grafische Gestaltung veranschauliche zugleich die Vielfältigkeit des Mediums Kino, die unterschiedlichsten Formen des Films und Verständnisebenen – Kino ist ein mehrdimensionales Konstrukt:

The collage advertisements, the drawings and poems help to suggest the size, complexity, and vitality of cinema as an institution. They evoke the incredible variety of films – from serial adventures through comedies and melodramas to documentaries – that were embraced by the catholic sensibilities of cinema enthusiasts [...].¹¹³

Den verschiedensten Möglichkeiten von Kino nähert sich Epstein unter vier Gesichtspunkten; er beschreibt dabei die Wirkungsweise der Kamera und die Transformation der Dinge, die sie filmt; die Großaufnahme; den Unterschied des dramatischen Geschehens in Theater und Film sowie die vielschichtige Beeinflussung des Zuschauers.

In *Bonjour Cinéma*, Epstein concentrates on four major areas of theoretical interest: the way in which the camera mechanism transforms the pro-filmic scene, the closeup, cinematic acting, and the audience's experience while watching a film. Throughout the book, but especially in »Le Sens 1bis«, Epstein insists that the camera's mediation is the crucial factor in the creation of "*photogénie*", the complex and ill-defined quality Epstein holds to be the determining feature of film art. In »Grossissement«, Epstein argues that the intense analytic power of the camera's »eye« and the extraordinary dilation or compression of time that the camera's »metallic brain« can create, can be further intensified by camera movement, by rapid editing and especially by the use of mobile closeups.¹¹⁴

Die erwähnten Texte, «Le Sens 1bis» und «Grossissement» werden in der Folge besprochen. Besonderes Augenmerk soll auch darauf gelegt werden, wie das Kino funktioniert, welchen Mechanismen es unterliegt und welche es bedient, durch welche Konstruktionsweise und welche ihm innewohnenden Eigenschaften es Energie freisetzt.

112 Röhnert, »Springende Gedanken und flackernde Bilder«, S. 92.

113 Liebman, *Epsteins Early Film Theory*, S. 197.

114 Liebman, »Introduction to Jean Epstein's 'Ciné-Mystique'«, S. 187.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

«Bonjour Cinéma» est un fourre-tout genial dans lequel le cinéma, saisi de plein fouet, se decompose et se recompose cent fois, mille fois, sous nos yeux, sans déperdition notable d`énergie. Livre-film, en quelque sorte, qui décrit par mimétisme et ne tient le pari de sa forme que grace à cette acceleration croissante qui permet seule de rattraper une chute perpétuellement imminente.¹¹⁵

115 Labarthé, «Jean Epstein à l'état naissant», S. 51.

2.4 «Le Sens 1bis» - Analyse

«Le Sens 1bis» erschien zum ersten Mal in der Filmzeitschrift *Cinéa* Nr. 12-13 (Juli 1921) und wurde anschließend Bestandteil von Epsteins erstem Kinomanifest *Bonjour Cinéma*, erschienen im selben Jahr. In diesem Text beschäftigt sich Epstein mit den Möglichkeiten und Besonderheiten des Kinos als neuer Kunstform, mit Handlungsinhalten die seiner Meinung nach für dieses Medium passend sind sowie dem Wirkmechanismus des Kinetographen.

In der Zeit vor dem Kino war es fast ausschließlich darum gegangen, uns vor meisterlichen Aphorismen verstehend zu verbeugen. Wir blieben mit Muskelkater zurück, und das war's. Das Kino stürzte und ins Nicht-Verstehen. Lange haben wir nichts verstanden. Nichts, nichts, und wieder nichts.¹¹⁶

Epstein weist dem Kino einen besonderen Stellenwert im Bereich der Künste bzw. Wissenschaften zu – das Kino fegt gleichsam alles hinweg, was vertraut war, eröffnet eine neue, fremde Welt, hat eigene Gesetze. Mit «Kino» meint Epstein stets mehr die Vision, die er diesbezüglich davon hat, als nur die reale Kinosituation seiner Zeit. Diese interessiert ihn nicht:

Vorbei aber die Zeit, da das Kino nur nachschulischer Zeitvertreib war, ein Ort, dessen Dunkelheit sich für ein Rendezvous anbot oder einen etwas schlafwandlerischen physischen Kitzel versprochen.¹¹⁷

Epstein sieht eine ganz neue Epoche sich nähern, «Neue Poesie und Philosophie».¹¹⁸ «Es bedürfte eines Radiergummis, der in der Lage wäre, die Stile auszulöschen, sodass man darauf unbefangen und naiv alles ganz neu aufbauen könnte.»¹¹⁹ Den Reichtum kinematographischer Möglichkeiten sieht Epstein unter anderem in der Gegensätzlichkeit von Kino und Theater – Filme sollten für ihn kein «abphotographierte[s] Theater»¹²⁰ sein.

Gegen die Story und für die schwebende Tragödie

Er schreibt, schlicht und prägnant:

Das Kino taugt nicht besonders für die Story. Die Vorstellung einer ‚dramatischen Handlung‘ ist ein Irrtum. Das Drama, insofern es Handlung ist, ist schon der halbe Weg zur Lösung, zur Rettung aus der Krise.¹²¹

116 Epstein, «Der Sinn 1(b)», S. 28f.

117 Ebd., S. 29.

118 Ebd., S. 29.

119 Ebd., S. 29.

120 Ebd., S. 29.

121 Ebd., S. 29.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

Nun ist es keineswegs so, dass Epstein prinzipiell ein Feind von Geschichten wäre. Epsteins Anliegen ist es auch nicht, ausschließlich visuelle Gedichte zu schaffen; so sehr er der Wirkung der Bilder vertraut, heißt das nicht, dass er sich einfach an ihrer Intensität erfreut. Doch er wendet sich gegen einen stringenten, chronologischen Handlungsablauf nach aristotelischem Muster.¹²²

Le courant general d'opinion parmi les producteurs est à l'adaption d'œuvres célèbres de la littérature et du théâtre. C'est tout à fait raisonnable. C'est tout à fait faux. Voit-on un théâtre qui ne porterait à la scène que des romans transformés? Il n'y aurait plus de théâtre. [...]

Le problème est sérieux, car il faut évidemment au cinéma des sujets de cinéma. Sinon l'écran n'est plus qu'un horrible *opéra de l'œil*. [...] Evidemment l'écran est enceint de sa dramaturgie propre. Je vais au théâtre; je suis frappé par cent détails scéniquement logiques, mais qui m'apparaissent absurdes jusqu'à susciter le rire; tant de portes s'ouvrent et se ferment; chacun entre, sort, rentre et personne n'est en retard.¹²³

Der Grund, weshalb theatrale Erzählmuster völlig ungeeignet für das Kino sind, ist für Epstein ganz einfach:

Es gibt keine Geschichten. Es gab niemals Geschichten. Es gibt nur Situationen, ohne Schwanz oder Kopf; ohne Anfang, ohne Mitte und ohne Ende; ohne Vorderseite und ohne Rückseite; man kann sie rundherum betrachten; rechts wird links, ohne die Grenzen der Vergangenheit oder Zukunft, sie sind die Gegenwart.¹²⁴

Auch hier möchte Epstein wieder dem Leben gerecht werden, wenn er das Kino dazu benutzt, dieses abzubilden. «Das Leben lässt sich nicht so ineinanderfügen wie diese Sets chinesischer Teetischchen, derer es genau zwölf bedarf, damit sie ineinanderpassen.»¹²⁵ Sein Kino soll nicht die Geschichten bestimmen, die erzählt werden, vielmehr sucht es nach Momenten, die in Bildern eingefangen werden. Man liest einen gewissen Überdruß gegenüber klassischen Erzählmustern heraus wenn es etwas heißt: «Nun aber mal wirklich, all das, bloß damit man erfährt, ob am Ende geheiratet wird?»¹²⁶ Epstein möchte keine Geschichten, die willkürlich einem tragischen oder glücklichen Ende entgegengehen, vom Ende her erzählt werden und damit eigentlich belanglos sind – denn wichtig ist ja dann in erster Linie nur, was dabei herauskommt, nicht, was passiert. Doch es passiert immer etwas, «das Leben ist außergewöhnlich».¹²⁷ Epstein interessiert sich für die Uneindeutigkeit von Situationen: «Wahre Tragödie [...] verbleibt im Zustand der Schwebe».¹²⁸ Den standardisierten

122 Vgl. Aristoteles: *Poetik*. Stuttgart: Reclam 2003.

123 Epstein, Jean: «L'opéra de l'œil». In: Aumont, Jacques (Hg.). *Jean Epstein. Cinéaste, Poète, Philosophe*. Paris: Editions de la Cinémathèque française, 1998, S. 223f.

124 Epstein, «Der Sinn 1(b)», S. 30.

125 Ebd., S. 30.

126 Ebd., S. 30.

127 Ebd., S. 30.

128 Ebd., S. 29f.

2. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Schriften

Ablauf, den das Kino so oft vom Theater leiht, hält er für zutiefst unlogisch, denn die Ereignisse kündigen sich nicht vorher an, etablieren sich nicht nach durchkomponiertem dramaturgischen Muster, sondern es «schnappt uns an den Beinen, wie eine Wolfsfalle».¹²⁹ Ehe man sich versieht, ist man Zeuge einer Geschichte, begleitet scheinbar zufällige Augenblicke, nie wissend, wohin sie sich bewegen. Epstein führt erklärend aus:

Ich wünsche mir Filme, in denen nicht nichts vorgeht, sondern nichts Besonderes. [...] Das kleinste Detail schlägt den Ton des dahinterliegenden Dramas an. Ein Chronometer spielt die Vorsehung.¹³⁰

Das Kino ist nicht einfach eine technisch versierte Form der dramatischen Abbildung, die Leinwand ersetzt nicht den Guckkasten. Dem Kino ist eine ganz eigene Materialität eigen, es ist für Epstein das einzige Medium, das bewegte Bilder zeigen, neu zusammensetzen kann und in der Lage ist, Objekte in ein ganz neues Licht zu rücken und Augenblicke einzufangen, in ihrer Zeitlichkeit, ihrer räumlichen Verortung. «Photogénie, pures Photogénie, skandierte Bewegung.»¹³¹

«Photogénie» und die Drohung in der Gardine

Als Beispiel für diese «Photogénie» nennt Epstein einen amerikanischen Film aus dem Jahr 1918, *The Honor of His House* (Regie: William C. DeMille), in dem der von Epstein sehr verehrte Schauspieler Sessue Hayakawa die Hauptrolle spielt.

Es geht um Ehebruch und Chirurgie. Hayakawa, ein Tragödie wie in Trance, wischt das Drehbuch beiseite. Einige halbe Minuten öffnen den Blick für die bewegte Harmonie seines herrlichen Schauspiels. Er durchquert ganz natürlich ein Zimmer, den Oberkörper ein wenig gebeugt. Er gibt einem Bediensteten seine Handschuhe. Öffnet eine Tür. Dann, nachdem er hindurch gegangen ist, schließt er sie.¹³²

Auch hier findet sich die Faszination für Körperlichkeit im Kino wieder, für harmonische Bewegungen, für Momente, die auf der Kippe stehen. Wieder ist das Kino ein beinahe magisches Instrument, dem es gelingt, Augenblicke des Lebens einzufangen und schon durch das Bild an sich Spannung zu erzeugen.

129 Ebd., S. 30.

130 Ebd., S. 31.

131 Ebd., S. 30.

132 Ebd., S. 30.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

Die Drohung gilt allen Gesichtern. Sie sitzt in der Gardine und in der Türklinke. Aus jedem Tintentropfen an der Feder des Füllhalters kann sie erblühen. Sie löst sich im Wasserglas auf. Der ganze Raum ist gesättigt von Dramatik in all ihren Stadien. Über der Kehle des Aschenbechers schwebt die Bedrohung im Rauch einer Zigarette.¹³³

Überall sind Dinge im Begriff zu entstehen – man muss nur hinsehen, sie einfangen. Das ist es, was Epstein von seinem Kino wünscht. Dass es auch die scheinbar unbedeutenden Winkel eines Raumes, Facetten eines Ereignisses, einfängt. Im Dazwischen, im «Rauch einer Zigarette» noch den dramatischen Impuls festhält, visuell greifbar macht.

«What really happens is outside what you are being told.»¹³⁴

Die Fokussierung auf scheinbar unwichtige Details, die Gleichzeitigkeit von Ereignissen, das nicht hierarchische Nebeneinanderstellen von Bildern, die genau dadurch etwas auslösen können, das findet sich auch bei Jean-Luc Godard. 1976 gab der Kinophilosoph Gilles Deleuze, ein Bewunderer Godards, den «Cahiers du Cinéma» ein Interview, in dem er einige Punkte aufgreift, die ihn an Godards filmischer Arbeit so faszinieren, die ihm so modern und wichtig erscheinen.¹³⁵ In dem Bewusstsein, dass ein Bild immer nur eine Momentaufnahme ist, dass das Leben aber in jedem Augenblick stattfindet und Bilder immer nur eine Annäherung geben können, sind sich Epstein und Godard – wenngleich sie in ihrer Kinopraxis unterschiedlich verfahren – einig.

Immer gibt es eine Grenze, eine Fluchtlinie, die man nicht sieht, wo sie am wenigsten wahrnehmbar ist. Und dennoch ist es immer auf dieser Fluchtlinie, wo alles passiert, wo die Zukunft gemacht wird, wo die Revolutionen sich ankündigen. [...] Godards Ziel heißt: «die Grenzen sehen», heißt das Nicht-Wahrnehmbare sichtbar machen.¹³⁶

Transformation von Welt

Das Kino spielt mit den Fluchtlinien von Geschichten, die Kamera durchdringt ihre gefilmten Objekte, sieht mehr als das menschliche Auge, bildet nicht im naturalistischen Sinne Realität ab sondern eine zweite Dimension der Realität.

Some crucial passages of »Meaning 1^{bis}» (Le Sens 1^{bis}»), one of Epstein's most beautiful essays, come to mind. In it, Epstein distances himself from the naive idea of documenting the real. Many believed that the cinema was able – even required – to help us to see nature directly. [...]

133 Ebd., S. 30.

134 Eisenschitz, Bernard: «From Napoleon to New Babylon». In: *Afterimage* Nr.10, 1981, S. 55.

135 Vgl. Büttner, Elisabeth: *Projektion, Montage, Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard (Ici et Ailleurs) und Gilles Deleuze (Cinéma 2, L'image temps)*. Wien: Synema 1999.

136 Deleuze, «Veränderung, was ist das?», S. 86f.

2. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Schriften

Against these hypotheses, Epstein commented with great irony, »Serious and insufficiently over-cultured gentlemen applaud the life of the ant, the metamorphosis of larvae. Exclusively. To instruct others' youth.« The cinema is quite a different matter. It is a new eye, but one that has a way of understanding things all of own. »This vision has a way of seeing all its own, just as the other does.« [...] This means that when the cinema captures, it captures to the core, but not what we mistakenly believe things to be in and of themselves, in their literalism. It captures what it can gather through the eyes, which results in sometimes unpredictable realities.¹³⁷

Fast zärtlich bewundert Epstein die Fähigkeit des Kinos, Welt und Leben zu sehen, zu erkennen:

Hier hat der Maschinismus, der die Musik einem Wandel unterzog, indem er die Freiheit des Modulierens einführte, die Malerei, indem er die darstellende Geometrie einführte, ja alle Künste und das ganze Leben, indem er die Geschwindigkeit, ein anderes Licht, andere Gehirne einführte, sein Meisterwerk geschaffen. Das Auslösen eines Verschlusses produziert einen Auftritt des Photogénies, etwas, das zuvor nicht existent war. Man sprach von der Natur, wie sie durch ein bestimmtes Temperament gesehen, oder von einem bestimmten Temperament, das durch die Natur so und so determiniert wurde. Heute gibt es eine Linse, eine Blende, eine Dunkelkammer, ein optisches System. Der Künstler sieht sich darauf reduziert, einen Mechanismus auszulösen. Seine Intention wird nur heiser, wenn sie gegen die Zufälle anschreit. Harmonie des Getriebes der Satelliten, dort befindet sich jetzt das Temperament. Auch diese Natur ist eine andere.¹³⁸

Das Kino als eine Maschine mit Temperament, eine Maschine die die Welt, die sie aufnimmt, allein durch diesen Vorgang verwandelt. An anderer Stelle schreibt Epstein: »Ich beunruhe mich. In einer neuen Natur, einer anderen Welt. Die Großaufnahme verwandelt den Menschen.«¹³⁹

Epsteins Kino legt offen, stellt bloß, entdeckt in der Welt mehr als das Offensichtliche, ja, die Seele der Dinge.

«Sa pensée s'inscrit dans une vision mystique, voire ésotérique, du cinéma comme moyen d'accès à un au-delà du monde sensible.»¹⁴⁰

Ce qui frappait dans ces films [...] était la manière don't il dévoilait l'âme des choses et de la nature qui prenaient dans le déroulement de l'action cinématographique une place aussi importante que celles des personnages.¹⁴¹

Was ist diese einzigartige Fähigkeit des Kinematographen, die Welt nicht nur besser zu sehen, zu durchdringen, sondern sogar zu verwandeln?

Epstein antwortet darauf nicht sehr präzise, doch die Antwort die er gibt, ist

137 Casetti, *Eye of the Century*, S. 59f.

138 Epstein, »Der Sinn 1(b)«, S. 32f.

139 Ebd., S. 32.

140 Magny, »1896-1930. Premiers écrits: Canudo, Delluc, Epstein, Dulac«, S. 18.

141 Kamenka, »Souvenirs sur Epstein«, S. 6.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

von einmaliger Poesie und vermutlich einer der schönsten Sätze, die er verfasst hat:

Denken Sie nur, dieses Auge sieht Wellen, die für uns nicht wahrnehmbar sind, und auf der Leinwand erhält die Liebe nun etwas, was bislang keiner Liebe je zu eigen war: ihren legitimen Anteil am Ultraviolett.¹⁴²

»Love in ultraviolet is a beautiful symbol that shows how the camera does not offer us a direct reflection of things, but a personal, often deeper restitution.«¹⁴³ Spannend ist hier, dass die vom Auge nicht wahrnehmbare Variable des zu Sehenden, das »Ultraviolett« nicht nur von dem mechanischen Auge, der Kamera eingefangen wird. Nicht nur die Kamera sieht mehr, auch die Leinwand enthält diesen mystifizierten Anteil, das »Ultraviolett«.

Auf der Leinwand sehen wir nun noch einmal, was das Kino bereits sah: Es geschieht also eine doppelte Transformation, oder vielmehr, indem sie sich ja mit sich selbst multipliziert, eine Transformation im Quadrat. Wir treffen eine Wahl aus einer Wahl, wir spiegeln ein Widergespiegeltes um ein weiteres Mal. Die Schönheit ist jetzt polarisiert wie Licht, ist Schönheit zweiten Grades [...]. Dies ist der Grund, warum das Kino eine Angelegenheit des Psychischen ist. Es offeriert uns eine Quintessenz, ein zweifach destilliertes Produkt. Mein Auge gibt mir die Idee einer Form; auf dem Filmstreifen lagert sich ebenfalls die Idee einer Form ab; eine Idee, die außerhalb meines Bewusstseins ist; eine Idee ohne Bewusstsein, eine latente, geheime, aber wundervolle Idee; und was gibt mir die Leinwand? [...] eine Idee, die die Quadratwurzel einer Idee ist.¹⁴⁴

Der Betrachter sieht doppelt: durch die Kamera einmal und dann das potenzierte Bild auf der Leinwand. Die Kamera selbst verwandelt schon das Sichtbare, das beim zweiten Sehen in der Vorführung eine weitere Verwandlung erfährt. Gleichzeitig kommt eine weitere Ebene von Zeitlichkeit ins Spiel. Nicht nur die Zeitlichkeit der Bildabfolge, auch nicht nur die photographische Zeitlichkeit des Einfangens eines Augenblick im Moment seines Entstehens und Da-Seins, sondern auch eine Nachzeitlichkeit; die gefilmte Gegenwart wird konserviert und kann immer und immer wieder, Jahre danach, auf der Leinwand sichtbar gemacht werden. »Ein gehender Mensch, ein beliebiger, ein Passant: die heutige Realität, bewahrt für die Ewigkeit, durch Kunst. Mobile Einbalsamierung.«¹⁴⁵

142 Epstein, »Der Sinn 1(b)«, S. 33.

143 Casetti, *Eye of the Century*, S. 60.

144 Epstein, »Der Sinn 1(b)«, S. 33.

145 Epstein, »Der Sinn 1(b)«, S. 35.

2. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Schriften

Die Kamera als Künstler

Das Abfilmen der Gegenwart, das die Kamera vornimmt, bezeichnet Epstein als Kunst. Interessanterweise kommt es dabei nicht wesentlich darauf an, inwieweit die Inhalte, die gefilmt werden, kunstvoll sind oder nicht.

The camera works as a filter on the world. Yet the camera is a subject-object, as Epstein reminds us: this status renders its filter devoid of all traditional psychological dimensions. It seems to see without human prejudice, hindsight, or mental schema. The mediations thus assumes a paradoxical character: we depart from a gaze, but we arrive straight at the heart of things. The world becomes a kind of gift that is personally delivered.¹⁴⁶

Die Kamera ist in der Lage, die Welt jenseits aller psychologischen Vorbehalte zu sehen, sie ist eine vorurteilsfreie Maschine. Und eben durch diesen technischen Charakter und ihre Neutralität ist sie, so Epstein, in der Lage, Kunst zu produzieren:

Die Bell & Howell ist ein Metallgehirn [...]. Sie transformiert die Welt, die ihr äußerlich ist, in Kunst. Die Bell & Howell ist ein Künstler und erst dahinter befinden sich andere Künstler: Regisseur und Kameramann.¹⁴⁷

Die Tatsache einer Kamera an sich ist wichtiger, als die ausgewählten Objekte, die aufgenommen werden. Hier zeigt sich erneut, dass Epstein bestrebt ist, wahres Kino zu machen, insofern er versucht, dem Medium selbst und seinen ureigensten Möglichkeiten gerecht zu werden.

«An der Bell & Howell gemessen, muss das Grammophon als ein Fehlschlag erscheinen. Vielleicht hat man sich aber auch einfach noch nicht um die Entdeckung seiner Fähigkeiten bemüht. Es sollte erforscht werden, in welchen Fällen das Tonmaterial einer Verformung, Erweiterung oder Isolierung unterzogen werden kann. Hat man je den Straßenlärm auf Schallplatte aufgenommen, Motoren, Bahnhofshallen? Möglicherweise wird man eines Tages erkennen, dass das Grammophon ebenso wenig für die Wiedergabe von Musik gemacht ist wie das Kino für die Darstellung von Theaterszenen – nämlich überhaupt nicht –, und dass es seinen eigenen Weg zu gehen hat.¹⁴⁸

Ein Grammophon ist laut Epstein nicht notwendigerweise ein Gerät zur Wiedergabe von Musik, sondern in erster Linie eines, das Tonträger abspielen kann. So, wie sich das Grammophon seinem Wunsch entsprechend zum Ton verhalten sollte, so soll sich das Kino zum Bild verhalten. Der Filmkritiker Olaf Möller nennt Epstein passenderweise einen »image-obsessed iconoclast«.¹⁴⁹

Die Kamera selbst hat einen göttlich anmutenden Stellenwert, sie sieht alles,

146 Casetti, *Eye of the Century*, S. 183.

147 Epstein, «Der Sinn 1(b)», S. 33f.

148 Epstein, «Der Sinn 1(b)», S. 34.

149 Möller, «Becoming Jean Epstein», S. 19.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

völlig objektiv, «von unbedingter Aufrichtigkeit»¹⁵⁰. Sie ist das «Vorbild eines Künstlers».¹⁵¹ Nun mag man denken, dass eine Bildaufzeichnungsmaschine, so neutral sie durch ihre Bewusstseinsfreiheit auch sein mag, ja doch immer von einem Menschen bedient wird und somit subjektiv agiert. Das stimmt sicher, ist es doch immer der Kameramann selbst, der entscheidet, welchen Ausschnitt der Welt, die er vor sich sieht, er mit seiner Kamera aufnimmt. Doch soweit geht Epstein hier nicht, ihn interessiert vielmehr, dass das Bild selbst, das von der Kamera aufgenommen ist, ein reines ist, eines, das durch ein perfektioniertes Kinoauge gesehen Qualitäten aufzeigt, die der menschliche Blick allein nicht wahrnehmen würde. Vor der Aufnahme ist es der Mensch, der bestimmt, was in seine Blickachse – bzw. die der Kamera – gerät. Doch während die Kamera läuft, ist sie «ohne Zögern oder Skrupel, weder käuflich noch gefällig und jenseits möglicher Fehler.»¹⁵²

He [Epstein] likened it to those optical machines such as the telescope and microscope that had so revolutionized Western conceptions of the world. Like the telescope or microscope, the cinema's central agency, the camera, augmented by montage and other optical devices, was destined to cut through the antiquated constructs that were used to understand the world. It could explode the horizons of knowledge and reshape the donnés of the world in conformity with its unique method of »seeing«. It extended the capacities of our ordinary perceptual and imaginative faculties in order to discover new truths.¹⁵³



Aus: Epstein, Jean: *Bonjour Cinéma*.
Paris: Éditions Seghers 1921, S. 45.

-
- 150 Epstein, «Der Sinn 1(b)», S. 34.
151 Ebd., S. 34.
152 Ebd., S. 34.
153 Liebman, «Epsteins Early Film Theory», S. 208.

2. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Schriften

Rhythmus

Eine dieser Qualitäten, die die Kamera aufweist – bzw. das Kino selbst, nicht nur beim Vorgang des Aufnehmens sondern auch während der Projektion auf einer Leinwand – ist ein «Sinn für Orchestrierung, für Konsonanz, deren Ursachen uns, gelinde gesagt, unklar sind.»¹⁵⁴ Das Kino ist nicht nur ein Medium, das Bewegung zeigen kann oder bewegte Bilder neu montiert und so eine dem Film immanente Bewegung schafft. Das Kino ist für Epstein auch ein rhythmisches Instrument, es verfügt – auch wenn es stumme Bilder zeigt – über eine ganz eigene Musikalität.

Aus den minutiösen Beobachtungen von Walter Moore Coleman geht hervor, dass in einer Gruppe unterschiedlichster Wesen, die Menschen ebenso wie Tiere umfassen kann, mitunter alle Bewegungen (von einem Ort zu anderen, der Atmung, des Kauens et cetera), ohne im Geringsten synchron zu sein, einen bestimmten Rhythmus annehmen, zu einer bestimmten uniformen Frequenz tendieren oder einfachen musikalischen Regeln folgen. So stellte er eines Tages fest, dass, wenn die Löwen, die Tiger, die Bären, die Antilopen im Regent's Park Zoo entweder beim Umhergehen oder beim Verzehren ihrer Nahrung 88 Mal in der Minute eine Bewegung vollführten, auch die dort anwesenden Soldaten mit 88 Schritten pro Minute auf dem Rasen gingen, die Frequenz bei den Leoparden und Pumas betrug 132, was einem Verhältnis von 3:2 entspricht, oder dem Intervall C–G ; bei rennenden Kindern waren es 116 Bewegungen, also ein Verhältnis von 3:4, oder C–F. Wir haben es hier also mit einer Art Euphonie zu tun [...].¹⁵⁵

Diese Ausführungen mögen ein wenig den vorhergehend analysierten Artikel Epsteins «Le cinéma et les lettres modernes» erinnern, wo er unter dem Motto «Ästhetik der mentalen Geschwindigkeit» ebenfalls auf Rhythmus und Takt anspielt. Allerdings geht es dabei um Bilder pro Sekunde bzw. darum, inwieweit das Sehen schneller Bildabfolgen im Film die Denkgeschwindigkeit des Zuschauers beeinflusst. Wenn Epstein obenstehend von Rhythmus spricht, geht es nicht um den Rhythmus der Bilder, nicht um die Montage, den Schnitt, die einen Film orchestrieren. Es geht, viel elementarer, um erkennbare rhythmische Abläufe die so stattfinden, im Leben und vor der Linse einer Kamera – und die man später auf der Leinwand wiederfinden kann.

Man weiß, wie sehr Massenszenen im Kino, sofern sie Teile eines schöpferischen Prozesses sind, einen rhythmischen, poetischen, photogenischen Effekt erzeugen. Der Grund hierfür liegt darin, dass das Kino, besser und auf anderer Art als unser Auge, diesen Takt freizulegen weiß; und es vermag den fundamentalen Rhythmus mitsamt seinen darauf aufbauenden Harmonien aufzuzeichnen. [...] Dies ist das Feld, auf dem das Kino eines Tages seine ihm eigene Prosodie finden wird.¹⁵⁶

154 Epstein, «Der Sinn 1(b)», S. 35.

155 Ebd., S. 34f.

156 Ebd., S. 35.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

Das Raumschiff Kino entdeckt das Universum

Die letzten Sätze von «Le Sens 1bis» lesen sich einmal mehr reichlich esoterisch. Doch steckt ihn ihnen wiederum eine wichtige Kernaussage für das Verständnis von Epsteins Theorie. Epstein schreibt:

Das Kino ist essentiell übernatürlich. Alles wird transformiert [...]. Jedes Volumen ist in Bewegung und reift heran, bis es platzt. Glühendes Leben der Atome, die Brown'sche Bewegung ist sinnlich wie die Hüfte einer Frau oder eines jungen Mannes. Die Hügel verhärten wie Muskeln. Das Universum ist von Nerven durchzogen. Weißes Licht. Die Atmosphäre ist angereichert mit Liebe.¹⁵⁷

Es gibt keine Hierarchie der Dinge, Schönheit wird nicht vertikal gemessen und Erotik findet sich in physikalischen Gesetzmäßigkeiten ebenso wie in den geschmeidigen Bewegungen eines Menschen. Es geht immer ums Ganze, um das «Universum», seine «Nerven». Epstein versucht, das Kino dazu zu benutzen, dem Universum selbst näherzukommen, es zu durchdringen, zu verstehen, und letztlich neu zu erfinden. Es geht um Liebe.

Jahrzehnte später, im Jahr 1947, greift Epstein diesen Gedanken wieder auf, wenn er schreibt:

Le sens du cinéma est un don assurément complexe et subtil, mais nullement mystérieux et indéfinissable. Il consiste essentiellement à reconnaître d'emblée les aspects du monde, qui ne peuvent être reproduits par aucun moyen d'expression, autre que le cinématographe.
[...] la mobilité à laquelle l'instrument cinématographique se montre si sensible, est fort complexe. Elle joue dans l'espace et dans le temps; elle s'applique aux images et aux sons; elle intéresse la matière et l'esprit. Le sens du cinéma, c'est la faculté de devenir, de percevoir, de poursuivre cette mobilité foncière et universelle, de la saisir par l'objectif ou le micro, d'en comprendre les harmonies et de les mettre en valeur dans une construction poétique ou dramatique, qui aurait été irréalisable et même inconcevable dans n'importe quel langage plus statique.¹⁵⁸

Und, an anderer Stelle:

Allein schon durch seine Konstruktion ist es dem Kinematographen vorbehalten, das Universum als seine immerzu und allseits bewegliche Kontinuität darzustellen, fortlaufender, flüssiger und beweglicher, als es sich der unmittelbaren Erfahrung erschließt.

157 Ebd., S. 36.

158 Epstein, Jean: *Ecrits sur le Cinéma*, Band 2. Hrsg. von Marie Epstein und Pierre Leprohon. Paris: Editions Seghers 1975, S. 76f.

2. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Schriften

Sogar für einen Heraklit wäre diese Instabilität aller Dinge nicht vorstellbar gewesen; eine solche Inkonsistenz der Kategorien, die ineinanderfließen; diese Auflösung von Materie, welche sich, kaum wahrnehmbar, von Gestalt zu Gestalt wandelt. [...] die Gestalten des Lebens nähern und entfernen, verflüchtigen sich, um in anderer Form wieder aufzutauchen [...]. Wie der Stein der Weisen, so besitzt auch der Kinematograph die magische Kraft, universelle Verwandlungen herbeizuführen. Sein Geheimnis indes ist äußerst einfach: Es liegt in der Fähigkeit begründet, die zeitliche Dimension und die Orientierung in ihr variieren zu können. Der wahre Ruhm, der erstaunlichste und vielleicht gefährlichste Erfolg der Brüder Lumière besteht nicht darin, die Entwicklung der siebten Kunst befördert zu haben (die im Übrigen ihren eigenen Weg zu verlassen droht und sich damit zu begnügen scheint, ein Theaterersatz zu sein), sondern er besteht darin, diese Zauberei praktiziert zu haben, derer sich schon Josua ein wenig rühmte¹⁵⁹; diese Zauberei, dank derer unsere Sicht der Welt aus der Unterwerfung unter einen einzig gültigen äußeren Zeit-Rhythmus hervorgerufen von Sonne und Erde – sich zu befreien mag.¹⁶⁰

»Le Sens 1bis« endet mit den Worten:

«Ich sehe.»¹⁶¹

-
- 159 Vgl. Josua Kapitel 10, Vers 12-13. In: Deissler, Alfons u.a. (Hg.) : *Neue Jerusalemer Bibel*. Freiburg u.a.: Herder 2007. «[...] Sonne, bleibt stehen über Gibeon / und du, Mond, über dem Tal von Ajalon! – Und die Sonne blieb stehen, / und der Mond stand still [...]. Die Sonne blieb also mitten am Himmel stehen, und ihr Untergang verzögerte sich, ungefähr einen ganzen Tag lang.»
- 160 Epstein, Jean: «Die Regel der Regeln». In: Brenez Nicole/Eue Ralph (Hg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien: Synema 2008, S. 85f.
- 161 Epstein, «Der Sinn 1(b)», S. 36.

2.5 «Grossissement» – Analyse

Epstein beginnt seinen Text mit einer Begeisterungsäußerung für die amerikanische Großaufnahme, wie sie seit Griffith bekannt ist:

Brusquement l'écran étale un visage et la drame, en tête à tête, me tutoie et s'enfle à des intensités imprévues. Hypnose. Maintenant la tragédie est anatomique.¹⁶²

Körperlichkeit

Ein Gesicht, das die ganze Leinwand einnimmt, löst Emotionen aus, ist unberechenbar. Die Tragödie wird anatomisch, nicht nur also befindet sie sich in der Schwebe, wie Epstein es in «Le Sens 1bis» ausführt, sie wird zugleich körperlich.

