

Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 25 (1983)
Heft: 130

Artikel: Abel Gance und die Vision von Kathedralen des Lichts
Autor: Ruggle, Walter
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-867469>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 15.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>



Abel Gance

und

die Vision von

Kathedralen des Lichts



Abel Gance (1889-1981)

Im September 1979 fand anlässlich des Telluride Film Festivals in den USA die langersehnte Wiederaufführung einer fast integralen Rekonstruktion des NAPOLEON-Filmes von Abel Gance (1889-1981) statt. Gute fünfzig Jahre war das Werk praktisch verschollen gewesen - lediglich in Fragmenten aufgeführt worden. Kevin Brownlow, der britische Filmemacher (IT HAPPENED HERE, 1966) und Filmhistoriker ("The Parade's Gone By"), war in den fünfziger Jahren auf Ausschnitte des Films gestossen und hatte sich seit dieser Zeit unablässig darum bemüht, den ganzen NAPOLEON, VU PAR ABEL GANCE möglichst getreu der ursprünglichen Version von 1927 zu rekonstruieren. Bis auf zwanzig Minuten hat er das weltweit zusammengesuchte Material nun neu zu einer gut fünfstündigen Fassung montiert - ob auch der Rest, der sich wohl in einer alten Büchse, seiner Entdeckung harrend, zu Staub zersetzt, gefunden wird bevor es endgültig zu spät ist, muss fraglich bleiben.

Dann startete dieser einstweilen originalgetreuste NAPOLEON von London aus zu einem neuen 'Feldzug' über den europäischen Kontinent und erreichte im April, mit zwei Vorführungen in Zürich, auch die helvetische Republik. Begleitet werden die Wiederaufführungen durch die Intonierung der eigens dazu neu-geschaffenen Partitur des Komponisten Carl Davis, einer Filmmusik für grosses Orchester, die weitgehend aus Arrangements zeitgenössischer Musik (hauptsächlich Beethoven, dann Haydn, Gluck, Mozart, Mehul ua.) besteht, aber auch einen Marsch von Arthur Honeggers Begleitmusik zum NAPOLEON von 1927 (der Rest dieser Musik muss als verloren gelten) und Neukompositionen von Davis (etwa das Thema 'Schicksalsadler') enthält.

Gleichzeitig mit der europäischen startete in den USA aber auch eine NAPOLEON-Version unter dem Patronat des apokalyptischen Francis Ford Coppola und unter der musikalischen Ver-seichung von dessen Papa Carmine. Mit riesig angerührter Wer-betrommel erreichte das Zoetrop-Coppola-Feldzugsteam in den letzten Monaten mit seiner Vierstundenkurzfassung ebenfalls Europa, wo es in diversen Städten haltmachte. Auffallendste Unterschiede zur originaleren Brownlow-Fassung sind neben dem amerikanisch-musikalischen Tonaufguss, der dem Film zeitweise diametral pathetisch davonrennt, die ebenso totale wie kon-zeptlose Nach-Kolorierung und die falsche Vorführ-geschwindigkeit. (Da wird jemand kurzfristig zum Guru des Kinos hochsti-lisiert, der eigentlich eine differenziertere Behandlung ver-dient - letztlich ist es einmal mehr Coppolas Name, der diese Veranstaltungen dominiert: "Francis Ford Coppola presents")

Genaugenommen hat die Auswertungs-Irrfahrt von NAPOLEON schon bei seiner Uraufführung in der Pariser Opera, am 7. April 1927

begonnen. Nur in wenigen französischen Städten war der Film nämlich in einer sechseinviertelstündigen Fassung zu sehen gewesen, wobei sich die Aufführungen jeweils auf drei Abende verteilt hatten. Das Premieren-Publikum in Paris bekam eine einteilige Vierstundenfassung zu sehen. MGM erstand sich dann vorsorglicherweise die Rechte des Films. Man hatte in der Firmenleitung Visionen ob der Vorstellung eines künftigen Kinos à la Abel Gance und schnitzte das Material kurzerhand auf eine achtzigminütige Napoleon-Josephine-Liebesgeschichte zusammen. Die technischen Neuerungen wollte man dem Publikum und vor allem inskünftigen Budgetplanungen ersparen. Schritte, die an sich überflüssig gewesen wären, denn der eben aufkommende Tonfilm nahm dem NAPOLEON ohnehin den Wind aus den Tricolore-Segeln. Selbst eine von Abel Gance 1934 erstellte Tonfassung konnte das Untertauchen des Films nicht mehr verhindern.

