

Dominique Païni

Der frühe Film zwischen Bühne und Zufall

1996

<https://doi.org/10.25969/mediarep/16110>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Païni, Dominique: Der frühe Film zwischen Bühne und Zufall. In: Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger (Hg.): *Aufführungsgeschichten*. Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1996 (KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 5), S. 150–154. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/16110>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Weitergabe unter gleichen Bedingungen 4.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Share Alike 4.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

DOMINIQUE PAÏNI

Der frühe Film zwischen Bühne und Zufall

Für Eric de Kuyper, der den Weg gebahnt hat.

Die Stummfilme bieten mir etwas, das ich Kino des Zufalls nennen will. Bei manchen Aufnahmen, die nicht unbedingt dokumentarischer Natur sein müssen, kann es geschehen, daß der Apparat einen außergewöhnlichen Aspekt des Lebens einfängt, wenn er sich Menschen zuwendet, die nichts von seiner Gegenwart ahnen. So die strahlenden Kindergesichter in DER MANN MIT DER KAMERA, die Dziga Vertov unbemerkt filmt, während sie die Kunststücke eines Zauberers bestaunen. Zu dieser Gattung zählen auch die zufälligen Aufnahmen bei einem Autounfall, die uns das Verdeck des Fahrzeugs zeigen, die Blässe der Verletzten, das Durcheinander der Helfer. Für mich hat diese höchste Steigerung des Daseins etwas Übernatürliches. Mir scheint, dies ist eine der lebendigsten Aufgaben des Kinos. Die Stummheit fügt diesen Filmen nichts Wesentliches hinzu, im Gegenteil, man erwartet geradezu das Schreien. Doch ich zweifle, ob die Nähe und die Gegebenheiten, die für eine Tonaufnahme notwendig sind, wie auch die Komplexität der Apparatur es jemals gestatten werden, daß das Kino des Zufalls im Tonfilm erscheint.

Louis Chavance, *Revue du cinéma*, 1. Jg, Nr. 5, 15. 11. 1929

Der Zugang zum Kino der zehner und frühen zwanziger Jahre wurde nicht nur durch die chemische Zersetzung und die späte Umkopierung der Filme auf Sicherheitsmaterial erschwert, wobei man, nebenbei bemerkt, vor allem den Erzählstrang wieder herstellte, also den Einstellungen ihre ursprüngliche Anordnung gab und neue Zwischentitel setzte. Die verspätete Beschäftigung mit diesem Kino hing auch mit den Filmen selbst zusammen; um es etwas brutal auszudrücken: mit ihrem eher relativen künstlerischen Rang.

Was nun seit etwa zehn Jahren wieder aufersteht, sind nicht einfach nur Filmkopien. Eine neue Sehweise kommt zum Vorschein, genauer: ein bislang unbekannter Zuschauer, der natürlich nichts mit dem der Jahrhundertwende zu tun hat. Man kann ihn allerdings auch nicht der traditionellen *Cinéphilie* zuordnen, die die Filme melancholisch in sich hineinfrisßt. Läßt sich die gegenwärtige Begeisterung für das Kino der zehner und frühen zwanziger Jahre – also für die in der Hauptsache italienischen, skandinavischen, russischen, amerikanischen und französischen Produktionen aus der Zeit zwischen den noch

im Erfindungsprozeß befangenen Primitiven und dem »goldenen Zeitalter« des Stummfilms (1925-1929) – stattdessen als eine Suche nach dem *missing link* erklären? Verdankt sie sich der Verböhrtheit der Archivare oder antiquarischer Buchführung? Für manche nationale Produktion ist die Bilanz eher nüchtern und enttäuschend. Gemessen an dem, was in den letzten zehn Jahren wiederentdeckt wurde, könnte man leicht zu dem Schluß kommen, daß die Vorherrschaft der Amerikaner gleich in mehrfacher Hinsicht bestätigt wird: in Hinblick auf Stil, Erzählfluß, Tempo, Ankündigung der künstlerischen Entwicklungen in den darauffolgenden Jahren. Doch auf diesem Gebiet glaube ich weder an die Verböhrtheit noch an die Buchführung...