Si l'image haptique s'injecte dans le corps à la manière d'une hostie immatérielle, à la faveur de telles éclipses organique, réciproquement, le film devient corps.

Avec une telle invention, Epstein annonce ce qui deviendra l'un des traits communs de la modernité cinématographique, les fondus au noir internes à l'image, ceux de Jim Jarmusch, Gus Van Sant, Leos Carax ou Eric Mitchell, dont on voit en effet que, comme les fondus inauguraux de *Cat People*, ils confondent les phénomènes, les créatures et les corps au lieu de les discerner. Mais il anticipe aussi les usages somatiques du *flicker* chez Tony Conrad ou Paul Sharits, chez lesquels l'interruption perceptive et le clignotement plastique de l'image s'adressent non seulement à l'œil mais à l'organisme tout entier, le corps devenu entièrement voyant, son extérieur aussi bien que son intérieur, remodelé par l'intensité de l'intermittence lumineuse.¹⁶³

Der Zuschauer kann in einem Gesicht lesen, mit einer Intensität wie sie im nicht kinematographischen Raum oft nur schwer möglich ist, im Schutze des dunklen Kinosaals kann er ungehemmt ein Antlitz durchdringen. Er kann antizipieren, was passieren wird, Zeuge einer Entscheidung werden.

Les ombres se déplacent, tremblent, hésitant. Quelque chose se décide. Un vent d'émotion souligne la bouche da nuages. L'orographie du visage bacilli. Secousses sismiques.¹⁶⁴

Das Drama ist ein zutiefst menschliches; Epstein begeistert sich für den Menschen, seinen Körper, seinen Ausdruck. Für seine Nicht-Perfektion, die gerade

162 Epstein, *Bonjour Cinéma*, S. 93.

163 Brenez, Nicole: «Ultra-moderne. Jean Epstein contre l'avant-garde (repérage sur les valeurs figuratives)». In: Aumont, Jacques (Hg.): *Jean Epstein. Cinéaste, Poète, Philosophie*. Paris: Editions de la Cinémathèque française 1998, S. 218.

164 Epstein, *Bonjour Cinéma*, S. 93.

2. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Schriften

in ihrer Vergrößerung berührt.

Ce que je cherche avant tout dans une œuvre, c'est l'homme. Je suis loin de ceux qui exigent des œuvres parfaites. Une œuvre parfaite est inhumaine et incapable de provoquer cette sympathie qui fait la naissance d'une admiration. Un calcul exact est parfait. Encore n'est-il parfait que provisoirement, jusqu'au jour où on verra que cette perfection même des chiffres comporte une fantaisie mystérieuse, où on verra aux calculs faussement exacts échapper les éclipses justement inexactes, le temps quittant l'engrenage des horloges. C'est le caractère propre de la perfection d'être aberrante. L'art ne commence, comme l'amour, qu'où la perfection cesse.¹⁶⁵



Aus: Epstein, Jean: Bonjour Cinéma.
Paris: Éditions Seghers 1921, S. 17.

165 Epstein, Jean: «Mon ami Gance». In: Cahiers du Cinéma Nr. 50, 8-9/1955, S. 60.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

Musikalität und Bewegung

Die Bewegungen eines Gesichts in Großaufnahme beschreibt Epstein mit dem Vokabular orchesterlicher Musik. Das Gesicht ist nicht einfach nur nah, groß, es zeigt seine Lebendigkeit in potenzierte Weise, erhält eine ihm eigene Dramatik. Das Spiel der Adern, Fältchen und Muskeln, die mimischen Äußerungen stellen ein neues Theater her, wiederum eben eines, das nicht nach klassischem Muster abläuft, sondern eines, bei dem Höhe- und Wendepunkte im Bild selbst sichtbar werden.



Aus: Epstein, Jean:
Bonjour Cinéma.
Paris: Éditions Seghers
1921, S. 119.

2. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Schriften

Des rides capillaires cherchent où cliver la faille. Une vague les emporte. Crescendo. Un muscle piaffe. La lèvre est arrosée de tics comme un rideau de théâtre.¹⁶⁶

Die Analogie, die Epstein hier zwischen der Großaufnahme und dem Ablauf eines Orchesterstückes herstellt, enthält schon den nächsten wichtigen Punkt in »Grossissement«: die Bewegung. Auch ein Gegenstand, der in Großaufnahme präsentiert wird, enthält das Moment der Schwebe, der Antizipation; es kann in die eine oder andere Richtung weitergehen. Doch das, was Epstein an der Großaufnahme so fasziniert, ist ihre Beweglichkeit. «Tout est mouvement, déséquilibre, crise»¹⁶⁷ schreibt er. Und weiter:

J'aime la bouche qui va parler et se tait encore, le geste qui oscille entre la droite et la gauche, le recul avant le saut, et le saut avant le butoir, le devenir, l'hésitation, le ressort bandé, le prelude, et, mieux, le piano qu'on accorde avant l'ouverture.¹⁶⁸

In der Bewegung steckt immer das Danach, die Bewegung transformiert, räumlich wie zeitlich. «La photogénie se conjugue aux futur et impératif. Elle n'admet pas l'état.»¹⁶⁹

Die Gegenwärtigkeit eines vergrößerten kinematographischen Bildes weist über sich selbst hinaus, in die Zukunft. Oder eben, in den Imperativ. Etwas muss, etwas wird sich verändern, werden, neu entstehen. Dieser Augenblick kann nur sekundenkurz sein; nicht die Dauer des Bildes ist es, die dramaturgisch auf einen späteren Zeitpunkt vorgreift und Spannung erzeugt, sondern seine »photogénie»¹⁷⁰, seine Intensität und Kraft in einem kurzen Moment. Interessanterweise sind es nicht nur menschliche Körper, die in der Großaufnahme gezeigt besondere Faszination ausüben. Epstein führt aus, dass auch Landschaften, werden sie vergrößert, eine ganz neue Qualität erhalten. Wichtig ist hierbei, dass es nicht darum geht, eine Landschaft besonders schön oder malerisch darzustellen:

Le film du paysage est, quant à présent, une multiplication par zéro. On y cherche le pittoresque. Le pittoresque au cinéma est zero, rien, néant.¹⁷¹

Eine Landschaft ist von sich aus zunächst unbewegt, im Ruhezustand. Durch den Film erhält sie die Komponente der Bewegung – und zwar indirekt. Nicht notwendigerweise die Landschaft selbst bewegt sich – etwa durch Wind oder Feuer – sondern die Wahrnehmung der Landschaft wird eine bewegte.

166 Epstein, *Bonjour Cinéma*, S. 93.

167 Epstein, *Bonjour Cinéma*, S. 93.

168 Ebd., S. 94.

169 Ebd., S. 94f.

170 Ebd., S. 94.

171 Ebd., S. 100.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

Das Kino eröffnet ein neues Bezugssystem; der Betrachter durchläuft die Landschaft gleichsam nicht zu Fuß, sondern in einem fahrenden Vehikel, einem Zug, Automobil oder Flugzeug; er erlebt sie, als würde er aus dem Fenster eines schnellen Fahrzeug blicken. Es kribbelt förmlich im Bauch, die Kameraführung erlaubt Ausblicke auf die Landschaft und physische Reaktionen darauf, die sonst nur möglich sind, wenn man tatsächlich etwa in einem ratternden Zug durch Feld und Flur gefahren wird. Das Kino betrachtet die Landschaft nicht einfach als eine Art Stilleben, es verändert die Wahrnehmung derselben. Die Landschaft erhält Seele und löst zugleich einen neuen Zustand in der Seele des Betrachters aus, der filmisch in die Landschaft hineingesogen wird, sie spüren kann.

Le paysage peut être un état d'âme. Il es surtout un état. Repos. [...] Mais «la danse du paysage» est photogénique. Par la fenêtre du wagon et le hublot du navire le monde acquiert une vivacité nouvelle, cinématographique. La route est une rout, mais le sol qui fuit sous le ventre à quatres cœurs battants d'une auto, me transporte d'aise.¹⁷²

Auch an dieser Stelle ist wieder eine der wichtigsten Möglichkeiten des Kinos auszumachen, wie Epstein es sieht: die Beseelung unbelebter Objekte, das Herauskitzeln eines Geheimnisses.

Here we find a modern, quite explicit variation on the Romantic principle which implied that an inanimate object gains sentience through the attention paid to it by an observer – whose empathy for the object, however, transforms it in his mind so that, paradoxically, he is also estranged from it. Like Baudelaire's *joujou*, the close-up permits one to see what Epstein elsewhere would call »l'âme au ralenti«, the soul in slow motion. Like the close-up, the actual use of slow motion in film encourages a greater awareness on the part of the viewer.¹⁷³

Epstein wünscht sich, man könne sich durch eine Landschaft bewegen wie ein tanzendes Paar, eng umschlungen, gleichzeitig sich in alle vier Richtungen des Raumes bewegend. Die Kamera ist in diesem Sinne ein Tänzer, der immer neue Blickwinkel auf den Raum einnimmt und zugleich einen fast körperlichen Bezug zu ihm herstellt. Epstein geht aber noch weiter; er möchte den Raum durch andere Augen sehen, gleichzeitig mit der Person verschmelzen, die sich im Raum befindet und die Umgebung von einem anderen Innen aus kennenlernen. Kinematographisch übersetzt bedeutet das, dass durch subjektive Kameraführung und häufigen Einstellungswechsel ein Raum geschaffen wird, den es ohne das Kino so nicht gäbe.

172 Ebd., S. 97.

173 Hagan, John: «Cinema and the Romantic Tradition». In: *Millennium Film Journal* Nr.1, 1977/1978, S. 45.

2. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Schriften

Je désire une danse prise successivement des quatre directions cardinales. Puis, à coup de panoramique ou de pied tournant, la sale telle que la voit le couple de danseurs. Un découpage intelligent reconstituera, par renchaînes, la vie de la danse, double selon le spectateur et le danseur, objective et subjective, si je l'ose dire. Je desire qu'un personnage allant à la rencontre d'un autre, j'y aille avec lui non pas derrière, ni devant, ni à côté de lui, mais en lui, et que je regarde par ses yeux et que je voie sa main se tendre de dessous moi comme si c'était la mienne propre. Et que des interruptions de film opaque imitent jusqu'à nos clignements de paupières.¹⁷⁴

Die Verschmelzung mit der Figur, das Sehen durch ihre Augen und das Fühlen mit ihren Händen hat marionettenhafte Züge; als könne man durch das Kino, das einem mittels der Kameraführung einen anderen Stand- oder Sehpunkt einräumt, sich selbst völlig vergessen und wie eine Puppe teilnehmen, miterleben, wie eine Marionette durch den Raum tanzen während man doch eigentlich ruhig in seinem Kinosessel verharret.

Räumliche und emotionale Nähe

Comme un promeneur se baisse pour mieux voir une herbe, un insecte ou un caillou, l'objectif doit enclaver dans une vue de champs un gros plan de fleur, de fruit ou de bête: nature vivantes.¹⁷⁵

Die Großaufnahme zeigt neben menschlichen Körpern und Räumen verschiedenste kleine Objekte, die erst durch diese ermöglichte Sichtbarwerdung lebendig werden. Dinge werden nicht nur vergrößert, sie werden beseelt. Die Großaufnahme vergrößert so nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ. Aus unbedeutend wird lebendig. Aus Gesten wird Nervosität, Vibration; Spannung und Intensität entstehen durch Fokussierung und Annäherung.

La pellicule nest qu'un relai entre cette source d'énergie nerveuse et la salle qui respire son rayonnement. C'est pourquoi les gestes qui portent le plus à l'écran, sont des gestes nerveux. Paradoxe, ou plutôt exception, que le nervosisme qui exagère souvent les reactions, soit photogénique, quand l'écran est impitoyable pour les gestes le moins du monde forces. Chaplin a crée le héros surmené. Tout son jeu est en reflexes de nerveux fatigué. Une sonnette ou un clacson le font sursauter, le dressent debout et inquiet, la main sur le cœur à cause de l'éréthisme de la pointe.¹⁷⁶

Durch eben diese Annäherung wird auch die emotionale Anteilnahme gesteigert, die Gefühle werden größer, erlebtes Leid schwerwiegender. Man ist in mehrfachem Sinne näher dran.

174 Epstein, *Bonjour Cinéma*, S. 98.

175 Ebd., S. 99f.

176 Ebd., S. 101f.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

Epstein beschreibt dieses Erleben als eines, das haptisches Begreifen ermöglicht – die Bilder in Großaufnahme sind nicht nur sichtbar, sondern fühlbar, als könne man sie anfassen:

Mais, quelle que soit sa valeur numérique, cet agrandissement agit sur l'émotion, et moins la confrime que la transforme, et, moi, m'inquiète. Des series croissants ou décroissantes, dosées, obtiendraient des effets de finesse encore exceptionnels et chanceux. Le gros plan modifie le drama par l'impression de proximité. La douleur est à portée de main. Si j'étends le bras, jet e touché, intime. Je pourais avoir le gout de ses larmes. Jamais un visage ne s'est encore ainsi penché sur le mien.¹⁷⁷

Die Nähe, die die Großaufnahme erzeugt, beschreibt Epstein gleichzeitig als großen Luxus. Durch die Vergrößerung auf der Leinwand ist der Zuschauer, sofern er nicht die Augen schließt, förmlich gezwungen, seinen Blick zu fokussieren; er kann nicht abgelenkt werden, kann nicht woandershin sehen. «Toute la vie et toute l'attention sont dans l'œil. L'œil ne voit que l'écran. Et sur l'écran il n'y a qu'un visage comme un grand soleil.»¹⁷⁸

Rausch und Hypnose – ein neues sinnliches Bewusstsein im Kino

Das Kino schafft einen neuen Sinn. Nicht mehr das Sehen, «le sens le plus développé»¹⁷⁹ rangiert auf Platz eins, sondern das Kino – weil es nicht nur das Sehen neu erfindet sondern gleichzeitig ein neues Bewusstsein schafft; intellektuell wie emotional.

Véritablement, le cinéma crée un régime de conscience particulier, à un seul sens. Et une fois qu'on s'est habitué à user cet état intellectuel nouveau et agreeable extrêmement, il devient une sorte de besoin [...]. Faim d'hypnose beaucoup plus violente que l'habitude de lecture parce que celle-ci modifie bien moins le fonctionnement du système nerveux.¹⁸⁰

Kino wirkt wie eine Droge auf das Nervensystem. Es ist intensiv. Es hypnotisiert, macht süchtig. Es verändert das Denken. Es intensiviert Gefühle. «L'émotion cinématographique est donc particulièrement intense.»¹⁸¹ Das Kino ist in der Lage, eine Größe und Intensität zu schaffen, an die das Theater nicht heranreicht. Spektakel, aufregender als in jedem Zirkus.

L'habitude des sensations fortes que le cinéma est essentiellement capable de nous donner, émousse les sensations théâtrales, d'un ordre bien plus pauvre

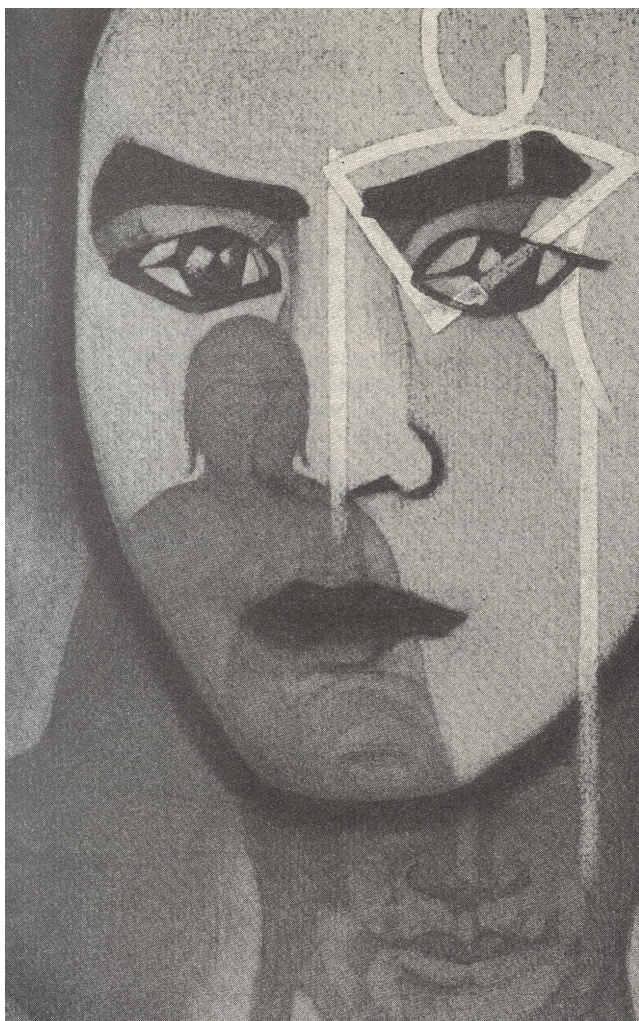
177 Ebd., S. 104.
178 Ebd., S. 105f.
179 Ebd., S. 107.
180 Ebd., S. 107.
181 Ebd., S. 107.

2. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Schriften

d'ailleurs.¹⁸²

Die Großaufnahme verändert die Emotionen, zweifach. Es zeigt überdeutlich die Emotionen einer Filmfigur. Und verleiht gleichzeitig dem Zuschauer einen neuen emotionalen Sinn, bewegt ihn, vergrößert seine Innenwelt. Der Zuschauer selbst wächst, indem er eine Verbindung mit dem Kino eingeht.

Beyond its various functions in the passage from early to classical cinema – in the former, to exalt the observed reality, in the latter to direct observation – the close-up primarily celebrates drawing the object of the gaze near in such a way that, occupying the entire visual field, this object establishes a quasi-exclusive relationship with the spectator. On the screen, a face, body, or thing suddenly grows. These enlarged images might evoke surprise or focus the attention: the face, the thing, the body have come out of their most intimate sphere. They turn themselves over to their observer, enter into close communion with him or her, and create a new union together.¹⁸³



Aus: Epstein, Jean: *Bonjour Cinéma*.
Paris: Éditions Seghers 1921, S. 69.

182 Ebd., S. 108.

183 Casetti, *Eye of the Century*, S. 147.

2.6 «Le cinématographe vu de l'Etna» - Analyse

1926 erscheint «Le cinématographe vu de l'Etna», ein Text, in dem Epstein Eindrücke eines Sizilienaufenthaltes mit Gedanken zum Kino verwebt, in parabelgleicher Art und Weise.

Ecrit au milieu des années les plus productives d'Epstein comme cinéaste, à un moment, peu après la mort de Canudo et de Delluc, où sa stature de commentateur critique du cinéma était à son zenith, cet essai propose les plus convaincantes et les plus complexes de ses premières réflexions sur certains fondements esthétiques et épistémologiques du cinéma.¹⁸⁴

Ein Vulkan als Schauspieler

Zusammen mit einer kleinen Reisegruppe reist Jean Epstein nach Sizilien, um Zeuge eines Ausbruchs des Vulkans Etna zu werden. Schon in den ersten Sätzen schimmert eine Anspielung auf das Kino durch, wenn Epstein schreibt:

Vor uns: der Ätna. Der große Schauspieler, der seine Aufführung zwei- oder dreimal im Jahrhundert losbrechen lässt, zu dem ich gekommen war, um sein neues, tragisches Stück zu filmen.¹⁸⁵

Der Vulkan als Schauspieler, der ein tragisches Stück aufführt, alle paar Jahrhunderte einmal – und Epstein ist dabei, fängt es mit der Kamera ein, um es auf einen Filmstreifen zu bannen, später auf die Leinwand projizieren zu können.¹⁸⁶ Wieder die Welt, die Natur selbst als Objekt, das begeistert von der Kamera verschlungen wird, entdeckt wird, aufgedeckt wird. In doppelter Weise, denn nicht nur die Kamera entblößt Wirklichkeit; der Ätna selbst zeigt sein Gesicht, bricht auf und lässt Erdinneres, sprudelnde Lava, ans Licht kommen.

Welche Tragödie welchen Theaters durfte jemals ein solches Erfolgsgewitter erleben; die Erde leidend, unterjocht, aber immer wieder aufbegehrend, an unterschiedlichen Stellen aufreißend.¹⁸⁷

184 Liebman, Stuart: «Sublime et Désublimation dans la Théorie Cinématographique de Jean Epstein: *Le Cinématographe vu de l'Etna*». In: Aumont, Jacques (Hg.): *Jean Epstein. Cinéaste, Poète, Philosophe*.

Paris: Editions de la Cinémathèque française 1998, S. 126.

185 Epstein, Jean: «Der Ätna, vom Kinematographen her betrachtet». In: Brenez Nicole/Eue Ralph (Hg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma* und andere Schriften zum Kino. Wien: Synema 2008, S.43.

186 Der Film, den Epstein über den Ausbruch des Ätnas drehen wollte, ist allerdings unrealisiert geblieben.

187 Epstein, «Der Ätna», S.43.

2. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Schriften

Epstein's essay [Le cinématographe vue de l'Etna] is a parable. The ascent that he describes is a voyage to the core of things: we may discover that things are alive, and we may participate in their existence. But as we are in the middle of the spectacle, we also become the object of our own gaze. As the descent shows, we perceive ourselves as such and as other, and we feel a sense of bewilderment. In short, Epstein's parable speaks of plunging into what surrounds us, and finding it difficult to get ourselves back. Cinema repeats this double movement. The camera is indeed inevitably implicated in what it is being filmed. In chasing things, it somehow shares their destiny. In exchange, it cannot hide its presence. Its action, laid bare by its object of interest, ends up being expropriated, so to speak. A similar dynamic applies to the spectator as well. The spectator before the screen tends to connect with what he is watching. He projects himself onto and at the same time identifies with the shown reality. He feels living and feels himself living it. In the very moment that he achieves this intimacy, though, he finds himself suspended between different worlds – the one from which he is watching and the one from which he is watched. The risk is the uncertainty of his position, indeed of his identity.¹⁸⁸

Der Animismus des Kinos und die Neuordnung der Phänomene

Epsteins Faszination für das sich ankündigende Naturschauspiel mischt sich erneut mit seiner Begeisterung für das Kino. Dabei spricht er den italienischen Intellektuellen Ricciotto Canudo, der das Kino als siebte Kunst bezeichnete, direkt an:

Als wir neben dem Lavastrom her, von Mauleseln getragen, zum aktiven Krater hinaufstiegen, musste ich an Sie denken, Canudo, der den Dingen so viel Beseeltheit zusprach. Sie waren, glaube ich, der Erste, der empfand, dass das Kino alle Gewalten der Natur in einer einzigen zu bündeln weiß, derjenigen der umfassendsten Lebendigkeit.¹⁸⁹

Auch hier wieder wird dem Kino eine übernatürliche Kraft zugesprochen, eine Kraft, die sogar toten Gegenständen Leben einhauchen kann. Durch das Kino werden Dinge jedoch nicht nur lebendig, sondern gleichzeitig werden die schon lebendigen «Gewalten der Natur» zusammengeführt in eine dritte Gewalt, eine noch lebendigere. Die Natur, die Welt wird lebendig gemacht, wo sie es nicht schon ist und erhält zugleich in Momenten, wo sie von sich aus schon wild und ungestüm ist, eine potenzierte Lebendigkeit. Man mag an die Methode des Lasers denken, wo energiereiches Licht gebündelt wird und so einen Laserstrahl erzeugt, der seinerseits mehr kann, als nur leuchten, der physisch

188 Casetti, »Eye of the Century«, S. 143.

189 Epstein, «Der Ätna», S. 44.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

auf die Dinge einwirken kann. So auch das Kino: es bildet die Naturgewalten nicht nur ab, es macht sie größer, schöner, unheimlicher.

Das Kino setzt überall Gott ein. Ich selbst habe erlebt, wie in Nancy, in einem mit dreihundert Personen besetzten Saal, ein lautes Raunen aufbrauste, als die Leinwand das Keimen eines Weizenkorns sichtbar machte. So plötzlich, wie sich darin das wahre Gesicht des Lebens und des Todes offenbarte, entriß es den Menschen eine geradezu religiöse Bestürzung. Welche Kirchen aber, wenn wir sie denn zu errichten wüßten, wären in der Lage, diesem Schauspiel, in dem das Leben selbst sich offenbart, Herberge zu bieten?¹⁹⁰

Aus ungeahnten Blickwinkeln schaut der Mensch durch die Maschine Kino auf die Natur. Erkennt sie auf ganz neue Weise, gerät in Bestürzung beim Anblick eines Weizenkorns. Das Raumgefüge wird völlig neu gestaltet, der Mensch, sich oft selbst für die Krone der Schöpfung haltend, muss sich ganz anders zurechtfinden in der Welt, alles ist unklar, aufgebrochen, völlig anders als man dachte.

Im Wasser wachsen Kristalle, schön wie die Venus, geboren wie sie, voller Anmut, Symmetrie und geheimsten inneren Zusammenhängen. [...] Insekten erscheinen groß wie Panzer, grausam wie die Intelligenz, einander verschlingend.¹⁹¹

Das Kino schafft ganz neue Hierarchien, plötzlich sind es die kleinsten aller Lebewesen, durch das Kino potenziert lebendig gemacht und auf der Leinwand riesengroß, die genauso furchterregend sein können wie von Menschen gemachte Kriegsgeräte. Es ist, als ob das Kino aus Dingen und Lebewesen eine Art Urkern herauskitzeln würde.

C'est ainsi qu'Epstein s'intéresse à tous les procédés qui travaillent la durée du temps: ralenti, accéléré, inversion de la chronologie, etc. C'est-à-dire à tout ce qui permet d'explorer des aspects de la réalité invisibles à l'œil nu, et que le cinéma est seul à découvrir.¹⁹²

In Epsteins Ausführungen stecken immer wieder viele Gedanken gleichzeitig, was natürlich daran liegt, dass er keine stringente Theorie verfasst, sondern vielmehr begeistert seinen Ideen zum Kino freien Lauf lässt, dabei sehr assoziativ vorgeht.

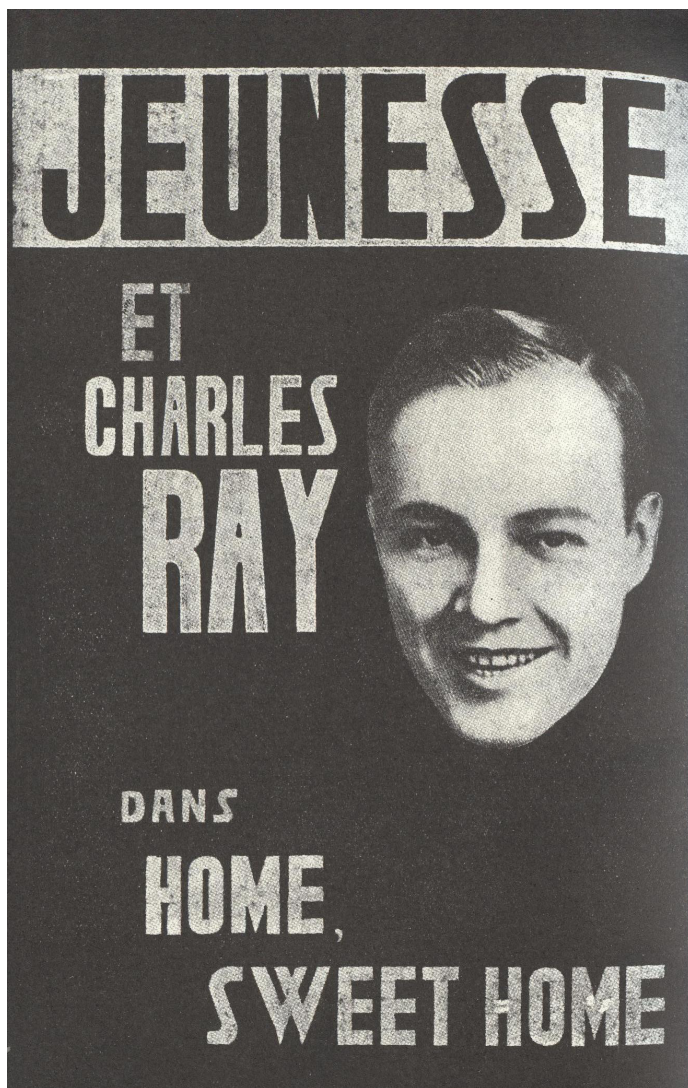
190 Ebd., S. 44.

191 Ebd., S. 44.

192 Magny, »1896-1930. Premiers écrits: Canudo, Delluc, Epstein, Dulac«, S. 18.

2. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Schriften

Dennoch könnte man zusammenfassen, dass Epstein im ersten Teil von «Le cinématographe vu de l'Etna» dem Kino hauptsächlich insofern Erkenntniswert zuschreibt, als es zum einen Elemente der Natur so zeigt, wie man sie mit dem menschlichen Auge nicht zu sehen gewohnt ist. Zum anderen hat es die beinahe magische Fähigkeit, die Lebendigkeit der Dinge, die es einfängt, zu potenzieren bzw. diese erst lebendig zu machen, zu animieren, ihnen eine Seele zu geben.



Aus: Epstein, Jean: *Bonjour Cinéma*.
Paris: Éditions Seghers 1921, S. 62.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

Epstein dont la formation initiale est scientifique est un théoricien enthousiaste du nouvel art dans un essai, *Bonjour cinéma!* (1921) [...]. Le théoricien occupe donc une place différente des autres créateurs eu égard à la machine – il dira plus tard son »intelligence« – dont il depend: la caméra engendre la »photogénie«, qualité nouvelle des objets filmés, elle est »animiste« (elle donne vie à l'inanimé).¹⁹³

Das Kino bildet Leben ab und schafft gleichzeitig neues Leben, schafft Leben mit Seele, mit Poesie.

La poésie est donc vraie et existe aussi réellement que l'œil. La poésie qu'on aurait pu croire n'être qu'artifice de parole ou de pensée, figure de style, jeu de la métaphore et de l'antithèse, bref quelque chose comme rien, reçoit ici une incarnation éclatante. Tout est visible.¹⁹⁴

Und eine dritte Komponente kommt hinzu, eine fast physische. Das Kino erschüttert den Zuschauer durch das, was es zeigt – und auch schon ganz medial immanent, es erschüttert durch seine Wesenhaftigkeit, durch seine Konstruktion. Das Kino wird Gott.

Epstein schreibt:

Zu den überwältigendsten Eigenschaften des Kinos gehört sein Animismus. Auf der Leinwand gibt es kein Stilleben. Die Dinge verhalten sich. Die Bäume gestikulieren. Die Berge, wie dieser Ätna, bedeuten. Jedes Detail wird zu einer handelnden Person. [...] Steppengras wird zum lächelnden und femininen Genie. Anemonen, voller Rhythmus und Persönlichkeit, entwickeln sich mit der Majestät von Planeten. [...] Ein ganzes Leben verdichtet sich auf einmal und findet seinen zugespitzten Ausdruck in dieser Klaue, die ganz mechanisch einen Füllfederhalter, angefüllt mit einem Gewitter, traktiert.¹⁹⁵

Keine Tableaux vivants im Kino. Keine Schauspieler sind notwendig für die Entstehung einer Handlung. Die vom Kinematographen gefilmten Dinge werden einfach dadurch, dass sie das Medium Kino durchlaufen, besonders, lebendig, animiert. Fangen an zu spielen, Planeten und Blumen tauschen die Plätze, Bäume erhalten märchengleich eine Persönlichkeit. Der Zuschauer taucht ein in eine zweite Welt, die Welt des Kinos, die die erste Welt transformiert hat und dazu den Zuschauer selbst ebenfalls transformiert, nach dem Besuch eines Kinos hat er etwas erlebt, erkannt, gefühlt was er zuvor so nicht kannte, zuvor nie so klar gesehen hat.

193 Albéra, François: »Dictionnaire du cinéma français des années ving. Jean Epstein«. In: 1895 Nr.33, 2001, S. 176.

194 Epstein, »Mon ami Gance«, S. 61.

195 Epstein, »Der Ätna«, S. 45.

2. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Schriften

Ein Revolver und tausend Möglichkeiten

Wenn Epstein von Pflanzen, Gestirnen und Schreibgeräten spricht, von ihrer Beseeltheit, so erweckt dies den Eindruck, als sei es im Grunde unwichtig, was genau sich vor der Kamera befindet, als werde jedes noch so unscheinbare Ding einfach durch seine Verwendung durch das Kino bedeutsam. In der Essenz diese Gedanken ist das vermutlich richtig, die Welt als Ganzes begeistert Epstein, ist es wert, durch das Kino zu gesehen zu werden. Dennoch hat auch er seine Präferenzen. Ein Beispiel führt er gleich an:

Es gab eine Zeit, die noch nicht allzuweit zurückliegt, da kein amerikanisches Drama ohne jene Szene auskam, in der ein Revolver langsam aus einer halbgeöffneten Schublade geholt wurde. Wie ich diesen Revolver liebte. Er erschien wie das Symbol Tausender von Möglichkeiten. Die Wünsche und Verzweiflungen, die er repräsentierte. Die unzähligen Kombinationen, zu denen er den Schlüssel darstellte; alle Enden, alle Anfänge, die man sich ausmalen konnte.¹⁹⁶

Das erinnert an Epsteins Ausspruch, es gebe keine Geschichten, wahre Tragödie befinde sich stets im Zustand der Schweben. Und es greift die Idee der visuellen Metapher auf, die Epstein in «Le cinéma et les lettres modernes» ausführt. Die Metapher, die kein Symbol sein soll, nicht die Möglichkeiten der Übersetzung beschneiden soll, die Metapher, die viele Assoziationen, Verständnismöglichkeiten hervorruft – aber bestimmt nicht auf eine Deutung reduziert werden kann. So öffnet auch der aus der Schublade geholte Revolver eine Unzahl von Möglichkeiten, was passieren könnte, warum, wann, wie. Oder auch, was nicht passieren könnte. Das Kino verkauft sich nicht unter Wert, es gibt immer «tausende von Möglichkeiten». Es gibt immer mehr als eine Realität.

On saisit ici l'importance de l'enjeu: il ne s'agit pas d'une simple conception esthétique pour conversations de salon, mais de savoir si le cinéma cessera d'être une curiosité foraine pour être l'instrument d'une nouvelle représentation du monde, d'une nouvelle apprehension du réel, comme la poésie, «*un nouvel état d'intelligence*». [...] Le cinématographe est une machine à analyser, décomposer et recomposer le réel.¹⁹⁷

Die Verwandtschaft eines Vulkans mit dem Kinematographen

In den folgenden Absätzen schildert Epstein sehr plastisch den Ausbruch des Ätna, die Hitze, die Aschewolken, die Erschütterung der Erde und die der umstehenden Reisenden samt ihrer Lasttiere. Begibt man sich mit Epstein nach Sizilien, mitten hinein in die Naturgewalten, versteht man auch, warum er ausgerechnet in einem Reisebericht über einen Vulkanausbruch so viel

¹⁹⁶ Ebd., S. 45.

