

## 08 GERMAINE DULAC : LA CINÉGRAPHIE INTÉGRALE

„Könnte man auch antworten: ‚Ich habe etwas mit dieser Bewegung gemeint, was ich nur durch diese Bewegung ausdrücken kann?‘“ Ludwig Wittgenstein

//Lena Christolova//

### I. Positionierungsversuche eines neuen Mediums: das Kino sucht nach dem Filmspezifischen

Innerhalb der Diskussion der französischen Kinoavantgarde über das spezifische Wesen der kinematographischen Kunst plädiert Germaine Dulac (Charlotte Elisabeth Germaine Saisset-Schneider, geboren 1882, verstorben 1942) 1926 für eine neue Art des abstrakten Kinos, die von ihr „cinégraphie intégrale“ [1] genannt wird.

Im Unterschied zum mechanistischen Kino eines Fernand Léger soll der „integrale Film“ von Madame Dulac am Modell der prozessualen Formen des Tanzes und des Biomorphismus Ausdruck eines rhythmischen und gleichsam emotionalen Zeiterlebens werden, das Wachstum und Tod, Unruhe und Schmerz als Spiel der Linien und der Volumen darstellt: „Ich rufe die Vorstellung einer Tänzerin hervor! Eine Frau? Nein. Eine Linie, die sich in harmonischen Rhythmen bewegt. Ich rufe auf Schleiern eine Lichtprojektion hervor. Deutlicher Stoff? Nein. Fließende Rhythmen. Warum das Vergnügen, das die Bewegung im Theater erzeugt, im Kino verachten? Harmonie der Linien. Harmonie des Lichts.“ [Übers. Christolova] [2]



Abb. 1: Germaine Dulac: THÈMES ET VARIATIONS, 1928

Mit ihrem zweiten Aufsatz über das „integrale“ Kino, der den Titel „Du sentiment à la ligne“ trägt, beteiligt sich Dulac an der von Henri Fescourt und Jean-Louis Bouquet 1925-1926 ausgelösten Diskussion, die in drei aufeinanderfolgenden Heften [3] in der Form von pseudosokratischen Dialogen den Puristen unter den Filmkritikern und -theoretikern vorwerfen, dass sie die Ausdrucksmittel des Theaters mit denjenigen des dramatischen Werks verwechseln und in ihren Plädoyers gegen das Theater als ein mögliches Referenzmedium für das Kino seine plastischen Qualitäten vergessen zu haben scheinen. Natürlich - so Fescourt und Bouquet - transformiert das Kino die plastischen Qualitäten des Theaters auf seine eigene Art und Weise, nämlich durch Lichtwerte und Rhythmusgestaltung; die Logik aber, die die einzelnen Bilder und Einstellungen des Films wie bei einer Choreographie koordiniert, ist die eines Ensembles. [4]

Mit ihrer Entscheidung für die Bezeichnung „cinégraphie intégrale“ tritt Germaine Dulac ebenso in die Fußstapfen von Émile Vuillermoz, der den Begriff *cinégraphie* 1918 für die plastischen Qualitäten des Kinos einführt und damit einen Ausdrucksmodus des Kinos meint, der fähig ist, „unbeseelte Objekte zum Sprechen, Lachen und Weinen zu bringen“, eine neue Welt entstehen zu lassen, und zwar durch das Prisma „eines Temperaments“ [Übers. Christolova] [5]. Elie Faure führt die Analogie zwischen Film und plastischen Künsten 1922 weiter, indem er zu den Referenzkünsten des Films auch den Tanz hinzufügt. [6]

### II. Tatsachen

Bereits seit seinen Anfängen hatte der Film als Reproduktionsmedium für Tanzvorführungen gedient: 1894 filmt Thomas Edison in Amerika die Tänzerin Ruth Dennis und ihren „Skirt Dance“, 1896 zeigt er bei der Demonstration seines Vitascope den „Umbrella Dance“ der Schwestern Leigh; in Europa ist es Peter Einfeldt, der 1902 als erster das Dänische Königliche Ballett filmt, das unter der Leitung des Choreographen August Bournonville tanzt. [7]

Bis 1916 allerdings, als David W. Griffith in seinem Film INTOLERANCE zum ersten Mal bei einer monumentalen Tanzszene eine bewegte Kamera und Kamerafahrten einsetzt, haben diese Tanzaufzeichnungen wenig Gemeinsames mit den durch den Begriff *cinégraphie* beabsichtigten Selbstbeschreibungsmöglichkeiten des Films am Modell des medialen Potentials der Tanzbewegung: die feste Kameraposition und der Einsatz einer einzigen Fokuslinse schränkten die Choreographie und die Bewegungen der Tänzer ein und gaben sie in der Manier einer Bühnenaufführung wieder, bei welcher der Zuschauer seinen festen Platz vor der Bühne hat und den Geschehnissen auf der Bühne durch einen gerahmten Ausschnitt folgt.