II

Gances Kommentar, im Dokumentarfilm ABEL GANCE, VUE PAR NELLY endet mit dem Satz: "Manchmal kommt mir mein Leben vor, wie ein immenses Büro verlorener Träume." Nelly Kaplan (LA FIANCEE DU PIRATE, PAPA LES PETITS BATEAUX, NEA) hatte Gance in den fünfziger Jahren, als Vertreterin der argentinischen Cinémathèque, anlässlich einer Hommage an Georges Méliès in der Cinémathèque Française kennengelernt. Es mochte Zufall sein, dass ausgerechnet der grenzenlose Phantast Méliès, der Pionier im Reiche der Träume, die beiden zusammenführte, jedenfalls wurde die Argentinierin rund zehn Jahren ständige Assistentin des Franzosen, den sie heute noch als Genie betrachtet. Gemeinsam haben sie das experimentelle Programm MAGIRAMA (1956) – eine Reihe von kürzeren, für drei Leinwände synchron montierten Filmen – erarbeitet, in dem die beiden die Erfahrungen mit der Polyvision, einer Erfindung von Gance und dem Kamerabauer Debie, weitertreiben wollten.

Nelly Kaplan erzählte (in einem Gespräch mit uns), dass Abel Gance mit äusserster Strenge gearbeitet hatte. Jedes seiner Szenarien sei eine Akkumulation von Notizen zu kleinen Sequenzen gewesen, eine riesige Dokumentation, die sukzessive Annäherung an ein Projekt. Bei Gance sei nie etwas dem Zufall überlassen gewesen – was aber nicht heisse, dass er wenn nötig, seine Vorgaben beim Drehen nicht mehr änderte. "Wir machten in jenen Tagen auch eine Polyvisions-Version von der Tonfassung des J'ACCUSE (1938), eine Art Digest vom ursprünglichen J'ACCUSE (1919): das Material des alten Films wurde neu für eine Projektion auf drei Leinwände nebeneinander zusammengestellt". Mit der Auswertung schien Abel Gance dann allerdings einmal mehr sein liebes Pech zu haben: "Der Film hatte

Abel Gance und Nelly Kaplan - rund zehn Jahren seine ständige Assistentin





Der Adler bleibt als symbolisches Zeichen – in der Musik von Davis das Thema 'Schicksalsadler' – durch den ganzen Film hindurch präsent – er wird als Schatten der Italien-Armee auf der Landstrasse vorausseilen, die Krieger 'beflügeln'



1957 in Paris Premiere, als ein Generalstreik der Transportunternehmen den öffentlichen Verkehr lahmlegte, so dass niemand in die Vorstellungen kam."

III

Abel Gance war ein äusserst experimentierfreudiger Künstler. Als Mitglied der Gruppe "Film d'Art" arbeitete er in den ersten Jahren neben Regisseuren wie Jean Epstein, Germaine Dulac, Louis Naples oder Jean Renoir. Einige Szenarien, die er der Produktionsfirma Gaumont verkaufte, sah er bald in einer Weise umgesetzt, die ihn veranlasste, seine Drehbücher selber zu verfilmen. Nachdem er einige fünf-Tage-Produktionen hinter sich hatte, wagte er einen ersten Schritt hinaus aus der Konvention. Mit LA FOLIE DU DOCTEUR TUBE wollte er 1915 die Leute in Erstaunen versetzen, indem er das Unmögliche auf der Leinwand zeigte. Gance arbeitete für diesen Film - der von einem Weisen handelt, der entdeckt, dass man den Lichtstrahl teilen kann -, mit deformierten Spiegeln, die alles länger erscheinen lassen (Bild Seite 61), aber der Film bereitete ihm einen ersten Ruin, denn von Produzentenseite her wollte man "dem Verrückten" keinen Cent mehr geben für solche Spielereien. "Ich war entmutigt", meinte Gance Jahrzehnte später, "das Kino war also nicht das, was ich erwartet hatte." Einen Namen als Regisseur hatte sich Gance jedoch fürs erste schon gemacht, und so bekam er noch einmal Kredit für mindestens zwei weitere Projekte. Der Erfolg stellte sich sogleich wieder ein, obwohl er zeitweise beide Filme parallel inszenierte und bald nicht mehr wusste, in welchem Szenario er sich eben befand. Die Handlungen wurden linear, ohne Experimente erzählt, und das war es, was man von ihm erwartete. Die beiden Filme waren zwar erfolgreich, "aber ich fühlte mich nicht wohl dabei, alles war mechanisch geworden", reines Handwerk. Später sollte ihm ähnliches, wenngleich viel krasser, widerfahren: nach NAPOLEON konnte er nie mehr einen Film realisieren der seinen kühnen Träumen nur annähernd entsprach.