¹⁹⁷ Magny, »1896-1930. Premiers écrits: Canudo, Delluc, Epstein, Dulac«, S. 19f.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

über das Kino sagt. Ein Vulkan wie hier der Ätna ist ein ideales Beispiel, um Epsteins Kinogedanken besser zu verstehen. «Epstein projette sur l'Etna ses thèmes familiers – animisme, énergie affective, transformation des objets en symbols.»¹⁹⁸

Der Vulkan wird Bedeutungsträger, Berg gewordene Nervosität, allseitige Erschütterung. Wie das Kino die verborgenen Dinge ans Licht bringt, das Dahinterliegende näher heran rückt, gleicht dem Ausbruch eines Vulkans. Der Vulkan gebiert, was keiner zuvor sehen konnte. Das Kino, analog dazu, demaskiert die Welt. Muss die Welt demaskieren, denn diese ist von sich aus falsch, wie Epstein in einem anderen Text, «Le phénomène littéraire», betont:

La civilisation permet donc à l'homme de développer une plus grande surface de contact avec le monde; elle multiplie les voies d'absorption. Mais ce contact est essentiellement indirect et médiat, cette absorption n'absorbe que les filtrats, des résidus de distillation, des produits de synthèse. Les villes sont plus fausses qu'un décor d'opéra. La nature se promène en travesti.¹⁹⁹

Das Kino findet die Welt hinter dem Dekor. Es braucht daher auch Mut, sich darauf einzulassen, etwas zu sehen, von dem man nichts gewusst hat. Dinge, die die eigene Ordnung durcheinanderwirbeln. Doch lässt man sich auf den Kinowirbel ein, dringt man in Bereiche des Universums vor, die noch keiner zuvor betreten hat, das Kino auf dem Mond könnte man sagen. Das Kino fängt ein und verwandelt, mit den ihm ganz eigenen Gegebenheiten, den Mitteln, die es hat, um nicht nur Stil auszudrücken, sondern Wesensveränderung:

Optische Linsen können also ungesehene, unerfasste, unverständene Aspekte des Universums bergen, auf Filmstreifen können sie konserviert und über Leinwände reproduziert werden. Eine ganze Welt öffnet sich diesem Erstaunen, dieser Bewunderung, Erkenntnis, Liebe und wird vom Blick aufgesogen. [...] Allzu oft hält man überraschende Perspektiven, extreme Vergrößerungen, atemberaubende Bewegungen, Zeitlupe oder Zeitraffer, Unschärfen oder Verzerrungen, deren Aufzeichnung manche Regisseure ihren Objektiven unablässig zumuten, für ästhetische Spielerei. Die Kunst, die Schönheit bei solchen Unternehmungen entsteht tatsächlich nur nebenbei und zufällig. Viel häufiger jedoch kündigt sich ein Gefühl, das mehr mit Angst oder Panik zu tun hat, oder auch mit der angespannten Erwartung eines befürchteten Skandals, dem Forscher an, dass das Instrument etwas entdeckt hat; etwas, das bisher noch unberührt war, eine jener Adern des Phantastischen im Realen, wie sie die unermessliche Region des Verborgenen durchziehen.²⁰⁰

198 Iampolski, Michail: «Epstein: Théorie du Cinéma comme Topologie». In: Aumont, Jacques (Hg.): *Jean Epstein. Cinéaste, Poète, Philosophe*. Paris: Editions de la Cinémathèque française, 1998, S. 109.

199 Epstein, Jean: «Le Phénomène Littéraire». In: Aumont, Jacques (Hg.): *Jean Epstein. Cinéaste, Poète, Philosophe*. Paris: Editions de la Cinémathèque française, 1998, S. 43.

200 Epstein, Jean: «Das große Projekt der Avantgarde». In: Brenez Nicole/Eue Ralph (Hg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien: Synema 2008, S. 121.

2. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Schriften

Die Angst des Forschers bei der Entdeckung – so mag es dem Kinozuschauer gehen, der sich auf das Leinwandlerlebnis einlässt. Gleichsam wie der Vulkan ist die Entdeckung des Verborgenen, die Entdeckung der Lava keine, die friedlich von Statton geht, keine, die leise und unmerklich geschieht. Man begreift mit Getöse – aber das Bild selbst ist stumm. Auch an dieser Stelle wird deutlich, wie passend die Nebeneinanderstellung von Kino und Ätna ist, die Epstein vornimmt.

Eine weitere Eigenschaft des Vulkans ist erwähnenswert: seine Höhe. Ein Vulkan ist ja in erster Linie einmal einfach eine Erderhöhung, ein Berg; nur hin und wieder, in großen Abständen zeigt er sein verborgenes Gesicht. Interessanterweise war es ausgerechnet Edgar Allan Poe, ein von Epstein sehr bewundener Schriftsteller, der (hier in einer Übersetzung von Charles Baudelaire) schon den Gedanken des Vulkans als eines Aussichtspunktes aufgriff:

Celui qui du sommet de l'Etna promène à loisir ses yeux autour de lui, est principalement affecté par l'étendue et par la diversité du tableau [...] Mais comme, sur le sommet de l'Etna, aucun homme ne s'est avisé de pirouetter sur son talon, aucun homme non plus n'a jamais absorbé dans son cerveau la parfaite unité de cette perspective, et conséquemment toutes les considérations qui peuvent être impliquées dans cette unité n'ont pas d'existence positive pour l'humanité.²⁰¹

Gebrochene Bilder, die Schönheit eines Winkels und die Multiplikation des Selbst

Nach seinen Erlebnissen am Fuße des Ätna beschreibt Epstein eine auf den ersten Blick nicht besonders unheilvolle oder aufregende Situation: er geht eine Treppe im Hotel hinunter, da der Aufzug feststeckt. Doch dabei macht er beunruhigende Entdeckungen, der Gang die Treppe hinunter wird zu einer Tour de Force. Was ist geschehen?

Die immense Spirale von Stufen verhiess Schwindelgefühle. Die gesamte rundlaufende Wand war verspiegelt. Ich ging die Treppe hinab, von mir selbst umgeben, von Reflexen, Widerspiegelungen meiner Bewegungen, Projektionen. Jede Drehung überraschte mich unter einem anderen Winkel.

201 Poe, Edgar Allan: *Eureka*. New York: Putnam 1848, S. 5.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

Es gibt so viele unterschiedliche und unabhängige Positionen zwischen einem Profil und einer Dreiviertelansicht des Rückens, wie es Tränenerscheinungen in den Augen gibt. Jedes dieser Bilder lebte nur einen Augenblick; kaum fand es sich erblickt, war es auch schon wieder vergangen, ersetzt durch ein neues. [...] Es gab Bilder über Bilder. Drittbilder wurden aus Zweitbildern geboren. Die Algebra und die darstellende Geometrie der Gesten mischten sich ins Spiel. Einige Bewegungen fanden sich durch diese Wiederholungen geteilt, andere multipliziert.²⁰²

Projektionen, Reflexe, Winkel – Epsteins schwindelerregendes Spiegelerlebnis stellt eine anschauliche Analogie zur Funktionsweise der Kamera dar sowie zur Sichtbarwerdung von Bildern auf der Leinwand. Bilder werden zerteilt, neu zusammengesetzt, aus neuen Blickwinkeln gesehen, auf geradezu verängstigende Art und Weise.

Die Vergänglichkeit von Bildern ist wichtig, «jedes dieser Bilder lebte nur einen Augenblick». Gerade dieser Vanitas-Gedanke ist es auch, der Kino für Epstein so magisch werden lässt. Ähnlich wie in der Photographie fängt die Kamera nur einen Moment ein, eine singuläre Existenz. Nichts wiederholt sich. Dazu kommt im Film jedoch noch das Element der Bewegung, nicht nur sind die Bilder Momentaufnahmen, sondern sie passieren den Blick, eines nach dem anderen, sind flüchtig, ephemere. «Vermochte meine Erinnerung gelegentlich eines aus der Unendlichkeit festzuhalten, gingen dafür zwei andere wieder verloren». Hier klingt ebenfalls die Struktur von Zeitlichkeit im Film an, eine Abfolge von Bildern, die nacheinander über die Leinwand laufen – und zusätzlich das zeitgleiche Sehen von Dingen, die mit dem bloßen Auge so nicht sichtbar gemacht werden könnten – «multiplizierte Bilder». Das Kino macht es, analog zu den von Epstein beschriebenen Spiegeln, möglich, gleichzeitig unterschiedliche Facetten eines Augenblicks zu sehen, zu erleben, gleichsam mit vielen Augen aus vielen Beobachtungspunkten zu schauen.

Nun beschreibt Epstein die Gewalt der ihn umgebenden Spiegel und sein dadurch ausgelöstes Entsetzen:

Diese Treppe war also das Auge eines anderen Tyrannen, nur noch verräterischer. Ich stieg darin hinab wie durch die optischen Facetten des Komplexauges eines riesigen Insekts.²⁰³

Epstein offenbart hier das unheimliche, aggressive Moment der Bilder, die der Spiegel auf ihn zurückwirft.

Andere Bilder erschienen aufgrund der Winkel, in denen sie zueinander standen, zerschnitten, ja amputiert; sie setzten mich herab, zerlegten mich, demütigten mich. [...] Noch nie hatte ich mich so vielfach gesehen, und ich betrachtete mich

202 Epstein, «Der Ätna», S.47.

203 Ebd., S. 47.

2. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Schriften

mit Entsetzen. Ich verstand plötzlich die Hunde, die vor einem Spiegel bellen, oder die Affen, die vor Wut sabbern. Ich glaubte, ich sei so und so, erblickte mich aber ganz anders; dieses Spektakel zerbrach alle Lügen der Gewohnheit, mit denen ich gelebt hatte.²⁰⁴

Das Entsetzen desjenigen wird beschrieben, der plötzlich einen völlig neuen Eindruck von sich selbst gewinnt, erschrickt vor seinem Abbild, das ihm monströs erscheint. Der Spiegel hat den Menschen verwandelt und zugleich – obwohl er das Bild selbst vervielfacht – ihn «zerschnitten» und «amputiert». Etwas wird dem Menschen genommen und ihm dafür etwas neues gegeben, eine unheimliche Spiegelung seiner selbst. «Der Kinematograph liefert uns, viel besser noch als ein Arrangement versetzter Spiegel, solche unerwartete Begegnungen mit uns selbst»²⁰⁵. Das Kino entdeckt den Menschen hinter seiner selbst gezimmerten Maske, entdeckt Dinge, die man von sich selbst nicht wusste. Es splittert die als sicher geglaubte Identität auf, beunruhigt, stellt alles in Frage.



Aus: Epstein, Jean: Bonjour Cinéma.
Paris: Éditions Seghers 1921, S. 60.

204 Ebd., S. 47

205 Ebd., S. 48.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

Ungläubigkeit, Enttäuschung und Entsetzen überfielen Mary Pickford, als sie sich das erste Mal auf einer Leinwand erblickte, und sie weinte. Was kann das anderes bedeuten, als dass Mary Pickford nicht wusste, dass sie Mary Pickford war; dass sie nicht wusste, dass sie die Person war, deren Identität noch heute Millionen von Augenzeugen bestätigen können. Sich selbst wiedererkennen zu müssen, meistens ein unangenehmes Abenteuer, ist das Schicksal derer, die eine Leinwandtaufe erhalten. Ihre Verblüffung erinnert an alte Reiseberichte, die von dem Erstaunen und dem Erschrecken der Wilden berichten, wenn diese ihr Gesicht in einem Stück Spiegel als etwas erblickten, das sie noch nie zuvor in dieser Deutlichkeit gesehen hatten. [...] Der Kinematograph offenbart uns Aspekte unserer selbst, die wir noch nie erblickt oder gehört haben. Das Bild auf der Leinwand ist nicht jenes, das uns Spiegel oder Photo zurückwerfen. Das filmische Abbild eines Menschen unterscheidet sich nicht nur von allen nicht-filmischen Aufnahmen, die von ihm gemacht wurden, sondern es wird auch fortwährend sich selbst unähnlich.[...] So wirft der Kinematograph, wenn auch nicht als Erster, einen beträchtlichen Zweifel auf: den Zweifel an der Einheit und der Dauer des Ichs, an der Identität des Menschen, an seinem So-Sein. [...] Aus einem einfachen und festen Bezugspunkt wird eine komplexe und relative Realität, eine Variable.²⁰⁶

«Die reale Gegenwart exhumierte das Unbewusste des Denotats und bewirkt darüber die Wandlung in ein Motiv», erklärt Nicole Brenez. Das «Kino ist eine «photo-elektrische Psychoanalyse» (so die Überschrift eines Kapitels aus *L'Intelligence d'une Machine*).²⁰⁷

«Ich ist ein anderer» – Kino und Selbst-Bild

Das Kino also durchdringt das Sein, die Identität, projiziert eine Vielfach-Identität auf die Leinwand und erschüttert das Selbst-Bild eines Menschen bis in die Grundfesten. Das erinnert an einen Ausspruch des Dichters Arthur Rimbaud, den Epstein übrigens sehr schätzte.²⁰⁸ Von Rimbaud stammt der berühmte Ausspruch: «Ich ist ein anderer»²⁰⁹. Man könnte auch sagen: das Ich wird ein Anderer, transformiert sich durch die Kamera, durch die Selbst-Sicht auf der Leinwand. Jean-Paul Sartre schreibt über den «Anderen» und den Blick, den man auf ihn hat.²¹⁰

206 Epstein, Jean: «Die Bezweiflung des Selbst». In: Brenez/Eue (Hg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien: Synema 2008, S. 97f.

207 Vgl. Epstein, Jean: *L'Intelligence d'une machine*. Paris: Editions Jacques Melot 1946.

208 Vgl. Epstein, Jean: «Das Unbewusste, Sitz der Persönlichkeit». In: Brenez Nicole/Eue Ralph (Hg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien: Synema 2008, S. 40f.

209 Vgl. Rimbaud, Arthur: *Seher-Briefe. Lettres du Voyant*. Mainz: Dietrich 1990. Rimbauds Brief an Georges Izambard, 13. Mai 1871

210 Vgl. Sartre, Jean-Paul: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994, S. 457ff.

2. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Schriften

[...] damit ein Anderer wahrscheinlicher Gegenstand und nicht der Traum von einem Gegenstand ist, muß seine Gegenständlichkeit nicht auf ein ursprüngliches, mir unerreichbares Alleinsein verweisen, sondern auf eine fundamentale Verbindung, wo der Andere sich anders manifestiert als durch die Erkenntnis, die ich von ihm gewinne.²¹¹

Der «Anderer», also der oder dasjenige, das sich außerhalb des eigenen Ichs, des eigenen Bewusstseins, befindet, will erkannt werden; beziehungsweise der Andere «manifestiert» sich erst als fassbare Existenz durch «die Erkenntnis, die ich von ihm gewinne». Man möchte die Welt erkennen, gleichzeitig wird diese erst begreifbar durch die Erkenntnis, die man von ihr gewinnt, entsteht also gleichsam erst durch ihr Durchdrungenwerden. Analog zum Kino könnte man sagen, dass dieses Medium die äußere Welt erschließt und gleichzeitig erschafft. Der Film ‚denkt‘ Welt; bildet nicht nur ab – die Welt ‚wird‘ erst durch die (filmische) Erschließung. Ist die äußere Welt erkannt, wird auch die eigene Welt größer.

Um wieder auf Rimbauds Ausspruch zurückzukommen, würde das bedeuten, dass das Kino auch in der Lage wäre, das Selbst in ein Anderes zu verwandeln, sprich, das Selbst würde zur Welt, die man erschließen und erkennen möchte, mithilfe des Kinos.

Und außerdem kann sich gerade meine Gegenständlichkeit nicht *für mich* aus der Gegenständlichkeit der Welt ergeben, da ich es ja bin, durch den es eine Welt *gibt*; das heißt der, der grundsätzlich nicht das Objekt für sich selbst sein kann. Dieser Bezug, den ich «Vom-Andern-gesehen-werden» nenne, ist also keineswegs eine der durch das Wort Mensch bezeichneten Beziehungen unter anderen, sondern stellt ein unreduzierbares Faktum dar, das man weder vom Wesen des Objekt-Andern noch von meinem Subjekt-sein ableiten kann.²¹²

Das Ich kann sich also nicht von außen, d. h. als Objekt sehen, da es ja seine eigene Welt kreiert bzw. nur durch das Ich überhaupt das Bewusstsein von Welt entstehen kann. Nur durch eine Außenposition, durch einen Anderen ist es möglich, sich selbst als Objekt, also ebenfalls als Anderen, zu sehen. In dieser Logik ist denkbar, dass ein Instrument wie die Kamera in der Lage wäre, dem Ich den Blick auf sich selbst zu gewähren, indem es die eigene Identität verfremdet und dadurch offenlegt.

211 Ebd., S. 457.

212 Ebd., S. 464.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

Die Kamera lässt Welt sehen, und daher kann man sich selbst als Stückchen Welt, als Objekt sehen und begreifen.

«Es ist *falsch*, zu sagen: Ich *denke*. Es müsste heißen: Man denkt mich», heißt es bei Rimbaud.²¹³

Sartre spricht weiters davon, dass man den «Sinn des Blicks des Andern»²¹⁴ erklären müsse. Er führt aus:

Jeder auf mich gerichtete Blick manifestiert sich in Verbindung mit dem Erscheinen einer sinnlichen Gestalt in unserem Wahrnehmungsfeld, aber im Gegensatz zu dem, was man glauben könnte, ist er an keine bestimmte Gestalt gebunden. Was am häufigsten einen Blick manifestiert, ist sicher das Sichrichten zweier Augäpfel auf mich. [...] das Auge wird zunächst nicht als Sinnesorgan des Sehens erfaßt, sondern als Träger des Blickes.²¹⁵

Der Blick selbst ist losgelöst vom Auge, kann also ebenso gut der «Blick» durch eine sowie der Blick mit einer Kamera sein. Mittels der Kamera ist es möglich, die Welt zu erblicken, das «Draußen»²¹⁶. Beim Sehen kommt nun noch eine weitere Komponente zu tragen. Es ist nicht nur Erblicken von Welt und damit Erkennen derselben – oder auch Erkennen seiner selbst mit Hilfe eines Apparats. Im Sehen ist auch ein Sich-Auflösen inbegriffen, eine Hingabe an den Blick, der die Welt verschlingt und gleichzeitig das Selbst hinter das Andere, die Welt, zurückstellt. Der Fokus des Sehens liegt auf dem Außen, nicht mehr auf dem gewöhnten Selbst(bild).

«[Das Sehen ist] eine bloße Art, mich in der Welt zu verlieren, mich durch die Dinge aufsaugen zu lassen wie die Tine durch ein Löschblatt»²¹⁷, schreibt Sartre.

The conviction soon emerged that film could make us look at the world anew. I taught us not only to take a second look at the world, but to look in a different way. Film sets our sense of vision free, restoring it to us with an invigorating potential.²¹⁸

«Die [...] primäre Eigenschaft des kinematographischen Objektivs besteht in seiner analytischen Kraft»²¹⁹, schreibt Epstein. Die Kamera ist ihm nach «ein Auge ohne Vorurteile, ohne Moral, unabhängig von zufälligen Einflüssen»²²⁰. Die Kamera ist frei von psychologisierenden Vorwegnahmen, sie filmt einfach, frei von menschlich belastetem Bewusstsein. Sie versteht «in einem Gesicht oder in Bewegungen Züge zu sehen [...], die wir, belastet durch Sympathien und Antipathien, Gewohnheiten und Erwägungen, gar nicht mehr zu sehen in

213 Vgl. Rimbaud, Arthur: *Seher-Briefe. Lettres du Voyant*.

Mainz: Dietrich 1990 Rimbaud, Arthur: Brief an Georges Izambard, 13. Mai 1871.

214 Sartre, *Das Sein und das Nichts*, S. 465.

215 Ebd., S. 465f.

216 Ebd., S. 466.

217 Ebd., S. 468.

218 Casetti, *Eye of the Century*, S. 7

219 Epstein, «Der Ätna», S. 48.

220 Ebd., S. 48.

2. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Schriften

der Lage sind»²²¹. Die Kamera lügt nicht, sie bewertet nicht.

«Unvermittelt treibt uns dieser gläserne Blick der Helligkeiten seines elektrischen Tages zu. [Dieser] subtile[...] Blick aus Glas.»²²²

Photogénie

Im folgenden Absatz spricht Epstein von «Photogénie», ein von Louis Delluc geprägter Begriff²²³. Er bettet diesen in seine Darstellung des Kinos als künstlerisches Medium ein.

Epstein beginnt mit einer Unterscheidung zweier Kinozweige – der «Kunst der Kinematographie» und der «Kinoindustrie»²²⁴. Diese beiden hält er für unvereinbar, geht dann allerdings nicht weiter darauf ein sondern konzentriert sich auf den künstlerischen Teil des Kinos.

Ich werde es unternehmen, zu Ihnen nur von der Kunst der Kinematographie zu sprechen. Die Kunst der Kinematographie ist von Louis Delluc als Photogénie bezeichnet worden. Das Wort ist treffend, man sollte es beibehalten. Was ist Photogénie? Als photogen bezeichne ich jeden Aspekt der Dinge, Wesen oder Seelen, welcher durch die kinematographische Reproduktion an moralischer Qualität gewinnt.²²⁵

Was meint Epstein hier mit «moralischer Qualität»? Photogénie bezieht sich bei ihm offenbar nicht nur darauf, dass Objekte vor der Kamera bzw. im Film ihre gute Eignung für dieses Medium offenbaren, also besonders schön oder kameratauglich sind – was auch immer das genau bedeutet. Der photogénische Aspekt beinhaltet bei Epstein in gewisser Weise eine Aufwertung der Dinge, etwas, das ihnen wesenhaft – oder in ihrer «Seele» innewohnt, kommt heraus, wird gezeigt und gelangt auf eine höhere Ebene. Vielleicht ist es so ähnlich wie bei der Photographie, wo so oft versucht wird, dass gewisse Etwas, eine Art Aura einzufangen, wie Roland Barthes einmal schreibt:

In dieser trübsinnigen Öde begegnet mir auf einmal ein bestimmtes Photo; es beseelt mich, und ich beseele es. Ich muss die Anziehung, der es seine Existenz verdankt, mithin so benennen: eine *Beseelung*.²²⁶

221 Ebd., S. 48.

222 Ebd., S. 48.

223 Vgl. Delluc, Louis: *Photogénie*. Paris: de Brunoff 1920.

224 Vgl. Epstein, «Der Ätna», S. 48f.

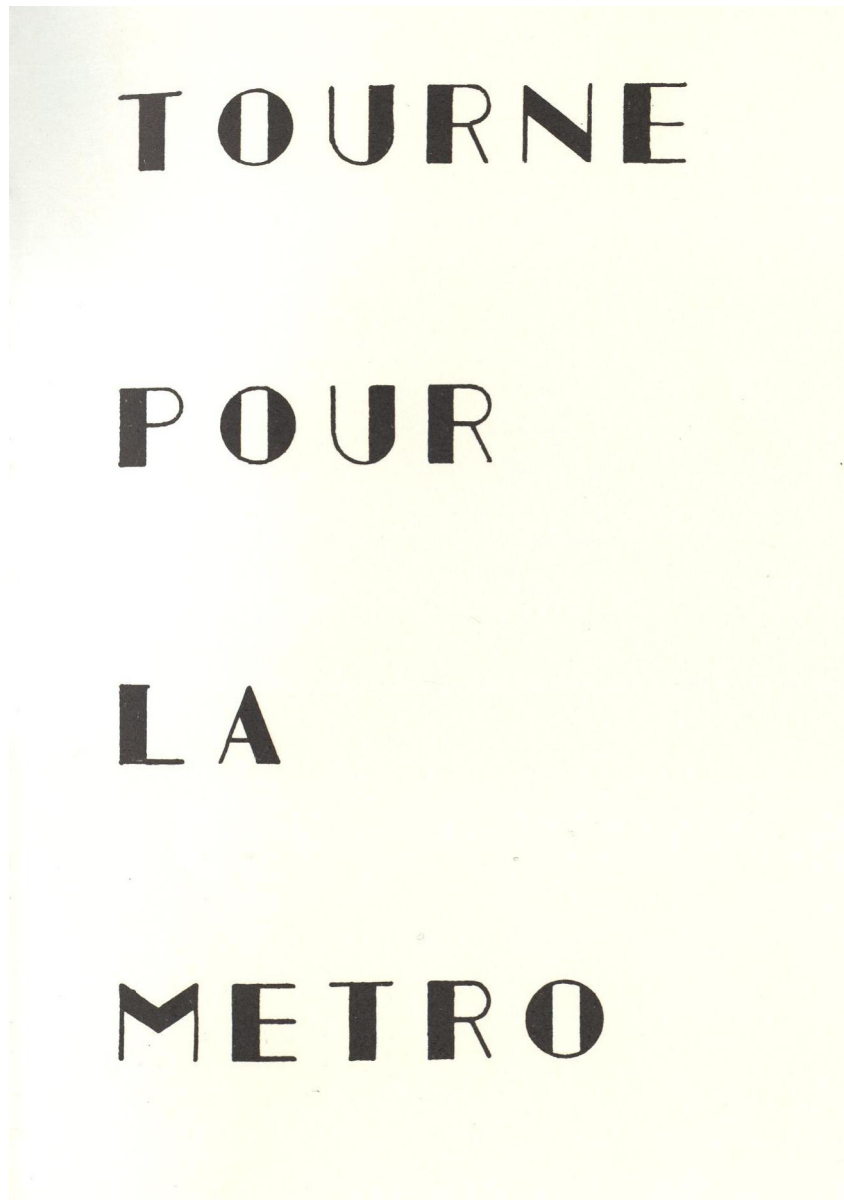
225 Ebd., S. 49.

226 Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 29.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

Epstein schreibt weiter:

Dagegen hat alles, was durch die kinematographische Reproduktion keine Erhöhung oder Bereicherung erfährt, keinen Anteil an der Kunst der Kinematographie.²²⁷



Aus: Epstein, Jean: *Bonjour Cinéma*.
Paris: Éditions Seghers 1921, S. 77.

2. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Schriften

Vielleicht kann man von Sublimierung sprechen. Vor der Kamera werden die Dinge wertvoller. Das Kino verwandelt erneut, verzaubert, gibt Gewicht und Bedeutung.

Photogénie hat für Epstein augenscheinlich auch viel mit Formsprache zu tun, damit, die Möglichkeiten des Mediums Kino voll auszuschöpfen und in Bilder – photogene Bilder – umzusetzen.

[...] auch das Kino [sollte] alle Verbindungen meiden, die glücklos sein müssen, gleichgültig, ob es dabei für historische, bildende, romanhafte, moralische oder unmoralische, geografische oder dokumentarische Belange eingespannt werden soll. Der Film muss danach streben, Schritt für Schritt und schließlich vollständig in seinem kinematographischen Wesen aufzugehen; das heißt nur noch photogene Elemente zu verwenden. Photogénie ist die reinste Ausdrucksform des Kinos.²²⁸

Das Kino ist nicht dazu da, «eingespannt zu werden». Es soll selbst «streben», unabhängig, sich selbst gerecht werden. Keine ans Theater oder die Literatur angelehnten Geschichten erzählen, wie es Epstein immer wieder fordert. Sondern seine eigenen Möglichkeiten ausnutzen, photogen sein. Wenngleich auch hier wieder nicht konkret erklärt wird, was genau Epstein damit meint. Aber es geht um Bilder und deren Kraft, soviel lässt sich sagen. Auch Epstein selbst gibt zu, dass er nur «eine vorläufige»²²⁹ Antwort geben kann auf die Frage, was denn nun genau photogen ist und was nicht. Er begründet die Schwierigkeit dieser Frage auch mit der Jugendlichkeit des Mediums Kino, das noch so viele andere Fragen beantworten muss, das «Rätsel»²³⁰ aufgibt:

Ist es eine Kunst? Oder weniger als das? Oder eine Bildersprache wie die Hieroglyphen der alten Ägypter [...]? Oder ist es eine unerwartete Erweiterung unseres Gesichtssinnes, eine Art Telepathie des Auges? Oder eine Infragestellung der Logik des Universums, da die Mechanik des Kinos Bewegung erzeugt, indem sie die sukzessiven Stillstände eines Zelluloidbandes, das vor einem Lichtstrahl vorbeizieht, zur Bewegung addiert? [...] Was das Kino [...] in zehn Jahren sein wird, darüber wissen wir nichts.²³¹

228 Ebd., S. 50.

229 Ebd., S. 50.

230 Ebd., S. 50.

231 Ebd., S. 50.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

Nichtsdestotrotz greift Epstein noch einmal den Begriff der Photogénie auf: «Nur bewegliche Aspekte der Welt, der Dinge und Seelen können in ihrem moralischen Wert durch die filmische Reproduktion gesteigert werden.»^{232 233} Auch eine Photographie wäre dieser Interpretation zufolge zunächst in der Lage, «Dinge und Seelen» auf eine höhere Ebene zu bringen. Auch eine Photographie enthält das Element der Bewegung und der Zeitlichkeit, wenn es auch keine «movies», keine bewegten Bilder sind, so enthält ja jedes Photo in sich selbst seine Einzigartigkeit und die Vergänglichkeit des Moments, den es auf Papier gebannt hat.

Doch ist es immer noch das Kino, das Bewegung in Bildern am besten darstellen kann.

Bei Epstein verweist der Terminus Photogénie auf drei Prinzipielle Aspekte: (a) das Prinzip der Nicht-Identität, also die Instabilität des Denotats, das heißt den unsicheren Charakter der Dinge, der sich stets der Definition entzieht; (b) die moralische Erhöhung eines Gegenstands durch seine Verbildlichung; und (c) das typologische Protokoll der Bewegung durch das Kino [...].²³⁴

«Diese Beweglichkeit sollte im weitesten Sinne verstanden werden und alle vorstellbaren Richtungen des Geistigen einschließen.»²³⁵

Gilles Deleuze fasst diesen Aspekt der Beweglichkeit in seinem Kinobuch wie folgt zusammen:

Wenn Delluc, Germaine Dulac und Epstein von *photogénie* reden, handelt es sich offensichtlich nicht um die Qualität des Fotos, sondern im Gegenteil um das kinematographische Bild im Unterschied zum Foto. Das *photogénie* ist das Bild, soweit es von der Bewegung «majorisiert» wird.²³⁶

232 Ebd., S. 50.

233 Es wäre sicherlich interessant, den Benjaminschen Begriff der «Aura» eines Kunstwerkes im Zusammenhang mit der Photogénie und der dadurch von Epstein postulierten Wertsteigerung von Dingen und ihrer «Seele» zu beleuchten. Sowie den Aspekt, dass technische Reproduktion vielleicht sogar zu einer Steigerung ebendieser Aura führen könnte. Vgl. hierzu: Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.

234 Brenez, «Ultra-modern. Jean Epstein – das Kino im Dienst der Kräfte von Transgression und Revolte», S. 146.

235 Epstein, «Der Ätna», S. 50.

236 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 68.

2. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Schriften

Bewegung und Kino – Zeit und Raum

Die Beweglichkeit, von der Epstein spricht, ist also weit mehr als nur die der bewegten Bilder. Auch hier ist es wieder eine Bewegung des Geistigen, des Denkens. Und es ist absolut notwendig, ein neues Denken zu schaffen, eines, das über bloßes Intellektualisieren hinausgeht:

Les livres de philosophie et de spéculation abstraite se vendent à dix milles exemplaires. On lit. Il est assez clair que la vie civilisée est une vie surtout cérébrale, surtout nerveuse.²³⁷

Das Kino schafft eine neue Art zu denken, ein visuelles Denken, eines, das nicht scharf unterscheidet zwischen Kopf und Gefühl. Dieses visuelle Denken ist ein «präverbales», Bilder greifen, bevor Worte und Sinnzusammenhänge formuliert werden können. Diese Kinobilder erschließen sich dem Verständnis auf einer beinahe instinktiven Ebene, finden leichter Zugang zum Geist des Zuschauers als durch Worte erzeugte Bildlandschaften:

Epstein est convaincu que seule l'introduction d'une pensée visuelle, donc pré-verbale, riche en émotion, peut lutter contre l'invasion galopante de la raison; et le cinéma est, à son avis, l'instrument apte – et même plus: le seul possible – pour aboutir à ce type nouveau de communication sentimentale. Le film [...] sait transmettre des images qui rejoignent d'une manière immédiate, et pour cela fort efficace, l'esprit humain sans qu'il y ait besoin de traduire – et donc de les rendre abstraites – en mots: voilà ce qu'Epstein nomme la «pensée visuelle». La «pensée visuelle» vient du fondement technique du cinéma, c'est-à-dire de sa capacité de reproduire les images; puisque riches en données concrètes, elles sont transmissibles avec une grande facilité et assimilables rapidement par l'esprit des spectateurs.²³⁸

Das kinematographisch geprägte Denken ist ein Denken a priori, es setzt schon im ganz unreflektierten Bewusstsein an. Die kognitive Veränderung, die es schafft, passiert ganz unwillkürlich. Die italienische Filmwissenschaftlerin Chiara Tognolotti beschreibt diese philosophische Kraft in Epsteins Überlegungen folgendermaßen:

237 Epstein, «Le Phénomène Littéraire», S. 45.

238 Tognolotti, »L'alcool, le cinéma et le philosophe«, S. 47.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

Epstein se propose d'examiner formes et instruments avec lesquels l'homme a essayé d'organiser sa conception du monde, dans une confrontation continué avec ce qui caractérise la vision du cinéma qui, d'une part, en définisse le caractère d'instrument philosophique et, de l'autre, cherche la possibilité d'une méthode cognitive différente, propre à ramener l'homme à sa complexité originale, faite, comme le veut la lyrosophie, de sentiment et de raison.²³⁹

Was ist diese »Lyrosophie«, diese Ineinandergreifen von Gefühl und Vernunft? Epstein selbst skizziert dieses zweifache Verstehen in seinem gleichnamigen Text:

[Nous] possédons deux connaissances de toutes choses, l'une affective, l'autre raisonnable. Si je sais que la lumière est un phénomène électromagnétique et comment il la faut prendre pour faire de la bonne photographie, je sais d'autre part que je me sens différemment selon que la chambre où je travaille est claire ou sombre, que la journée est ensoleillée ou brumeuse.²⁴⁰

Jahre später, 1949, greift Epstein die Idee des visuellen Denkens wieder auf. Er bedient sich dabei der Begrifflichkeiten des Unbewussten – das durch das Kino produzierte Denken weist Ähnlichkeiten mit dem Erleben von Träumen auf, »versetzt in Schwingungen«. Es geht nicht einfach nur darum, zu verstehen, es geht darum, in einen neuen geistigen Zustand versetzt zu werden.