Der Durchbruch kommt 1924 durch ENTR'ACTE von René Clair und LE BALLET MÉCANIQUE von Fernand Léger und Dudley Murphy, die zu Meilensteinen in der Geschichte des avantgardistischen Films werden sollten: „Kein Szenarium - Reaktionen auf rhythmische Bilder, das ist alles. Zwei Schwerpunkte der Filmkonstruktion: Die Variation der Geschwindigkeiten der Projektion und der Rhythmus dieser Geschwindigkeiten“: so kommentierte Léger das innovative Potential seines Films in der Zeitschrift LITTLE REVIEW [8]. Der große Beschleuniger der Zeit war jedoch nicht die Projektionstechnik, sondern die Filmmontage, wie 1928 Sergej M. Eisenstein in seinem Film OKTOBER noch zeigen wird, wo durch unterschiedlich schnelle Bildabfolgen in den Einstellungen drei verschiedene Tanzstile unterschieden werden können.

Rasche Folgen scheinbar unzusammenhängender Einstellungen, Montage- und Collagetechnik charakterisieren auch den Film von René Clair, der als Zwischenakt für das Ballett RELÂCHE von Eric Satie, dessen Libretto von Francis Picabia stammte, gedacht war. Auf den ersten Blick stellt der Medienwechsel zwischen Film und Bühnenaufführung eine Reminiszenz an die Praxis der Filmvorführungen dar, die in den 10er Jahren des Zwanzigsten Jahrhunderts üblich war: oft wurde der Film unterbrochen, um als Höhepunkt des Programms eine Filmszene als Theaterszene zu zeigen - legendär waren die Bühnenauftritte von Max Lindner, Henny Porten oder Asta Nielsen. Diese Tradition ist in den Film-Sketches der 20er Jahre immer noch präsent: so wurde die Schauspielerin Hanni Weisse zur Ikone des Shimmy-Tanzes erst durch ihre Bühnenschau-Auftritte ab 1924. Die damalige Filmpresse sah die Vorteile dieser „leibhaftigen“ Bühnenauftritte darin, dass „die Film-Popularität ihr zweidimensionales Schattendasein dem Publikum gegenüber in die direkte Körperperform umändern“ [9] konnte.

Nun wurden im Théâtre des Champs-Élysées bei der Vorführung des Balletts RELÂCHE die Verhältnisse umgekehrt: zum Höhepunkt des Programms wurde nicht die Rückführung der „zweidimensionalen Schatten“ in das Körperhafte der dreidimensionalen Welt, sondern das Ablösen der Bühnentanzform durch den Film von René Clair. ENTR'ACTE reflektierte gleichzeitig die Erfahrung der Unterschiede in den medialen Darstellungsformen von Film und Tanz durch zwei unterschiedliche Verfahren: ein Regenguss (Schnitt, Montage) verwandelt die geordnete Geometrie eines Schachbretts in die Dachschrägen von Häusern, aus welchen wie eine wachsende Blume (Zeitlupe) die Bewegungsentwicklung eines Tanzes entspringt. Durch den Einsatz von Zeitlupe und Zoomingeffekten wird die tanzende Figur aus „ihrem zweidimensionalen Dasein“ herausgeführt, ihre Bewegungen bekommen Volumen und wirken gleichzeitig schwerelos. Durch den Perspektivenwechsel (die Tänzerin wird von unten und von oben gefilmt) changiert das Bild zwischen der Stringenz der ausgeführten Bewegung und dem Ornamentalen eines Blumenmusters. Der Wechsel zwischen dem Mechanischen der auf Montage beruhenden Bewegung und dem Organischen des durch die Zeitlupe und den Blickwinkelwechsel suggerierten Pflanzenwachstums produziert eine Metamorphose der wahrnehmbaren Gestalt, die mal als tanzende Figur, mal als florales Ornament zur Geltung kommt. Sie zeigt aber auch die Verwandlung der den Tanz ausführenden Person: die Tänzerin entpuppt sich als ein Tänzer, und die ursprünglich erhabene wirkende Szene als ein Augenzwinkern an die Sketch-Filme und die frühe Bühnenschau.

Für Madame Dulac, die auch als „Madame Dulac mit der Bohne“ bekannt war, da sie gerne auf ihren Lesungen und Vorträgen einen Film über das Keimen einer Pflanze zeigte, waren die Techniken der Zeitlupe und des Zeitraffers eine Offenbarung, da sie die Veränderungen und die inneren Transformationen der Bewegungselemente, die von ihr mit Veränderungen der Gemütszustände des Zuschauers assoziiert wurden, innerhalb eines Cadres zeigen konnten: „Blumen und Blätter. Wachstum, Reife, Tod. Unruhe, Freude, Schmerz. Blumen und Blätter verschwinden. Was bleibt, ist einzig die Erinnerung an die Bewegung, an den Rhythmus. [...] Von den Pflanzen, den Mineralien zur Linie, zu Volumen, zu weniger genauen Formen, zum integralen Kino ist der Schritt schnell getan, da ja allein die Bewegungen und ihre Rhythmen Empfindungen und Gefühle erzeugen.“ [Übers. Christolova] [10]

Bewegung und Emotionen als die zwei wichtigen Komponenten ihres avantgardistischen, „integralen“ Kinos führen jedoch - ganz klassisch - zu der grundlegenden Diskussion über den Ursprung und das Wesen von Bewegungen, die in unterschiedlichster Intention und von verschiedensten Agenten ausgeführt werden können.