Abel Gance suchte das Spiel mit dem Licht, dem elementarsten Bestandteil des Kinos überhaupt. Kathedralen wollte er erbauen aus diesem Licht: aber man legte ihm Schwierigkeiten in den Weg. Das Experiment mit dem Licht war ihm in jenen Tagen schon wichtiger als die dramaturgische Konstruktion, auf die er allerdings nie verzichtete und seine 'Licht-Konzepte', wenngleich mit wechselndem Erfolg, bewusst abstützte. In LA ROUE setzte er 1920/21 die Welt der Lokomotiven in Kontrast zur Welt des ewigen Schnees, "eine weisse Symphonie, die einer schwarzen Symphonie folgte." (Gance) Und Jean Cocteau zog den Vergleich zur Malerei, als er schrieb: "Es gibt das Kino vor

IV

Nach MATER DOLOROSA (1917) hatte Gance grosse Projekte, die Produzenten interessierten sich für ihn, alles schien ihm wie vorausgeplant, nur eines nicht: der Krieg. "Bis 1914 hatte ich nur für mich gelitten, aber jetzt begann ich für die andern zu leiden, meine eigene Hoffnungslosigkeit zu verlieren. Ich hatte nicht gewusst, dass die Welt so schrecklich sein konnte. Ich wollte, dass alle Toten des Krieges sich in einer Nacht erheben würden und nach Hause zurückkehrten, um zu wissen, ob ihr Opfer etwas genützt hatte. So würde sich der Krieg selber verraten." Es ist dies auch die Vision des Krieges, die der verkrüppelte Dichter vor seinem Tod in J'ACCUSE (1919) erzählt. Gance setzte die Handkamera im Schützengraben ein. In seinem Kino sollte der Zuschauer in die sich entfaltende Geschichte einbezogen, total gefangengenommen werden, "wenn man die Filme so realisieren könnte, wie man sie sich vorgestellt hatte, so wäre dies derart erschütternd, dass das Publikum im Fauteuil festsitzen würde und sich nicht mehr erheben könnte. Es ist notwendig, dass die Leute, die den Kinosaal verlassen, nicht mehr die gleichen sind wie diejenigen, die reingingen." (Gance)

Dies war ein Ausgangspunkt – auch fürs grösste Projekt, das Abel Gance je in Angriff genommen hatte, den auf sechs Teile zu je sechs Stunden konzipierten NAPOLEON, von dem eben gerade die erste Folge einigermaßen konsequent verwirklicht werden konnte: die Jugendjahre des Napoleon Bonaparte bis zum Beginn des Italienfeldzugs. Es sei die Persönlichkeit gewesen, die ihn interessiert hätte, da Napoleon "ein Paroxysmus in seiner Epoche war, die ihrerseits ein Paroxysmus in der Geschichte war". Napoleon also als der Höhepunkt einer krankhaften Entwicklung in einer kranken Zeit, als schicksalsbestimmte Erscheinung, deren Weg von frühesten Jugend an vorgezeichnet war. Was sich in den ersten zwanzig Minuten von NAPOLEON vor der Militärschule in Brienne abspielt, ist nichts anderes als das Konzentrat, die prophetische Vorwegnahme dessen, was da kommen sollte. Gance setzt den jungen Napoleon in genau jenes Licht, in dem er später immer wieder ruht. Der Adler bleibt als symbolisches Zeichen durch den ganzen Film hindurch präsent. Der kleine Kommandant im Zentrum einer Gruppe von Kameraden, die gegen eine Uebermacht mit Erfolg seine Festung halten. Die Bilder scheinen diese seine Haltung zu gefrieren, ein Gestus, der wenig später im Klassenzimmer erstmals wieder aufgenommen wird. Die Kamera fährt vom Leh-