Die Macht des kinematographischen Automaten erklärt sich in erster Linie daraus, dass der Diskurs dieser Maschine vor allem aus bewegten Bildern besteht [...] All das nach Art jenes alten und profunden visuellen Denkens, welches sich schon von jeher in Träumen oder Fantasien Ausdruck verschafft hat. So ist der Film also besonders geeignet, die Erinnerung und visuelle Vorstellungskraft seiner Zuschauer zu bereichern und in Schwingungen zu versetzen – direkt und ohne verbale Vermittlungsprozesse, mittels derer sonst Sachverhalte benannt und negiert werden.²⁴¹

Kino beginnt sozusagen schon im Kopf. Und die Beweglichkeit des Kinos und zugleich des visuellen Denkens erstreckt sich in Raum und Zeit zugleich.

Der Geist reist in der Zeit, so wie er es im Raum tut. [...] Man kann sich ein Raum-Zeit-System vorstellen, in dem die Zeit-Achse ebenfalls durch den Treffpunkt der drei angenommenen Raum-Achsen hindurchgeht, präzise in dem Moment, wenn jene sich zwischen Vergangenheit und Zukunft befindet: die Gegenwart, ein Punkt in der Zeit, ein Moment ohne Dauer, so wie Punkte im geometrischen Raum keine Ausdehnung besitzen. Photogene Beweglichkeit ist eine Beweglichkeit in diesem Raum-Zeit-System, eine Beweglichkeit in Raum und Zeit zugleich.²⁴²

239 Ebd., S. 53.

240 Epstein, Jean: »La Lyrosophie«. In: Les feuilles libres. Nr. 25, 2/1922, S. 33.

241 Epstein, Jean: »Kinoanalyse oder Poesie aus industrieller Fertigung«. In: Brenez Nicole/Eue Ralph (Hg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien: Synema 2008, S. 112f.

242 Epstein, »Der Ätna«, S. 50f.

2. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Schriften

Raum und Zeit sind für Epstein relative Variablen. In seinem 1947 veröffentlichten Text «Guerre à l'absolu» heißt es, sehr subversiv:

Also bediente sich der Teufel des Hilfsmittels der Kinematographie. Auf diese erstklassig ersonnene List fallen Scharen von Zuschauern herein, die von der sinnlichen und romantischen Anziehungskraft dessen angelockt werden, was zunächst nur als oberflächliche Ablenkung von der Langeweile und den Alltagsorgen erscheint. [Die bewegten Bilder trieben] – dem Anschein nach in aller Unschuld – eine Revolution [voran]: die des Relativismus. [...] Den Raum, die Zeit, die Kausalität, die man für Entitäten, von Gott offenbart und ebenso ruhevoll wie er, gehalten hatte, für vorgefertigte und stabile Kategorien des universellen Seins, sie lässt der Kinematograph für alle sichtbar als Konzepte erscheinen, deren Ursprünge sensorischer und experimenteller Natur sind [...].²⁴³

Das Kino ist «Teufelswerk». Es weigert sich, nur schmuckes Beiwerk, ja, Blendwerk zu sein. Es lästert der Kausalität. Was nach festen Ordnungen zu funktionieren scheint, wird aufgebrochen. Es gibt kein Versprechen von Stabilität. Entscheidend ist der jeweilige Standpunkt, der «point de vue»:

L'univers n'est plus conçu comme stable, dont les formes peuvent être cernées par l'image fixe. L'objet de la perception devient inseparable du sujet percevant, du point de vue.²⁴⁴

Kino hat bei Epstein also sowohl die Möglichkeit, die Instabilität des Universums zu zeigen als auch die Relativität der Wahrnehmung.

Das Kino fügt den perspektivischen Elementen, die dem Zeichner zu Gebote stehen, eine weitere Perspektive hinzu – jene der Zeit. Zum räumlichen Relief steuert das Kino auch noch das zeitliche Relief bei.²⁴⁵

Kino erinnert daran, dass nichts so ist wie es scheint, sondern alles an den Blickpunkt des Betrachters geknüpft ist, es so viele Welten wie Blickwinkel gibt und Zeit nur ein weiteres Konstrukt für das Verständnis von Welt bedeutet. Zeit ist keine Konstante.

Le temps ne contient rien qu'on puisse appeler temps en soi, pas plus que l'espace ne renferme d'espace en soi. Ils ne se composent, l'un et l'autre, que de rapports, essentiellement variables, entre des apparences qui se produisent successivement ou simultanément. C'est pourquoi il peut y avoir trent-six temps différents et vingt sortes d'espaces, selon les positions infiniment diverses des objets et de leur observateur.²⁴⁶

243 Epstein, Jean: «Krieg dem Absoluten». In: Brenez Nicole/Eue Ralph (Hg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien: Synema 2008, S. 96.

244 Magny, «1896-1930. Premiers écrits: Canudo, Delluc, Epstein», S. 20.

245 Epstein, «Der Ätna», S. 51.

246 Epstein, Jean: *Écrits sur le Cinéma*, Band 1. Hrsg. Von Marie Epstein und Pierre Leprohon. Paris: Editions Seghers 1974, S. 286.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

Es gibt viele Möglichkeiten, das Motiv Zeit im Film zu verwenden, so etwa Rückblenden, Zeitlupe oder Zeitraffer. Diese sollen in der Besprechung seiner Filme im weiteren Verlauf der vorliegenden Arbeit näher betrachtet werden.

Was dieses zeitliche Element betrifft, so ist das Kino zu erstaunlichen Verkürzungen in der Lage – man denke nur daran, welch wundervolle Blicke auf das Leben der Pflanzen und Kristalle sich dadurch eröffneten –, nie allerdings sind sie bislang für dramatische Zwecke genutzt worden.

Doch ist die Verwendung zeitbezogener Stilmittel nicht einfach eine technische Spielerei. Die Beschleunigung oder Verzögerung von Zeit ist in der Lage, Dramatik zu schaffen, zugleich ganz neue Einsichten zu gewinnen – etwa in «das Leben der Pflanzen und Kristalle», der scheinbar leblosen Phänomene. Die Idee der Zeit selbst ist es, die eine Metamorphose durchläuft:

La réversion du temps, son étirement ou sa compression, sont des phénomènes perspectifs (comparables à la perspective inverse et à l'anamorphose), en général le temps filmique est de perspective changeante, plus fondamentalement encore que les perspectives spatiales, puisque avec le changement des perspectives c'est l'idée même de temps qui change.²⁴⁷

Das Kino setzt das Bewusstsein von Zeit auf neue Art und Weise ein, es bildet nicht die Realität ab, sondern setzt sie neu zusammen – nicht nur in einer räumlich neuen Struktur, sondern eben auch in einer temporären:

Donc le cinéma ne reproduit pas la réalité, il la décompose (au sens qu'avait ce mot au dix-neuvième siècle: analyser); le cinéma ne reproduit pas le temps, il produit un temps. Comme Vertov et pour des raisons en partie semblables, Epstein est fasciné par certaines manipulations, tels le ralenti, l'accélééré, la réversion du temps, qui sont comme la matérialisation ou la visibilisation de l'idée elle aussi très abstraite, mais dont la popularité fut immense dans l'entre-deux-guerres, de «quatrième dimension».²⁴⁸

Zeit produzieren – diese Fähigkeit spricht Epstein dem Kino zu. Der gewohnte Ablauf von Zeit wird nicht einfach filmisch wiederholt bzw. abgebildet, sondern neu erfunden. Welt, Zeit, der Ablauf von Ereignissen wird konstruiert, eröffnet ganz andere Horizonte. Eine vierte Dimension, ein Universum, das anders tickt als üblich.

Le cinéma fabrique, c'est entendu, du temps, de la photogénie, de l'impondérable – mais aussi, et surtout (et au fond, comme résultante de tout cela), il fabrique du psychisme. [...] Par son action sur le temps, par le remodelage qu'il en proposait, le cinéma permettait de questionner les frontières du vivant et de l'interie; par sa surobjectivité d'œil supérieur, il permet de faire surgir un monde autre

247 Aumont, »Cinégénie, ou la machine à re-monter le temps«, S. 98f.

248 Ebd., S. 98.

2. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Schriften

dans le monde; il suggère un monde autre, inouï, invu.²⁴⁹ (S.102)

Die sich ständig verändernden Zustände in Zeit und Raum beschreibt auch Gilles Deleuze in seinen Kinobüchern. So sagt er über die Bewegung – und selbige ist nicht ortsgebunden, sondern kann gleichwohl eine Bewegung in der Zeit bedeuten:

[Man] verfehlt [...] die Bewegung, weil man sich ein Ganzes vorgibt, weil man unterstellt, daß «alles gegeben ist», während sich die Bewegung nur herstellt, wenn das Ganze weder gegeben ist noch gegeben werden kann. Sobald man sich das Ganze in der ewigen Ordnung der Formen und Posen oder in der Gesamtheit beliebiger Augenblicke vorgibt, ist die Zeit entweder nur noch Bild der Ewigkeit oder aber Konsequenz einer Gesamtheit: für die wirkliche Bewegung ist kein Platz mehr. [Der Film] ist [nach Bergson] nicht mehr eine perfektionierende Apparatur für eine sehr alte Illusion, vielmehr zu perfektionierendes Werkzeug der neuen Wirklichkeit.²⁵⁰

Der Film schafft eine «neue Wirklichkeit». Durch seine mediale Existenz lässt er kein Ding an seinem Platz, sondern bringt alles in Bewegung. Seine zeitliche Wesenhaftigkeit lässt ihn etwas Neues gebären, alles wird transformiert. Deleuze schreibt weiter:

Daß die Dauer Veränderung ist, gehört eben zu ihrer Definition: sie ändert sich, und sie ändert sich unaufhörlich. [...] Wenn ich in B angelangt bin und gegessen habe, hat sich nicht nur mein Zustand geändert, sondern der Zustand des Ganzen, das A, B, und alles zwischen ihnen einschloß. Überholt Achill die Schildkröte, ist das, was sich ändert, der Gesamtzustand, der die Schildkröte, Achill und den Abstand zwischen ihnen umfaßt.²⁵¹

Epsteins Vision des Kinos geht also dahin, dass dieses Zustände verändern kann, neu denken. Wichtig ist der Prozess, das Werden, das Experiment. Ein Labor des sich ständig bewegenden Sehens und damit des Denkens; das Kino entwirft Welt, es philosophiert:

Si dès lors le cinéma est la machine philosophique à re-monter le temps (à le »monter« autrement), cela voudra dire, non pas seulement que le film nous donne des sensations inédites – ce qui es foncièrement vrai - , mais qu'il nous autorise à raisonner autrement, à commenter autrement, à nous souvenir autrement. La cinégénie, en somme, n'existe jamais à l'état brut, sans sa glose, son explication, ses conséquences conceptuelles: la cinégénie es vraiment, au sens où Deleuze et Guattari définissent cette activité, une philosophie.²⁵²

249 Ebd., S. 102.

250 Deleuze, *Das Bewegungs-Bild*, S. 21.

251 Ebd., S. 22.

252 Aumont, «Cinégénie, ou la machine à re-monter le temps», S. 108.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

Der göttliche Funke des Kinos

Im weiteren Verlauf von «Le cinématographe vu de l'Etna» manifestiert Epstein erneut den «animistischen» Effekt des Kinos; seine Fähigkeit, auch unbelebten Gegenständen Leben und damit auch dramatische Aktion einzuhauchen. Er bezeichnet das Kino als «Sprache»,

und wie alle Sprachen ist es animistisch; das heißt, es verleiht sämtlichen Objekten, die es zeigt, einen Anschein von Leben. [...] Ein Revolver in der Schublade, eine zerbrochene Flasche auf dem Fußboden, ein Auge, das von der Blende isoliert wird – werden dank des Kinos in den Stand eines Charakters im Drama erhoben. Solchermaßen dramatisiert, erscheinen sie lebendig, als ob sich an ihnen die Entwicklung einer Emotion vollzöge.²⁵³

Die kinematographische Sprache erweckt dadurch, dass sie von Dingen spricht, diese abbildet, diese zum Leben. Sie werden durch ihre Beschreibung anwesend, erhalten Gefühle, ein dramatisches Ausmaß. Kein Ding kann so unwesentlich sein, als dass das Kino es nicht erwecken könnte. Schon Epsteins Zeitgenosse Abel Gance schreibt über diese Möglichkeit des Kinos:

The cinema will endow man with a new sense. He will see through his eyes. He will be sensitive to brilliant versification as he has been to prosody. He will see the birds and the wind come to rest. A ray will shine down. A street will seem as beautiful as a Greek temple.²⁵⁴

Epsteins Vorstellung zufolge hat das Kino eine fast religiöse Kraft, ist «polytheistisch und theogen»²⁵⁵. Es ist, als hätte es eine göttlich beseelende Kraft, als wäre es in der Lage, einfache Bilder in Ikonen zu verwandeln, ihnen etwas geradezu Überirdisches zu verleihen.

Die Leben, die es erschafft, indem es die Objekte aus dem Schatten der Gleichgültigkeit ins Licht des dramatischen Interesses rückt, haben mit dem menschlichen Leben nicht mehr viel gemein. Vielmehr sind jene Leben wie das Leben der Amulette, der Zauberbeutel, der drohenden und tabuisierten Gegenstände bestimmter primitiver Religionen. Ich glaube, wenn wir verstehen wollen, wie ein Tier, eine Pflanze oder ein Stein Respekt, Furcht oder Schrecken – diese drei grundsätzlich geheiligten Gefühle – auslösen können, dann müssen wir sie auf der Leinwand beobachten, wie sie, fremd der menschlichen Sensibilität, ihr geheimnisvolles, stilles Leben leben.²⁵⁶

Das Kino schafft neues Leben, eine Art Parallelwelt. Eine Welt, in der die Dinge eine neue Seinsweise erhalten, eine neue Persönlichkeit. «Persönlichkeit ist die sichtbare Seele der Dinge und Menschen, das, worin ihre Herkunft offen-

253 Epstein, «Der Ätna», S. 52.

254 Gance, Abel: «Le temps de l'image est venu». In: *L'art cinématographique* 2:94. Paris: Alcan 1927. Zitiert nach Casetti, *Eye of the Century*, S. 8.

255 Epstein, «Der Ätna», S. 52.

256 Epstein, «Der Ätna», S. 52.

2. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Schriften

sichtlich, ihre Vergangenheit bewusst, ihre Zukunft schon gegenwärtig ist.»²⁵⁷

Films also offer revelations »to unexpectedly discover, as for the first time, all things in their aspect divine, with their symbolic profile and their greatest sense of analogy, with an air of individuality, this is the joy of cinema. In films even landscapes come to life. Epstein goes on: »One of cinema's greatest powers is its animism. Objects have their attitudes. Trees gesticulate. The mountains, as the Etna, signify.« In the film reality is literally born again before our eyes.²⁵⁸

Epstein verneigt sich vor der Unberechenbarkeit des Lebens – es könnte immer etwas passieren, so unwahrscheinlich es in gewohnten Kausalzusammenhängen auch scheinen mag. Dinge passieren, wenn niemand es erwartet – und sie passieren anders, als man denkt.

Die Großaufnahme

Ein kinematographisches Mittel, das Persönlichkeit und Charakter der Dinge offenlegen kann, ist erneut, wie in «Grossissement» ausgeführt, die Großaufnahme. Sie ist eine Form unter verschiedenen, die es ermöglicht, Seelen offenzulegen und eine Dramatik der Schweben zu inszenieren.

Und die Großaufnahme eines Revolvers ist auch nicht länger nur ein Revolver, es ist der Charakter eines Revolvers, oder anders gesagt, etwas, das mit dem Impuls oder den Gewissensbissen im Verlauf eines Verbrechens, eines Scheiterns, eines Selbstmords zusammenhängt. Er ist dunkel wie nächtliche Verführung, funkelnd wie das Gold, nach dem man giert, schweigsam wie die Leidenschaft, brutal, massig, schwer, kalt, mißtrauisch, bedrohlich. Er hat ein Temperament, Gewohnheiten, Erinnerungen, einen Willen, eine Seele.²⁵⁹

Die Großaufnahme verleiht Charakter. Sie überwindet die Gesetze der Wahrscheinlichkeit, und das obwohl – oder eben weil – sie alles, was nicht im Fokus der Kameralinse ist, ausblendet. Die Großaufnahme lädt den Zuschauer ein, seine eigenen Schlüsse zu ziehen. Vor seinen Augen entsteht eine wundersame Welt, die ihre eigenen Gesetze hat, eine Welt, die endlich die Sehnsucht des Menschen nach einer neuen Realität stillt.

Eine neue Realität ist eröffnet, eine festliche Realität, die nicht derjenigen der Arbeitstage entspricht, so wie diese ihrerseits mit den höheren Gewißheiten der Poesie nichts zu tun hat. Das Gesicht der Welt mag uns verändert erscheinen, da wir [...] nunmehr durch Augen sehen können, die gleichermaßen von Alkohol, Liebe, Freud und Leid berauscht sind;

257 Ebd., S. 52.

258 Casetti, *Eye of the Century*, S.141f.

259 Epstein, «Der Ätna», S. 53.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

durch die Linsen jeder Art von Verrücktheit, Hass und Zärtlichkeit; da wir den klaren Fluss der Träume und Gedanken sehen können; das was hätte gewesen sein können oder sollen; das was war, sowie das, was niemals gewesen ist, noch je kommen wird; die geheime Form der Gefühle, das beängstigende Gesicht der Liebe und der Schönheit; mit einem Wort, die Seele.²⁶⁰

Das Kino lässt den Menschen seine Welt überschreiten, hin zu einer neuen. Es sprengt Grenzen.

[Epstein] clarified how there is at play the breaking of the boundary between the scopic subject and the object of his or her gaze, the creating of a close intimacy, and, at the same time, the loss of all privileged positions.²⁶¹

260 Ebd., S. 53f.

261 Casetti, *Eye of the Century*, S. 162f.

3.1 *La Glace à trois faces* - Analyse

Bedeutung und Inhalt des Films

La Glace à trois faces ist, wie *La Chute de la Maison Usher*, ein Film aus dem Hause «Les Films Jean Epstein», Jean Epsteins unabhängiger Produktionsfirma, die er zwei Jahre lang betreiben konnte. Warum ist dieser Film so wichtig? Pierre Leprohon, Epsteins Biograph, schreibt hierzu:

‘La Glace à trois faces’, dont l’argument était puisé dans une courte nouvelle de Paul Morand, permit cette fois au cinéaste d’aller au bout de ses intentions. L’œuvre est capitale, non seulement dans la carrière de l’auteur, mais dans l’évolution même du style du récit visuel, elle apportait un total bouleversement. C’est à elle que nous faisons allusions en évoquant l’art de Resnais à propos de Jean Epstein [...].²⁶²



Aus: Epstein, Jean: Bonjour Cinéma.
Paris: Éditions Seghers 1921, S. 75.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

Umwälzende stilistische Neuerungen sollen es sein, die diesen Film auszeichnen. Henri Langlois kommentiert die Brisanz des Filmes wie folgt. :

En 1927, c'est le coup de théâtre: *Six et demi-Onze*, *La Glace à trois faces*. Tout ce qu'il a accumulé commence à ressortir. Tout l'esprit d'une époque, d'une certaine Société, d'un certain monde avec sa volonté d'être moderne revit dans ces 2 films à tel point que *La Glace à trois faces* nous apparaît par moments comme la caricature d'un style, d'un moment d'être où l'on se croyait moderne, où l'on le voulait moderne à tout prix.²⁶³

La Glace à trois faces – ein Film der Moderne? Dieser Film, den Filmkritiker- und wissenschaftler Olaf Möller als «a life-in-overdrive anti-still-life»²⁶⁴ bezeichnet; kreist um die Frage des Wahrnehmbaren und der Authentizität. Sind die Dinge, wie sie scheinen? Inwiefern wird eine Situation durch eine Änderung des Blickwinkels verändert? Was ist eigentlich passiert, was ist wirklich?

Der Film steht neben *La Chute de la Maison Usher* auch für die Klimax in Epsteins Karriere; nach den Jahren bei «Pathé» und «Albatros» hat er für kurze Zeit künstlerisch wie finanziell die Möglichkeit, seine eigenen Projekte zu verwirklichen. Epstein bedient sich großzügig stilistischer Neuerungen, experimentiert mit Montage, Licht, Geschwindigkeit, nicht-narrativem Erzählen:

1927-1928 sont les deux années les plus modernistes de sa carrière du seul point de vue de l'application de certaines de ses thèses sur le cinéma. 1927 est un intermède formaliste et les scénarios sont sacrifiés à l'écriture filmique proprement dite: montage, lumière, jeux avec la vitesse, expérimentation d'ellipses narratives audacieuses, réflexion sur le média photographique et les ambiguïtés spéculaires de l'art du film. Ces deux films de 1927 sont par certains aspects des applications du programme de *Bonjour Cinéma* écrit en 1921.²⁶⁵

La Glace à trois faces zeichnet, basierend auf einer Erzählung des französischen Schriftstellers Paul Morand (1888-1976), das Porträt eines Mannes aus Sicht von drei sehr unterschiedlichen Frauen.

The film [La glace à trois faces] presents a series of stories that refer to each other, beginning with a prologue, which poses an opening riddle that refers to the identity of the protagonist. Four episodes follow, the first three of which (entitled »1«, »2«, and »3«, respectively) are dedicated to three women: Pearl, Athalia, and Lucie. The fourth and final episode, entitled »He«, is devoted to the male hero. In the three episodes dedicated to the women, they relate their relationship to the man, each giving a different picture of him. In the man's episode, we realize that he does not seem to correspond to any of the three accounts offered. The film ends with a highly symbolic image: a three-paneled mirror in which the man's face is reflected into three figures.²⁶⁶

263 Langlois, «Jean Epstein», S. 20.

264 Möller, «Becoming Jean Epstein», S. 19.

265 Païni, Dominique: «Epstein, Man Ray: L'histoire d'un déni». In: Aumont, Jacques (Hg.): *Jean Epstein. Cinéaste, Poète, Philosophe*. Paris: Editions de la Cinémathèque française, 1998, S. 150.

266 Casetti, *Eye of the Century*, S. 58.

3. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Filme

Analog zu dem Motiv des Spiegels, der die Möglichkeit hat, Objekte in all ihren Facetten zu zeigen, ungekannte Winkel zu entdecken und sogar Identitäten zu zersplittern²⁶⁷; liegt dem Film ein basaler Zweifel zugrunde – was ist wahr wenn es darum geht, wer wir sind? Und, in der Folge: was geschieht eigentlich?

So kündigt schon zu Beginn ein Zwischentitel die Herausforderung an, die der Film an das Urteilsvermögen stellt:

Une histoire va commencer, annoncée par un intertitre: »Trois femmes aiment un homme. Mais lui, en aimait-il une?». Avant même la première image animée du film sont données à l'attention du spectateur l'orientation d'une question et donc l'attente d'une réponse dont le déroulement qui va suivre semblerait devoir fournir l'intelligibilité.²⁶⁸

In drei szenischen Fragmenten erhascht der Zuschauer einen Blick auf »Ihn«, den Protagonisten der doch bis zuletzt unerkant bleibt. Aus Sicht der jeweiligen Frau, mit der er sich zu Rendezvous verabredet, wirkt er jedesmal anders, ist ein nicht zu fassendes Phantom.

La Glace à trois faces est donc un portrait psychologique en trois volets. [...] Ce n'est pas seulement le rythme qui concourt à l'action. Chacun des trois épisodes est nettement différencié par le style du décor, des costumes, la description d'un milieu différent. Seuls les traits de l'interprète central sont identiques; son comportement, sa manière d'être, de s'habiller, ses expressions sont toutes différentes.²⁶⁹

La Glace à trois faces erzählt so – ganz im Epsteinschen Sinne – keine klassische Geschichte. Der Film kostet die trügerische Kraft der Bilder voll aus; die Manipulation des Blicks und der Interpretation mittels Kameraführung und Montage. Pure Oberfläche – bis zuletzt kann der Zuschauer nicht in den Protagonisten hineinsehen, ihn nicht begreifen.

The Three-Sided Mirror presents itself not as a story of facts in the strict sense: the narrated events mix with the way they are experienced by their protagonists. We are not told (or, rather, not shown) who »He« is, but instead who »He« is in the minds of people he has met. In this sense, the film fosters a gaze that takes into account both events and experiences. Things are what they are, but they are also what they end up being in the eyes (and minds) of those who live them. This is a gaze in which perception and interpretation, reality and possibility, readily blend.²⁷⁰

267 Vgl. die Analyse von »Le cinématographe vu de l'Etna« in der vorliegenden Arbeit.

268 Labourdette, Régis: »Le temps de quelques analogies dans *la Glace à trois faces* de Jean Epstein«. In: Aumont, Jacques (Hg.): *Jean Epstein. Cinéaste, Poète, Philosophe*. Paris: Editions de la Cinémathèque française, 1998, S. 174.

269 Langlois, »Jean Epstein«, S. 21f.

270 Casetti, *Eye of the Century*, S. 58.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

Der Film ist flüchtig, ephemer. Wie der Blick in einen Spiegel zeigt eine Momentaufnahme, nicht seitenverkehrt, sondern auf Leinwand projiziert. Der Blick in einen Spiegel ist transitiver Natur, dient der temporären Selbstvergewisserung. Doch kein noch so komplexer Spiegel ist in der Lage, die alte philosophische Frage «Wer bin ich?» zu klären.

La Glace à trois faces, don't il va être question, ne peut être fixée dans des mots, elle les traverse, y passé et repasse et s'en échappe constamment.²⁷¹

Jede Person in *La Glace à trois faces* kreiert ihre eigene Realität, hat ihren eigenen Blick und fühlt die Welt im eigenen Takt. Auch die vierte Szene, die den Protagonisten allein zeigt, die Kamera direkt auf ihn richtet, eröffnet keine neuen Informationen, seine Identität bleibt ungeklärt. Vielleicht ist *La Glace à trois faces* auf gewisse Weise ein Kriminalfilm mit offenem Ausgang.

In each part of The Three-Sided Mirror, there is a different gaze – each attributed to a different observer – and thus, sustained by a different point of view. What Pearl sees is neither what Athalia nor what Lucie see. [...]. Even the camera gaze follows the same rule: in the section entitled »He«, the film seems to give us a more direct version of the facts, one that is no longer tied to the impressions of the three women. Yet this same section – coupled with the others – shows us that even here there is an observer, a point of view. This time, it belongs to a machine, and even the camera has its own positions, its own interests. When we the spectators – after having seen the protagonist through the eyes of Pearl, Athalia, and Lucie – are placed before a »he« devoid of their filter, we continue to see him filtered through an eye, a new eye of glass. Reality in its immediacy is irretrievably lost to us.²⁷²

271 Labourdette, «Le temps de quelques analogies dans *La Glace à trois faces* de Jean Epstein», S. 173.

272 Casetti, *Eye of the Century*, S. 59.

3. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Filme

Formale Besonderheiten

Ich werde an dieser Stelle untersuchen, mit welchen filmischen Mitteln der mysteriöse Protagonist im Zusammenspiel mit seinen drei Geliebten gezeigt wird. Dabei werde ich das zeitliche Moment der nichtchronologischen Erzählung, die Kameraführung, die Montage sowie die Großaufnahme betonen. Dabei werde ich die Szenen nacheinander besprechen und in den Fokus rücken, wie jeweils eine ganz eigene Welt präsentiert wird – sozusagen nach der «Chronologie des menschlichen Geistes» vorgehen, wie Epstein es in einem Text von 1927 beschreibt:

Après les drames prétendument sans fin, voici un drame qui voudrait être sans exposition, ni seuil, et qui finit net. Les événements ne se succèdent pas et pourtant se répondent exactement. Les fragments de plusieurs passes viennent s'implanter dans un seul aujourd'hui. L'avenir éclate parmi les souvenirs. Cette chronologie est celle de l'esprit humain. Les personnages se présentent chacun seul, et le récit les tient écartes, définitivement; néanmoins, il vivent ensemble l'un pour l'autre. [...] Les événements accélérés ou ralentis créeront leur temps, le temps propre à chaque action, à chaque personnage, notre temps.²⁷³

La Glace à trois faces zeichnet sich durch drei filmische Besonderheiten aus: Zeitsprünge in Form von Rückblenden, rasante Kameraführung und häufigen Rhythmuswechsel. Jeder der drei Frauen beklagt ihre Sehnsucht nach *ihm*, woraufhin in Rückblenden, die sich mit der jeweiligen gegenwärtigen Situation abwechseln, die Liebesgeschichten erzählt werden, wobei versucht wird, *ihn*, den Protagonisten, zu charakterisieren. Die Szenen folgen demselben Muster, zunächst sieht man die jeweilige Frau, dann folgen Rückblenden und zuletzt, wieder in der Gegenwart angekommen, verabschiedet sich der Protagonist per Telegramm und geht seiner Wege. Einzig die letzte Szene, mit «Lui» betitelt, weicht etwas davon ab; sie zeigt den Mann, wie er zunächst ziellos herum-schlendert, um anschließend eine Spritztour mit seinem Sportwagen zu unternehmen, die mit seinem Unfalltod endet.

Die erste Einheit des Films, nach dem Namen der ersten Frau «Pearl» betitelt, ist eher ruhig gehalten. Die Beziehung von Pearl, einer mondänen Schönheit und *ihm* zeichnet sich durch Contenance und Coolness aus. Schon in einer der ersten Einstellungen tritt er auf, man sieht, wie er zwischen parkenden Autos hervorkommt und auf die Kamera zuläuft. Diese Bild ist sehr metaphorisch und nimmt schon vorweg, was im weiteren Verlauf des Films passieren wird.²⁷⁴ In der folgenden Rückblende gibt es eine Szene, die sich von den übrigen dieses Kapitels abhebt, sie ist geprägt von Leichtsinn und Fröhlichkeit. Pearl erinnert sich an einen Waldspaziergang mit *ihm* und einer Freundin,

273 Epstein, Jean: «Art d'événement». In: *Cahiers du Cinéma* Nr.202, 6-7/1968, S.55.

274 Epstein, Jean: *La Glace à trois faces*. In: *Avant Garde: experimental cinema of the 1920s and '30s*. Rohauer Collection. DVD, Kino International, 2005 (Orig. Frankreich 1927). 41 Min. 00:02:29-00:02:36.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

die drei tollen übermütig herum. Die Flüchtigkeit dieses Moments wird durch eine Überblendung verdeutlicht, die drei Spaziergänger verschwimmen in ihrer Ausgelassenheit, sind nicht mehr klar zu erkennen²⁷⁵. Überblendungen sind in *La Glace à trois faces* ein häufig benutztes formales Mittel, sie brechen mit der Gewissheit des zu Sehenden und erzeugen geradezu ein vibrierendes Taumeln.

Eine weitere Überblendung findet sich kurz darauf, als Pearl und *er* sich in einem Zimmer befinden; er liest, sie zieht sich, ohne sich dabei zu verstecken, ein anderes Kleid an. Diese Überblendung verschmilzt mit bewusst gesetzter Montage. Man sieht *ihn* am Tisch sitzen, sie, wie sie sich umzieht, dazwischen Bilder von Strommasten und einen fahrenden Zug.²⁷⁶ Dieser schnelle Bildwechsel, der zugleich visuell ineinandergreift, verwackelt, ein Ding vor das anderer schiebt lädt die Szene wie elektrisch auf, Erotik und kämpferisches Spiel werden subtil deutlich gemacht.

Großaufnahme sind ebenfalls häufig auszumachen. Beispielsweise sieht man ein Telefon in einer Großaufnahme, die gleichzeitig eine Überblendung darstellt und in eine Detailaufnahme übergeht²⁷⁷. Das Telefon wird so zum stummen Handlungsträger, wird mit Bedeutung aufgeladen, ganz im Sinne der von Epstein so oft postulieren dramatischen Schwebe. Jemand ruft an, etwas wird verhandelt, doch es wird nicht erzählt, was genau hier passiert. Das Telefon wird so zu einer Andeutung unter dem Vergrößerungsglas. In weiteren Großaufnahmen sind z.B. seine Augen²⁷⁸ zu sehen oder Pearls lächelnder Mund²⁷⁹. Der Fokus des Zuschauers richtet sich ganz auf diese Details, die zwar Hinweise auf den Fortgang der Handlung geben können, aber auch viel Interpretationsspielraum lassen. In Verbindung mit sinnträchtig montierten Bildern erzeugt die Großaufnahme eine weitere Ebene, sie ist das verbindene Element scheinbar zufällig komponierter Bilder. Etwa, wenn die Einstellungen wechseln zwischen *ihm*, einem Auto und einer Landstraße und dabei zwischendurch sein Gesicht in Großaufnahme gezeigt wird.²⁸⁰ Auch diese Szene ist sehr metaphorisch und antizipiert das Ende des Films.

Die Kamera wechselt oft die Position, so ist sie einmal neutraler Beobachter in einer Totalen, dann wieder subjektives Auge oder auch raffiniertes Werkzeug, das Zeit und Raum überwindet. So gibt es eine Einstellung, in der die Kamera, analog zu einer Aufzugfahrt im Inneren des Gebäudes, ein Parkhaus hinauffährt, von außen. Sie erklimmt mühelos Etage um Etage.²⁸¹ Auf diese Art und Weise bringt Epstein wieder einmal das Element der Bewegung ins Spiel.

In ebendiesem Parkhaus wechselt die Kamera die Seiten; eine Minute später nimmt sie *seinen* Platz im Auto ein, während er schwindelerregend schnell das

275 00:03:25-00:03:44

276 00:05:01-00:06:40

277 00:06:49-00:07:03

278 00:09:40-00:09:41

279 00:09:55-00:09:56

280 00:12:22-00:12:40

281 00:11:50-00:11:56

3. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Filme

Parkhaus hinunterfährt.²⁸² Die Kamera fängt alles in 360° ein, die Geschwindigkeit dabei ist so hoch dass dem Filmzuschauer fast schlecht werden kann – die Einstellung erweckt Bezüge zu einer Karrussellfahrt.