### III. Positionierungsversuche des integralen Kinos innerhalb des Systems der Künste

Bereits 1793 hatte Friedrich Schiller die Ausführung von willkürlichen Bewegungen und „ihre vorgestellte Wirkung in der Sinnenwelt“ [11] den unwillkürlichen Bewegungen, die aus Empfindungen resultieren, gegenübergestellt und war zu der Schlussfolgerung gekommen, dass sie beide Pole der geistigen und sinnlichen Natur des Menschen repräsentieren. Die Überwindung seiner dualistischen Natur ist dem Menschen durch die Möglichkeit gegeben, beide Sphären - die sinnliche und die geistige - durch die ihnen entstammenden „Triebe“ des „Stofftriebs“ und des „Formtriebs“ zu vereinen, und dadurch die willkürlichen Bewegungen der ersteren und die intendierten Bewegungen der letzteren in Hinblick auf das ästhetische Ideal der Anmut zu beurteilen. [12] Während Schiller jedoch streng zwischen ästhetischer und intellektueller Freiheit als Emanationen der sinnlichen und geistigen Natur des Menschen unterscheidet [13], besteht Dulac auf der Gleichberechtigung beider Sphären menschlichen Urteilsvermögens, deren Synthese von dem „integralen“ Kino gezeigt werden kann: „Das Thema Emotion ist nicht ausschließlich mit der Evokation eindeutiger Tatsachen verbunden, sondern mit jeder Äußerung, Manifestation, die das Lebewesen in seinem doppelten Wesen, dem physischen und dem moralischen, erreicht. [...] Der Film fängt Bewegung ein. Sicher, die Ortsveränderung eines Menschen, um von einem Punkt zum anderen zu gelangen, ist Bewegung; wie die Projektion desselben Wesens in Raum und Zeit und auch seine moralische Entwicklung. Aber schon das Werden eines Getreidekorns erscheint uns von einer vollkommeneren, genaueren kinematographischen Konzeption zu sein, da es der *mechanischen Bewegung einer logischen Veränderung den ersten Platz einräumt*, und durch seine einzigartige Erscheinung ein neues Drama des Geistes und der Sinne erschafft.“ [Übers. Christolova] [14]

Bei seiner Aufteilung der Künste in räumliche und zeitliche bestimmt 1819 Arthur Schopenhauer die Architektur als allein räumliche Kunst ohne jeglichen Bezug auf die Zeit, und die Musik als rein zeitliche Kunst ohne jeden Bezug zu dem Raum. Dazwischen befinden sich die „Mischkünste“: Skulptur und Malerei, die zwar zu den räumlichen Künsten gehören, jedoch „mit der Zeit zusammenhängen, indem sie Leben, Bewegung, Handlung darstellen“, und die Poesie, die als Redekunst eine zeitliche Kunst ist, ihr Stoff jedoch „alles Daseiende, also das Räumliche“ [15] ist. Schönheit ist für ihn die Darstellung des Willens in seiner räumlichen Erscheinung im Unterschied zur Grazie, die die Darstellung des Willens als seine zeitliche Erscheinung aufzeigt. Bei dieser Trennung zwischen räumlichen und zeitlichen Erscheinungen spricht er der Pflanze zwar Schönheit zu, jedoch keine Grazie; Mensch und Tier hingegen besitzen beides. [16] Die Versuche, Schönheit, Anmut oder Grazie durch Bewegung und ihre Relationen zu Zeit und Raum zu definieren, scheinen zum integralen Kino der Germaine Dulac zu führen, die sowohl die Bewegung als Ortsveränderung als auch als Ausdruck der Regungen von beseelter Natur verstand:

„Bewegung ist nicht nur Ortsveränderung, sondern auch und vor allem, Entwicklung, Verwandlung. Also warum sie in ihrer reinsten Form von der Leinwand verbannen, einer Form, die besser vielleicht als andere in sich das Geheimnis einer neuen Kunst birgt. Linien, Räume, Oberflächen, Licht, in ihrer fortdauernden Metamorphose angeschaut, sind fähig, uns zu fesseln wie das Wachstum der Pflanze, sofern wir nur verstehen, sie in einer Konstruktion zu gestalten, die den Bedürfnissen unserer Einbildungskraft und unserer Psyche zu entsprechen vermag; denn die Bewegung und die Rhythmen bleiben in jedem Fall, selbst in einer noch handgreiflicheren und bedeutungsvolleren Verkörperung, das innere und einzigartige Wesen des filmischen Ausdrucks.“ [Übers. Christolova] [17]



Abb. 2: Germaine Dulac: THÈMES ET VARIATIONS, 1928

Das neue Medium des Films mit seinem Hauptcharakteristikum - der Bewegung - macht es möglich, dem pflanzlichen Wachstum und seinem Werden und Vergehen Dimensionen des menschlichen Lebens wie Freude und Trauer abzugewinnen und von einer Naturerscheinung ein ästhetisch beladenes Objekt mit Intuitionen über räumliches und zeitliches Erleben zu erzeugen. Das „neue Drama des Geistes und der Sinne“ schreibt sich in die Diskussion über räumliche und zeitliche Künste ein und verlangt nach einer ästhetischen Würdigung des Kinos und seiner mechanisch erzeugten Schönheit, die nichtsdestoweniger zum Bild des Lebens werden kann.