Angesichts dieser in etwa zwischen 1912/13 und 1922/23 gedrehten Filme macht sich, so scheint mir, weniger ein Schuldgefühl gegenüber der zu lange vernachlässigten Anfangszeit bemerkbar, die man nun als Leerstelle empfindet, als eine gewisse Neugierde: Hinter diesem noch jungen Interesse der Forscher und »Kinemathekare« für das Kino der zehner Jahre deutet sich meines Erachtens eine neue Zuschauerhaltung an, die auf halbem Wege zwischen kritischer *Cinéphilie* und Forschung liegt. Eine bislang unbekannte und gedanklich noch nicht erfaßte *cinéophile* Beziehung zu Filmen, deren Status in der Filmgeschichte unsicher ist. Eric de Kuyper denkt seit einigen Jahren schon über die Empfänglichkeit moderner Zuschauer für den Stummfilm nach; sein kürzlich erschienenes Buch über Alfred Machin ist ein faszinierender Beitrag zu diesem Thema.¹

Ich möchte diese Hypothesen anhand meiner eigenen (inzwischen vier Jahre andauernden) Erfahrungen als Direktor der Cinémathèque française illustrieren. Ich sah mich mit der Aufgabe konfrontiert, eine Filmsammlung zu sichern und auszubauen, wobei auf einmal völlig andere Geschmackskriterien zum Tragen kamen als die, die bis dahin mein Leben als *Cinéphil* bestimmt hatten. Die Filme, vor allem französische Produktionen, die ich begutachten sollte, hatten bis dahin weder mein Interesse noch meine Neugierde soweit geweckt, daß ich sie hätte wiedersehen oder gar entdecken wollen. Es handelte sich um »ontologisch« bourgeoise Dramen oder schwerfällige Boulevardkomödien in falschen *Art nouveau*-Kulissen, bei deren Betrachtung mir regelrecht die Augen zufielen.

Was sollte ich mit diesen Filmen anfangen? Das ist die – für manche wahrscheinlich skandalöse – Frage, die ich mir stellte. Wie eine Beziehung herstellen zu diesen massigen französischen Schauspielerinnen, deren Gesichter so weit entfernt sind von dem, was nach heutigen Vorstellungen als fotogen gilt, und die auch nicht einmal annähernd der *photogénie* entsprechen, die sich mit der avantgardistischen Moderne der zwanziger Jahre verbindet? Wie sollte ich mich in diese grob gewirkten Ehebruchsgeschichten einfühlen, die sich keineswegs mit fehlender Reife der Filmsprache erklären lassen? Welche Art von liebevollem Verhältnis könnte man zu diesen schwerblütigen Objekten entwickeln, bei denen sich keinerlei Bezug zu unserem heutigen Empfinden herstellen ließ und die dennoch aufbewahrt werden sollten, die man im Namen

einer Politik des kulturellen Erbes vor dem Vergessen retten mußte? Warum überhaupt das *Nicht-Vorzeigbare* konservieren, von Camille de Morlhon bis Luitz-Morat oder Bernard Dominique Deschamps, wo nicht einmal das billige soziologische Alibi des »Zeitzeugnisses« erhalten konnte, wollte man nicht auf jeglichen geschmacklichen Anspruch verzichten... Das sind einige der ketzerischen Fragen, die meine Empfindungen als frischgebackener Konservator zusammenfassen.

Und dennoch, im Zuge einer regelmäßigen Sichtungspraxis stellten sich mir auf einmal eine Reihe anderer Fragen. Hartnäckigkeit kann auch Früchte tragen...

Henry James hat einmal über Maupassant geschrieben: »Die beste Art der Originalität ist die am wenigsten bewußte, und die beste Art, einen Baum zu beschreiben, ist, unseren Eindrücken zu folgen.« Ich las dies, kurz nachdem ich einen Film von Roger Lion, *J'AI TUÉ* (1924, mit Sessue Hayakawa) gesehen hatte.

Mag die Bemerkung auch banal erscheinen, ganz offensichtlich hat sie etwas mit den obenstehenden Fragen zu tun. Von diesen Filmen zu sprechen, sie zu beschreiben, genauer: die Eindrücke zu beschreiben, die sie bei mir hinterlassen hatten, erschien mir als eine angemessene Methode, eine Programmarbeit vorzubereiten, was gleichzeitig auch eine Restaurierung voraussetzte. Das Sprechen – oder das Schreiben – über diese Filme ist ein entscheidender Schritt bei der Arbeit an ihrer Erhaltung.