Vorwegnahme dessen, was da kommen sollte: Gance setzt den jungen Napoleon in jenes Licht, in dem er später immer wieder ruht – der kleine Kommandant im Zentrum einer Gruppe Kameraden, die gegen eine Uebermacht die Festung halten



rer, von der Tafel weg in die Klasse und pickt sich einzelne Schüler heraus, setzt Napoleons beherrschtes Gehabe einmal mehr in Opposition zu einzelnen flegelhaften Klassenkameraden. Da wird das zur Devise erhobene Schicksal plötzlich von bürgerlichen Wertvorstellungen überholt und der Zuschauer darauf fixiert, da dringt klare Bewunderung für den einen, den rigorosen Jungen durch, die erst in der Kissenschlacht-Sequenz im nächtlichen Schlafgemach wieder vorübergehend zunichte gemacht wird; nun nimmt Gance im Handumdrehen eine Prise von ZERO DE CONDUITE-Stimmung vorweg, sprengt in einem explosiven Ausbruch sämtliche Normen – nicht zuletzt auch jene des Kinos indem er das Federfluggemälde in einer neungeteilten Leinwand münden lässt.

V

Der Zwiespalt der ersten halben Stunde pflanzt sich durch das Gewaltswerk fort. Glorifizierung und durchwegs kritisches Ausleuchten reichen sich die Hand, so dass man sich fragen muss, wo der Grund wohl liegen mag. Ist man einfach gezwungen, Form und Inhalt zu trennen, oder betet Gance diesen Napoleon wirklich an? Will er ihn durch bewusste Ueberzeichnung blossstellen? Wie lassen sich der pazifistische Film von 1919, J'ACCUSE, und dieses Helden-Epos miteinander unter einen Hut bringen? Eine definitive Beurteilung von Gances Napoleon-Konzeption und schlüssige Antworten auf diese Fragen könnte nur das Gesamtwerk 'NAPOLEON' geben – jene sechsendreissig Stunden, die Napoleon auch in der Niederlage und auf dem Weg in die Verbannung von St. Helena zeigten.

Nelly Kaplan: "Keinesfalls kann man sagen, dass Abel Gance ein politischer Mensch gewesen wäre. Er war einer, der sich seine eigenen Mythen konstruierte, der sich darüber foutierte, wie irgendeine offiziöse Version von Geschichte lautete. Wenn er es so sah, dass der Napoleon gekommen war, um der französischen Revolution ein wenig Gold aufzusetzen, so war dies sein gutes Recht. Auch Wajda zeigt in seinem DANTON, dass die Revolutionäre alle ein wenig schwach sind im Kopf. Ob nun Wajda einen pazifistischen oder einen antirevolutionären Film gedreht hat, halte ich für keine wesentliche Frage: Diese Filme erzählen uns Geschichte, aber es gibt verschiedene Arten, wie man dem Zuschauer Geschichte erzählen kann. NAPOLEON ist ein Mythos – und für Gance war die Kreation von Mythen, von Legenden wichtig, um die Zuschauer zu packen und zu bewegen." Aber da liegt ja auch schon der berühmte Haken. Wenn wir (ganz kurz) inhaltlich an die Geschichte rangehen wollen, so gründet doch bürgerliches Kunst- und Kulturverständnis gerade darauf, sogenannt 'unpolitisch' zu sein, als ob 'schaffen' und

'sein' überhaupt unpolitisch sein könnte. Die Leute träumen lassen, auf dass sie alles Elend vergessen, das impliziert ja politische Aktion im fortgeschrittenen Stadium. Und das Perverse an all den bürgerlichen Träumereien sind schliesslich ihre Inhalte: der grandiose Napoleon, der schicksalsgeplagte Junge, der zum Führer Auserwählte, der mit seinen Feldzügen ja nur das gute meint, das Böse dabei leider, leider nicht umgehen kann. Da will ich dann lieber gleich von allem Anfang an Form und Inhalt getrennt haben, um so, mit dem inhaltlichen Bewusstsein im Hinterkopf erneut an die Sache ranzugehen und festzustellen, dass eben gerade in dieser Verschmelzung wiederum ein Abel Gance mit seiner ganzen Ideologie des Unpolitischen, ein David Wark Griffith - den Gance bei einem kurzen Aufenthalt in New York kennenlernte und als "den grössten Regisseur der Epoche" bezeichnete - ihre Grösse und Stärke aus dem Reaktionären bezogen oder aus jenem "Hang zum Gesamtkunstwerk", in dessen Rahmen NAPOLEON, VU PAR ABEL GANCE in Zürich gezeigt wurde; Napoleon wollte Europa als eine Familie vereinen, Abel Gance die Grösse dieses Napoleon in einem Film.