Die Zeitraffertechnik des Films, die der Pflanze zur Anmut und Grazie verhelfen kann, wird von Germaine Dulac gleichzeitig zur Visualisierungsstrategie des *cinéma intégral* erklärt:

„Der aufgerichtete Stiel will die Sonne erreichen, er streckt sich ihr leidenschaftlich entgegen, die Wurzeln gewinnen Halt, die Ähre gelangt zur Reife. Die Bewegung ändert die Richtung. Die Zeit der Vertikale ist abgeschlossen. Das ist der Höhepunkt der Bewegung in anderen Einstellungen. Wenn äußere Einflüsse das glückliche Wachstum stören, wenn der der Sonne beraubte Stiel vergebens seine warme und lebensspendende Quelle sucht, wird sich die Angst der Pflanze durch abgehackte Rhythmen übertragen, die die Bedeutung der Bewegung verändern. Wurzel und Stiel werden eine Harmonie geschaffen haben. Die Bewegung und ihre Rhythmen, in schon geklärter Form, werden die Emotion bestimmt haben, die rein visuelle Emotion.“ [Übers. Christolova] [18]



Abb. 3: Germaine Dulac: THÈMES ET VARIATIONS, 1928

In der Aufteilung der Bewegungsentwicklungen der Pflanze in Horizontale und Vertikale und ihre Übertragung auf die benachbarten Filmeinstellungen nähert sich Dulac einer Auffassung des Raumes, die die Bewegungen natürlicher Körper in zwei Koordinatensystemen positioniert - einem vertikalen, das die Bewegung des Körpers um die eigene Achse wiedergibt, und einem horizontalen, das seine Fortbewegung im Sinne einer Ortsveränderung beschreibt. Diese Koordinatensysteme sind auch in der „Ästhetik“ Friedrich Theodor Vischers vorhanden, der 1846 - obwohl nur im Anhang - zum ersten Mal der Tanzkunst einen Platz innerhalb des Systems der Künste einräumt: der Tanz hat eine abstrakte Seite, die sich - ähnlich wie der Ton in der Musik - horizontal in den Raum ausbreitet und „zu einer projizierten Figuration der Linie“ wird, und eine konkrete - die der Bewegung, „wie sie sich während der Ortsveränderung und eben in deren verschiedenen Qualitäten über die ganze Gestalt nach allen Richtungen verbreitet“. [19]

Die abstrakte Horizontale Vischers hat im Film einen ganz konkreten Träger - nämlich die mechanische Bewegung des Mediums selbst, deshalb gewinnen die verschiedenen Qualitäten der Bewegung der Gestalt innerhalb und ihre Ausbreitung oder Verkappung außerhalb der Einstellung umso mehr an Bedeutung. Hier ist eine wichtige Ergänzung durch die Begriffe des Simultanen und Sukzessiven hilfreich, die Max Schasler 1882 einführt: Obwohl das Simultane und Sukzessive jeweils das Hauptcharakteristikum für die räumlichen und die zeitlichen Künste bilden, kommen sie im konkreten Kunstwerk in wechselseitiger Abhängigkeit zur Geltung: folglich kann in den simultanen Künsten des Nebeneinanders das Sukzessive des Nacheinanders „als Moment der Bewegung, d.h., der innerlichen Entwicklung der Teile aus einem ideellen Zentrum“ [20] heraus verstanden werden. Außerdem spricht Schasler von dem Übergang von simultanen (räumlichen) Künsten zu den sukzessiven (zeitlichen) Künsten als von einer zunehmenden Abstraktion, die er das „Gesetz eines stufenweisen Fortschritts“ nennt, der sich darin ausdrückt, dass die Bedeutung des Darstellungsmaterials zugunsten der Zunahme der Bedeutung des Ideegehalts abnimmt, was auch mit einer „Intensitätssteigerung der Bewegung als des die Materie beseelenden Elements“ [21] gleichgesetzt werden kann. Damit ist für das System der Künste jene Gleichung erreicht, die die Skala der Emotionen durch das Maß der Bewegung als Veränderung widerspiegeln kann: die *Intensität* als quantitative Messbarkeit physikalischer Größen, aber auch als das Maß für qualitative Veränderungen wie Gemütszustände und Emotionen.

Obwohl Dulac nicht ausdrücklich von Intensität spricht, rekapituliert sie in dem Artikel „Du sentiment à la ligne“ die Stationen ihrer eigenen Entwicklung, die auch für die Entwicklung der Filmtheorie und -praxis ihrer Zeit maßgebend sind und mit dem Konzept Schaslars von der Intensitätssteigerung quantitativer Größen, bis sie den Grad einer abstrakten Qualität erreicht haben, in Verbindung gebracht werden können:

„Die Bewegung, an sich selbst und für sich selbst betrachtet, in ihrer dynamischen Kraft und ihren Rhythmen von unterschiedlichem Taktmaß, erschien mir noch nicht als „spürbarer Akzent“, der es verdiente, für sich genommen zu werden. Aber bald wurde mir klar, dass der Ausdruckswert eines Gesichts weniger dem Charakter seiner Züge als der mathematisch messbaren Dauer der Reaktionen, die in ihnen verzeichnet sind, innewohnt, mit einem Wort, dass ein Muskel, der sich entspannt oder unter dem Einfluss eines Schocks verkrampft, seine volle Bedeutung nur durch die kurze oder lange Dauer der ausgeführten Bewegung erreicht. Wenn nun die kontrahierende oder vollkommen entspannende Bewegung eines Muskels durch Zurücknahme oder Steigerung eines abstrakten Gedanken hervorgerufen werden kann, ohne dass das Gesicht in seiner Gesamtheit sich bewegen muss, hängt dann nicht das visuelle Drama von dem Rhythmus ab, der sich in die Entwicklung einer Bewegung mischt? Da legt sich eine Hand auf eine andere. Bewegung. Dramatische Linie, ähnlich der geometrischen Linie, die einen Punkt mit einem anderen verbindet. *Handlung*. Da vollführt diese Hand ihre Geste, langsam oder schnell, *der Rhythmus verleiht der Bewegung ihre innere Bedeutung*. Furcht, Zweifel, Unbefangenheit, Entschiedenheit, Liebe, Hass. Unterschiedliche Rhythmen in ein und derselben Bewegung.“ [Übers. Christolova] [22]