Das zweite Kapitel des Films ist «Athalia» gewidmet, einer exzentrischen Bohémienne. Auffällig ist die spielerische Atmosphäre, im Gegensatz zu Pearls Geschichte ist dies geprägt durch Bewegung, Schnelligkeit und Slapstickeinlagen. Er hat zu Athalia eine fast kindliche Beziehung; während sie die im Bett rauchende Künstlerin mimt, wirkt er fast wie ein Schuljunge. In einer Szene jagen sich die beiden in ihrem Zimmer um einen Laufstall herum, in dem wiederum sich ein Hund und ein Meerkätzchen jagen.²⁸³ Abgesehen von jeglichen grotesken Elementen besticht dieses Fang-mich-Spiel durch die Freude an Bewegung, die Kamera verfolgt dabei alle Beteiligten.

In der Kennenlernszene von Athalia und *ihm*, in der auch viel gerannt wird, wird die Bewegung noch durch das Mittel des Zeitraffers unterstrichen. Athalia läuft durch den Wald, ihr Meerkätzchen entwischt auf einen Baum. *Er* galoppiert währenddessen, in Parallelmontage gezeigt, auf einem Pferd durch den Wald. Erst als Athalia ihn bittet, vom Pferd zu steigen und ihr zu helfen, das Meerkätzchen einzufangen, normalisiert sich die Geschwindigkeit.²⁸⁴

Die letzte Frau, die *seinen* Verführungskünsten erliegt, ist «Lucie», das arme Mädchen von nebenan, deren körperlich harter Broterwerb mit einer einzigen Großaufnahme auf ihre schwieligen Hände²⁸⁵ zu erkennen ist. Die Rückblenden auf ihre Geschichte unterscheiden sich in ihrer Rhythmik. Zu Beginn der Sequenz sind sie stakkatoartig; harte, schnell aufeinanderfolgende Schnitte prägen das Bild²⁸⁶, so, als ginge es darum, eine Geschichte in Bildern zu erzählen. Keine Zeit für Details. Es gibt aber auch die verspieltere, zärtlichere Variante. In einer längeren Rückblende wird eine Bootsfahrt gezeigt, die Bilder wechseln zwischen den beiden Verliebten im Boot, dem Boot selbst sowie dem Wasser. Auf diese Art und Weise gelingt es Epstein, ohne viel «erzählen» zu müssen, ein Bewusstsein, ein Takt-Gefühl für die Momente zu schaffen, in denen Lucie sich hier befindet. Die Rückblenden passen sich dem jeweiligen Modus des Erinnerns an.

Das letzte Kapitel, das «Lui», «*Ihm*» gewidmet ist steigert sich von einem schlendernden Tempo bis zur Raserei. Auch hier ist Geschwindigkeit ein sehr wichtiges Element, und dies nicht nur im filmischen Sinne sondern ganz grundlegend: *Er* rast mit seinem Auto in den Tod. Diese abschließende Einheit des Films ist voller Metaphern, Anspielungen, Vorwegnahmen. Als er seine Fahrt beginnt, liegt Gefahr in der Luft: Blätter wirbeln, Menschen springen entsetzt zur Seite.²⁸⁷ Die Kamera wechselt von subjektiver Einstellung – *seine*

282 00:13:12-00:13:47

283 00:18:25-00:18:40

284 00:16:40-00:17:12

285 00:27:42-00:27:47

286 00:23:44-00:24:20

287 00:35:35-00:35:38

II. Jean Epsteins Kinovisionen

Sicht aus dem Auto – zur Totalen und wieder zurück. Daneben bedient sich Epstein der Montage, während die Bäume der Landstraße nur so vorbeirasen, unterbrechen zahlreiche, immer häufiger auftauchende visuelle Metaphern das Bild: «Danger»-Schilder, eine sich bekreuzigende Frau, Vögel auf einer Stromkabeln.²⁸⁸

Jegliche Drohungen ignorierend kommt *er* mit seinem Wagen von der Straße ab und stirbt im Straßengraben. Damit endet das beschleunigte Tempo seines Kapitels. In einer Überblendung sieht man ihn, tot und in Großaufnahme, zusammen mit einem Autoreifen und der Bäume mitsamt dem dahinterliegenden Himmel.²⁸⁹ Die Flüchtigkeit seiner nicht zu fassenden Person erreicht ihren Höhepunkt; einer Himmelfahrt gleich wird *er* immer unsichtbarer, wird Teil von Bäumen und Himmel, bis er schließlich ganz verschwindet.

288 00:35:39-00:38:31

289 00:39:00-00:39:27

3.2 *La Chute de la Maison Usher* - Analyse

3.2.1 Literarische Vorlage und Inhalt

1928 dreht Jean Epstein mit seiner eigenen Produktionsfirma «Les Films Jean Epstein» den Film *La Chute de la Maison Usher*, «a Poe-inspired meditation on dead time and matter and the one Epstein film that still gets shown regularly [...]»²⁹⁰.

Dieser basiert auf zwei Geschichten des britischen Autors Edgar Allan Poe – «The Fall of the House of Usher» sowie «The Oval Portrait». Epstein verwebt die Handlung beider Geschichten zu einer Dritthandlung, die er dann filmisch umsetzt.

«The Fall of the House of Usher» ist eine düstere Geschichte, die sich um Roderick Usher und dessen geliebte und kränkliche Schwester Madeline dreht. Der Ich-Erzähler wird von Roderick Usher gebeten, in sein Haus zu kommen und ihm beizustehen. Schon der Weg zum Haus antizipiert drohendes Unheil, dunkel und schwer liegt eine ewige Melancholie über Ushers Anwesen. Bei seiner Ankunft erfährt der Erzähler, dass es nicht gut steht um Roderick Usher und seine Schwester. Roderick selbst leidet unter einer nervlichen Hypersensibilität, er kann nichts ertragen was seine Sinne strapaziert. Seine Schwester ist ebenfalls krank und noch während des Besuchs des Erzählers stirbt sie und wird in der hauseigenen Gruft beigesetzt. Roderick Usher hält mit seinem Freund eine Art Totenwache in seinen Privaträumen ab und bittet diesen, ihm zur Ablenkung vorzulesen. Während des Vorlesens sind immer wieder merkwürdige Geräusche zu hören, die sich in den gelesenen Versen wiederfinden, diese werden gleichsam lebendig und greifen mit unsichtbarer Hand in das Geschehen ein. Das Klopfen und Ächzen wird immer bedrohlicher, und plötzlich steht Madeline, weiß wie ein Geist in der Tür – sie war zum Zeitpunkt ihrer Bestattung noch lebendig. Usher erkennt entsetzt die Situation, stürzt auf seine Schwester zu und beide sterben.

Panisch verlässt der Erzähler das unheimliche Haus des Roderick Usher, das hinter ihm tosend einstürzt und von einem dunklen See verschlungen wird.²⁹¹

Epstein nimmt diese Erzählung Poes und vermischt sie mit «The Oval Portrait». Darin geht es um einen Mann, der seine Frau porträtieren möchte, wogegen diese sich immer wieder sträubt. Ein Besucher ist völlig verblüfft ob der Lebensechtheit des fortschreitenden Gemäldes, auf den ersten Blick glaubt er

290 Möller, »Becoming Jean Epstein«, S. 19.

291 Vgl. Poe, Edgar Allan: *Erzählungen*. Stuttgart: Reclam 1989. S. 70-92.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

eine echte Person vor sich zu haben. Der Ehemann seinerseits wendet den Blick kaum noch von dem Bild ab; er betrachtet nicht mehr seine echte Frau sondern deren gemaltes Duplikat. Je näher die Fertigstellung des Bildes rückt, desto schwächer und lebloser erscheint die Ehefrau. Als der Mann den letzten Pinselstrich ausführt und völlig begeistert die Lebendigkeit des Bildes erkennt, wendet er sich um, seine Geliebte anzusehen. Mit Schrecken stellt er fest, dass sie tot ist – er hat ihr gleichsam die Seele aus dem Leib gemalt.²⁹²

In Epsteins Film ist es Roderick Usher, der eine Ehefrau namens Madeline hat und diese porträtieren will, so lebensecht wie möglich. Die übrige Handlung aus »The Fall of the House of Usher« bleibt weitgehend erhalten; Usher ist auch hier der hypersensible Melancholiker, dessen mystisches Haus auf seinen Untergang zustrebt.

Epsteins's film makes one major change from Poe's story. Like the protagonist of »The Oval Portrait«, Roderick is now a painter who captures his model (Madeline) so vividly on the canvas that she eventually dies. The other Poe stories which Epstein says he used deal in general with the same themes as those found in »Usher« but do so in more precise, explicit or otherwise slightly different fashions: the sentience of inanimate objects and the acute awareness that a person has been buried alive (»Berenice«); the interaction between man and nature (»Silence«); the notion of a body »now in life, now in death« and of sounds which can be perceived by only one person (»Ligeia«).²⁹³

Atmosphäre in *La Chute de la Maison Usher*

Epstein beschreibt in einem kurzen Text, was ihn an Poes Erzählungen fasziniert und welche Atmosphäre sie durchzieht:

Anlass zum Entsetzen geben bei Poe eher die Lebenden als die Toten, der Tod selbst ist bei ihm eine Art Zauber. Ein Zauber wie das Leben. Das Leben und der Tod sind bei ihm aus dem gleichen Stoff, von gleicher Fragilität. Wie das Leben plötzlich abbricht, so fängt der Tod an. Alle diese Toten sind nur ein bisschen tot. [...] Das Geheimnis entsteht dort, wo sich dieses Gleichgewicht herstellt, das eine Seele heraufbeschwört, die mal den Lebenden zugehörig ist, mal den Toten. Dies lässt an das Periodensystem in der Chemie denken. Das Haus Usher tritt in sein fahles Licht ein, nichts ist daran erschreckend.

Und was ist daran morbid? [Ist] es diese tiefe Einsicht, diese feine Sensibilität, mit der das Medium während der Hypnose begabt ist, oder auch der Dichter; die eine Mutter gegenüber dem Sohn empfindet; oder die Liebende füreinander haben; ist es die Durchlässigkeit der Gräber?²⁹⁴

292 Ebd., S. 220 – 223.

293 Hagan, »Cinema and the Romantic Tradition«, S. 47.

294 Epstein, Jean: »Einige Gedanken zu Edgar Allan Poe«. In: Brenez Nicole/Eue Ralph (Hg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien: Synema 2008, S. 56.

3. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Filme

Der Tod, der den gesamten Film hindurch antizipiert wird, ist kein schreckliches Monster. Der Tod beendet nicht das Leben. Den Tod gibt es hier nicht auf klassische Weise, weil es, wie Epstein immer wieder in seinen Texten schreibt, keinen Anfang und kein Ende gibt, keine Geschichten.²⁹⁵ Weil immer etwas passiert, weil es langweilig wäre, Geschichten vom Ende her zu erzählen. Der Tod ist weniger ein Einschnitt in den Lebensfluss als vielmehr ein weiteres Daseinsmoment, er ist wie eine Stimmung, die sich durchs Leben bzw. diesen Film zieht. Er wirkt bedrückend, schwer, zähflüssig – bedeutet keine Zäsur. Epstein vergleicht ihn im Kontext von *La Chute de la Maison Usher* mit einer tiefen Müdigkeit, die einen überfällt, mit der Gewissheit, früher oder später vom Schlaf übermannt zu werden:

La vie et la mort ont la même substance, la même fragilité. Comme la vie soudain se rompt, ainsi la mort se défait. Tous ces morts ne sont morts que légèrement. Madeline et Roderick sentient qu'ils vont mourir comme nous sentons le sommeil nous gagner.

Es gibt kein Entweder-Oder, kein Leben oder Tod. Die Zerbrechlichkeit, die der Tod auslöst, umfängt die Figuren im Film von Anbeginn; sie agieren als Schwellenwesen, in einem, um wieder ein Postulat Epsteins aufzugreifen, in einem Zustand der «Schwebe».²⁹⁶

In diesem Film schwebt einiges; Blicke, Gesten, Bewegungen verharren weitestgehend in einem Zwischenraum. Roderick Usher steht zwischen dem gemalten Abbild seiner Frau und der realen Person aus Fleisch und Blut.



Aus: *Guigueno, Vincent:*
Jean Epstein.
Cinéaste des îles. Paris:
Jean Michel Place 2003, S. 17.

295 Vgl. die Analyse von «Le Cinéma et les lettres modernes» in der vorliegenden Arbeit.

296 Vgl. die Analyse von «Le Sens 1bis» in der vorliegenden Arbeit.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

Er löst Madeline aus der Realität heraus und macht sie zum Inventar seiner Traumwelt; sie wird objektisiert, zum Kunstwerk stilisiert, aufs Zweidimensionale reduziert. Die Dämonie des Bildes macht sie zu einer lebenden Toten in Ushers Reich.

Roderick transfers Madeline (as the object of value) from reality to artifice, from a condition of »freedom» to one of imprisonment, from a condition of living to a condition of »life-in-death».²⁹⁷

Roderick Usher selbst ist ebenfalls einem Dazwischen verhaftet; sein Leben, das er führt, läuft seinem hypersensuellen Innenleben zuwider, Usher ist in seinem eigenen Haus nicht mehr heimisch, die Einrichtung, die Mauern, Geräusche, Licht und Farben werden zu seinen Feinden. Seine merkwürdige Krankheit zwingt ihn dazu, sämtliche Sinneseindrücke zu drosseln und abzumildern. Lediglich das Bild, das er von seiner Frau Madeline anfertigt gehört in seine Welt, schmerzt seine Sinne nicht. Er schafft sich gleichsam seine eigene, fragile Welt innerhalb der ihn umgebenden, bewegt sich zwischen ihnen. Solange, bis das Gewicht auf einer Seite größer wird und er die tatsächliche Welt verlässt, stirbt.

Der Freund, den Usher in sein Haus gebeten hat, verharrt ebenfalls in einem Transitraum. Er kennt die Codes nicht, die man für den Umgang mit Roderick Usher braucht. Während Usher nervlich so schwach ist, dass alles um ihn herum gedämpft werden muss, ist der Besucher schwerhörig. Er kommt aus der gewohnten Welt in Ushers mysteriöses Haus, läuft immer Gefahr, seinen Besucherstatus zu verlieren und ebenfalls hineinzutaumeln in einen somnambulen Wesenszustand.

Sogar die Natur hat keine eindeutigen Positionen; immer wieder wirbeln wie von Geisterhand gestreute Blätter durch die Gänge des Anwesens; draußen biegen sich die Bäume im Wind wie lebendige Körper. Die Natur ist beruhigend und unheimlich zugleich. Sie wird filmisch animiert, beseelt, wie Epstein das auch schon in »Le cinématographe vu de l'Etna» beschreibt.²⁹⁸

Die atmosphärische Wiedergabe der Erzählungen Poes ist es, was Epstein interessiert, nicht ihre eins-zu-eins-Reproduktion.

Henri Langlois schreibt:

[Les films d'Epstein] sont vraiment des monuments cinématographiques. Qu'importe alors qu'Epstein ait trahi ou non le conte d'Edgar Poë. Qu'importe si *La Chute de la Maison Usher* est un amalgame du conte du même nom et du *Portrait Ovale*! Qu'importe puisqu'après tout l'esprit d'autres contes d'Edgar Poë s'y retrouve et ce n'est pas par le récit, c'est par l'intérieur, par l'impressionnisme

297 Abel, Richard: »Jean Epstein's *La Chute de la Maison Usher*: reversal and liberation». In: *Wide Angle* Vol. 3 Nr. 1, 1979, S. 41.

298 Vgl. die Analyse von »Le cinématographe vu de l'Etna» in der vorliegenden Arbeit.

3. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Filme

accentué de la technique et de l'expression. Nous sommes en plein symbolisme.²⁹⁹

Inwieweit man, wie Langlois, von Symbolismus sprechen kann, darüber lässt sich streiten. Begreift man Symbolismus aber ganz elementar als Verwandlung einer Sache in eine andere, die dann für sie steht, ist *La Chute de la Maison Usher* vielleicht auch ein symbolistischer Film. Es ist in jedem Fall ein Film der Transformation – eine Frau wird Bild, ein Haus geht unter, wird Teil der Natur. Es passiert etwas, Dinge verändern sich und am Ende ist nichts wie es schien, nichts wie zuvor.

We thus see the concerns which Epstein inherits from Poe and his lineage: a concern with animism and the mysterious transformation of nature and objects through symbolization; the utilization of simple, almost musical structures in order to suggest a world in which the drama is situated outside of time and in which movement is also transfigured.³⁰⁰

Und das allerwichtigste ist, dass nicht nur auf der Handlungsebene eine Veränderung stattfindet. Der Film selbst transformiert die Handlungs- und Bildebene, in erster Linie mit Mitteln der Zeitbeeinflussung lässt Epstein eine Parallelwelt entstehen. Eine, die Übersinnlichkeit (im doppelten Sinne), Düsternis und Melancholie nicht nur behauptet, sondern stilistisch und formal selbst erzeugt. Wie schon in Epsteins Texten immer wieder postuliert: das Kino kreiert Welt, es schafft ein neues Bewusstsein. Der Zuschauer kann sich diesem Fühl- und Denkt tempo nicht entziehen, das Epstein durch Mittel wie Zeitlupe, Raumkomposition oder Montage vorgibt. So entstehen ganz besondere Bilder, denen ganz originär die Kraft innewohnt, den Zuschauer in Ushers unheimliche Welt zu locken:

Les images de ce film nous marquent étrangement. Elles semblent venir de loin, appartenant à un cinéma qui aurait pu être et dont les traces nous parviennent dans le regard étonnant de la paluche tenue par Jean-André Fieschi dans *Les Nouveaux mystères de New York*, les sensations visuelles de *L'Ange* de Patrick Bokanowski ou les ralentis de Jean-Luc Godard.³⁰¹

299 Langlois, «Jean Epstein», S. 23.

300 Hagan, «Cinema and the Romantic Tradition», S. 46.

301 Kermabon, Jacques: «La Chute de la Maison Usher: fantastique et avant-garde». In: *L'Avant-Scène Cinéma* Nr. 313-314, 10/1983, S. 9.

II. Jean Epsteins Kinovisionen

3.2.3 Formale Besonderheiten

Die Kamera nimmt in *La Chute de la Maison Usher* die unterschiedlichsten Perspektiven ein, aus jedem Blickwinkel erhält der Betrachter eine neue Sicht auf die Welt. Die Kamera ist das Auge, das den Dingen ihren Kern entlockt, sie verwandeln kann. Sie sieht alles, animiert alles, transformiert alles.

Dans *La Chute de la Maison Usher*, la caméra est à la place du tableau que peint Roderic, elle es le vent qui balaie les feuilles dans le couloir du château, elle est le cercueil porté dans le forêt, elle est le balance-ment même du cercueil. [...] Epstein impressionne nos sens par des effets de perspective, des flous, des surimpressions, jouant d'une canéra extrêmement mobile.³⁰²

Ein sehr häufig verwendetes Element ist hierbei die Großaufnahme. Immer wieder sind es Hände, die in den Blickpunkt gerückt werden. Die Hände werden zum *pars pro toto*, alle Empfindungen der Figuren konzentrieren sich darin. Schon in den ersten Minuten lässt Epstein mit der Kamera die Hände tastend absuchen, nach Hinweisen spüren auf das, was kommt. Die Hände von Roderick Ushers Freund greifen fest ineinander, jegliche Hoffnung auf Leichtigkeit ist dahin.³⁰³ Kurz darauf sind es die Hände des Kutschers, die von Ushers Freund das Geld für die Fahrt zu seinem unheimlichen Anwesen entgegennehmen³⁰⁴ und damit verdeutlichen, dass jeder einen Preis bezahlen muss, der sich in Ushers Nähe begibt. Dann, angekommen bei demselben, sind es seine Hände, die sich zusammenballen³⁰⁵ – wiederum eine Andeutung darauf, dass das Schlimmste erst noch kommt. Doch Epstein beschränkt sich nicht auf Hände. In der dritten Minute des Films gibt es eine Großaufnahme auf das Gesicht von Ushers Freund sowie auf eine Lupe, die er benutzt.³⁰⁶ Schon früh wird deutlich, dass zwischen Usher und seinem Besucher eine sinnliche Diskrepanz besteht; während ersterer nervlich sehr schwach ist und intensive Sinneseindrücke nicht ertragen kann, tut sich letzterer schwer, überhaupt mit bloßen Augen und Ohren seine Umwelt wahrzunehmen. So eröffnet Epstein schon die erste Doppelwelt – Usher und sein Freund mögen sich zwar real am selben Ort und in der selben Zeit befinden, nehmen diese aber völlig unterschiedlich wahr. Usher selbst ist von fiebriger Natur, allein sein Blick verschafft diesbezüglich Gewissheit. Er wirkt wie ein tuberkulöser Künstler, verwehtes Haar, melancholischer Gesichtsausdruck, glänzende Augen in Großaufnahme³⁰⁷, die etwas sehen, was dem Zuschauer verwehrt bleibt. Ushers Gesicht überhaupt ist ein anschauliches Beispiel für Epsteins Hymnen an die Großaufnahme, für

302 Ebd., S. 8.

303 Epstein, Jean: *The Fall of the House of Usher*: DVD, All Day Entertainment, 2001 (Orig. *La Chute de la Maison Usher*, Frankreich 1928). 66 Min. 00:01:25-00:01:29

304 00:03:45-00:03:46

305 00:05:52-00:06:00

306 00:02:29-00:02:32

307 00:06:01-00:06:04

3. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Filme

das «Theater der Haut». Seine Augen, Mimikfalten und Tränen³⁰⁸ erzählen mehr, als minutenlange Erklärungen vermögen könnten. Epstein filmt sein Gesicht in Großaufnahme und, parallel dazu, seine Farbpalette, Ushers Werkzeug, dass er in einer Mischung aus religiöser Andacht und Wahn herumträgt. Die Farbpalette ist ebenso groß zu sehen wie das Gesicht³⁰⁹ – eine Anspielung darauf, dass Usher mehr und mehr von der körperlichen Realität hin zur gemalten Abbildung flieht.

Ein besonders wichtiges Merkmal des Films ist sein Umgang mit Zeit. Nach der Bestattung seiner Frau befindet sich Roderick Usher zusammen mit seinem Freund wieder in der Halle seines Hauses. Mit einer erneuten Großaufnahme weist Epstein darauf hin, dass die Zeit tickt – Usher selbst mag noch am Leben sein, doch ist dieses überschattet von einer schleichende Bedrohung. Man sieht eine Uhr, ihr Pendel, das Ziffernblatt mit dem bedeutungsträchtig vorrückenden Zeiger sowie eine Detailaufnahme des Uhrwerks³¹⁰ – der Mechanismus der Zeitmessung wird bis in sein Herzstück aufgedeckt. *La Chute de la Maison Usher* ist ein betont langsamer Film, die Zeit dehnt sich aus, wird unerträglich. Diese Atmosphäre erreicht Epstein mittels Darstellung des Geschehens in Zeitlupe. Usher sitzt mit seinem Freund zu Tisch, dabei wendet sich sein Blick einem Bücherregal zu, aus dem plötzlich wie von Zauberhand Bücher herausfallen, in Zeitlupe.³¹¹ Auffällig ist, dass es nur Usher selbst ist, der diesen Umstand bemerkt, nur er befindet sich im Rhythmus der Verlangsamung, während sein Besucher dies nicht zu bemerken scheint. Ushers Zeitwahrnehmung ist seine ganz persönliche, entspringt seinem fiebrigen, melancholischen Gemüt. Seine Welt distanziert sich allein schon durch ihr Tempo von der, in der sich die anderen Figuren aufhalten. So bemerkt er zunächst nicht einmal den Tod seiner eigenen Frau. Während er, wie besessen, an ihrem Porträt malt – die einzige Tätigkeit, bei der seine schlafwandlrische Art sich ein einen fast manischen Aktionismus verkehrt – bricht Madeline in Zeitlupe sterbend zusammen, sein letzter Pinselstrich bedeutet ihr Ende.³¹² Madeline befindet sich nur einiger Meter von ihrem Mann entfernt, doch durch seine Konzentration auf das Bild findet sie keinen Zugang zu seiner Welt, stirbt allein. Erst, als Usher sich von seinem Werk abwendet, wird ihm klar, was passiert ist. Sein Zustand schlägt um, er will nicht glauben dass seine Frau tot ist. Als ein Diener den Sarg die Treppe hinaufträgt, ist Usher wie betäubt, in Zeitlupe folgt er dem Geschehen, kann es nicht begreifen.³¹³ Stattdessen sucht er Zuflucht im gemalten Abbild seiner Frau, als erwarte er Erlösung reckt er sich knieend zu dem so lebendig wirkenden Gemälde hin, wiederum in Zeitlupe.³¹⁴

308 00:29:49-00:29:59

309 00:21:29-00:22:52

II. Jean Epsteins Kinovisionen

Die unterschiedlich, nebeneinander existierenden Welten verdeutliche Epstein auch durch die Verwendung der Parallelmontage. Diese dient in *La Chute de la Maison Usher* weniger der Spannungserzeugung als der Darstellung einer unüberwindlichen Kluft, die zwischen Usher und den übrigen Figuren herrscht. In den ersten Minuten des Filmes wird schon klar, dass Usher seine Aufmerksamkeit immer mehr von der realen Madeline auf ihr Abbild hin verlagert. Eine Parallelmontage zeigt Usher, der an seinem Porträt arbeitet, abwechselnd mit Madeline, die mit angstvollem Blick ganz physisch auf seine Pinselstriche reagiert. Als bestünde eine unsichtbare Verbindung zwischen ihr und ihrem Bild, spürt sie förmlich den Pinsel in ihrem Gesicht, fasst sich erschrocken an die Wange.³¹⁵ Usher ist der Jäger, der seine Beute einfängt, indem er sie malt. Diese Gegenüberstellung wird im späteren Verlauf des Films immer wieder aufgegriffen. In einer Szene malt Usher wie irre an dem Bild seiner Frau, während diese – sich im selben Raum befindend – immer schwächer wird. Beide werden dabei noch in Großaufnahme gezeigt, dazwischen montiert Epstein brennende Kerzen, von denen das Wachs auf den Boden tropft³¹⁶. Sie sind Boten der Vergänglichkeit, die immer kleiner werden, je weiter das Gemälde fortschreitet.

La Chute de la Maison Usher ist voll von Metaphern. Mittels Montage reiht Epstein unterschiedliche Bedeutungsebenen aneinander. Usher, der Gitarre spielt, seine Hände dabei in Großaufnahme. Das Haus, dazwischen die umgebende Natur – Wasser, spiegelnde Pfützen, im Wind wehende Bäume, kahle Äste. Dann wieder die Farbpalette³¹⁸. Alles ist durchdrungen vom Geist des Hauses Usher. Die Ebenen schieben sich übereinander.

Die Natur steht sehr häufig im Blickpunkt. Bei Madelines Bestattung wird die Stimmung durch Überblendungen hervorgehoben. So sieht man dürre Bäume in der Landschaft, Blätter im Wind, brennende Kerzen, die sich vor die Sargträger schieben³¹⁷. Eine unwirkliche Atmosphäre entsteht, abgehoben von der Wirklichkeit, einem Traum gleich. Brennende Kerzen sind ebenso groß wie Bäume, die Bedeutungsräume verschmelzen. Epstein steigert diese Traumwelt noch. Während die Nägel in Madelines Sarg geschlagen werden, taumelt Usher mit seinem Freund aus der Gruft heraus. Epstein überblendet diese Bilder mit Aufnahmen von kopulierenden Kröten, einem Käuzchen und verdorrttem Gestrüpp.

310	00:46:59-00:47:37
311	00:14:09-00:14:20
312	00:33:17-00:33:26
313	00:33:17-00:33:26
314	00:33:57-00:34:01
315	00:06:22-00:07:35
316	00:23:21-00:24:10
317	00:37:30-00:40:13
318	00:15:18-00:17:35

3. Die Möglichkeiten von Kino - Epsteins frühe Filme

Als Usher sich wieder in seinem Haus befindet, wird die Abwesenheit seiner Frau und das Moment des Todes wiederum durch eine Überblendung verstärkt: die Kerzen sind mittlerweile heruntergebrannt, Ritterrüstungen in Großaufnahme zu sehen, dazwischen die unheimliche Natur, das Haus, eine Uhr, eine Katze. Die Vorhänge wehen unheilvoll. Die Bäume gestikulieren.³¹⁹ Die Atmosphäre des Filmes wird immer bedrohlicher, erreicht einen Höhepunkt. Epstein zeigt in einer Überblendung die Gänge des Hauses, eine Uhr, wehende Vorhänge, Ushers Hände, seine Gitarre. Die Bildfolge ist schnell, fast schwindelerregend, alles zittert. Die Szene endet damit, dass eine Saite reißt – die Spannung wird physisch.³²⁰ Das Haus Usher geht seinem Untergang entgegen. Der Wind wird stärker, die Vorhänge wehen wild, in jedem Detail steckt eine Bedrohung, eine Vorahnung. Trockene Blätter werden durch die Gänge gewirbelt und dienen einmal mehr als Metapher der Haltlosigkeit und des Vergehens.³²¹ Es kommt zum Showdown. Madeline hat ihre Gruft verlassen, nähert sich im wehenden Leichenkleid dem Haus.

Usher und sein Besucher fühlen das Näherkommen eines Unheils. Als Madeline und Usher aufeinandertreffen, fallen Kerzen von den Tischen, überall sind Flammen zu sehen, das Haus beginnt zu brennen. Alle fliehen – in unendlicher Langsamkeit – nach draußen, in die Welt, die von toter Natur und Nebel beherrscht wird. Ushers Haus fällt brennend in sich zusammen. Das Käuzchen, das schon in der Bestattungsszene zu sehen war, ist ein letztes Mal zu sehen:³²² es gibt kein Entrinnen, kein Leben für die, die dem Hause Usher zu nahe gekommen sind.

319 00:44:37-00:46:07

320 00:47:39-00:48:35

321 00:52:12-00:53:02

322 01:05:15-01:05:26

Zusammenfassung und Ausblick

Das bedeutendste Wesensmerkmal des Kinos, wie es von Epstein postuliert wird, ist seine transformierende Kraft. Es ist in der Lage, durch seine ontologische Beschaffenheit die Welt nicht nur neu zu sehen bzw. sichtbar zu machen, sondern sie vielmehr in eine neue zu verwandeln. Diese Veränderung beginnt im Kopf: das Kino transformiert das Denken selbst, welches wiederum das Bewusstsein von der umgebenden Welt verwandelt. Das Kino stellt hierbei vermeintliche Konstanten wie Raum und Zeit in Frage; es deckt die allgegenwärtige Relativität auf, von jedem Blickwinkel aus ist der Eindruck derselben ein anderer, jeder hat seinen eigenen Raum, seine eigene Zeit. Durch formale Mittel wie Rückblenden, Zeitraffer oder Zeitlupe verdeutlicht Epstein diese Tatsache auch in seinen Filmen. In beiden hier besprochenen Filmen, „La Glace à trois faces“ und „La Chute de la Maison Usher“ kommt dieses besondere zeitliche Bewusstsein zum tragen: die Protagonisten leben gleichsam in unterschiedlichen Welten. In „La Glace à trois faces“ hat jede der drei Frauen einen anderen Eindruck von dem Mann, den sie alle lieben. Zugleich spielt sich auch die Handlung in unterschiedlichem Rhythmus ab. Auch durch Kameraführung und Montage gelingt es Epstein, eine weitere filmische Ebene zu kreieren. Rasante Kamerafahrten, eine Hommage an das Moment der Bewegung selbst, sowie rhythmische und intellektuelle Montage verleihen den Filmen eine außergewöhnliche Kraft. Durch derartige visuelle Schachzüge produziert Epstein eine spannungsgeladene Unsicherheit, einen Zustand der Schweben, ein Dazwischen. Die Situationen werden vielmehr angedeutet als zu Ende erzählt, die Tragödie liegt im Detail, die Stimmung ist elektrisch aufgeladen – Autovervollständigen. Es ist so, wie Epstein es in seinen Texten immer wieder fordert: die Augenblicke der Entscheidung sind es, die den dramatischen Sog erzeugen, nicht die durchgezählte Handlung. Es passiert immer etwas. Der Film erreicht Orte, die sich jenseits jeder Theaterbühne befinden. So schrieb schon der Kunsthistoriker Erwin Panofsky:

Diese spezifischen Möglichkeiten des Films lassen sich definieren als *Dynamisierung des Raumes* und entsprechend als *Verräumlichung der Zeit*. Das ist evident bis zur Selbstverständlichkeit, aber eine Wahrheit jener Art, die gerade ihrer Selbstverständlichkeit wegen leicht vergessen oder übersehen wird. Im Theater ist der Raum statisch, das heißt: sowohl der dargestellte Raum auf der Bühne als auch die räumliche Beziehung zwischen Betrachter und Schauspiel ist unveränderlich. [...] Beim Film ist die Situation umgekehrt. Auch hier hat der Zuschauer einen festen Platz inne, aber nur äußerlich, nicht als Subjekt ästhetischer Erfahrung. Ästhetisch ist er in ständiger Bewegung, indem sein Auge sich mit der Linse der Kamera identifiziert, die ihre Blickweite und -richtung

III. Zusammenfassung & Ausblick

ständig ändert. Ebenso beweglich wie der Zuschauer ist aus demselben Grund der vor ihm erscheinende Raum. Es bewegen sich nicht nur Körper im Raum, der Raum selbst bewegt sich, nähert sich, weicht zurück, dreht sich, zerfließt und nimmt wieder Gestalt an – so erscheint es durch wohlüberlegte Bewegungen und Schärfeänderung der Kamera, durch Schnitt und Montage der verschiedenen Einstellungen – nicht zu reden von Spezialeffekten wie Erscheinungen, Verwandlungen, Unsichtbarwerden, Zeitlupen-, Zeitraffer-, Negativ- und Trickaufnahmen. Eine Welt von Möglichkeiten öffnet sich, von denen das Theater niemals träumen kann.¹

Die Bewegung der Bilder schafft eine Beweglichkeit des Denkens. Das Denken wird vieldimensional, erobert neue intellektuelle und emotionale Räume, wird schneller, visueller, relativer. Es passt sich dem Takt an, den die Maschine Kino erzeugt. Wobei mit „Denken“ eben auch ein emotionales Bewusstsein gemeint ist; Epstein unterscheidet nicht zwischen Kopf und Bauch. Das Kino wirkt wie eine Droge, ermöglicht eine ganz neue Art des sinnlichen Erlebens, ruft Rauschzustände hervor und erweckt im Zuschauer eine inspirierte, kreative Bereitschaft.

