

Charles Musser

## Noël Burch, Film Practice und das Studium des frühen Kinos - eine persönliche Erinnerung

2003

<https://doi.org/10.25969/mediarep/15997>

Veröffentlichungsversion / published version

Sammelbandbeitrag / collection article

### Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Musser, Charles: Noël Burch, Film Practice und das Studium des frühen Kinos - eine persönliche Erinnerung. In: Frank Kessler, Sabine Lenk, Martin Loiperdinger (Hg.): *Theorien zum frühen Kino*. Frankfurt am Main: Stroemfeld/Roter Stern 2003 (KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 12), S. 87–90. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/15997>.

### 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/>

## Noël Burch, *Film Practice* und das Studium des frühen Kinos – eine persönliche Erinnerung

Völlig erschöpft war ich 1974 nach zwei Jahren Assistenz beim Schnitt von Peter Davis' Vietnam-Dokumentarfilm HEARTS AND MINDS (1974) nach New York zurückgekommen. Die Arbeitslosenversicherung ermöglichte mir genug freie Zeit, um einige wichtige Bücher zu lesen: Herman Melvilles *Moby Dick*, *Labor and Monopoly Capital: The Degradation of Work in Twentieth Century America* (1974) von Harry Braverman, *Das Kapital* von Karl Marx und *Theory of Film Practice* (1973) von Noël Burch. Das Buch von Burch kam auf englisch heraus, während ich im Schneiderraum beschäftigt war, und als ich von der Westküste zurückgekehrt war, sagte mir mein Freund Alexis Krasilovsky (heute Professor für Filmproduktion an der California State Universität in Northridge), daß ich es unbedingt lesen müsse. Diese Bücher bauten mich wieder auf, und das Buch von Burch wurde zu einem der inspirierenden Texte, die ich in den nächsten zehn Jahren immer wieder las, wobei ich jedes Mal meine Ambitionen als Filmemacher bestätigt fand. Was Pudovkins Buch *Film Technique and Film Acting* für frühere Generationen bewirkt hatte, das bedeuteten in den 1970er Jahren für viele junge Leute, die gerne Filme machen wollten, Burchs Ausführungen darüber, wie wir mit Raum und Zeit spielen konnten (und etwas zustandebringen, was er »wechselseitige oder kreative Interferenz« nannte). Burchs inniges Verhältnis zu Repräsentationsstrategien, die jenseits des *mainstream* lagen, kam unserem Interesse am amerikanischen Avantgardefilm entgegen (an Maja Deren, Stan Brakhage und so vielen anderen), legte jedoch eine stärkere Betonung auf die Möglichkeiten des Narrativen.

1975 folgte ich Jay Leyda, meinem *undergraduate advisor*, an das Department of Cinema Studies der New York University, wo ich ein Teilzeit-Promotionsstudium mit Filmemachen als Vollzeitengagement verknüpfte. Ich belegte Leydas berühmt gewordenes Seminar über David Wark Griffiths' Biograph-Filme, in dem wir, beginnend mit THE ADVENTURES OF DOLLIE, jeden einzelnen Griffith-Film in chronologischer Reihenfolge sichtigten. Wir vollzogen die Entwicklung von Griffiths Stil nach, und wiederum erwies sich Burchs Buch von unschätzbarem Wert. Burch half uns nicht nur dabei, uns ein Post-Hollywood-Kino vorstellen zu können, er vermittelte uns durch sein unvoreingenommenes Urteil auch ein gleichermaßen befreiendes Paradigma

für die Erforschung des vorklassischen, des Hollywood vorgelagerten Kinos. Ganz anders als die ältere Filmgeschichtsschreibung mußten wir diese Filme nicht länger als verworrene, naive, mißgestaltete und überhaupt fehlerhafte Anstrengungen betrachten, die dann durch vervollkommnete und talentiertere Folgeproduktionen korrigiert worden sind. Wir konnten die frühen Filme in ihren Eigenheiten akzeptieren – und versuchen, sie zu verstehen.