#### IV. Rhythmen und Bewegungen

In der Philosophie der Rhythmusbewegung der 1920er Jahre stand das rhythmische Prinzip für Vitalität, Gefühl und organischen Zusammenhang im gemeinschaftlichen Erleben des Tanzes, und zwar in Opposition zum Takt, der die Rationalität des Mechanischen und die Mechanisierung des Lebendigen zum Ausdruck bringen sollte. [23] Louis Delluc und Léon Moussinac - zwei Filmtheoretiker und -kritiker der ersten Stunde - unterschieden dementsprechend zwei Rhythmusarten, die innerhalb des frühen Films den Ton angaben: einen internen Rhythmus der Bewegung innerhalb der Einstellung und einen externen Rhythmus, der über die Länge der Einstellungen und die Übergänge dazwischen entschied. Dem internen Rhythmus, der die transformativen Prozesse des Films thematisierte, gaben sie den Namen *photogénie*, während dem externen Rhythmus der Name *cinégraphie* zukam [24]. Damit re-definierten sie das Konzept von Vuillermoz, indem sie die Kontrolle über das Lebendigwerden von unbeseelten Objekten im Kino dem externen Rhythmus der Montage überließen. *BALLET MÉCANIQUE* von Fernand Léger und Dudley Murphy ist ein gutes Beispiel für das *cinégraphie*-Konzept von Delluc und Moussinac, da in ihm die Bemühung, eine frame-by-frame-Korrespondenz zwischen dem Rhythmus der Einstellungen und dem inneren Rhythmus der Filmbewegungen und der Filmmusik herzustellen, sehr deutlich zum Ausdruck kommt. Diese Methode war übrigens nicht ganz

neu: bereits 1920 hatte Dudley Murphy eine Filmgesellschaft gegründet - „Visual Symphonies“, deren Erstling ein Film namens DANSE MACABRE war, dessen Choreographie sich nach der Musik von Saint-Saëns richtete. Die *cinégraphie* übernahm die Rolle der visuellen Orchestrierung des Filmmaterials und konnte somit auch Gefühle durch Rhythmen sichtbar machen. Germaine Dulac, die zur selben Zeit (Juni 1924) eine Vorlesung in Musée Galliera hält, betont, dass diese Technik die gefühlsregierte Rhythmik der Handlung und den mathematisch ausdrückbaren Rhythmus der Bilder harmonisch vereinen kann. Die Einstellung wird zur kleinsten expressiven Ausdrucksform [25], zu der auch die Elemente, die innerhalb und zwischen den Einstellungen operieren, gehören, wie beispielsweise die mise-en-scène oder das Framing in Hinsicht auf die Montage [26]. Gilles Deleuze spricht in diesem Falle von der „psychisch-quantitativen Montage“ [27] der französischen Schule, die zu der Fähigkeit der Franzosen führt, die Bewegtheit der Bilder zu übersteigen, „um ein Maximum an Bewegungsquantität in einem gegebenen Raum zu gewinnen“ [28]. Dieser Raum geht von einer festen Kameraposition aus, die innerhalb von einem „festen“ Rahmen aus die Bewegung der Elemente innerhalb des Bildes zeigt und kann durch die Filme CINQ MINUTES DE CINÉMA PUR (1925) und JEUX DES REFLETS ET DE LA VITESSE (1925) von Henri Chomette, dem älteren Bruder von René Clair, illustriert werden. Im äußersten Falle lösen sich die geometrischen Abstraktionen des *cinéma pur* in einen „homogenen, lichten, grauen Raum ohne Tiefe“ [29] auf, der für die impressionistische Schule (Epstein, L’Herbier, Grémillon) und die Schule des *cinéma pur* vor allem einen Tanz des Lichts und der Lichtreflexe darstellt. Geht es um die Darstellung von tatsächlich ausgeführten Tanzbewegungen, so verhilft die Auflösung der festen Konturen der Tänzer zur Bildung einer neuen abstrakten Größe, zu einer wahrgenommenen Bewegung, die nicht mehr die Eigenheit der Bewegungen der Tänzer, sondern des Tanzes selbst, und zwar als den ihm eigenen Rhythmus, abbildet. [30]

Bewegung und Anatomie einerseits und Mechanik und Geometrie andererseits stehen für das Abstraktionsvermögen der französischen Filme und so wird es möglich, aus den Tänzen in Jean Epsteins CŒUR FIDÈLE oder in Marcel L’Herbiers ELDORADO „einen einzigen Körper - ‚den‘ Tänzer - herauszudestillieren oder abstrahieren, den einzigen Körper all dieser Tänzer und eine einzige Bewegung, ‚den‘ Fandango von L’Herbier [als] sichtbar gemachte Bewegung aller möglichen Fandangos“ [31]. Dadurch wird die Bewegungsquantität selbst zu einer Qualität: Fandango, Farandole, Ballet, und der anfängliche Übergang vom natürlichen Körper zu den geometrischen Formen findet seine theoretische Rückführung in die abstrakte Figur des Tanzes, der für die impressionistische Schule und die Schule des *cinéma pur* (Chomette), wie erwähnt, vor allem ein Tanz des Lichts und der Lichtreflexe ist.