VI

Was letztlich überzeugenden Bestand hat, ist viel weniger eine aussergewöhnliche Interpretation der Figur Napoleons, als vielmehr die Form, in der sie daherkommt. Abel Gance suchte in seinem NAPOLEON die Leinwand mit allen nur erdenklichen Mitteln zu nutzen - und darin war er wegbereitend: "Ich verlangte von meinen Kameramännern, dass sie mit ihren Apparaturen alles nur mögliche versuchten. Ich wollte, dass sie mit den Menschen marschieren würden, rennen mit den Pferden, sinken, steigen ... ganz nach meinem Willen." Josephine - die in NAPOLEON eine wichtige Rolle spielt - taucht immer wieder in übereinanderkopierten Bildern in Erscheinung, am ausdrucksstärksten wohl dort, wo Napoleon mit ihrem Gesicht, das gleichzeitig ein übergrosser Globus, Weltkugel ist, flirten lernt. Bis zu sechzehn Bildern hat Gance in seiner Euphorie übereinanderkopiert. Er wusste dabei, "dass man vom fünften Bild an nichts mehr sehen konnte, aber sie waren alle da, wie bei der Musik, wo fünfzig Instrumente spielen können, und man dennoch den Ton eines einzelnen Instruments herausspürt. Es ist die Organisation dieser Töne, die zählt; diese 'surimpressions' war auch organisiert." Wie eine grosse Symphonie in Raum und Zeit müsse ein Film konzipiert sein. Und hier löst sich seine Bildgestaltung auch immer wieder, befreit sich in eine Komposition, die das zeitgenössische Kino revolutioniert. Noch vor Marcel L'Herbiers L'ARGENT (1928) schießt Gances Kamera über wilde Seilkonstruktionen durch die Räume, fliegt sie Schnee-



Gance führt die Kamera in den Raum, in dem die "drei Götter" Danton, Robespierre und Marat tagen / Während Napoleon in seinem Zimmer Pläne schmiedet, flackert das Geschehen von der Strasse herein: Licht und Schatten als erzählende Elemente



bällen gleich durch die Luft oder wogt sie mit dem Sturm des Meeres wie im Sturm des französischen Konvents. Gance spielt mit der Beteiligung des Zuschauers am Geschehen, führt die Kamera bewusst etwa mit Dantons Sekretär hinein in den Raum, in dem die "drei Götter" Danton, Robespierre und Marat tagen, zieht sich aber gleichsam verschämt noch einmal zurück. Die beschleunigte Montage, eines seiner bewährten Stilmittel, kommt in der die Marsaillaise einstudierenden Menge genauso wieder zum Zug, wie zuvor während der Schneeballschlacht oder später am Balle des Victimes. Napoleon steht am Rand als Beobachter oder spielt Schach inmitten entblösster Ausgelassenheiten. Und Gance arbeitet mit dem Licht, mal von oben, mal von unten, ein drittes Mal von hinten leuchtet er seine Figur in kurzer Folge aus.

Darauf, in Napoleons Zimmer, flackert, während er seine Pläne schmiedet, das Geschehen der Strasse herein: Licht und Schatten als erzählende Elemente, nachdem sie zuvor als charakterisierende eingesetzt worden waren. Dass Gance den Krieg – den gehegten Vorbehalten zur Figurenzeichnung zum Trotz – nicht missbrauchen will, kommt zumindest in zwei Tatsachen klar zum Ausdruck: es gibt während der ganzen fünfeinhalb Stunden eine einzige grössere Schlachten-Sequenz, die in einem erneuten Spiel mit Licht und dieses Mal zusätzlich unterstützt durch das Regenwasser sich selber in ihrer Sinnlosigkeit entlarvt: Toulon. Da bewegt sich Gance fern von jeglichen Identifikations-Ansätzen, die man ihm andernorts zum Vorwurf machen könnte. (In der Coppola-Version des Films ist die Toulon-Sequenz zugleich eine der wenigen, die in ihrer monochromen Kolorierung, in Rot, einen Sinn ergibt und das Erlebnis steigert.) In diesem Blutbad treten mit der sich magisch bewegenden Trommel oder der Hand im Sumpf geradezu surreale Züge auf. Und dann: Napoleon im zuckenden Todesfeld, bevor der Sieger von Toulon, den Kopf auf einer Trommel der Hinterlist in den Schlaf des Gerechten verfällt.