Das Wiedererkennen einiger Drehorte – das heutige Musée Galiera ist in Roger Lions Film der Wohnsitz der Protagonisten – weckte in mir zwiespältige Empfindungen. Meine Aufmerksamkeit pendelte unaufhörlich zwischen dem Eindruck einer *Verknappung* (bei den schräg kadrierten Einstellungen auf die Häuserfassaden und den zu kurzen Schwenks, die immer schon enden, bevor man eine freie Sicht auf die Straße erhält) und dem Gefühl einer *Sättigung* (die Einstellungen, die im Hinblick auf die für die Erzählung notwendigen Informationen »zu viel« zeigen: Passanten, die sich in Schaufenstern spiegeln, eine *veduta* auf eine Straße im Hintergrund, von den Dreharbeiten »unberührtes« städtisches Leben in der Tiefe des Bildes). Dieses Schwanken meiner Filmerfahrung entlehnte also, mit einer leichten Bedeutungsverschiebung, seine Begriffe – *Verknappung* und *Sättigung* – der Studie von Gilles Deleuze.² Sie entsprechen in geradezu idealer Weise den beiden Polen meines zwischen Gebanntsein und Distanz geteilten Sehens (so, wie man von einer geteilten Aufmerksamkeit spricht). Ich verlor mich einerseits in den winzigen Ereignissen des Daseins, wurde für Momente von einer *Kadenz des Lebens* (wie Pavese es so wunderbar ausdrückt) mitgerissen; auf der anderen Seite stießen die versteinerten Posen der Schauspieler mich ebenso ab wie die offensichtliche Unfähigkeit der Regisseure, eine Kamerabewegung auszuführen, die über die Szene hinausweisen könnte, oder der fehlende Mut, den von Menschen bevölkerten Bildhintergrund »einzubeziehen«.

Nachdem ich schließlich mein Schicksal als gespaltene Zuschauer-Konservator-Persönlichkeit akzeptiert hatte, fand ich mich in der Haltung der *flânerie*, wie Baudelaire sie beschrieben hat: zwischen Müdigkeit und alarmierter Aufmerksamkeit der Sinne, in einer Art Oszillation zwischen dem Dahinfließen des Traums und der Anspannung des Wachseins, zwischen den Erscheinungen – der Norm – und dem Aufscheinenden – der Ausnahme. Endlich hatte ich eine Herausforderung für mein Sehen gefunden, die belebend wirkte auf meine Mission zur Bewahrung des Erbes.

Seltsamerweise ließ sich diese Herausforderung nicht in feste Begriffe fassen. Sie bestand in der Spannung zwischen dem Akademismus der aufgeblähten Darstellung hoffnungslos veraltet wirkender dramaturgischer Mechanismen und der konkreten Einmaligkeit, die der Registrierung der Wirklichkeit innewohnt. Im Grunde handelte es sich darum, den Gegensatz, den Roland Barthes zum Abschluß seines Buchs *Mythen des Alltags* formuliert, aufzugreifen und zu »bestätigen«:

Es scheint, daß das eine Schwierigkeit der Epoche ist; es gibt für den Augenblick nur eine Wahl, und diese Wahl kann nur zwischen zwei auf gleiche Weise exzessiven Methoden erfolgen: Entweder ein für die Geschichte vollkommen durchlässiges Reales setzen und ideologisieren, oder, umgekehrt, ein letztlich undurchdringliches, nicht reduzierbares Reales setzen, und in diesem Fall poetisieren. In einem Wort: ich sehe noch keine Synthese von Ideologie und Poesie (ich verstehe unter Poesie auf eine sehr allgemeine Weise die Suche nach dem nicht entfremdbaren Sinn der Dinge). [...] wir gleiten unaufhörlich zwischen dem Objekt und seiner Entmystifizierung hin und her, unfähig, seine Totalität wiederzugeben. Wenn wir das Objekt durchdringen, befreien wir uns, aber zerstören es, und wenn wir ihm sein Gewicht belassen, achten wir es zwar, aber geben es mystifiziert wieder. [...] Und doch zeigt sich darin das, was wir suchen müssen: eine Aussöhnung des Wirklichen und der Menschen, *der Beschreibung und der Erklärung* [Herv. von mir, D.P.], des Objekts und des Wissens.³