## V. Filmbeispiele

Germaine Dulac behält nach Außen den festen Rahmen der Einstellung bei, experimentiert jedoch mit dem Winkel und der Entfernung der Kamera vom gefilmten Objekt, sowie mit den Effekten, die die alternierende Montage von Close Ups von Objekten und ausgeführten Bewegungen zustande bringen kann. Die Kurzfilmtrilogie THÈMES ET VARIATIONS (1928), DISQUE 957 (1928) und ÉTUDE CINÉMATOGRAPHIQUE SUR UNE ARABESQUE (1929) ist Ausdruck ihres Bestrebens, das integrale Kino als eine Art „kinematographisches Ballett“ zu positionieren, das auf inneren, und nicht wie in Légers BALLETS MÉCANIQUES von Außen herangetragenen Rhythmen basiert. Schneidet sie in dem ersten Film die Bewegungen einer Ballettänzerin und Bewegungsmuster von Maschinen ineinander, so montiert sie in den anderen zwei Kurzfilmen Bilderfolgen von Lichtfragmenten und -schwingungen, welche die Musik von Chopin und Debussy illustrieren sollen: jedem Lichtfeld im Film soll die Bedeutung einer akustischen Schwingung zukommen: „visuelle Rhythmen, um ein kinematographisches Ballett zu komponieren.“ [Übers. Christolova] [32]

Deshalb werden die Bewegungsmuster in ihrem Film THÈMES ET VARIATIONS von einer Einstellung in die nächste getragen: Die Ballettänzerin und die Maschinen führen Dreh-, Stoß- und Schleifbewegungen aus; die Bewegungen der Hand der Tänzerin korrespondieren mit Aufnahmen von Pflanzen, die in ihrem Wachstum ähnliche Bewegungen wie die menschliche Hand vollführen. Überblendungen, die kombinierte Bilder von der Pflanze und der Hand der Tänzerin, oder von ihrem Kopf und Aufnahmen von Wasser und sich im Wind bewegenden Ästen sollen „das Denken und das innere Leben“ [Übers. Christolova] [33] der Figur zeigen.



Abb. 4: Germaine Dulac: THÈMES ET VARIATIONS, 1928

Doppelbelichtungen und Überblendungen findet man auch in ihrem nächsten Film ÉTUDE CINÉMATOGRAPHIQUE SUR UNE ARABESQUE, der das Thema der Arabeske als Tanzfigur, als Gartenornament, aber auch als Gedankenfigur ausweitet: „Als ich die zweite Arabeske von Debussy anhörte, hatte ich z.B. die ganz persönliche Vision von der Erde, die sich dreht, von der Sonne zu neuem Leben erweckt, die Vision von Blumen, von Schwung, von sich aufbäumenden und wieder zusammenfallenden Fontänen, von Freude, von Wiedergeburt, von körperlichem Wohlbefinden. Ich habe visuelle Rhythmen gewählt, um ein „kinematographisches Ballett“ zu komponieren, das aus dem ureigensten Stoff der siebten Kunst gemacht ist, d.h., aus Bewegung, aus Licht, aus Formen und aus deren Wechselbeziehung“, so Germaine Dulac 1931 über ihren Film [Übers. Christolova] [34].

Wie Léger in *BALLET MÉCANIQUE* die Dissonanzen in der Musik Georges Antheils durch Prismen visualisierte, so fragmentiert die Kamera Dulacs durch ein wabenartiges Spiegel ein Bild in viele identische Bilder, in der sich Pflanzen wie winzige Noten endlos wiederholen. Verschiedene Codes - formaler, konnotativer und symbolischer Natur - sollen den Ort, die Bewegung und den Gedanken simultan definieren. [35] Die von der Musik ausgelösten Gefühle sollen visuell durch die musikalische Notation und durch die von der Natur entliehenen Symbole repräsentiert werden. Die plastische Qualität der Bewegung und die emotionale Qualität der Gefühle bekommen eine neue Dimension: die der visuellen und intellektuellen Metamorphose. In *DISQUE 957* verwandelt sich eine sich drehende Schallplatte zu einem Funkenstrahl, zu Regentropfen, zu Wasser, das den Fensterscheiben entlang läuft, um die Gefühle wiederzugeben, die ein verregener Tag in Georges Sand ausgelöst haben mag, deren Beschreibung Germaine Dulac dem *Winter in Mallorca* von Georges Sand entnimmt und mit den *Préludes* No. 5 und 6 in b moll von Frédéric Chopin assoziiert.