Das Kino ist ebenfalls in der Lage, Nähe herzustellen. Einmal natürlich eine visuelle Nähe durch die Großaufnahme, die Details sichtbar macht, wie sie mit dem bloßen Auge nicht erkannt würden.

Filme sind sich selbst treu, wenn sie physische Realität wiedergeben und enthüllen. Nun schließt diese Realität viele Phänomene ein, die wir kaum wahrnehmen würden, wenn die Filmkamera nicht die Fähigkeit besäße, sie sozusagen im Flug zu erfassen.²

Dazu ermöglicht das Kino auch eine neue Ebene von Intimität, eine Intimität die sich nicht nur auf offenkundige Lebewesen bezieht sondern auch jegliche Gegenstände. Jeder Stein, jede Blume, jeder knorrige Ast wird lebendig, durch die dem Kino eigene Photogénie, die beseelende Kraft der bewegten Abbildung, beseelt. Das Kino animiert.

And that's what Epstein is all about: neither reflections nor illustrations nor pictures, but images – cinema's essence, to be worked with and savored for their intrinsic beauty. Which is probably the main reason why Epstein's aesthetic quest and research methods now seem so current. These are times when the whole idea of the image qua image, and its relationship to reality, is in dire need of rethinking.³

Das herausragende Element der Bewegung, das sich durch Epsteins Texte und Filme zieht, beinhaltet auch eine körperliche Komponente. Das Kino ist in der Lage, Körperlichkeit herzustellen, flimmernde Erotik zu zeigen. Durch Mittel wie etwa die Großaufnahme oder die subjektive Kamera werden nicht nur kör-

1 Panofsky, Erwin: *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film*. Frankfurt am Main/New York: Campus 1993, S. 22f.

2 Kracauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985, S. 11.

3 Möller; «Becoming Jean Epstein», S. 21.

III. Zusammenfassung & Ausblick

perliche Details erschlossen und ergründet. Die Kamera ist in der Lage, sich gleichsam wie ein Tänzer durch den Raum zu bewegen, überall und nirgends gleichzeitig zu sein, den Raum selbst durch die darin stattfindende Bewegung zu verändern. Epsteins Kino ist somit auch eine Huldigung an die Möglichkeiten des menschlichen Körpers, es macht Bewegung physisch erfahrbar.

Das Kino verändert die Welt und ihre Dimensionen. Welt, Mensch, Denken und sinnliche Erfahrungen werden universal: eine Ausdehnung gegen Unendlich.

Es bleibt viel zu tun. Diese Arbeit konnte und wollte nur einen grundlegenden Überblick über Epsteins Kinovisionen geben und dies anhand ausgesuchter Texte und Filme seines Frühwerks. Es gibt noch zahlreiche Texte und, sofern man sich auf den Weg in die Cinémathèque française machen möchte, viele Filme die darauf warten, entdeckt und offengelegt zu werden. So wäre es sicherlich interessant, Epsteins späte Meeresfilme zu analysieren, die er kurz vor seinem Tod in der Bretagne gedreht hat, wobei er das Motiv des Meeres selbst ebenso in den Vordergrund rückte wie die Arbeit mit Laiendarstellern, ortsansässigen Fischern und ihren Familien. Inwieweit diese Filme dokumentarische Elemente aufweisen und welcher Bezug sich wiederum zu Epsteins Texten finden lässt, ist sicher eine spannende Aufgabe.

Ein weiterer Forschungsansatz könnte sich aus dem Begriff des Animismus und der beseelenden Kraft des Kinos herleiten. Verliert das Kino diese ureigene Kraft, wenn es nicht mehr reale Gegenstände mit der Kamera einfängt, sondern beispielsweise plastillierte Figuren? Sprich: Kann das Kino im Epsteinschen Sinne auch den Animationsfilm animieren?

Welche heutigen Filme lassen sich finden, die in ihrer Intention und Formsprache Epsteins theoretischen Ansätzen entsprechen?

Epsteins Bewusstsein für die Wirkungsmacht eines Mediums, das Denken a priori zu verändern, findet sich auch bei späteren Theoretikern, etwa Marshall McLuhan⁴. Bieten Epsteins Schriften eine Grundlage, eine Analogie herzustellen zwischen dem Medium Kino und der Vorherrschaft des Digitalen heute? Inwiefern wird Bewusstsein im Jahr 2010 nach Epsteins Begrifflichkeiten transformiert?

Meine Wünsche für die Zukunft? Dass der Avantgarde-Film, der Film, der forscht, materiell ermöglicht wird. Denn eine Kunst, in der keine avancierten Positionen vertreten werden, ist nicht lebensfähig.

Als wahrhaftig erscheint mir der Mensch nur, wenn er aufmerksam ist gegenüber Phänomenen, die ihn erstaunen und deren Natur er freimütig ausdrückt. [...]

Man muss zweifeln, wie Descartes, und dennoch in sich selbst die Kraft finden,

4 Vgl. McLuhan, Marshall: *The medium is the message*.
New York: Random House 1967.

III. Zusammenfassung & Ausblick

für das Werk, dem man die ganze Arbeit seines Denkens hat angedeihen lassen und in dem ein eigensinniges Beharren steckt, notfalls ganz allein einzustehen.⁵

5 Epstein, Jean: «Die letzte Strophe». In: Brenez/Eue (Hg.):
Jean Epstein. *Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*.
Wien: Synema 2008, S. 138.



*Aus: Epstein, Jean: Bonjour Cinéma.
Paris: Éditions Seghers 1921, S. 121.*

IV. Quellenverzeichnis

- Abel, Richard: «Jean Epstein's La Chute de la Maison Usher: reversal and liberation». In: *Wide Angle* Vol. 3 Nr. 1, 1979, S. 38-44.
- Albéra, François: «Dictionnaire du cinéma français des années ving. Jean Epstein». In: 1895 Nr. 33, 2001, S. 176-179.
- Aristoteles: *Poetik*. Stuttgart: Reclam 2003.
- Aumont, Jacques (Hg.): *Jean Epstein. Cinéaste, Poète, Philosophe*. Paris: Editions de la Cinémathèque française 1998.
- Aumont, Jacques: »Cinégenie, ou la machine à re-monter le temps". In: Aumont, Jacques (Hg.): *Jean Epstein. Cinéaste, Poète, Philosophe*. Paris: Editions de la Cinémathèque française 1998. S. 87-108.
- Aumont, Jacques: «Leighton Pierce sur le brisées d'Epstein». In: *Cinéma* Nr. 5, 2003, S. 55-67.
- Barthes, Roland: *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.
- Bazin, André: *Jean Renoir*. Paris: Editions champs libre 1971.
- Behrens, Richard: »Sprung aus dem Fenster". In: *Zenit* Nr. 14, 5/1922, S.25.
- Benjamin, Walter: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1977.
- Brenez, Nicole/ Eue, Ralph (Hg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien: Synema 2008.
- Brenez, Nicole: «Ultra-modern. Jean Epstein – das Kino im Dienst der Kräfte von Transgression und Revolte». In: Brenez, Nicole/ Eue, Ralph (Hg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien: Synema 2008, S. 143-154.
- Brenez, Nicole: «Ultra-moderne. Jean Epstein contre l'avant-garde (repérage sur les valeurs figuratives)». In: Aumont, Jacques (Hg.): *Jean Epstein. Cinéaste, Poète, Philosophe*. Paris: Editions de la Cinémathèque française 1998, S. 205-221.
- Büttner, Elisabeth: *Projektion, Montage, Politik. Die Praxis der Ideen von Jean-Luc Godard (Ici et Ailleurs) und Gilles Deleuze (Cinéma 2, L'image temps)*. Wien: Synema 1999.
- Casetti, Francesco: *Eye of the Century. Film, Experience, Modernity*. New York: Columbia University Press 2008.
- Christie, Ian: «Cinema Rising. Epstein in the 20's». In: *Afterimage* Nr. 10, 1981, S. 5.
- Christie, Ian: «Myths of Total Cinéma.» In: *Afterimage* Nr. 10, 1981, S. 2- 3.
-

IV. Quellenverzeichnis

Cocteau, Jean: »Hommage à Jean Epstein».

In: *Cahiers du Cinéma* Nr. 34, 6/1953, S.

3-5.

Deissler, Alfons u.a. (Hg.): *Neue Jerusalemer Bibel*. Freiburg u.a.: Herder 2007.

Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997.

Deleuze, Gilles: «Veränderung, was ist das? Gilles Deleuze und 'Six fois deux'».

In: *Filmkritik* Nr.242 ,2/ 1977, S. 80-87.

Delluc, Louis: *Photogénie*. Paris: de Brunoff 1920.

Dörr, Marianne: *Medien, Moderne, Schreiben. Untersuchung zur Medienthematik bei Charles Ferdinand Ramuz und Blaise Cendrars*. Heidelberg: Carl Winter Universitätsverlag 1991.

Eisenschitz, Bernard: «From Napoleon to New Babylon».

In: *Afterimage* Nr. 10, 1981, S. 49- 55.

Eisenstein, Sergej: *Jenseits der Einstellung. Schriften zur Filmtheorie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2006.

Epstein, Jean: «Art d'événement». In: *Cahiers du Cinéma* Nr. 202, 6-7/1968, S.55.

Epstein, Jean: *Bonjour Cinéma*. Paris: Editions de la Sirène 1921.

Epstein, Jean: «Ciné-Mystique». In: *Millennium Film Journal* Nr. 10-11, 1981/1982, S.191-193.

Epstein, Jean: «Das große Projekt der Avantgarde».In: Brenez Nicole/Eue Ralph (Hg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien: Synema 2008, S. 120-121.

Epstein, Jean: »Das Kino und die moderne Literatur». In: Brenez Nicole/Eue Ralph (Hg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*.

Wien: Synema 2008, S. 22-26.

Epstein, Jean: «Das Unbewusste, Sitz der Persönlichkeit». In: Brenez Nicole/Eue Ralph (Hg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*.

Wien: Synema 2008, S. 37-42.

Epstein, Jean: «Der Ätna, vom Kinematographen her betrachtet». In: Brenez Nicole/Eue Ralph (Hg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*.

Wien: Synema 2008, S. 43-54.

Epstein, Jean: «Der Sinn 1 (b)». In: Brenez Nicole/Eue Ralph (Hg.):

Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino.

Wien: Synema 2008, S. 28-36.

Epstein, Jean: «Die Regel der Regeln». In: Brenez Nicole/Eue Ralph (Hg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*.

Wien: Synema 2008, S. 83-86.

IV. Quellenverzeichnis

- Epstein, Jean: «Die Bezweiflung des Selbst». In: Brenez/Eue (Hg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien: Synema 2008, S. 97-102.
- Epstein, Jean: «Die letzte Strophe». In: Brenez/Eue (Hg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien: Synema 2008, S. 138.
- Epstein, Jean: «Kinoanalyse oder Poesie aus industrieller Fertigung». In: Brenez Nicole/Eue Ralph (Hg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien: Synema 2008, S. 110-116.
- Epstein, Jean: «Einige Gedanken zu Edgar Allan Poe». In: Brenez Nicole/Eue Ralph (Hg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien: Synema 2008, S. 55-56.
- Epstein, Jean: «Krieg dem Absoluten». In: Brenez Nicole/Eue Ralph (Hg.): *Jean Epstein. Bonjour Cinéma und andere Schriften zum Kino*. Wien: Synema 2008, S. 94-96.
- Epstein, Jean: *Ecrits sur le Cinéma*, Band 1. Hrsg. Von Marie Epstein und Pierre Leprohon. Paris: Editions Seghers 1974.
- Epstein, Jean: *Ecrits sur le Cinéma*, Band 2. Hrsg. Von Marie Epstein und Pierre Leprohon. Paris: Editions Seghers 1975.
- Epstein, Jean: *La Glace à trois faces*. In: Avant Garde: experimental cinema of the 1920s and '30s. Rohauer Collection. DVD, Kino International, 2005 (Orig. Frankreich 1927). 41 Min.
- Epstein, Jean: *La Poésie d'Aujourd'hui. Un nouvel état d'intelligence*. Paris: Editions de la Sirène 1921.
- Epstein, Jean: *L'Intelligence d'une machine*. Paris: Editions Jacques Melot 1946.
- Epstein, Jean: «L'opéra de l'œil». In: Aumont, Jacques (Hg.): *Jean Epstein. Cinéaste, Poète, Philosophe*. Paris: Editions de la Cinémathèque française, 1998, S. 223-224.
- Epstein, Jean: «La Lyrosophie». In: *Les feuilles libres*. Nr. 25, 2/1922, S. 33-41.
- Epstein, Jean: «Le Phénomène Littéraire». In: Aumont, Jacques (Hg.): *Jean Epstein. Cinéaste, Poète, Philosophe*. Paris: Editions de la Cinémathèque française, 1998, S. 39-84.
- Epstein, Jean: «Mon ami Gance». In: *Cahiers du Cinéma* Nr. 50, 8-9/1955, S. 59-61.
- Epstein, Jean: *The Fall of the House of Usher*: DVD, All Day Entertainment, 2001 (Orig. La Chute de la Maison Usher, Frankreich 1928). 66 Min.
- Gance, Abel: «Hommage à Jean Epstein». In: *Cahiers du Cinéma* Nr. 34, 6/1953, S. 4-5.
- Gance, Abel: «Mon ami Epstein». In: *Cahiers du Cinéma* Nr. 50, 8-9/1955, S. 57-59.
-

IV. Quellenverzeichnis

Gawrak, Zbigniew: *Jan Epstein*. Warschau: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe 1962.

Godard, Jean-Luc/Ishaghpour, Youssef: *Archäologie des Kinos, Gedächtnis des Jahrhunderts*. Zürich/Berlin: Diaphanes 2008.

Guigueno, Vincent: *Jean Epstein. Cinéaste des îles*. Paris: Jean Michel Place 2003.

Hagan, John: «Cinema and the Romantic Tradition». In: *Millennium Film Journal* Nr. 1, 1977/1978, S. 38-51.

Haudiquet, Philippe, "Epstein," In: *Anthologie du Cinéma* Nr. 19, 11/1966, S. 467-520.

Iampolski, Michail: «Epstein: Théorie du Cinéma comme Topologie». In: Aumont, Jacques (Hg.): *Jean Epstein. Cinéaste, Poète, Philosophe*. Paris: Editions de la Cinémathèque française, 1998, S. 108-118.

Kamenka, Alexandre: «Souvenirs sur Epstein». In: *Cahiers du Cinéma* Nr. 24, 6/1953, S. 6-7.

Kermabon, Jacques: «La Chute de la Maison Usher: fantastique et avant-garde». In: *L'Avant-Scène Cinéma* Nr. 313-314, 10/1983, S. 5-9.

Krakauer, Siegfried: *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1985.

Labarthé, André: «Jean Epstein à l'état naissant». In: *Cahiers du Cinéma* Nr. 202, 6-7/ 1968, S.51-54.

Labarthé, André: «The emergence of Epstein». In: *Afterimage* Nr. 10, 1981, S.6-7.

Labourdette, Régis: «Le temps de quelques analogies dans la Glace à trois faces de Jean Epstein». In: Aumont, Jacques (Hg.): *Jean Epstein. Cinéaste, Poète, Philosophe*. Paris: Editions de la Cinémathèque française, 1998, S. 173-203.

Langlois, Henri: «Jean Epstein». In: *Cahiers du Cinéma* Nr. 24, 6/1953, S. 8-31.

Langlois, Henri: «L'avant-garde française». In: *Cahiers du Cinéma* Nr. 202, 6-7/1968, S. 8-18.

Leblanc, Gérard: «La Poétique Epsteinienne». In: Aumont, Jacques (Hg.): *Jean Epstein. Cinéaste, Poète, Philosophe*. Paris: Editions de la Cinémathèque française, 1998, S. 25-38.

Leprohon, Pierre: *Jean Epstein*. Paris: Editions Seghers 1964.

Liebman, Stuart: »Introduction to Jean Epstein's 'Ciné-Mystique'». In: *Millennium Film Journal* Nr.10-11, 1981/1982, S.186-190.

IV. Quellenverzeichnis

- Liebman, Stuart: «Sublime et Désublimation dans la Théorie Cinématographique de Jean Epstein: Le Cinématographe vu de l'Etna». In: Aumont, Jacques (Hg.): *Jean Epstein. Cinéaste, Poète, Philosophe*. Paris: Editions de la Cinémathèque française 1998, S. 125-137.
- Liebman, Stuart: «Jean Epstein's Early Film Theory, 1920-1922». Diss. (Ph.D.) New York University, 1980.
- Magny, Joel: «1896-1930. Premiers écrits: Canudo, Delluc, Epstein, Dulac». In: *CinémAction* Nr. 60, 7/1991, S. 14-24.
- McLuhan, Marshall: *The medium is the message*. New York: Random House 1967.
- Mitry, Jean: *The Aesthetics and Psychology of the Cinema*. Bloomington: Indiana University Press 1997.
- Möller, Olaf: «Becoming Jean Epstein». In: *Film Comment* Nr. 42, 1-2/2006, S. 19-21.
- Paini, Dominique: «Epstein, Man Ray: L'histoire d'un déni». In: Aumont, Jacques (Hg.): *Jean Epstein. Cinéaste, Poète, Philosophe*. Paris: Editions de la Cinémathèque française, 1998, S. 149-157.
- Panofsky, Erwin: *Die ideologischen Vorläufer des Rolls-Royce-Kühlers & Stil und Medium im Film*. Frankfurt am Main/New York: Campus 1993.
- Poe, Edgar Allan: *Erzählungen*. Stuttgart: Reclam 1989.
- Poe, Edgar Allan: *Eureka*. New York: Putnam 1848.
- Ramirez, Francis: «Jean Epstein, Poète». In: Aumont, Jacques (Hg.): *Jean Epstein. Cinéaste, Poète, Philosophe*. Paris: Editions de la Cinémathèque française, 1998, S. 15-24.
- Rimbaud, Arthur: *Seher-Briefe. Lettres du Voyant*. Mainz: Dietrich 1990.
- Röhnert, Jan: *Springende Gedanken und flackernde Bilder. Lyrik im Zeitalter der Kinematographie*. Göttingen: Wallstein 2007.
- Sartre, Jean-Paul: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994.
- Tognolotti, Chiara: «L'alcool, le cinéma et le philosophe: L'influence de Friedrich Nietzsche sur la théorie cinématographique de Jean Epstein à travers les notes du fonds Epstein». In: *1895* Nr. 46, 6/2005, S. 37-53.
- Vichi, Laura: *Jean Epstein*. Mailand: il castoro cinema 2003.
- Weiss, Peter: *Avantgarde Film*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1995.
-



Aus: Epstein, Jean: Bonjour Cinéma.
Paris: Éditions Seghers 1921, S. 123.

Diese Arbeit ist den Cineasten gewidmet.

Danken möchte ich:

Susanne Boscher, Heiner Eckert, Eva Gläser, Klemens Gruber,
Fine Heiningen, Lisa Jescke, Sophia Pompéry, Sascha Quednau,
Sebastian Quilisch und Lena Seewald.

*Anhang zur Diplomarbeit
von Madeleine Potganski*

Deutsche Version

Die vorliegende Diplomarbeit präsentiert die Kinotheorie des Philosophen, Poeten und Regisseurs Jean Epstein (1897-1953). Obwohl Epstein der französischen Avantgarde zugerechnet werden kann und mit Größen des Films wie Abel Gance, Louis Delluc, Jean Cocetau oder Luis Buñuel verkehrte, ist er jahrzehntelang, selbst in wissenschaftlichen Kreisen kaum erwähnt worden; seine Schriften sind fast durchweg unübersetzt geblieben und der Großteil seiner noch erhaltenen Filme ist nur in der Cinémathèque Française zu sehen.

Epstein veröffentlichte 1921 sein erstes Kinomanifest „Bonjour Cinéma“ und schrieb in der Folge unzählige Texte, die sich mit dem Phänomen Kino beschäftigen und die Möglichkeiten dieses Mediums untersuchen. Der Fokus liegt dabei auf dem Verständnis des Kinos als eines Instruments, das in der Lage ist, die Welt, anders als gewohnt, zu entdecken; hinter die Maske der Dinge zu blicken und auf ganz neue Art und Weise Erkenntnis davon zu gewinnen. Das Kino operiert gleichsam wie ein Chirurg, legt die Seele der abgebildeten Gegenstände offen und verfügt gleichzeitig über die Kraft, das Bewusstsein, das Denken selbst zu transformieren, indem es eine neue Ebene von Zeit und Raum schafft.

Beginnend mit einem kurzen Überblick über Epsteins Werdegang und der Beantwortung der Frage, weshalb er in der Kinoforschung bis jetzt so unbekannt geblieben ist, werden einige seiner frühen Kinotexte analysiert und analog dazu zwei seiner Filme, „La Glace à trois faces“ und „La Chute de la Maison Usher“, untersucht. Seine frühen Schriften lassen erkennen, wie modern Epsteins philosophische Ansätze sind, die sich nicht darauf beschränken, Kino als Abbild von Welt oder als Maschine zum Geschichtenerzählen in bewegten Bildern zu definieren. Epsteins Vision von Kino bedeutet, nicht nur Dinge besser und anders zu sehen, sondern das Sehen selbst zu verändern – den menschlichen Blick sowie das intellektuelle und emotionale Begreifen von Welt.

Diese Arbeit möchte eine Grundlage für weitere Forschungsunternehmen zu Epsteins Kinovisionen legen, indem seine theoretischen Ansätze anhand seines Frühwerks herausgearbeitet werden, wobei sein Verständnis vom Kino als einem Mechanismus des universalen Erkenntnisgewinns im Mittelpunkt steht.

English Version

This diploma thesis presents the cinematic theory of philosopher, poet and director Jean Epstein (1897-1953). Even though Epstein was part of the French avantgarde and consorted, among others, with Abel Gance, Louis Delluc, Jean Cocteau and Luis Buñuel, he is rarely mentioned even in academic circles; few of his writings have been translated and the greatest part of his surviving films can only be watched in the Cinémathèque Française.

Epstein published his first manifesto “Bonjour Cinéma” in 1921 and subsequently went on to write a great variety of texts on the cinema and its possibilities. Many of these texts elaborate a notion of the cinema as an instrument which is capable of discovering the world in an unaccustomed way, of looking behind the mask of things – an instrument which opens up new insights in a different mode of thought. Cinema hence operates like a surgeon, laying open the soul of the depicted objects; simultaneously, it is capable of transforming thought itself by creating a new level of time and space.

After giving an initial overview over Epstein’s career and engaging with the question why he has remained so unknown in cinematic research, the thesis proceeds to an analysis of his early cinematic texts as well as of two of his films, “La Glace à trois faces” and “La Chute de la Maison Usher”. His early writings show the modernity of Epstein’s philosophical approaches; cinema isn’t simply conceived of as a representation of the world or as a machine for storytelling by means of moving images. Epstein’s vision of cinema doesn’t only involve seeing things better and differently, but changing seeing itself – the human eye and the intellectual and emotional understanding of world.

This work endeavours to provide a basis for further research concerning Epstein’s cinematic vision through its analysis of his theoretical approaches in his early works in particular – focusing on his understanding of cinema as a new mechanism of gaining knowledge.

Grossissement

Epstein, Jean: *Bonjour Cinéma*.

Paris: Editions Seghers 1921, S. 93-108.

93

GROSSISSEMENT

Jamais je ne pourrais dire combien j'aime les gros plans américains. Nets. Brusquement l'écran étale un visage et le drame, en tête à tête, me tutoie et s'enfle à des intensités imprévues. Hypnose. Maintenant la tragédie est anatomique. Le décor du cinquième acte est ce coin de joue que déchire sec le sourire. L'attente du dénouement fibrillaire où convergent 1000 mètres d'intrigue me satisfait plus que le reste. Des prodromes peauciers ruissellent sous l'épiderme. Les ombres se déplacent, tremblent, hésitent. Quelque chose se décide. Un vent d'émotion souligne la bouche de nua-ges. L'orographie du visage vacille. Secousses sismiques. Des rides capillaires cherchent où cliver la faille. Une vague les emporte. Crescendo. Un muscle piaffe. La lèvre est arrosée de tics comme un rideau de théâtre. Tout est mouvement, déséquilibre, crise. Déclat. La bouche cède comme une déhiscence de fruit

mûr. Une commissure latéralement effile
au bistouri l'orgue du sourire.

Le gros plan est l'âme du cinéma. Il peut être bref, car la photogénie est une valeur de l'ordre de la seconde. S'il est long, je n'y trouve pas un plaisir continu. Des paroxysmes intermittents m'émeuvent comme des piqûres. Jusqu'aujourd'hui je n'ai jamais vu de photogénie pure durant une minute entière. Il faut donc admettre qu'elle est une étincelle et une exception par à-coups. Cela impose un découpage mille fois plus minutieux que celui des meilleurs films, même américains. Du hâchis. Le visage qui appareille vers le rire est d'une beauté plus belle que le rire. A interrompre. J'aime la bouche qui va parler et se tait encore, le geste qui oscille entre la droite et la gauche, le recul avant le saut, et le saut avant le butoir, le devenir, l'hésitation, le ressort bandé, le prélude, et, mieux, le piano qu'on accorde avant l'ouverture. La photogénie se con-

jugue aux futur et impératif. Elle n'admet pas l'état.

Je n'ai jamais compris les gros plans immobiles. Ils abdiquent leur essence qui est le mouvement. Les jambes du Saint-Jean-Baptiste sont une dissonance chronologique comme les aiguilles d'une montre dont l'une serait à l'heure et l'autre à la demie, dans une même montre. Rodin, ou quelque autre, l'expliquait : pour donner l'impression de mouvement. Divine illusion ? Non, truc pour jouet de concours Lépine et à breveter si on ne veut pas le voir servir à la fabrication des soldats de plomb. Paraît-il, en promenant l'œil de gauche à droite sur l'Embarquement de Watteau, on l'anime. La moto des affiches s'emballe en côte au moyen de symboles : hâchures, tirets, blancs. Donc, à droit ou à tort, on s'efforce pour dissimuler une ankylose. Le peintre et le sculpteur pelotent la vie, mais cette garce qui a de belles et vraies jambes s'ensauve au

nez de l'artiste perclus d'inertie. La statuaire paralysée de marbre, la peinture ligotée de toile sont réduites à la frime pour capter le mouvement indispensable. Artifices de lecture. Ne dites pas : l'obstacle et la limite font l'art, boîteux qui avez le culte de votre béquille. Le cinéma prouve votre erreur. Lui tout entier est mouvement, sans obligation de stabilité ni d'équilibre. La photogénie, parmi tous les autres logarithmes sensoriels de la réalité, est celui de la mobilité. Dérivée du temps, elle est l'accélération. Elle oppose la circonstance à l'état, le rapport à la dimension. Multiplication et démultiplication. Cette beauté nouvelle est sinueuse comme un cours de bourse. Elle n'est plus fonction d'une variable, mais variable elle-même.

La clef de voûte du cinéma, le gros plan, exprime au maximum cette photogénie du mouvement. Immobile, il frise le contre-sens. Que non seulement le visage débrouille ses expressions, mais que tête

et objectif roulent près et loin, gauche et droite. On circonviend l'exacte mise au point.

Le paysage peut être un état d'âme. Il est surtout un état. Repos. Aussi tel que le donne le plus souvent le documentaire de la Bretagne pittoresque ou du voyage au Japon, il est une faute grave. Mais « la danse du paysage » est photogénique. Par la fenêtre du wagon et le hublot du navire le monde acquiert une vivacité nouvelle, cinématographique. La route est une route, mais le sol qui fuit sous le ventre à quatre cœurs battants d'une auto, me transporte d'aise. Les tunnels de l'Oberland et du Semmering me gobent et ma tête, dépassant le gabarit, cogne leur voûte. Le mal de mer est décidément agréable. L'avion et moi à son bord, tombons. Mes genoux plient. Ce domaine reste à exploiter. Je désire un drame à bord d'un manège de chevaux de bois ou, plus moderne, d'aéroplanes. La foire en bas et autour

progressivement se brouillerait. Le tragique ainsi centrifugé décuplerait sa photogénie y ajoutant celle du vertige et de la rotation. Je désire une danse prise successivement des quatre directions cardinales. Puis, à coups de panoramique ou de pied tournant, la salle telle que la voit le couple de danseurs. Un découpage intelligent reconstituera, par renchaînés, la vie de la danse, double selon le spectateur et le danseur, objective et subjective, si j'ose dire. Je désire qu'un personnage allant à la rencontre d'un autre, j'y aille avec lui non pas derrière, ni devant, ni à côté de lui, mais en lui, et que je regarde par ses yeux et que je voie sa main se tendre de dessous moi comme si c'était la mienne propre, et que des interruptions de film opaque imitent jusqu'à nos clignements de paupières.

Il ne faut pas exclure le paysage, mais l'adapter. J'ai vu ainsi S o u v e n i r d'été à S t o c k h o l m. De Stockholm point. Mais des nageurs et des nageuses

99

à qui sans doute on n'avait même pas demandé l'autorisation de les tourner. Plongeurs. Il y avait des gosses et des vieux, des hommes et des femmes. Tous se fichaient pas mal de l'appareil et s'amusaient follement. Et moi donc ! Une barque chargée de promeneurs et d'animation. Ailleurs des gens pêchaient. Une foule attendait je ne sais plus quel spectacle ; on passait, et difficilement, entre ces groupes. Terrasses de cafés. Balançoires. Courses sur l'herbe et parmi les roseaux. Partout des hommes, de la vie, du grouillement, de la vérité.

Voilà par quoi il faut remplacer le Pathé-color où je cherche toujours « Bonne fête » en lettres d'or dans le coin.

Mais il faut y introduire le gros plan, ou sinon c'est volontairement handicaper un genre. Comme un promeneur se baisse pour mieux voir une herbe, un insecte ou un caillou, l'objectif doit enclaver dans une vue de champs un gros plan

100

de fleur, de fruit ou de bête : natures vivantes. Jamais je ne voyage solennellement comme ces opérateurs. Je regarde, je flaire, je palpe. Gros plan, gros plan, gros plan. Non pas les points de vue recommandés, les horizons du Touring-Club, mais des détails naturels, indigènes et photogéniques. Vitrites, cafés, mêmes pas mal pouilleux, la buraliste, des gestes coutumiers faits avec leur pleine portée de réalisation, une foire, la poussière des autos, une atmosphère.

Le film de paysage est, quant à présent, une multiplication par zéro. On y cherche le pittoresque. Le pittoresque au cinéma est zéro, rien, néant. Autant parler couleurs à un aveugle. Le film n'est susceptible que de photogénie. Pittoresque et photogénie ne coïncident que par hasard. Toute la nullité des films tournés aux environs de la promenade des Anglais découle de cette confusion. Les couchers de soleil en sont une autre preuve.

En attendant, et déjà des possibilités se dessinent, le drame au microscope, une hystophysiologie passionnelle, une classification des sentiments amoureux en qui prennent et qui ne prennent pas le Gram, qu'au lieu de cartomancienne les jeunes filles iront consulter, nous avons dans le gros plan une première analyse. On l'ignore presque, non qu'il faille, mais qu'il y a là un style tout prêt, une dramaturgie minutieuse, écorchée et grêle. Aux antipodes du théâtre où tout se joue avec la pédale, le premier plan amplificateur exige la sourdine. Ouragan de murmures. Une conviction intérieure hisse le masque. Il ne s'agit pas d'interpréter ; ce qui importe, c'est l'acte de foi en son double. Jusqu'au point où une distraction devienne une distraction de l'autre. Le metteur en scène suggère, puis persuade, puis hypnotise. La pellicule n'est qu'un relai entre cette source d'énergie nerveuse et la salle qui respire son rayonnement. C'est pourquoi les gestes qui portent le plus à l'écran, sont des gestes nerveux.

Paradoxe, ou plutôt exception, que le nervosisme qui exagère souvent les réactions, soit photogénique, quand l'écran est impitoyable pour les gestes le moins du monde forcés. Chaplin a créé le héros surmené. Tout son jeu est en réflexes de nerveux fatigué. Une sonnette ou un clak-son le font sursauter, le dressent debout et inquiet, la main sur le cœur à cause de l'éréthisme de la pointe. Ce n'est pas tant un exemple qu'un synopse de sa neurasthénie photogénique. La première fois que j'ai vu Nazimova vivre une enfance à haute tension, trépidante et exothermique, j'ai deviné qu'elle était russe ; un des peuples les plus nerveux de la terre. Et les petits gestes courts, rapides, secs, on dirait involontaires de Lilian Gish qui court comme l'aiguille des secondes d'un chronomètre. Les mains de Louise Glaum pianotent sans arrêt un air d'inquiétude. Maë Murray. Buster Keaton. Etc. etc.

Le gros plan est le drame en prise directe.

« J'aime la princesse lointaine », dit un Monsieur. Ici le démultiplicateur verbal est supprimé. L'amour, je le vois. Il baisse à demi les paupières, élève latéralement l'arc des sourcils, s'inscrit sur le front tendu, gonfle les masséters, durcit la houppe du menton, scintille sur la bouche et au bord des narines. Un bel éclairage : que la princesse lointaine est loin. Nous n'avons plus tellement la bouche en cul-de-poule qu'on doive nous présenter le sacrifice d'Iphigénie à travers un récit d'alexandrins. Nous sommes autres. Nous avons remplacé l'éventail par le ventilateur, et tout à l'avenant. Nous demandons à voir ; par mentalité d'expérimentation, par désir de poésie plus exacte, par habitude d'analyse, par besoin d'erreurs inédites.

Le gros plan est un renforçateur. Déjà par les seules dimensions. Si la tendresse exprimée par un visage dix fois géant, n'est sans doute pas dix fois plus émouvante, c'est qu'ici dix et mille et cent

mille auraient une signification analogue, erronée, et pouvoir affirmer seulement deux serait de conséquences prodigieuses. Mais, quelle que soit sa valeur numérique, cet agrandissement agit sur l'émotion, et moins la confirme que la transforme, et, moi, m'inquiète. Des séries croissantes ou décroissantes, dosées, obtiendraient des effets de finesse encore exceptionnels et chanceux. Le gros plan modifie le drame par l'impression de proximité. La douleur est à portée de main. Si j'étends le bras, je te touche, intimité. Je compte les cils de cette souffrance. Je pourrais avoir le goût de ses larmes. Jamais un visage ne s'est encore ainsi penché sur le mien. Au plus près il me talonne, et c'est moi qui le poursuis front contre front. Ce n'est même pas vrai qu'il y ait de l'air entre nous; je le mange. Il est en moi comme un sacrement. Acuité visuelle maxima.

