Patricia Emison: Moving Pictures and Renaissance Art History

Amsterdam: Amsterdam UP 2021 (Film Culture in Transition), 581 S., ISBN 9789463724036, EUR 187,-

Dem Erbe der Renaissance kommt in der Geschichte der Filmtheorie eine zweiseitige Rolle zu. André Bazin („Ontologie des photographischen Bildes.“ In: ders.: *Was ist Film?* Berlin: Alexander, 2004 [1945], S.33-42) oder Jean-Louis Baudry („Ideologische Effekte erzeugt vom Basisapparat.“ In: Riesinger, Robert F. [Hg.]: *Der kinematographische Apparat. Geschichte und Gegenwart einer interdisziplinären Debatte.* Münster: Nodus, 2003 [1970], S.27-39) erkannten in der zentralperspektivischen Zurichtung der fotografisch-kinematografischen Wirklichkeitsreproduktion den Grundpfeiler eines unter Ideologieverdacht gestellten Pseudo-Realismus des Kinos. Für gestalt- und wahrnehmungstheoretische Ansätze von Rudolf Arnheim (*Film als Kunst.* Frankfurt: Fischer, 2002 [1932]) bis Jacques Aumont (*L'Image.* Paris: Nathan, 1990) wiederum bildeten die kompositorischen Errungenschaften der Renaissancemalerei eine für die filmische Welterschließung unhintergehbare Voraussetzung. Als Bezugsgröße für die Filmgeschichtsschreibung wurde der kunst- und kulturgeschichtliche Epochenbegriff jedoch eher selten herangezogen.

Mit verblüffender Verve und großem Enthusiasmus für beide Aspekte ihres Themas schlägt die Kunsthistorikerin und Renaissance-Forscherin Patricia Emison in *Moving*

Pictures and Renaissance Art History den ein halbes Jahrtausend umfassenden Bogen von der Bildkultur der Renaissance zu der des Kinos. Dessen klassische Epoche von den 1920er bis in die 1960er Jahre betrachtet sie gleichsam als Sattelzeit eines kultur- und sozialgeschichtlichen Umbruchs, der in seiner Tragweite ihrer Ansicht nach nur mit dem der Renaissance vergleichbar sei. Neben Hollywoodfilmen bezieht sie dabei auch Werke des frühen europäischen Kunst- und Autorenkinos in ihre Überlegungen mit ein. Im Hintergrund steht ein doppeltes Anliegen: Zum einen will Emison aufzeigen, dass die Filmgeschichte einen vollgültigen Teil der Kunstgeschichte ausmacht und als solche endlich zur Kenntnis genommen werden sollte. Umgekehrt geht es ihr aber auch darum, der Filmwissenschaft einen historischen Referenz- und theoretischen Reflexionshorizont zu eröffnen, der ihr in einer Fixierung auf die unmittelbaren Kontexte ihres Gegenstandes bisher entgangen ist.

Empirisch belegen oder auch nur systematisch argumentieren lässt sich eine derart überdimensionierte These, dass es sich beim US-amerikanischen und europäischen Kino der ersten Hälfte der Filmgeschichte um nichts weniger als die Wiederverkehr einer abendländischen Erneuerungsbewegung handele, die an die Seite der Renaissance des 15. und

16. Jahrhunderts zu stellen ist, kaum. Obwohl Emison diesen Versuch auch gar nicht erst unternimmt, zieht sie – neben unzähligen partikularen Verstrebungen – doch einen Strauß von Leitlinien in ihre Analogiebildung ein, die durchaus einleuchten. Sie entsprechen in etwa den Schwerpunktsetzungen der vier jeweils über hundert Seiten langen Kapitel, in die das Buch zwischen seinem Pro- und Epilog gegliedert ist. Die Schwerpunktsetzungen basieren auf den folgenden Grundannahmen: Wie die Kunst der Renaissance steht auch der Film für die umgreifende Ablösung einer Schriftkultur durch eine bildbasierte, die zentrale erzählende und poetisch-ästhetische Funktionen von ihr übernimmt; wie die Renaissancekultur mit ihren neuartigen Verfahren zur Reproduktion und Verbreitung von Bildern richtet sich auch die klassische Filmkultur nicht mehr an eine Bildungselite, sondern an eine breite, säkularisierte Masse ‚einfacher Leute‘; beide Bildkulturen gründen zudem auf technisch-theoretischen beziehungsweise wissenschaftlich-mathematischen Erkenntnissen und stehen in dieser Hinsicht in Kontinuität zueinander. Betrachtet man außerdem die eine wie die andere Epoche nicht lediglich unter stilgeschichtlichen Aspekten, sondern in ihrer übergeordneten geistesgeschichtlichen Bedeutung, stechen weitere Analogien ins Auge, die vom wechselseitigen Bedingungsverhältnis zwischen Denken, Fühlen und Sehen bis hin zu vergleichbaren Weiblichkeitsvorstellungen sowie der beiden

eingeschriebenen Tendenz zur diskriminierenden Repräsentation fremder Ethnien reichen.

In den oft ziellos mäandernden Mammut-Kapiteln geht es allerdings nicht klassisch geordnet, sondern ausschweifend barock zu. Zwischenüberschriften fehlen völlig, über weite Strecken springt Emison von einem Film zum nächsten, von einem Vasari-Zitat und Leonardo-Verweis zur nächsten Sentenz von Alfred Hitchcock, Jean Renoir oder Ingmar Bergman. Den Inhalt der Kapitel konzise zu umreißen, ist daher ein Ding der Unmöglichkeit. Es gibt also gleich mehrere Gründe, Emisons Buch nach einem flüchtigen Blick auf sein verwegenes Vorhaben oder in eines der unübersichtlichen Kapitel gleich wieder kopfschüttelnd aus der Hand zu legen. Lässt man sich jedoch von dem beeindruckenden Wissen und der schieren Begeisterung der Autorin für die Kultur des Kinos anstecken, wird man mit einer Fülle kluger Einsichten in unverhoffte ästhetische Echos belohnt. Denn wer hätte schon in der Schlusszene von Charlie Chaplins *City Lights* (1931) den visuellen Nachklang einer Verkündigungsszene entdeckt (vgl. S.24f.)? Oder sich beim Finale von Jean Renoirs *La règle du jeu* (1939) an Raffaels Fresko *Die Schule von Athen* (ca. 1510) erinnert? Oder auch nur in Sergei Eisensteins *Oktober* (1928) Leon Battista Albertis Idee einer das Faktische, Fiktive und Legendenhafte verbindenden *istoria* wiedererkannt (vgl. S.355)?

Michael Wedel (Potsdam)