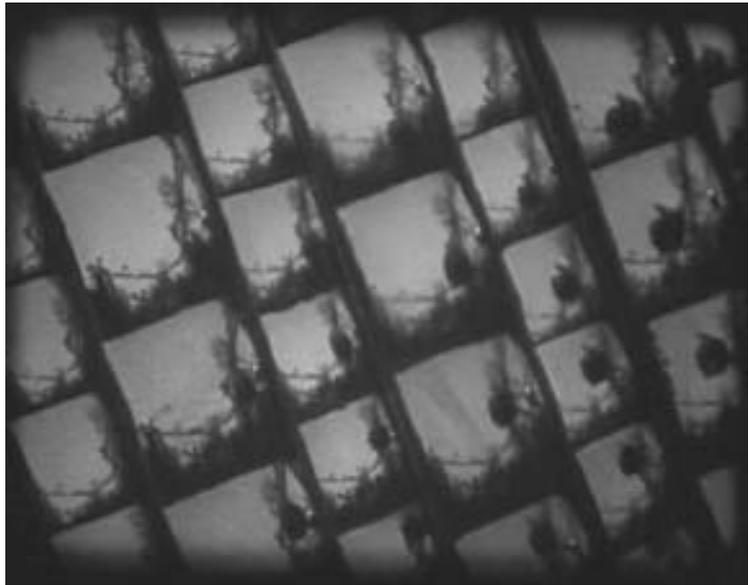


Abb. 5: Germaine Dulac: *ÉTUDE CINÉMATOGRAPHIQUE*, 1929

Hände, die dem Klavier eine nur sichtbare Musik entziehen, eine sich im Kreis drehende Schallplatte, die auf eine Pendeluhr überblendet wird, metallfunkende pflanzliche Ranken, deren Konturen sich in Licht auflösen, stehen für die quantitativ-messbaren Veränderungen innerhalb eines Bildes, aber auch für die Logik der aus dem Bild hinaus führenden Bewegungen, die der Entwicklung der Handlung oder einer Geste folgen. Führt man die abstrakte geometrische Linie, die jeden Punkt dieser Entwicklung mit einem anderen derselben verbindet, mit den Momenten der Bewegungen zusammen, die die Inhalte der einzelnen Bilder organisieren, bekommt man die Definition des integralen Kinos, das die Werte aller Punkte - der Linien und der Flächen - als „unterschiedliche Rhythmen in ein und derselben Bewegung“ aufsummiert.



Abb. 6: Germaine Dulac: *DISQUE 957*, 1928

## Abbildungen

- Abb. 1: Germaine Dulac: *THÈMES ET VARIATIONS*, 1928  
 Abb. 2: Germaine Dulac: *THÈMES ET VARIATIONS*, 1928  
 Abb. 3: Germaine Dulac: *THÈMES ET VARIATIONS*, 1928  
 Abb. 4: Germaine Dulac: *THÈMES ET VARIATIONS*, 1928  
 Abb. 5: Germaine Dulac: *ÉTUDE CINÉMATOGRAPHIQUE SUR UNE ARABESQUE*, 1929  
 Abb. 6: Germaine Dulac: *DISQUE 957*, 1928

Alle Abbildungen sind Stills aus den Filmen von Dulac. Für die freundliche Genehmigung danke ich LIGHT CONE, Paris.

## Fußnoten

- [1] Dulac, Germaine: „Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale“, in: *L'Art Cinématographique*, Vol.2. Paris, 1926, S. 29-50.  
 [2] Dulac, Germaine: „Du sentiment à la ligne“, in: *Schémas*, N° 1 et unique, Februar 1927, S. 26-31.  
 [3] Fescourt, Henri/Bouquet, Jean-Louis: *L'idée et l'écran : Opinions sur le cinéma*, Vols. 1-3. Paris, 1925-26.  
 [4] ebd., Vol.1, S. 26.  
 [5] Vuillermoz, Émile: „Devant l'écran : Hermès et le silence“, in: *Le Temps*, 9. März 1918, S. 3.