Le gros plan limite et dirige l'attention. Il me force, indicateur d'émotion. Je

105

n'ai ni le droit, ni les moyens d'être distrait. Impératif présent du verbe comprendre. Comme le pétrole est en puissance dans le paysage que l'ingénieur à tâtons sonde, ainsi la photogénie là se dissimule et toute une rhétorique nouvelle Je n'ai le droit de penser à rien autre qu'à ce téléphone. C'est un monstre, une tour et un personnage. Puissance et portée de son chuchotement. Autour de ce pylone les destinées tournent et y entrent et en sortent comme d'un pigeonier acoustique. Dans ce fil peut circuler l'illusion de ma volonté, un rire que j'aime ou un chiffre, ou une attente ou un silence. C'est une borne sensible, un nœud solide, un relai, un transformateur mystérieux dont peut sourdre tout le bien et tout le mal. Il a l'air d'une idée.

On ne s'évade pas de l'iris. Autour, le noir; rien où accrocher l'attention.

Art cyclope. Art monosens. Rétine iconoptique. Toute la vie et toute l'attention

7

sont dans l'œil. L'œil ne voit que l'écran. Et sur l'écran il n'y a qu'un visage comme un grand soleil. Hayakawa braque comme un revolver son masque incandescent. Empaquetées de noir, rangées dans les alvéoles des fauteuils, dirigées vers la source d'émotion par leur côté gélatine, les sensibilités de toute la salle convergent, comme dans un entonnoir, vers le film. Tout le reste est barré, exclu, périmé. La musique même dont on a l'habitude, n'est qu'un surcroît d'anesthésie de ce qui n'est pas oculaire. Elle nous délivre de nos oreilles comme la pastille Valda nous délivre de notre palais. Un orchestre de ciné ne doit pas prétendre à des effets. Qu'il fournisse un rythme et de préférence monotone. On ne peut à la fois écouter et regarder. S'il y a litige, la vue l'emporte toujours comme le sens le mieux développé, le plus spécialisé et le plus vulgaire (en moyenne). Une musique qui attire l'attention et l'imitation des bruits simplement dérangeant.

Bien que la vue soit, déjà à la connaissance de tous, le sens le plus développé, et même au point de vue que notre intelligence et nos mœurs sont visuels, jamais cependant il n'y eut de procédé émotif aussi homogène, aussi exclusivement optique que le cinéma. Véritablement, le cinéma crée un régime de conscience particulier, à un seul sens. Et une fois qu'on s'est habitué à user de cet état intellectuel nouveau et agréable extrêmement, il devient une sorte de besoin, tabac ou café. J'ai ma dose ou je n'ai pas ma dose. Faim d'hypnose beaucoup plus violente que l'habitude de lecture parce que celle-ci modifie bien moins le fonctionnement du système nerveux.

L'émotion cinématographique est donc particulièrement intense. Le gros plan surtout la déclanche. Blasés, je ne dis pas petits-mâîtres, nous le sommes tous et le devenons. De plus en plus fort crie l'art sur son sentier de guerre. Déjà le

forain, pour continuer à faire recette, doit perfectionner, de foire en foire, ses vertiges, accélérer les manèges ; artiste, étonner et émouvoir. L'habitude des sensations fortes que le cinéma est essentiellement capable de nous donner, émousse les sensations théâtrales, d'un ordre bien plus pauvre d'ailleurs. Gare au théâtre !

Si le cinéma grossit l'émotion, il la grossit dans tous les sens. L'agrément y est plus agrément, mais le défaut plus défaut.

Der Ätna, vom Kinematographen her betrachtet

Epstein, Jean: «Der Ätna, vom Kinematographen aus betrachtet».

In: Brenez, Nicole / Eue, Ralph (Hg.): Jean Epstein.

Bonjour Cinéma und andere Schriften

Wien: Synema 2008. S. 43-54.

Der Ätna, vom Kinematographen her betrachtet

Sizilien! Die Nacht bot dem Auge eine Fülle von Blicken. Alle Gerüche riefen zugleich. Eine Feder, die sich gelöst hatte, zwang unser Auto zum Anhalten, und das Mondlicht, das uns umhüllte, erschien wie ein Moskitonetz. Es war heiß. Schlechtgelaunt setzten die Fahrer dieser schönsten Idylle ein Ende, indem sie mit Schraubenschlüsseln die Karosserie bearbeiteten und blindgläubig Christus und seine Mutter beschimpften. Vor uns: der Ätna. Der große Schauspieler, der seine Aufführung zwei- oder dreimal im Jahrhundert losbrechen lässt, zu dem ich gekommen war, um sein neues, tragisches Stück zu filmen. Ein ganzer Berghang hatte sich bereits in eine gewaltige Feuergala verwandelt. Das Feuer kündigte sich über eine Ecke des rot verfärbten Himmels an. Über zwanzig Kilometer Entfernung drang das Getöse wellenartig zu uns wie das Echo eines fernen Triumphes, eines Beifalls Tausender, einer stürmischen Ovation. Welcher Tragödie welchen Theaters durfte jemals ein solches Erfolgsgewitter erleben; die Erde leidend, unterjocht, aber immer wieder aufbegehrend, an unterschiedlichen Stellen aufreißend. Ein trockenes Zittern durchlief plötzlich den Boden, auf den wir unsere Füße gesetzt hatten. Der Ätna telegraphierte die Gewalt seines Ausbruchs in die Ferne. Danach setzte eine große Stille ein, aus der heraus wieder das Gezeter der Fahrer drang.

Bereits an den Ausläufern des Ätna waren die Straßen vorsichtshalber gesperrt. An jeder Kreuzung wurden wir von Schwarzhemden nach unserer Fahrerlaubnis gefragt. Aber diese Soldaten konnten in der Mehrzahl nicht lesen, und der vielfarbige Reklamezettel, in den mein Aspirin-Röhrchen eingewickelt war, machte auf sie größeren Eindruck als die höchstpersönliche Unterschrift des Präfekten von Catania.

In Linguaglossa erwarteten uns die Maultierreiber vor dem schwarzen Lavastrom, in dem purpurfarbene Adern verliefen, sodass er wie ein schöner Teppich anmutete. Der glühende Brei schob sich, immer wieder puffend, voran. Häuser, denen der Schmuck ihrer Heiligenbilder nur geringen Schutz bot, hielten dem Druck nicht stand, zerbarsten mit einem Geräusch, als würden Nüsse geknackt. Riesige Bäume, die der Strom berührte, gingen plötzlich in Flammen auf, von der Wurzel bis in die Wipfel, bullerten wie Fackeln. Der Tag brach an. Die Maultiere waren unruhig, blähten die Nüstern, legten die Ohren an. Menschen, machtlos, strichen herum.

Schöner Vulkan! Er ist der Erste unter seinesgleichen. Welch Ausdruckskraft! Der Brand hatte alles mit der gleichen farblosen Farbe überzogen, grau, matt, tot. Durch jedes Blatt jedes Baumes in Sichtweite ging der Herbst hindurch; unterwarf es seinem Farbenspiel, machte es

brüchig, ließ es sich einrollen, bis es schließlich verbrannte und im Atem des Feuers fiel. Der Baum selbst, nackt, schwarz, hielt sich noch einen Augenblick aufrecht in seinem glühenden Winter. Es gab keine Vögel mehr, auch keine Insekten. Wie die Fahrbahn einer Brücke unter einem sehr schweren Lastwagen erzittert, so wanderte auch durch die von kleinen Rissen durchzogene Erde ein ununterbrochenes Kribbeln. Die Lava toste, als würden Millionen von Tellern gleichzeitig zerbrechen. Gasblasen warfen sich auf, platzten leise und zischten schlangenhaft. Der geruchlose Atem des Flammenmeeres machte sich beißend bitter im Mund bemerkbar, und sein Gift schlich sich bis tief in die Brust. Unter dem Himmel, bleich und trocken, herrschte der wahre Tod. Militärs, Beamte, Ingenieure, Geologen betrachteten einen imposanten Natur-Charakter, der ihnen, allesamt Demokraten, eine Vorstellung von der Absolutheit des göttlichen Rechts übermittelte.

Als wir neben dem Lavastrom her, von Mauereiseln getragen, zum aktiven Krater hinaufstiegen, musste ich an Sie denken, Canudo*, der den Dingen so viel Beseeltheit zusprach. Sie waren, glaube ich, der Erste, der empfand, dass das Kino alle Gewalten der Natur in einer einzigen zu bündeln weiß, derjenigen der umfassendsten Lebendigkeit. Das Kino setzt überall

Gott ein. Ich selbst habe erlebt, wie in Nancy, in einem mit dreihundert Personen besetzten Saal, ein lautes Raunen aufbrauste, als die Leinwand das Keimen eines Weizenkorns sichtbar machte. So plötzlich, wie sich darin das wahre Gesicht des Lebens und des Todes offenbarte, entriss es den Menschen eine geradezu religiöse Bestürzung. Welche Kirchen aber, wenn wir sie denn zu errichten wüssten, wären in der Lage, diesem Schauspiel, in dem das Leben selbst sich offenbart, Herberge zu bieten? Unvermutet, wie zum ersten Mal, sämtliche Dinge unter ihrem göttlichen Blickwinkel zu entdecken, mit ihrem symbolischen Profil, ihren unerschöpflichen Analogien, einem Ausdruck persönlichen Lebens, darin besteht die große Freude des Kinos – zweifellos vergleichbar den Schauspielen der Antike oder den Mysterienspielen des Mittelalters, die gleichermaßen Ehrfurcht einflößten und zum Vergnügen einluden. Im Wasser wachsen Kristalle, schön wie die Venus, geboren wie sie, voller Anmut, Symmetrie und geheimsten inneren Zusammenhängen. Spiele des Himmels, so fallen Welten – von woher? – in einen Raum aus Licht. Ebenso die Gedanken und die Worte. Alles Leben ist durchzogen von Merkzeichen. Bei Steinen, wie sie wachsen und sich vereinigen, finden sich schöne und regelmäßige Gesten, sodass es scheint, als wären teure Erinnerungen einander begegnet. Engel der Unterwasserwelt, Organe der Wollust, geheime Medusen tanzen. Insekten erscheinen groß wie Panzer, grausam wie die Intelligenz, einander verschlingend. Ach, ich fürchte, dass die Futuristen, von unbändiger Lust getrieben, die wahren Dramen durch falsche zu ersetzen, sich darüber hermachen werden, wie sie es schon häufig getan haben: Die Luftfahrt für das innere

*) Ricciotto Canudo (1879–1923). Der italienische Intellektuelle lebte seit 1903 als Korrespondent der italienischen Tageszeitung *Il Corriere* in Paris. Befreundet mit Apollinaire, Ravel, Braque und Picasso, war er, etwa zeitgleich mit Louis Delluc, der erste Schriftsteller, der regelmäßig über Filme und das Kino schrieb. 1911 veröffentlichte er das Buch *Naissance d'un sixième art*, worin er das Kino als die Synthese der Künste des Raums – Architektur, Malerei und Skulptur – mit denen der Zeit – Musik und Tanz – pries. Später, 1919, sollte er den Terminus vom Kino als der siebten Kunst prägen. 1921 erschien sein *Manifest des sept arts*.

Feuer und die geweihten Hostien gehen im Weltkrieg auf. Ich fürchte, dass sie den Kristallen und Medusen des Kinos mit einem Schauspielerdrama beikommen wollen. Aber wozu diese Erfindung? Die Hufe unserer Maultiere scharren im Boden einer tatsächlichen Tragödie. Die Erde erschien wie ein hartnäckig widerstrebender menschlicher Körper. Wir fühlten uns, als sei bereits etwas in unserer Mitte, das wir doch erst erwarteten. Das Lachen und Rufen unserer acht Maultiertreiber war verstummt. Wir gingen durch die Stille, die von einem gemeinsamen Gedanken erfüllt war, von dem ich den Eindruck hatte, er begleite uns wie eine elfte und sehr mächtige Person. Um welche Person es sich dabei handelte? Vielleicht um einen alten und mächtigen Mann, in Eile, kurzichtig und schwerhörig. Sie erwarten, dass er Ihnen antwortet, aber Sie verstehen ihn noch weniger als er Sie, zweifellos weil Ihre Sprachen sich unterscheiden und Ihre jeweiligen Gedanken einander fremd sind. Ich hatte einmal einen Chinesen zum Freund. Er war in hohem Maße europäisiert. Eines Morgens studierten wir Pflanzen im botanischen Garten: Plötzlich wurde mein Kollege von einem Zorn aus heiterem Himmel ergriffen. Nie ist es mir gelungen, hinter seine Wut und den Kummer zu kommen, die er unüberwindlich, wie die große Mauer seines Landes, um sich herum errichtet hatte. So bleibt uns oft die innere Ursache einer Gefühlsaufwallung, ja manchmal gar die ganze Seele eines Wesens verborgen. Und ähnlich ausgeschlossen kam ich mir vor, als ich dem Ätna gegenüberstand.

Zu den überwältigendsten Eigenschaften des Kinos gehört sein Animismus. Auf der Leinwand gibt es kein Stilleben. Die Dinge verhal-

ten sich. Die Bäume gestikulieren. Die Berge, wie dieser Ätna, bedeuten. Jedes Detail wird zu einer handelnden Person. Schauplätze lösen sich auf, und jedes Stück von ihnen nimmt einen eigenen Ausdruck an. Ein erstaunlicher Pantheismus erhebt wieder und erfüllt die Welt bis zum Platzen. Steppengras wird zum lächelnden und femininen Genie. Anemonen, voller Rhythmus und Persönlichkeit, entwickeln sich mit der Majestät von Planeten. Die Hand trennt sich vom Menschen, führt ein Eigenleben, leidet und empfindet Vergnügen. Und der Finger trennt sich von der Hand. Ein ganzes Leben verdichtet sich auf einmal und findet seinen zugespitztesten Ausdruck in dieser Klaue, die ganz mechanisch einen Füllfederhalter, angefüllt mit einem Gewitter, traktiert. Es gab eine Zeit, die noch nicht allzu weit zurückliegt, da kein amerikanisches Drama ohne jene Szene auskam, in der ein Revolver langsam aus einer halbgeöffneten Schublade geholt wurde. Wie ich diesen Revolver liebte. Er erschien wie das Symbol Tausender von Möglichkeiten. Die Wünsche und Verzweiflungen, die er repräsentierte. Die unzähligen Kombinationen, zu denen er den Schlüssel darstellte; alle Enden, alle Anfänge, die man sich ausmalen konnte. All das verlieh ihm eine Art von Freiheit und die Eigenschaften einer juristischen Person. Solche Freiheit, solche Beseeltheit, ist sie von geringerer Bedeutung als jene, die wir für uns selbst beanspruchen? Und schließlich, wenn der Mensch als Ganzes erscheint, wird er erstmals durch ein Auge gesehen, welches eben ein nichtmenschliches Auge ist.

Der Ort, der mir eingab, diese geliebteste der lebenden Maschinen zu denken, war jene quasi absolute Todeszone, die mit einem Radius von einem oder zwei Kilometern die ersten Krater

umgab. Selbst die sorgfältigsten Chirurgen sind genügsamer, wenn sie sterile Zonen für ihre Operationen anlegen. Ich war über und über mit Asche bedeckt, einem lauwarmen Etwas, das sich auch noch bewegte, als sei es das Fell eines großen Tieres. In zweihundert Metern Entfernung sprudelten aus einem annähernd kreisrunden Schlund Feuerfontänen, wälzten sich den Hang hinab und bildeten einen Fluss, der so rot war wie reife Kirschen und so breit wie die Seine bei Rouen. Die Dämpfe hatten den gesamten Himmel in ein Porzellanweiß gehüllt. Kleine, ebenso heftige wie stinkende Windböen hoben Aschewolken auf, die dicht über dem Boden wirbelten, seltsamen Möwen gleich, die an den Ufern des Flammenmeeres lebten. Die Maultiertreiber hielten ihre Tiere an den Nüstern. Sie konnten nirgendwo angebunden werden und versuchten, sich loszureißen. Guichard, mein Kameramann, um den mir bange war, als wäre er eines dieser Kinder, die zu nahe am Feuer spielen, arbeitete an einer Überblendung, deren Wert, glaube ich, niemand erahnte. Im Rauch zeichnete sich plötzlich die Silhouette eines langen Mannes ab, der mit einer unglaublichen Kühnheit und mit großen Sätzen von Fels zu Fels sprang. Vom Rand des Kraters kam er auf uns zu und schien einerseits wie ein bizarrer Engel, andererseits wie der Wächter dieses Orts. Wer hätte besser geeignet sein können als er, um sich magischen Mutmaßungen zu überlassen? Er war alt und staubig, und die Asche hatte jedes einzelne Haar seines Bartes überzogen. Er hatte stark gerötete Augen, hier und da war seine Kleidung versengt, und insgesamt hatte er das Aussehen eines Teufels. Ich bin mir nicht sicher, ob er nicht vielleicht wirklich der Teufel war; er jedenfalls behaup-

tete, ein schwedischer Geologe zu sein. Als er mit mir sprach, fuchtelte er mit einem metallischen Thermometer von der Länge eines Regenschirms herum. Seit einer Woche hatte sich dieser Mann ganz unbekümmert den Vulkan zu seinem unmittelbaren und einzigen Begleiter gewählt. Nicht weit von dort kampierte er unter einer Plane, unter der man tagsüber so viel sehen konnte wie des Nachts und unter der, dank des Zitterns der Erde, ein ständiger Luftzug herrschte. Seine Taschen hatte er mit Lavagestein und Zetteln vollgestopft, jetzt zog er seine Uhr heraus und notierte die genaue Uhrzeit unseres Treffens. Er formte mit der Hand einen Schalltrichter und schrie Worte in mein Ohr, die ich nur annähernd verstand: „Es scheint, dass heute alles ruhig bleibt. Aber gestern ist ein italienischer Journalist halb verrückt geworden.“ Das wusste ich schon; unsere Wege hatten sich gekreuzt, als wir hinaufstiegen und er von seinen Führern, die ebenso erschüttert wie geschwätzig waren, hinuntergebracht wurde. Wo wir gerade standen, war ein Lärm, als würden hundert Schnellzüge über eine Metallbrücke donnern. Nach einigen Minuten aber wird ein solches Getöse identisch mit der Stille und wirkt sich günstig auf die Vorstellungskraft aus. Und über alles legte sich Asche.

Zwei Tage zuvor, als ich morgens das Hotel für diese Reise verließ, steckte der Aufzug seit halb sieben zwischen der dritten und vierten Etage fest. Der Portier vom Nachtdienst, der schon seit drei Stunden in der Kabine gefangen war, schüttelte seine beklagenswerte Figur und flüsterte dem Teppich seine Klagen. Um hinunterzukommen, musste ich die große Treppe nehmen, die noch ohne Geländer war, und begegnete Arbeitern, die Spottgesänge gegen Mus-

solini intonierten. Die immense Spirale von Stufen verhielt Schwindelgefühle. Die gesamte rundlaufende Wand war verspiegelt. Ich ging die Treppe hinab, von mir selbst umgeben, von Reflexen, Widerspiegelungen meiner Bewegungen, Projektionen. Jede Drehung überraschte mich unter einem anderen Winkel. Es gibt so viele unterschiedliche und unabhängige Positionen zwischen einem Profil und einer Dreiviertelansicht des Rückens, wie es Tränenscheinungen in den Augen gibt. Jedes dieser Bilder lebte nur einen Augenblick; kaum fand es sich erblickt, war es auch schon wieder vergangen, ersetzt durch ein neues. Vermochte meine Erinnerung gelegentlich eines aus der Unendlichkeit festzuhalten, gingen dafür zwei andere wieder verloren. Es gab Bilder über Bilder. Drittbilder wurden aus Zweitbildern geboren. Die Algebra und die darstellende Geometrie der Gesten mischten sich ins Spiel. Einige Bewegungen fanden sich durch diese Wiederholungen geteilt, andere multipliziert. Ich bewegte den Kopf und sah rechts im Blickfeld nur eine Wurzel dieser Geste, während sie links achtfach potenziert war. Indem ich erst die eine betrachtete, dann die andere, erschloss sich mir ein anderes Bewusstsein meiner eigenen Erscheinung. Eindrücke formten sich in exakter Parallelität, traten in Wechselbeziehung, verstärkten sich, breiteten sich aus wie ein Echo – jedoch mit einer weit höheren Geschwindigkeit, als es bei akustischen Phänomenen der Fall ist. Winzigste Gesten wurden sehr groß, ganz wie in der Latomia del Paradiso, wo aufgrund der Sensibilität des Felsens auch die leisesten Worte im Ohr von Dionysios dem Tyrannen** zu einem gewaltigen Tosen anschwellen, das ihm fast den Kopf zerplatzen ließ. Diese Treppe war also das

Auge eines anderen Tyrannen, nur noch verräterischer. Ich stieg darin hinab wie durch die optischen Facetten des Komplexauges eines riesigen Insekts. Andere Bilder erschienen aufgrund der Winkel, in denen sie zueinander standen, zerschnitten, ja amputiert; sie setzten mich herab, zerlegten mich, demütigten mich. Denn das ist der außergewöhnliche moralische Effekt eines solchen Schauspiels. Jeder Eindruck birgt eine verwirrende Überraschung, die auch beleidigt. Noch nie hatte ich mich so vielfach gesehen, und ich betrachtete mich mit Entsetzen. Ich verstand plötzlich die Hunde, die vor einem Spiegel bellen, oder die Affen, die vor Wut sabbern. Ich glaubte, ich sei so und so, erblickte mich aber ganz anders; dieses Spektakel zerbrach alle Lügen der Gewohnheit, mit denen ich gelebt hatte. Jeder dieser Spiegel präsentierte mir eine pervertierte Abbildung meiner selbst, eine Ungenauigkeit der Hoffnung, die ich in mir trug.

*) In Paul Guichards Arbeitsbiografie sind zwischen 1922 und 1933 über zwanzig Filme nachgewiesen, u. a. mit Léonce Perret (*L'Ecuyère*, 1922), René Clair (*Paris qui dort*, 1925), Marcel L'Herbier (*Feu Mathias Pascal*, 1926), Germaine Dulac (*L'Invitation au voyage*, 1928). Mit Jean Epstein arbeitete Guichard dreimal zusammen. Das im Juni 1923 gedrehte Material für Epsteins Ätna-Reportage, *La Montagne infidèle*, ist nicht erhalten.

**) Latomien sind große Steinbrüche nahe Syrakus, aus denen die Sklaven das Material für die antiken Bauwerke herausschlugen. Thukydides war der Ansicht, dass sie auch als Gefängnisse dienten. Das wird von Cicero bestätigt, der außerdem ihre Tiefe und Herrlichkeit pries. In der Latomia del Paradiso befindet sich eine 65 Meter tiefe, 23 Meter hohe und fünf bis elf Meter breite S-förmig gewundene Höhle. Diese Höhle wurde in der griechischen Antike angelegt und hat die akustische Merkwürdigkeit, dass auch sehr leise gesprochene Wörter von einer am Eingang stehenden Person vernommen werden. Die Klänge werden zirka 16-fach verstärkt. Seitdem Michelangelo da Caravaggio die Form der Höhle bei einem Besuch mit dem menschlichen Ohr verglichen hat, wird sie das Ohr des Dionysios, *L'Orecchio di Dionigi*, genannt, und es wird erzählt, der griechische Tyrann Dionysios habe dort Gespräche von Gefangenen belauscht.

Diese Schaugläser nötigten dazu, mich mit ihrer Gleichgültigkeit, ihrer Wahrheit zu betrachten. Ich erschien mir in einer Netzhaut, die ohne Bewusstsein und ohne Moral sieben Etagen hoch existierte. Illusionen, die ich über mich gehegt hatte, wurden hinfällig; ich sah mich überrascht, entblößt, herausgerissen, trocken, wahr, klar. Ich wäre weit gelaufen, um dieser Spirale zu entkommen, die mich in ein erschreckendes Zentrum meiner selbst trieb. Eine solche Lektion in Egoismus gegen den Strich ist mitleidlos. Erziehung, Unterricht, Religion hatten mich geduldig mit dem Sein versöhnt. Nun würde es nötig sein, noch einmal ganz von vorn anzufangen.

Der Kinematograph liefert uns, viel besser noch als ein Arrangement versetzter Spiegel, solche unerwartete Begegnungen mit uns selbst. Die Beunruhigung, die unser kinematographisches Abbild bei uns auslöst, ist plötzlich und umfassend. Einer Anekdote zufolge, die inzwischen allgemein bekannt ist, fingen kleine amerikanische Millionärsgattinnen an zu weinen, als sie sich das erste Mal auf der Leinwand sahen. Und jene, die nicht weinten, waren bestürzt. Wer darin nur den Effekt einer übersteigerten Einbildungskraft oder Eitelkeit sieht, hat vermutlich die Mission des Kinos nicht wirklich verstanden. Sinn und Zweck des Aufnahmegepärs besteht darin, wie Apollinaire es genannt hat, einer Über-Realität zur Erscheinung zu verhelfen (was nicht das Geringste mit dem zu tun hat, was heute als Surrealismus bezeichnet wird), insofern wir es bei ihm mit einem Auge zu tun haben, das mit analytischen außermenschlichen Fähigkeiten begabt ist. Es ist ein Auge ohne Vorurteile, ohne Moral, unabhängig von zufälligen Einflüssen; eines, das in einem Gesicht oder in Bewegungen Züge zu sehen ver-

steht, die wir, belastet durch Sympathien und Antipathien, Gewohnheiten und Erwägungen, gar nicht mehr zu sehen in der Lage sind. Allein diese Feststellung genügt, um jeden Vergleich zwischen Theater und Kino hinfällig werden zu lassen. Die beiden Ausdrucksweisen sind von ihrem Kern her verschieden. Die andere primäre Eigenschaft des kinematographischen Objekts besteht in seiner analytischen Kraft. Ja, die Kunst der Kinematographie wird hier entschieden werden.

Wenn die erste Regung vor der kinematographischen Abbildung unseres Körpers eine Art von Entsetzen ist, dann deshalb, weil wir, die wir zivilisiert sind, uns neun von zehn Mal selbst belügen (ohne dass man dafür die Theorien von Jules de Gaultier⁸ oder von Sigmund Freud heranziehen müsste). Wir lügen, weil wir es nicht besser wissen. Unvermittelt treibt uns dieser gläserne Blick der Helligkeit seines elektrischen Tages zu. In dieser analytischen Stärke ruht die unerschöpfliche Quelle der Zukunft der Kinematographie. Villiers⁹ konnte eine solche Maschine der Seelenbefragung noch nicht einmal erträumen, und ich sehe schon, wie künftige Inquisitionen erdrückende Beweise aus Filmaufnahmen eines Beschuldigten gewinnen, weil er durch sie – ganz und gar unparteiisch – erlappt, gehäutet, minuziös überführt wird, einzig durch diesen subtilen Blick aus Glas.

Über einige Eigenschaften des Photogénies ***

Das Kino erscheint mir wie siamesische Zwilingsbrüder, die am Bauch miteinander verwachsen, das heißt durch die niederen Notwendigkeiten des Überlebens aneinandergefesselt sind, aber mit zwei unterschiedlichen Herzen ausgestattet, also getrennt voneinander, wenn es

um die höheren Bereiche der Gefühle geht. Einer dieser Brüder ist die Kunst der Kinematographie, der zweite die Kinoindustrie. Es bedarf eines Chirurgen, der in der Lage ist, die beiden brüderlichen Feinde voneinander zu trennen, ohne sie zu töten, oder eines Psychologen, der fähig ist, die Unvereinbarkeit zwischen diesen beiden Herzen aufzulösen.

Ich werde es unternehmen, zu Ihnen nur von der Kunst der Kinematographie zu sprechen. Die Kunst der Kinematographie ist von Louis Delluc als Photogénie bezeichnet worden. Das Wort ist treffend, man sollte es beibehalten. Was ist Photogénie? Als photogen bezeichne ich jeden Aspekt der Dinge, Wesen oder Seelen, welcher durch die kinematographische Reproduktion an moralischer Qualität gewinnt. Dagegen hat alles, was durch die kinematographische Reproduktion keine Erhöhung oder Bereicherung erfährt, keinen Anteil an der Kunst der Kinematographie.

Denn jede Kunst erschafft sich ihre verbotene Stadt, ihr ureigenes Gebiet – exklusiv, autonom, spezifisch und allem feindlich gesinnt, das dort nicht am Platz ist. So erstaunlich es klingen mag, die Literatur muss zuerst einmal literarisch sein; das Theater theatralisch; die Malerei malerisch; und das Kino kinematographisch. Die Malerei befreit sich heute von einem Gutteil ihrer Last des Gegenständlichen und der Pflicht der treuen Wiedergabe. Historische und anekdotische Gemälde, Bilder, die eher erzählen als malen, sind heutzutage nur noch selten zu sehen, es sei denn in den Möbelabteilungen großer Kaufhäuser – wo sie sich allerdings, ich muss es zugeben, gut verkaufen. Doch was man die wahre Kunst der Malerei nennen könnte, strebt nach nichts anderem als nach Malerei, das heißt

nach dem Leben der Farben. Und die Literatur, die diesen Namen verdient, interessiert sich nicht für die Wechsel und Wendungen der Fabel, die zur Entdeckung des verlorenen Schatzes durch den Detektiv führen. Literatur strebt nach nichts anderem als danach, literarisch zu sein; aber diese andere Idee der Literatur erschreckt diejenigen, die in der Literatur nichts weiter zu sehen vermögen als nur eine Spielart der Charade oder eines Kartenspiels, denn was sollte ihr sonst schon zukommen, als ein wenig die Zeit totzuschlagen, was aber ohnehin keinen Sinn hat, denn die kommt zurück, mit jedem neuen Erwachen, nicht minder schwer lastend als zuvor.

*) Der französische Philosoph Jules de Gaultier (1858–1942) setzte sich in mehreren Werken mit Nietzsche und Flaubert auseinander. In seinem Buch *Le Bovarysme* (1892) definiert er diesen von ihm geschaffenen Begriff als eine psychologische Schwäche, in der der Betroffene sich als etwas Höheres betrachtet, als er eigentlich ist. Ein beliebtes Zitat aus seinem Werk, allerdings des von ihm intendierten kritischen Sinns entkleidet, lautet: „Die Fantasie ist die einzige Waffe im Kampf gegen die Wirklichkeit.“

**) Der bretonische Schriftsteller Auguste Villiers de L'Isle-Adam (1838–1889), Spross eines alten Adelsgeschlechts, kam 1857 mittellos nach Paris und schloss sich dort den Kreisen von Mallarmé und Baudelaire an. Sein Buch *Eva Futura* (1886) ist eines der ersten in der Literaturgeschichte verzeichneten Beispiele von Science-Fiction und gleichzeitig eine Satire auf die Wissenschaft. Seine Erzählkunst, gekennzeichnet durch einen ausgefeilten Stil, durch seine Neigung zum Übersinnlichen und Geheimnisvollen sowie durch Satire und Ironie, machte ihn zu einem Meister der französischen Novellistik. Zu seinen bekanntesten Werken gehören: *Contes cruels* (1883), *Histoires insolites* (1888). Er starb völlig verarmt 1889 im Pariser Hôpital des Frères de Saint Jean de Dieu an Krebs.

***) Diese Ausführungen beruhen auf mehreren Vorträgen, die Jean Epstein im Rahmen folgender Veranstaltungen gehalten hat: vor dem Salon d'Automne in Paris 1923; in der Groupe Paris-Nancy in Nancy am 1. Dezember 1923; im Pathé-Palace in Montpellier am 7. Januar 1924; vor der Philosophischen und Wissenschaftlichen Studiengruppe an der Sorbonne am 15. Juni 1924.

Dementsprechend sollte auch das Kino alle Verbindungen meiden, die glücklos sein müssen, gleichgültig, ob es dabei für historische, bildende, romanhafte, moralische oder unmoralische, geografische oder dokumentarische Belange eingespannt werden soll. Der Film muss danach streben, Schritt für Schritt und schließlich vollständig in seinem kinematographischen Wesen aufzugehen; das heißt nur noch photogene Elemente zu verwenden. Photogenie ist die reinste Ausdrucksform des Kinos.

Welche Aspekte der Welt sind photogen, sind die Aspekte, auf die zu beschränken sich das Kino zur Pflicht machen muss? Ich fürchte, die einzige Antwort, die ich zu dieser so wichtigen Frage anbieten kann, ist eine vorläufige. Wir dürfen nicht vergessen, dass das Theater bereits Dutzende von Jahrhunderten existiert; das Kino dagegen ist gerade einmal 25 Jahre alt. Es gibt uns neue Rätsel auf. Ist es eine Kunst? Oder weniger als das? Oder eine Bildersprache wie die Hieroglyphen des alten Ägypten, deren Geheimnisse wir noch längst nicht durchdrungen haben, von denen wir noch nicht einmal wissen, was wir alles nicht wissen? Oder ist es eine unerwartete Erweiterung unseres Gesichtssinnes, eine Art Telepathie des Auges? Oder eine Infragestellung der Logik des Universums, da die Mechanik des Kinos Bewegung erzeugt, indem sie die sukzessiven Stillstände eines Zelluloidbandes, das vor einem Lichtstrahl vorbeizieht, zur Bewegung addiert? Sie vermag also Bewegtheit mittels Bewegungslosigkeit zu erschaffen, womit auch eindeutig demonstriert wird, wie zutreffend sich die scheinbar trügerischen Gedankenspiele des Zenon von Elea am Ende doch erweisen.*

Wissen wir, wie die T.S.F., die drahtlose Telegrafie**, in zehn Jahren beschaffen sein wird?

Gewiss eine achte Kunst, so sehr über Kreuz mit der Musik wie das Kino gegenwärtig mit dem Theater. Was das Kino allerdings in zehn Jahren sein wird, darüber wissen wir nichts.