Neben all dem Reichtum an bildlichen und szenischen Einfällen dominiert auch heute noch klar eine Idee, die Gance aus einem rein praktischen Grund heraus verwirklichte: Bei den Dreharbeiten in Nizza erwies sich das Blickfeld der Kamera zu klein, als dass es sämtliche Komparsen auf einem Bild hätte vereinen können. Gance erdachte sich etwas, was er Polyvision nannte, und der renommierte Kamerahersteller Andre Debie baute ihm zu diesem Zweck eine Einheit von drei Kameras, die fortan miteinander monumentale Szenerien aufnehmen sollten, auf dass sie später im Kino mit drei Projektoren synchron wieder vorgeführt werden konnten. Die Leinwand vergrössert sich zu diesem Zweck ganz einfach auf die dreifache Breite. Ganz unterschiedlich waren in der Folge die so entstehenden

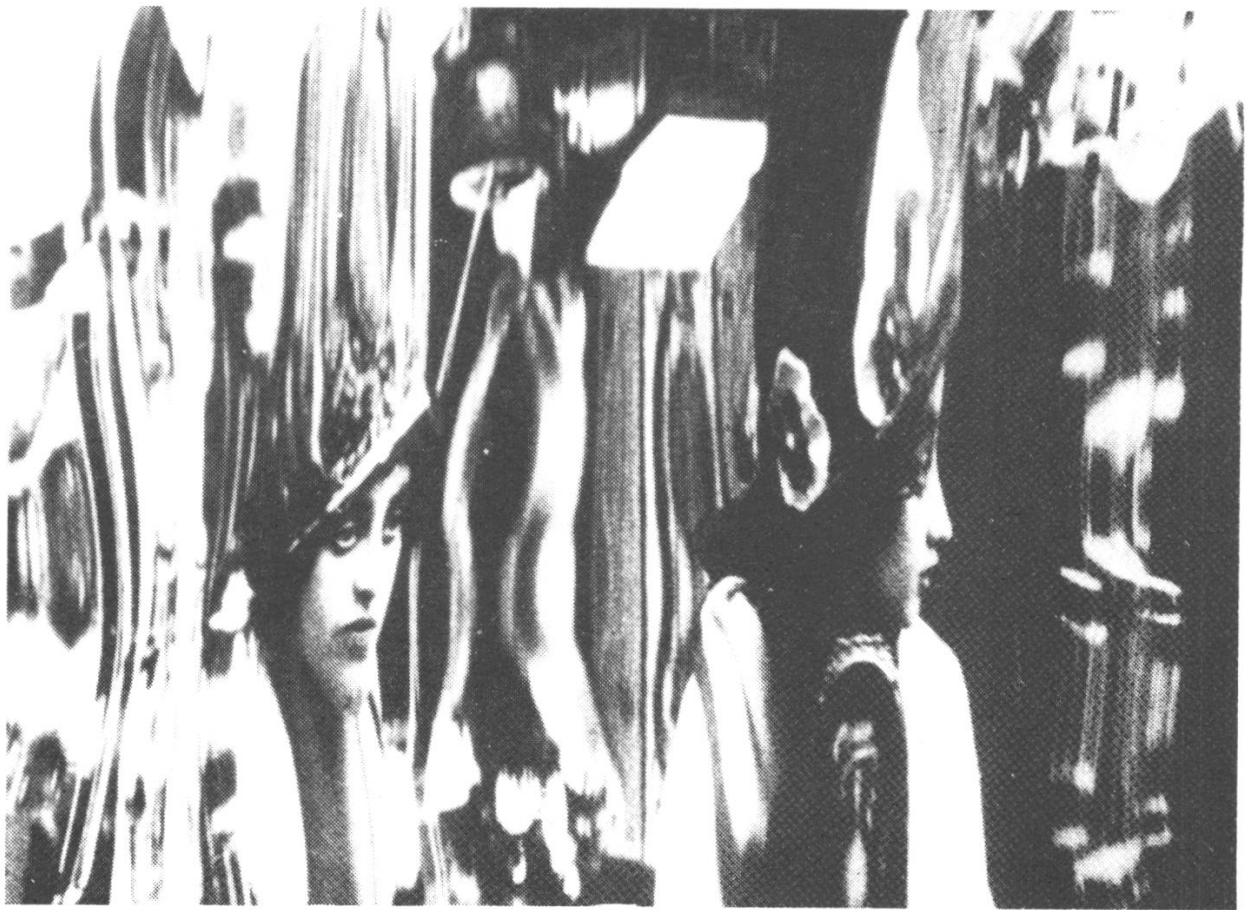
Triptychen strukturiert. Da wechseln sich Breitwandpanoramaaufnahmen mit zwei oder dreigeteilten Szenerien. Besonders kühn verfährt Gance dann, wenn er etwa den Napoleon hoch zu Ross durch sämtliche drei Bilder hindurch das Camp der Italien-Armee durchqueren lässt (Szenenapplaus in der Zürcher-vorführung) – da spielt er frech mit den, nur noch mit geringen Mängeln behafteten Mitteln eines Systems, das dreissig Jahre später angesichts der drohenden Fernseh-Konkurrenz als 'Cinerama' oder 'Cinemascope' erst den richtigen Aufschwung erleben sollte. In einem Brief an Abel Gance schrieb Henrie Chrétien, der Erfinder des Cinéma-Scope 1953: "Ihr Film NAPOLEON war es, der mir die Idee gab, die Panoramatechnik nach entsprechenden Aenderungen meiner Kamera anzuwenden." Traurigkeit und Stolz müssen sich da bei Gance gemischt haben. Neben dieser Breitenutzung zum Gesamtbild (Triptychon 1) war Abel Gance jedoch das Spiel mit einer ganz anderen Idee wichtig: die dreigeteilte Leinwand sollte die Synthese mehrerer Einzelbilder ermöglichen. So kann sich etwa in der Mitte die Haupthandlung abspielen, die er als Prosa versteht, und darum herum montiert er synchron poetische Momente, die gemeinsam mit der mittleren Handlung erst das Gesamtbild ergeben. Oder er setzt den Sog, den Napoleon auf die wirre Italien-Armee ausgeübt hatte, nachvollziehbar ins Triptychon um, indem er den leitenden Feldherrn oder die Liberté im mittleren Bild mit den beiden seitlich platzierten und seitenverkehrt montierten Truppenzügen parallelsetzt (Triptychon 2+3), wodurch eine eigentliche Strömung gegen Innen entsteht.