- [6] Faure, Elie: „De la cinéplastique“, in: *L'Arbre d'Eden*. Paris, 1922, S. 277-304.
- [7] Die Filme befinden sich im Lincoln Center, The Dance Division of the New York Public Library and Museum of the Performing Arts, wo sie auch gesichtet werden können.
- [8] „No scenario - Reactions of rhythmic images, that is all. Two coefficients of interest upon which the film is constructed: The variation of the speeds of projection: The rhythm of these speeds.“ Fernand Léger: „Film by Fernand Léger and Dudley Murphy, Musical Synchronism by George Antheil“, in: *Little Review*, Autumn-Winter 1924-25, S. 42-44.
- [9] *Kino-Variété* vom 29.11.1913.
- [10] Dulac, 1927, S. 29.
- [11] Schiller, Friedrich: „Über Anmut und Würde“, in: *Friedrich Schiller. Werke*, 4 Bde.. Frankfurt/Main 1966, Bd. 4, S. 146.
- [12] Schiller, Friedrich: „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen“, in: ebd., S. 213.
- [13] ebd., S. 251 (Anmerkung).
- [14] Dulac, 1927, S. 30. Hervorhebung von Dulac.
- [15] Schopenhauer, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 4 Bde.. Leipzig 1819, Bd. 2, Kap.39, S. 562.
- [16] ebd., Bd. 1, Bd. 3, S. 305.
- [17] Dulac, 1927, S. 31.
- [18] ebd., S. 30. Hervorhebung von Dulac.
- [19] Vischer, Friedrich Theodor: *Ästhetik, oder die Wissenschaft des Schönen*. Reutlingen 1846-57, S. 548.
- [20] Schasler, Max: *Das System der Künste, aus einem neuen, im Wesen der Kunst begründeten Gliederungsprinzip*. Leipzig 1882, S. 53.
- [21] ebd., S. 65.
- [22] Dulac, 1927, S. 31.
- [23] Vgl. dazu beispielsweise: Klages, Ludwig: „Der Geist als Widersacher der Seele“, in: *Ludwig Klages. Sämtliche Werke*. Philosophie II, Bonn 1966; Bode, Rudolf: *Rhythmus und Körpererziehung. Fünf Abhandlungen*. Jena 1923.
- [24] Vgl. dazu: Delluc, Louis: „La cadence“, in: *Photogénie*, Paris, 1920, S. 71-72; Moussinac, Léon: „Du rythme cinégraphique“, in: *Le Grapouillot*, März 1922, S. 9-11; Delluc, Louis: „Cinégraphie“, in: *Le Grapouillot*, März 1923, S. 11-14.
- [25] Dulac, Germaine: „Les procédés expressifs du cinématographe“, in: *Cinémagazine* 4, 4. Juli 1924, S. 67-68.
- [26] Epstein, Jean: „Réalisation des détails“, in: *Cinéa* 45, 17. März 1922, S. 12.
- [27] Deleuze, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Frankfurt/Main, 1997, S. 82.
- [28] ebd., S. 65.
- [29] ebd.
- [30] Vgl. beispielsweise Jean Epstein über Marcel L'Herbier: „Durch eine immer stärkere Unschärfe verlieren die Tänzer ihre individuellen Züge, werden allmählich unkenntlich und verschwinden am Ende visuell ineinander: unmöglich, den Tänzer, inzwischen anonymes Element, von zwanzig oder fünfzig gleichartigen Elementen zu unterscheiden, deren Gesamtheit eine neue Allgemeinheit, eine neue Abstraktion zu bilden beginnt: nicht diesen und oder jenen Fandango, sondern den Fandango, das heißt sichtbar gemachte Struktur des musikalischen Rhythmus aller Fandangos.“ In: Epstein, Jean: *Ecrits sur le cinéma*, Bd. 2. Paris 1975, S. 65. Zit. nach: Deleuze, 1997, S. 295, Anm. 12.
- [31] ebd., S. 70.
- [32] Dulac, Germaine: *L'art du mouvement*. Paris, 1996, S. 136.
- [33] Dulac, 1924, S. 66.
- [34] Dulac, 1996, S. 136.
- [35] Dulac, 1924, S. 67.

## Literatur

- BODE, Rudolf: *Rhythmus und Körpererziehung. Fünf Abhandlungen*. Jena, 1923.
- DELEUZE, Gilles: *Das Bewegungs-Bild. Kino I*. Frankfurt/Main, 1997.
- DELLUC, Louis: „La cadence“, in: *Photogénie*, Paris 1920, S.71-72.
- DELLUC, Louis: „Cinégraphie“, in: *Le Grapouillot*, März 1923, S.11-14.

DULAC, Germaine: „Les esthétiques, les entraves, la cinégraphie intégrale“, in: *L'Art Cinématographique*, Vol.2, Paris, 1926, S. 29-50.

DULAC, Germaine: „Du sentiment à la ligne“, in: *Schémas*, N° 1 et unique, Februar 1927. Die Zitate im Text richten sich nach der deutschen Übersetzung in *Kinemathek* 93, Berlin 2002.

EPSTEIN, Jean, „Réalisation des détails“, in: *Cinéa* 45 (17. März 1922).

FAURE, Elie: „De la cinéplastique“, in: *L'Arbre d'Eden*, Paris 1922, S. 277-304.

FESCOURT, Henri ; BOUQUET, Jeun-Louis: *L'idée et l'écran: Opinions sur le cinéma*, Vols. 1-3. Paris, 1925-26. Kino-Variété vom 29.11.1913.

KLAGES, Ludwig: „Der Geist als Widersacher der Seele“ in: *Ludwig Klages. Sämtliche Werke*. Philosophie II, Bonn, 1966.

LÉGER, Fernand: „Film by Fernand Léger and Dudley Murphy, Musical Synchronism by George Antheil“, in: *Little Review*, Autumn-Winter 1924-25, S. 42-44.

MOUSSINAC, Léon: „Du rythme cinégraphique“, in: *Le Grapouillot*, März 1922, S. 9-11.

SCHASLER, Max: *Das System der Künste, aus einem neuen, im Wesen der Kunst begründeten Gliederungsprinzip*. Leipzig, 1882.

SCHILLER, Friedrich: „Über Anmut und Würde“, in: *Friedrich Schiller. Werke* 4 Bde.. Frankfurt/Main, 1966, Bd.4.

SCHILLER, Friedrich: „Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen“, in: ebd.

SCHOPENHAUER, Arthur: *Die Welt als Wille und Vorstellung*, 4 Bde.. Leipzig, 1819, Bd.2.

VISCHER, Friedrich Theodor: *Ästhetik, oder die Wissenschaft des Schönen*. Reutlingen, 1846-57.

VUILLERMOZ, Émile: „Devant l'écran : Hermès et le silence“, in: *Le Temps*, 9. März 1918, S. 3.

#### Zur Autorin

Lena Christolova, Dr. phil., geb. 1965, unterrichtet Medienwissenschaft an der Universität Konstanz und arbeitet an einem Habilitationsprojekt zum Thema „Fotografie, Film, Fotogramm intermedial“.