Heute haben wir erst einmal entdeckt, was die kinematographische Eigentümlichkeit der Dinge ist, ein neues und erregendes Potenzial; das Photogénie. Bestimmte Umstände, unter denen dieses Photogénie erscheint, haben wir zu erkennen begonnen. Ich schlage eine vorläufige Präzisierung zur Bestimmung dieser photogenen Aspekte vor. Gerade habe ich als photogen jeden Aspekt bezeichnet, dessen moralischer Charakter durch die filmische Reproduktion erhöht wird. Nun formuliere ich genauer: Nur bewegliche Aspekte der Welt, der Dinge und Seelen können in ihrem moralischen Wert durch die filmische Reproduktion gesteigert werden.

Diese Beweglichkeit sollte im weitesten Sinne verstanden werden und alle vorstellbaren Richtungen des Geistigen einschließen. Allgemein hat man sich darauf verständigt, dass es drei Dimensionen sind, in denen sich unser Orientierungssinn bewegt, drei Richtungen der Raumausdehnung. Ich habe nie wirklich verstanden, warum um die Vorstellung der vierten Dimension ein solches Geheimnis gemacht wurde. Sie existiert ganz offensichtlich: Es ist die Zeit. Der Geist reist in der Zeit, so wie er es im Raum tut. Aber während wir uns im Raum drei Richtungen im rechten Winkel zueinander vorstellen, können wir uns in der Zeit nur eine denken: den Vektor von Vergangenheit und Zukunft. Man kann sich ein Raum-Zeit-System vorstellen, in dem die Zeit-Achse ebenfalls durch den Treffpunkt der drei angenommenen Raum-Achsen hindurchgeht, präzise in dem Moment, wenn jene sich zwischen Vergangenheit und

Zukunft befindet: die Gegenwart, ein Punkt in der Zeit, ein Moment ohne Dauer, so wie Punkte im geometrischen Raum keine Ausdehnung besitzen. Photogene Beweglichkeit ist eine Beweglichkeit in diesem Raum-Zeit-System, eine Beweglichkeit in Raum und Zeit zugleich. Wir können also sagen, dass der photogene Aspekt eines Objekts sich in Abhängigkeit von seinen Variationen in der Raum-Zeit befindet.

Diese wichtige Definition entspringt nicht nur meiner Eingebung. Eine ganze Reihe von Filmen hat dafür schon konkrete Beispiele geliefert. Zuerst haben einige amerikanische Filme, ein unbewusstes und äußerst frühreifes Gefühl für das Kino demonstrierend, die raum-zeitlichen Cinegramme entworfen. Später gab Griffith, der Gigant des primitiven Kinos, diesen widerstreitenden, einander kreuzenden Auflösungslösungen, deren Arabesken sich gleichsam simultan in Raum und Zeit entwickelten, den klassischen Ausdruck. Bewusster und luzider komponierte Gance – unser aller Meister – seine erstaunlichen Visionen von Eisenbahnzügen, die es auf den Schienen des Dramas hinwegfegt. Wir müssen uns darüber klar werden, warum diese rasenden Räder in *La Roue* die maßgeblichsten Sätze darstellen, die in der Sprache der Kinematographie aktuell geschrieben wurden. Und zwar, weil in diesen Bildern die am klarsten definierte Rolle den – wenn nicht gänzlich, so doch annähernd gleichzeitigen – Variationen in der raum-zeitlichen Ausdehnung zukommt.

All das läuft schließlich auf eine Frage der Perspektive hinaus, auf eine Frage der Anlage und Gestaltung. Die Perspektive der Zeichnung ist in der Dreidimensionalität begründet, und wenn ein Schüler eine Zeichnung anfertigt, in

der die dritte Dimension nicht genügend berücksichtigt ist, in der die Tiefen- oder Reliefwirkung zu wünschen übrig lässt, dann sagt man von ihm, seine Zeichnung sei schlecht, er könne nicht zeichnen. Das Kino fügt den perspektivischen Elementen, die dem Zeichner zu Gebote stehen, eine weitere Perspektive hinzu – jene der Zeit. Zum räumlichen Relief steuert das Kino auch noch das zeitliche Relief bei. Was dieses zeitliche Element betrifft, so ist das Kino zu erstaunlichen Verkürzungen in der Lage – man denke nur daran, welch wundervolle Blicke auf das Leben der Pflanzen und Kristalle sich dadurch eröffneten –, nie allerdings sind sie bislang für dramatische Zwecke genutzt worden. So wie ich eben sagte, dass ein Zeichner, der sich der dritten räumlichen Dimension nicht zu be-

*) Griechischer Philosoph (um 490–430 v. Chr.). Aristoteles nennt Zenon als den Erfinder der Kunst des Argumentierens. Zenon beschäftigte sich vor allem mit dem Problem des Kontinuums, insbesondere dem Verhältnis von Raum, Zeit und Bewegung. Dies schlug sich nieder in einer Reihe von Trugschlüssen, wovon zehn nachvollziehbar überliefert sind. Zu den bekanntesten zählt der Trugschluss von Achilles und der Schildkröte, demzufolge ein schneller Läufer einen langsamen Läufer nie überholen könne, sobald er jenem nur einen Vorsprung gewährt hat. Wie andere Paradoxien Zenons beruht der Trugschluss auf zwei Fehlern: (1) Er berücksichtigt nicht, dass eine unendliche Reihe eine endliche Summe haben kann; (2) Der Weg, den Achilles zurückgelegt hat, kann beliebig oft – potenziell unendlich oft – in Vorsprünge der Schildkröte unterteilt werden. Aus der Tatsache, dass diese Teilungshandlung beliebig oft durchgeführt werden kann, folgt aber nicht, dass die zu durchlaufende Strecke unendlich wäre oder dass unendlich viel Zeit erforderlich wäre, sie zurückzulegen. Der Philosophie-Historiker Wesley C. Salmon nimmt an, dass Zenon mit seinen Gedankengängen die Philosophie seines Lehrers Parmenides („Es gibt nur das Unendlich Eine und alle Bewegung ist nur Illusion.“) verteidigen wollte. Vgl. W. C. Salmon (Hg.), *Zeno's Paradoxes*, New York 1970.

**) Die Abkürzung T.S.F. (*Télégraphie sans fil*) bedeutet heute so viel wie „Dampfradio“. Bis zum massenhaften Aufkommen von Transistor-Radiogeräten bezeichnete man die Röhrenempfänger auch einfach als TSFs.

dienen weiß, ein schlechter Zeichner sei, so muss ich jetzt sagen, dass ein Gestalter des Kinos, der nicht mit der zeitlichen Perspektive zu spielen versteht, ein schlechter Filmemacher ist.*

Andererseits ist das Kino eine Sprache, und wie alle Sprachen ist es animistisch; das heißt, es verleiht sämtlichen Objekten, die es zeigt, den Anschein von Leben. Je primitiver eine Sprache, desto deutlicher ist ihr diese animistische Tendenz eingeschrieben. Man muss nicht sonderlich betonen, wie sehr die Sprache der Kinematographie in ihren Begriffen und Ideen primitiv ist. Dementsprechend überrascht es auch nicht, dass sie in der Lage ist, selbst die leblosesten Dinge, die sie aufnimmt, mit intensivem Leben zu erfüllen. Diese sozusagen göttliche Bedeutung, die nicht nur Körperfragmente in der Großaufnahme, sondern auch gefühlsmäßig völlig neutral erscheinende Elemente der Natur annehmen, ist schon häufig bemerkt worden. Ein Revolver in der Schublade, eine zerbrochene Flasche auf dem Fußboden, ein Auge, das von der Blende isoliert wird – werden dank des Kinos in den Stand eines Charakters im Drama erhoben. Solchermaßen dramatisiert, erscheinen sie lebendig, als ob sich an ihnen die Entwicklung einer Emotion vollzöge.

Ich würde sogar so weit gehen, zu sagen, dass das Kino polytheistisch und theogen ist. Die Leben, die es erschafft, indem es die Objekte aus dem Schatten der Gleichgültigkeit ins Licht des dramatischen Interesses rückt, haben mit dem menschlichen Leben nicht viel gemein. Vielmehr sind jene Leben wie das Leben der Amulette, der Zauberbeutel, der drohenden und tabuisierten Gegenstände bestimmter primitiver Religionen. Ich glaube, wenn wir verstehen wollen, wie ein Tier, eine Pflanze oder ein Stein Respekt,

Furcht oder Schrecken – diese drei grundsätzlich geheiligten Gefühle – auslösen können, dann müssen wir sie auf der Leinwand beobachten, wie sie, fremd der menschlichen Sensibilität, ihr geheimnisvolles, stilles Leben leben.

So bietet das Kino den Dingen und Wesen, wie erstarrt oder gefroren sie auch erscheinen mögen, das größte Geschenk dar, das sich angesichts des Todes denken lässt: das Leben. Und es gewährt dieses Leben mitsamt seiner höchsten Ausformung – der Persönlichkeit.

Persönlichkeit übersteigt Intelligenz. Persönlichkeit ist die sichtbare Seele der Dinge und Menschen, das, worin ihre Herkunft offensichtlich, ihre Vergangenheit bewusst, ihre Zukunft schon gegenwärtig ist. Alle Erscheinungsformen der Welt, die vom Kino erwählt wurden, um sie zum Leben zu erwecken, können dieser Wahl nur gerecht werden, insofern ihnen Persönlichkeit eignet. Dies ist die zweite, nähere Bestimmung des Photogénies. Ich schlage Ihnen deshalb vor, zu sagen: Nur die beweglichen und persönlichen Aspekte der Dinge, Wesen und Seelen können photogen sein; das heißt, sind dazu begabt, durch filmische Reproduktion einen höheren moralischen Wert zu erlangen.

Ein Auge in Großaufnahme ist nicht mehr bloß irgendein Auge, es ist ein Auge: sozusagen das mimetische Szenenbild, worin der Blick plötzlich als handelnde Figur erscheint. Ich war sehr angetan von einem Wettbewerb, den kürzlich ein Filmmagazin durchgeführt hat. Es ging darum, ungefähr vierzig mehr oder minder berühmte Filmschauspieler zu erkennen, von denen nur ihre Augenpartien abgedruckt waren. Es ging also darum, die Persönlichkeit von vierzig Blicken herauszufinden. Dies war ein interessanter, gleichwohl unbewusster Versuch, die

Zuschauer damit vertraut zu machen, der flüchtigen Persönlichkeit des isolierten Auges gewahr zu werden.

Und die Großaufnahme eines Revolvers ist auch nicht länger nur ein Revolver, es ist der Charakter eines Revolvers, oder anders gesagt, etwas, das mit dem Impuls oder den Gewissensbissen im Verlauf eines Verbrechens, eines Scheiterns, eines Selbstmords zusammenhängt. Er ist dunkel wie nächtliche Verführungen, funkelnd wie das Gold, nach dem man giert, schweisig wie die Leidenschaft, brutal, massig, schwer, kalt, misstrauisch, bedrohlich. Er hat ein Temperament, Gewohnheiten, Erinnerungen, einen Willen, eine Seele.

Allein schon die der Linse innewohnende Mechanik vermag zuweilen die besondere Natur der Gegenstände zu enthüllen. So wurde, zuerst aus bloßem Zufall, der ausgeprägte Charakter des Photogénies entdeckt. Aber eine feine, damit meine ich persönliche Sensibilität kann die Linse zu immer wertvolleren Entdeckungen führen. Darin sehe ich die Aufgabe eines Autors von Filmen, gemeinhin Regisseur genannt. Gewiss schaut eine Landschaft, die von diesem oder jenem der vierzig oder vierhundert unpersönlichen Regisseure gefilmt wurde, welche Gott geschickt hat, das Kino heimzusehen, so wie er einst die Heuschrecken in Ägypten hat einfallen lassen, nicht anders aus als die irgendeines anderen dieser Heuschreckenfilmemacher. Aber wenn sich diese Landschaft oder dieser Teil eines Dramas von einem Gance inszeniert findet, dann wird sie in nichts dem ähneln, was die Augen oder das Herz eines Griffith oder eines L'Herbier gesehen hätten. So hat die Persönlichkeit, die Seele, die Poesie einzelner Menschen das Kino erobert.

Ich erinnere mich noch an *La Roue*. Als Sisif^{**} starb, sahen wir alle, wie seine unglückliche Seele ihn verließ und über den Schnee glitt, ein Schatten, fortgetragen im Engelsflug.

Und so nähern wir uns jetzt der heiligen Zone, dem Gebiet des großen Wunders. Hier ist die Materie geformt, ins Relief einer Persönlichkeit gegossen; alle Natur, alle Dinge erscheinen, wie ein Mensch sie träumt; die Welt ist so geschaffen, wie du sie dir vorstellst; sanft, wenn du sie sanft denkst; hart, wenn du glaubst, sie sei hart. Die Zeit eilt voran oder zieht sich zurück oder hält inne und wartet auf dich. Eine neue Realität ist eröffnet, eine festliche Realität, die nicht derjenigen der Arbeitstage entspricht, so wie diese ihrerseits mit den höheren Gewissheiten der Poesie nichts zu tun hat. Das Gesicht der Welt mag uns verändert erscheinen, da wir, die wir die Weltbevölkerung der fünfzehnhundert Millionen ausmachen, nunmehr durch Augen sehen können, die gleichermaßen von Alkohol, Liebe, Freude und Leid berauscht sind; durch

^{*}) Jean Epstein verwendet im Original den Terminus „Cinégraphiste“. Der Begriff kann eine nicht mehr gebräuchliche Bezeichnung für den Kameramann meinen, so zumindest klingt es in den Ausführungen der Association française des directeurs de la photographie cinématographique (AFC) in ihrer „Charte de l'image“ (1997) an. Folgt man dagegen Ricciotto Canudo, so ist der Filmautor gemeint – in einem durchaus strategischen Sinn. Canudo hat 1921 in einem Zeitungs-Feuilletton den Begriff verwendet, um Louis Feuillade zu charakterisieren: „Monsieur Louis Feuillade est un cinégraphiste populaire, comme d'autres sont des romanciers populaires.“ Canudo, *L'usine aux images*, Paris 1995. Ein weiteres Bedeutungsfeld kommt ins Spiel, wenn man berücksichtigt, dass der belgische Dokumentarist Henri Storck im Jahr 1930 zum „Cinégraphisten“ der Stadt Ostende, also einer Art Stadtschreiber mit Kamera, berufen wurde.

^{**}) Die von Séverin-Mars gespielte Hauptfigur des Films, ein Lokomotivführer, der bei einem Zugsunglück ein Mädchen namens Norma rettet, nach dem er Jahre später auch seine Lokomotive benennt.

die Linsen jeder Art von Verrücktheit, Hass und Zärtlichkeit; da wir den klaren Fluss der Träume und Gedanken sehen können; das, was hätte gewesen sein können oder sollen; das, was war, sowie das, was niemals gewesen ist, noch je kommen wird; die geheime Form der Gefühle, das beängstigende Gesicht der Liebe und der Schönheit; mit einem Wort, die Seele. Die Poesie ist also wahr, und sie existiert, wahrhaftig wie das Auge.

Hier gewinnt die Poesie, die man als bloßes Feuerwerk aus Worten, als Stilfigur, als Spiel von Antithese und Metapher ansehen könnte – kurz: als fast nichtig –, eine eklatante Lebendigkeit: „Die Poesie ist also wahr, und sie existiert, wahrhaftig wie das Auge.“

Das Kino ist das mächtigste Medium der Poesie, das realste Medium des Irrealen, des Überrealen – oder „Surrealen“ –, wie Apollinaire gesagt hätte.

Dies ist der Grund, warum nicht wenige von uns die größten Hoffnungen mit ihm verbinden.

*Abschnitt aus: Jean Epstein,
Le Cinématographe vu de l'Étna, Paris 1926.
Auch enthalten in: Écrits sur le cinéma,
Band 1, Paris 1974, S. 132ff.*

Filmographie

Leprohon, Pierre: *Jean Epstein*.

Paris: Editions Seghers 1964. S. 175-180

FILMOGRAPHIE

I. — FILMS MUETS (16/18 images-seconde à la projection)

- 1922 **PASTEUR**. Le film du centenaire.
Scén. : Edmond Epardaud (approuvé par le docteur Roux, directeur de l'Institut Pasteur et M. Vallery-Radot, gendre de Pasteur) : dir. gén. : Jean Benoit-Lévy; ph. : Ed. Floury. — Interp. : Henri Mosnier, Maurice Touzé, Jean Rauzena, Robert Tourneur. — Prod. : L'Edition Française Cinématographique (deux versions ont été réalisées, l'une pour l'Enseignement, l'autre pour le public). — *Prises de vues* : Studio Nadal à Joinville; Instituts Pasteur de Paris et de Lille; ext. Dôle, Arbois, Strasbourg, Alais, etc.
- 1922 **LES VENDANGES**.
Documentaire de court métrage. — Ph. : Ed. Floury. — Prod. : L'Edition Française Cinématographique. — *Prises de vues* : Région de Narbonne.
- 1923 **L'AUBERGE ROUGE**.
Scén. et adapt. : J. Epstein, d'après la nouvelle d'Honoré de Balzac; dir. art. : Louis Nalpas; ph. : Raoul Aubourdier (ass. : R. Hubert et R. Lefebvre). — Interp. : Léon Mathot, Gina Manès, David Evremont, Pierre Hot, J. Christiany, Bourdel. — Prod. : Pathé Consortium Cinéma. — *Prises de vues* : Studio Vincennes; ext. château de Vincennes (Caponnière).
- 1923 **CŒUR FIDÈLE**.
Scén. : J. Epstein; ph. : Paul Guichard. — Interp. : Léon Mathot, Gina Manès, Edmond van Daële, Benedict, Mme Maufroy, Mlle Marice, Madeline Erickson. — Prod. : Pathé Consortium Cinéma. — *Prises de Vues* : Studios des Vignerons et des Auteurs à Vincennes; ext. vieux port de Marseille et Manosque.
- 1923 **LA MONTAGNE INFIDÈLE**.
Documentaire sur l'éruption de l'Etna de juin 1923. Ph. : P. Guichard. — Prod. : Pathé Consortium Cinéma (600 m env.).
- 1923 **LA BELLE NIVERNAISE**.
Scén. et adapt. : J. Epstein, d'après la nouvelle d'Alphonse Daudet; ph. : P. Guichard. — Interp. : Blanche Montel, Maurice Touzé, David Evremont, Max Bonnet, Pierre Hot, Mme Lacroix, G. Charlia, P. Ramelot, R. Chantal. — Prod. : Pathé Consortium Cinéma. —

- Prises de vues* : Studio des Vignerons à Vincennes; ext. sur la Seine entre Paris et Rouen, et à Vincennes.
- 1924 **LE LION DES MOGOLS.**
Scén. : Ivan Mosjoukine; *adapt.* : J. Epstein; *ph.* : Mundwiller et Bourgassoff; *déc.* : Lochavoff; *cost.* : Boris Bilinsky. — *Interp.* : Ivan Mosjoukine, Nathalie Lissenko, Camille Bardou, Alexiane, Zelas, Viguiet, Prestat, Vauthier. — *Prod.* : Films Albatros. — *Prises de vues* : Studios Albatros, Epinay et Menchen, Epinay; ext. Marseille, Paris.
- 1924 **L'AFFICHE.**
Scén. : Marie Epstein; *ph.* : Maurice Desfassiaux; *déc.* : Boris Bilinsky, exécutés par Lazare Meerson. — *Interp.* : Nathalie Lissenko, Camille Bardou, Genica Missirio, Suzanne Dermoz, de Castillo, Saillard, Nino Costantini. — *Prod.* : Films Albatros. — *Prises de vues* : Studio Albatros de Montreuil; ext. Paris, Bougival.
- 1925 **LE DOUBLE AMOUR.**
Scén. : Marie Epstein; *ph.* : Maurice Desfassiaux; *déc.* : Pierre Kefer, exécutés par L. Meerson. — *Interp.* : Nathalie Lissenko, Jean Angelo, Camille Bardou, Pierre Batcheff, Pierre Hot, Nino Costantini. — *Prod.* : Films Albatros. — *Prises de vues* : Studio Albatros de Montreuil; ext. Nice et Côte d'Azur.
- 1925 **LES AVENTURES DE ROBERT MACAIRE.**
Scén. : Charles Vayre, d'après *L'Auberge des Adrets*, de Benjamin Antier, Saint-Amand et Polyanthe; *ph.* : P. Guichard, J. Fouquet, N. Roundakoff; *déc.* : J. Mercier, exécutés par L. Meerson. — *Interp.* : Suzanne Bianchetti, Jean Angelo, Alex Allin, Nino Costantini, Camille Bardou, Lou Dovoyna, Jean-Pierre Stock, Viguiet, Marquissette Bosky. — *Prod.* : Films Albatros. — *Prises de vues* : ext. Dauphiné. Château de Vizille. — *Copies* : Cinémathèque française. Version en cinq épisodes (4 500 m env.). Version réduite (3 000 m env.).
- 1925 **PHOTOGENIES.**
 Film de montage constitué de chutes et de bouts d'actualités, réalisé à la demande du « Vieux-Colombier ». Cette bande fut ensuite démontée.
- 1926 **MAUPRAT.**
Scén. : d'après le roman de George Sand; *ph.* : Duverger; *déc.* : Pierre Kéfer; *ass.* : Luis Bunuel. — *Interp.* : Sandra Milowanov, Maurice Schutz, Nino Costantini, René Ferté, Alex Allin, Halma,

Jean Epstein

- Bondireff, Line Doré. — *Prod.* : Films Jean Epstein. — *Prises de vues* : Studio Menchen, Epinay; ext. vallée de la Creuse.
- 1926 *AU PAYS DE GEORGE SAND.*
Documentaire sur le château de Nohant. *Ph.* : G. Périnal. — *Prod.* : Les Films Jean Epstein.
- 1927 *SIX ET DEMI ONZE.*
Scén. : Marie Epstein; *ph.* : G. Périnal; *déc.* : P. Kefer. — *Interp.* : Edmond van Daele, Nino Costantini, Suzy Pierson, René Ferté. — *Prod.* : Les Films Jean Epstein. — *Prises de vues* : Studio Gaston Roudès, Neuilly; théâtre des Champs-Élysées; ext. Paris, Fontainebleau.
- 1927 *LA GLACE A TROIS FACES.*
Scén. : d'après la nouvelle de Paul Morand; *ph.* : Eywinger; *déc.* : P. Kefer. — *Interp.* : René Ferté, Suzy Pierson, Jeanne Helbling, Olga Day, R. Guérin. — *Prod.* : Les Films Jean Epstein. — *Prises de vues* : Studio G. Roudès, Neuilly; ext. Paris, L'Isle-Adam.
- 1928 *LA CHUTE DE LA MAISON USHER.*
Scén. : d'après des nouvelles d'Edgar Poe; *ph.* : G. et J. Lucas; *déc.* : Pierre Kefer; *cost.* : Oclise; *ass.* : Luis. Bunuel. — *Interp.* : Jean Debucourt, Marguerite Gance, Charles Lamy, Pierre Hot, Halma. — *Prod.* : Les Films Jean Epstein. — *Prises de vues* : Studios Eclair et Menchen, Epinay; ext. Sologne et Vexin.
- 1929 *FINIS TERRAE.*
Scén. : Jean Epstein; *ph.* : Joseph Barth, Joseph Kottula; *ass.* : de Louis Née et R. Tulle. — *Interp.* : Goëmoniers et pêcheurs de l'archipel d'Ouessant. — *Prod.* : Société Générale de Films. — *Prises de vues* : Iles d'Ouessant, Banec, Balanec et mer de l'Iroise.
- 1929 *SA TÊTE.*
Scén. : Jean Epstein; *ph.* : Albert Brès. — *Interp.* : France Dhélia, René Ferté, Nino Costantini, Irma Perot. — *Prod.* : Gaston Roudès. — *Prises de vues* : Studio G. Roudès; ext. Paris, Livilliers (Seine-et-Oise).
- 1930 *LE PAS DE LA MULE.*
Court métrage documentaire; *ph.* : A. Brès. — *Prod.* : Vieux-Colombier.

II. — FILMS SONORES (24 images-seconde à la projection)

- 1931 *MORVRAN* (La Mer des Corbeaux).
Ph. : Alfred Guichard, Albert Brès, Marcel Rebière; *mus.* : Alexis

- Archangelsky. — *Prod.* : Compagnie universelle cinématographique.
— *Prises de vues* : Ile de Sein et au large du Finistère.
- 1931 **NOTRE-DAME DE PARIS.**
Court métrage documentaire. *Ph.* : Emile Monniot. — *Prod.* :
Synchro-Ciné (300 m).
- 1931 **LA CHANSON DES PEUPLIERS.**
Chanson filmée. *Ph.* : E. Monniot. — *Prod.* : Synchro-Ciné (300 m).
- 1931 **LE COR.**
Chanson filmée. *Ph.* : Christian Matras. — *Prod.* : Synchro-Ciné
(300 m).
- 1932 **LES BERCEAUX.**
Chanson filmée. *Ph.* : Joseph Barth. — *Prod.* : Synchro-Ciné
(300 m).
- 1932 **LA VILLANELLE DES RUBANS.**
Chanson filmée. *Ph.* : Joseph Barth. — *Prod.* : Synchro-Ciné
(300 m).
- 1932 **LE VIEUX CHALAND.**
Chanson filmée. *Ph.* : Joseph Barth. — *Prod.* : Synchro-Ciné
(300 m).
- 1933 **L'OR DES MERS.**
Scén. : Jean Epstein; *ph.* : Christian Matras, Albert Brès et
J. Braun; *mus.* : Krauss et Hartmann. — *Interp.* : Servante et
pêcheurs bretons. — *Prod.* : Synchro-Ciné. — *Prises de vues* : Ile
Hoedick (int. et ext.).
- 1933 **L'HOMME A L'HISPANO.**
Scén. : d'après le roman de Pierre Frondaie; *ph.* : Armand Thi-
rard et Joseph Bart; *ass.* : Ph. Agostini et Arthur; *mus.* :
Jean Wiener, dirigée par Roger Desormière; *son* : Courmes et
Gernolle. — *Interp.* : Marie Bell, Jean Murat, Georges Grossmith,
Joan Helda, Louis Gauthier, Gaston Mauger, Mme Beaume. —
Prod. : Vandal et Delac. — *Prises de vues* : Studio de Billancourt;
ext. Cannes et Provence, Biarritz et pays basque.
- 1933 **LA CHATELAINE DU LIBAN.**
Scén. : Jean Epstein, d'après le roman de Pierre Benoit; *ph.* :
Armand Thirard, Joseph Barth, Christian Matras; *déc.* : L. Aguet-
tand; *mus.* : Alexandre Tansman; *son* : Baugé. — *Interp.* : Spi-
nelly, Jean Murat, George Grossmith, Ernest Ferny, Marguerite

Jean Epstein

- Templey, Michèle Verly, Gaby Basset, Chakatonny, Georgé, Marnay, Prieur, Deccœur. — *Prod.* : Vandal et Delac. — *Prises de vues* : Studio Pathé-Francœur; ext. Avignon, Syrie, Liban.
- 1934 **CHANSON D'ARMOR.**
Scén. : Jean des Cognets; *adapt.* : Jean Epstein; *dialogue en breton* : Franch Gourvil; *ph.* : J. et G. Lucas; *mus.* : Jacques Larmanjat, dirigée par Roger Desormière; *chœurs et danses* réglées par Emile Cuff; *son* : Behrens. — *Interp.* : Yvon Le Mar'Hadour, Solange Monchatre, Fanch Gourvil, Viguiet, Georges Prieur, Marinette Fournis. — *Prod.* : Ouest-Eclair, Rennes. — *Prises de vues* : Bretagne.
- 1934 **LA VIE D'UN GRAND JOURNAL.**
 Court métrage documentaire. *Ph.* : J.-G. Lucas. — *Prod.* : Ouest-Eclair.
- 1936 **CŒUR DE GUEUX.**
Scén. : G.-B. Seyta et Camille François; *adapt.* : J. Epstein; *ph.* : Mario Albertelli; *déc.* : Lacca; *mus.* : Jean Lenoir; *lyrics* : Camille François. — *Interp.* : Madeleine Renaud, Ermete Zacconi, André Burgère, Violette Napierska, Charles Dechamps, Pitouto, Jacky Vilmont, Suzy Wall, Teddy Michaux, Philippe Janvier. — *Prod.* : Films Forzano. — *Prises de vues* : Studios Tirrenia, Marina di Pisa; ext. Pise et Livourne (2 400 m).
- 1936 **LA BRETAGNE.**
 Documentaire pour l'Exposition des Arts et Techniques. *Commentaire* : Léandre Vaillat; *ph.* : G. Lucas; *mus.* : Henri Casadesus; *chansons* chantées par Yvon Le Mar'Hadour; *danses* réglées par Emile Cuff; *son* : Behrens. — *Prod.* : Films Jean Benoît-Lévy (1 200 m env.).
- 1936 **LA BOURGOGNE.**
 Documentaire pour l'Exposition des Arts et Techniques. *Commentaire* : Léandre Vaillat; *ph.* : G. Lucas; *mus.* : Henri Casadesus; *son* : Behrens. — *Prod.* : Atlantic-Films (900 m env.).
- 1937 **VIVE LA VIE.**
Scén. : Marie Epstein et Jean Benoît-Lévy; *ph.* : J. et G. Lucas; *mus.* : Jean Wiener; *son* : Behrens. — *Interp.* : Aïstes : P.-O. de Marichard, B. Kossloff, J. Bessière, G. Leroy, J. Brochard, H. Signoret. — *Prod.* : Films Jean Benoît-Lévy, pour le Ministère des Loisirs. — *Prises de vues* : Studio de Billancourt; auberges de

jeunesse de Aix-en-Provence, Apt, Aubagne, la Vallée aux Loups, etc. (1200 m env.).

1937 **LA FEMME DU BOUT DU MONDE.**

Scén. : Jean Epstein, d'après le roman d'Alain Serdac; ph. : Riccioni et Cotteret; déc. : Roger Berteaux; mus. : Jean Wiener; son : Behrens. — Interp. : Germaine Rouer, Charles Vanel, Jean-Pierre Aumont, Alexandre Rignault, Philippe Richard, Douking, Jacky Vilmont, Robert Le Vigan, Paul Azais. — Prod. : Films F.R.D. — *Prises de vues* : Studio de Courbevoie; ext. Ouessant.

1938 **LES BATISSEURS.**

Scén. : Jeander; ph. : G. Lucas; déc. : R. Berteaux; mus. : Hoérée et Honegger; son : Behrens. — Interp. : Travailleurs du bâtiment. — Prod. : Fédération nationale du Bâtiment. — *Prises de vues* : Studio de La Garenne; ext. Paris, Saint-Cloud, Chartres, etc.

1938 **EAU VIVE.**

Scén. : J. Epstein; ph. : G. Lucas et P. Bachelet. — Interp. : Florence Page, Jacques Mancier, Philippe Richard, Hubert Timperi, Viguiet, Barge, Bowden, Zehr. — Prod. : Films Jean Benoît-Lévy. — *Prises de vues* : Studio de La Garenne; ext. Rochefort-en-Yvelines (1200 m).

1939 **ARTÈRES DE FRANCE.**

Documentaire pour la Section française de l'Exposition internationale de New York. Scén. : Henry Champly; co-réal. : René Lucot; ph. : G. et J. Lucas; mus. : H. Casadesus; son : Behrens. — Prod. : Coopérative des Artisans d'Art du Cinéma (600 m).

1947 **LE TEMPESTAIRE.**

Scén. : J. Epstein; ph. : A.-S. Milton; *partition sonore* : Yves Baudrier; son : Maurice Vareille et Frankiel. — Interp. : Pêcheurs et gardiens de phare de Belle-Ile-en-Mer. — Prod. : Cinémagazine. — *Prises de vues* : Belle-Ile-en-Mer.

1948 **LES FEUX DE LA MER.**

Documentaire pour l'organisation des Nations Unies. Ph. : Pierre Bachelet; *partition sonore* : Yves Baudrier; son : M. Vareille. — Prod. : Films Etienne Lallier. — *Prises de vues* : Ile d'Ouessant et côtes du Finistère (600 m).



Madeleine Potganski (Foto: privat)

Curriculum Vitae

Name: Madeleine Penny Potganski

Geburtsdatum/-Ort: 5.1.1985, München

Staatsangehörigkeit: Deutschland

AUSBILDUNGSWEG:

10/ 2007 – Studium der Geschichte und Kunstgeschichte
an der Humboldt-Universität Berlin (Bachelor)

10/ 2004 – Studium der Theater- Film- und Medienwissenschaft
an der Universität Wien (Diplom)

1997 – 2004 Carl-Orff-Gymnasium Unterschleißheim;
Abschluss mit Abitur, Gesamtnote: gut (1,6)

1995 – 1997 Ignaz-Taschner-Gymnasium Dachau

1991 – 1995 Grundschule Petershausen

BERUFSERFAHRUNG IM KULTURBEREICH:

11/2007 – 01/2010 Deutscher Bundestag – Referat IO 4, Kunstsammlung,
Berlin
Studentische Mitarbeit

01/2009 – 04/2009 K.O. 09, Berlin «Lamento d'Arianna»
(Regie: Martin Miotk, Dominik Wagner);
Zusammenarbeit der Komischen Oper Berlin
mit der UdK Berlin
Dramaturgie

<u>08/2007</u>	dffb, Berlin Kurzfilm «Marisol» (Regie: Hella Wenders) Szenographieassistent
<u>08/2006 – 09/2006</u>	«bat», Berlin «Vorher/Nachher» (Regie: Angelika Zacek) Bühnenbildassistent
<u>04/2006 – 06/2006</u>	Volkstheater Wien «Die Räuber» (Regie: Nuran Calis) Regiehospitant
<u>01/2006</u>	«Bilderwerfer», Wien Performanceprojekt «spaced out» Persönliche Assistenz des Künstlers Daniel Aschwanden
<u>08/2005</u>	«Bilderwerfer», Wien Performanceprojekt «framefreezeframe» Persönliche Assistenz des Künstlers Daniel Aschwanden
<u>05/2005 – 07/2005</u>	Schauspielhaus, Wien «Der Familientisch» (Regie: David Maayan) Assistenz der Schauspieler im Rahmen der Wiener Festwochen
<u>03/2003 – 05/2003</u>	Volkstheater, München «Romeo und Julia» (Regie: Nuran Calis) Regiehospitant

FREMDSPRACHEN

<u>Englisch:</u>	Sehr gut in Wort und Schrift
<u>Französisch:</u>	Sehr gut in Wort und Schrift
<u>Latein:</u>	Kleines Latinum