Dies erklärt in gewisser Weise, warum ich zu diesen Filmen kein imaginäres Band knüpfen, geschweige denn neue Debatten der *Cinéphilie* in Gang setzen konnte, bei denen man Autoren und Stile vergleicht und so in die vertrauten Bahnen der Filmgeschichte zurückkehrt. Die Filme aus dieser »vernachlässigten« Periode mußten nicht vom Narrativen, sondern vom Ikonischen her betrachtet werden. Man mußte, mit anderen Worten, dieses Kino eher im Zusammenhang der *Bildenden Kunst* sehen (was schon Henri Langlois gesagt hatte, ich fand nun lediglich die Begründung dafür) und daraus Konsequenzen für die Programmierung ziehen. Eine kritische Beurteilung hätte dabei in der Schwebe zu bleiben. Wenn die Programmarbeit auch eine Möglichkeit ist, etwas zu sagen, dann ging es also darum »zu zeigen, daß das Sprechen eigent-

lich bedeutet, etwas anderes zu tun – etwas anderes, als seine Gedanken auszudrücken« (Michel Foucault). Dies war im Grunde das erste Mal, daß eine Epoche in der Filmgeschichte die Beziehung zwischen Sicherung und Programmarbeit als ein noch ungelöstes Problem erscheinen ließ. Wie soll man diese Filme außerhalb von Vorstellungen mit Musikbegleitung zeigen, die allzuoft einfach nur pompöse Schauwerte wiederbeleben? Welche Methoden gibt es, ein Kino zu präsentieren, das nicht als Autorenkino verstanden werden kann? Kann die Programmarbeit bei diesen Filme zu einer neuen Art *bildhafter Montage* führen? Bestimmte Darstellungsweisen, sowohl in Hinblick auf die Erzählung als auch auf die Gestaltung, tauchen immer wieder auf: Träume, die in eine Einstellung eingebildet werden, Verfolgungsjagden, Selbstmorde (die sehr häufig vorkommen), der Wechsel zwischen Bühnenhaftigkeit und Straßenleben... Die Programmarbeit gibt Anlaß zu Fragen, die zur Festlegung von Prioritäten bei der Restaurierung führen können. Diese Fragen sind neuartiger als es scheinen mag. Sie stimulieren ein »museografisches« Denken, das für Filmarchive charakteristisch ist. Damit beginnt ein drittes Zeitalter für die Kinematheken. Nach der Gründerzeit und nach der Errichtung eines imaginären Museums, das der Kunstgeschichte seine Periodisierung entlehnt – primitiv, klassisch, modern –, ohne sie wirklich zu hinterfragen, könnte für die Archive nun eine Epoche beginnen, in der sie ihre Sammlungen erforschen, so wie sie sind, und über ihren inneren Zusammenhang, aber auch über ihre blinden Flecken nachdenken. Dieses Unterfangen kann sich nicht allein auf die historisch-kritische Methode verlassen, um über das intellektuelle Rüstzeug zu verfügen, damit man die Sammlung *an sich* – die archivierten Filme – in eine Sammlung *für sich* umwandeln kann: Filme als Material für die Programmarbeit.⁴

(Aus dem Französischen von Frank Kessler)

Anmerkungen

1 Vgl. Eric de Kuyper, *Alfred Machin. Cinéaste/Film-maker*, Cinémathèque Royale de Belgique, Brüssel 1995.

2 Vgl. Gilles Deleuze, *Das Bewegungs-Bild. Kino 1*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1989, S. 27.

3 Roland Barthes, *Mythen des Alltags*, Suhrkamp, Frankfurt am Main ²1970, S. 151.

4 Ich habe diese Überlegungen anlässlich eines Programms von 12 Filmen für die *Giornate*

del Cinema Muto 1995 in Pordenone niedergeschrieben: 11 Filme aus den Jahren zwischen 1912 und 1927 sowie ein Dokumentarfilm, den Edgar Cozarinsky 1994 über Henri Langlois gedreht hat. Alle Filme stammen aus dem Archiv der Cinémathèque française und wurden erst kürzlich restauriert oder neu kopiert. In dieser Hinsicht sind sie auch eine Art »Momentaufnahme« der Erforschung und Aneignung einer Sammlung.