VII

"Seit ich das erste Mal Polyvision gesehen habe," meinte Abel Gance, "wurde für mich das einfache Kinobild uninteressant." Und für Nelly Kaplan hiess die anfängliche Arbeit mit diesem Verfahren: "Abel Gance machte mich anspruchsvoll; das erste Mal, als ich Filmmaterial berührte, war es für drei Leinwände gedacht. Aber was auf der Leinwand einfach aussehen mag, hat hart erarbeitet werden müssen: Einfachheit erreicht man nur, indem man viel Arbeit investiert."

Abel Gance hat viel und hart gearbeitet, hat die Hoffnung nie ganz aufgegeben seine Visionen und Träume ins Lichtspiel umzusetzen, aber: "Wenn ich die Bilanz ziehe, so habe ich nur fünf Prozent von dem gegeben, was ich hätte geben können, wenn die Produzenten besser verstanden hätten, was zum Kino gehören könnte." Walter Ruggle

Das Gespräch mit Nelly Kaplan, das auszugsweise in diesen Text verarbeitete wurde, führten Walter Ruggle und Walt R.Vian am 25. März 1983 in Lausanne.



LA FOLIE DU DOCTEUR TUBE (1915) – raus aus der Konvention mit deformierten Spiegeln / NAPOLEON, drei Leinwände nebeneinander: Triptychon (3 Beispiele) – Brei-
tennutzung zum Gesamtbild, sowie: Mitte Prosa, Aussen synchron poetische Momente