Mitte der 1970er Jahre galt Griffith weithin als der Begründer der Filmkunst. Leydas vorsichtige Heranführung an das Gegenteil vermochte sein Seminar aber nicht davon abzuhalten, in Griffith den Schöpfer der kinematographischen Sprache zu sehen. Wenn zum Beispiel in einem seiner Filme erstmals ein Kameraschwenk zu bemerken war, so nahmen die Studierenden an, daß Griffith den Schwenk gerade in diesem Film ›entdeckt‹ oder ›erfunden‹ habe. Das Gleiche widerfuhr der Großaufnahme. Ich fand diese Annahmen unangebracht, da wir nichts über die Filme wußten, die vor Griffith gemacht worden waren. Daß sie falsch waren, zeigte sich schließlich bei einer Seminarvorführung von Edwin S. Porters *THE GREAT TRAIN ROBBERY*. Als ich im Oktober 1976 dabei war, den Schnitt meines ersten nichtstudentischen Films zu beenden, legte ich vor dem Abschluß der Arbeit eine Produktionspause ein: Ich begab mich mit Ismael Xavier zur Library of Congress, wo wir uns Dutzende von Filme anschauten, die vor Griffith entstanden waren. Ich sichtete Edison-Filme und Ismael Biograph-Filme.

Aus diesen Filmsichtungen entstand schließlich mein Essay über die Entwicklung von Edwin S. Porters Repräsentationssystem zwischen 1901 und 1903: Wie aus meiner knappen Schilderung vielleicht hervorgeht, war das Studium dessen, was ich ›frühes Kino‹ nannte (d. h. die Filmpraxis vor Griffith, also bevor das Kino zu einer Form der Massenunterhaltung und Massenkommunikation wurde), in einem bedauernswerten Zustand. So gab es zum Beispiel zwei unterschiedliche Versionen von Porters *LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN*. Allgemein wurde die Fassung des Museum of Modern Art, in der die letzten beiden Szenen alternierend als *cross-cutting* geschnitten waren, für die historisch korrekte Version gehalten. Filmhistoriker wie Lewis Jacobs, Jean Mitry und Gerald Mast hatten dagegen große Schwierigkeiten, den Sinn der Schnittfolge in der Copyright-Fassung der Library of Congress zu erklären, in der die Rettung aus dem brennenden Haus in einer ausgedehnten narrativen Wiederholung gezeigt wird. Sie waren davon überzeugt, daß diese beiden Szenen nichts anderes sein konnten als noch ungeschnittene Aufnahmen für eine endgültige Filmfassung. Geleitet von Burchs *Theory of Film Practice* fand ich es einfach, mir vorzustellen, daß die Copyright-Fassung die historisch korrekte sei, und ich konnte genaue Überlegungen dazu anstellen, was das Publikum seinerzeit gesehen haben mochte. Nun mußte ich den historischen Beweis antreten. Einen Teilaspekt der Beweisführung löste ich ein, indem ich die Entwicklung von Porters Montagemethode verfolgte, die logisch in *LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN* kulminierte.<sup>1</sup>

Aussichtsreiche Gelegenheiten, wieder Filme zu machen (und ein Berg Schulden von meinem Dokumentarfilm), brachten mich zurück nach Los Angeles, so daß ich meine filmwissenschaftlichen Studien für fast ein Jahr unterbrechen mußte. Inzwischen organisierte David Francis die 1978 in Brighton abgehaltene FIAF-Konferenz zum frühen Kino. Zur Vorbereitung leitete Eileen Bowser, die Filmkuratorin des Museum of Modern Art, in New York Vorführungen amerikanischer Filme aus den Jahren 1900 bis 1906, an denen Tom Gunning, Martin Sopocy, Steve Higgins und viele andere teilnahmen. Ich verpaßte diese Vorführungen, beendete aber mein Hollywood-Intermezzo gerade noch rechtzeitig, um nach England zu fliegen und an dieser wichtigen Konferenz in Brighton teilnehmen zu können. Dort angekommen bemerkte ich, daß mein Aufsatz über Porter und *LIFE OF AN AMERICAN FIREMAN* einer von insgesamt drei Beiträgen zu diesem Thema war: einen zweiten hatte André Gaudreault geschrieben, einen dritten Burch selbst.<sup>2</sup> Ich gestehe, daß meine Gefühle über diese Wendung der Lage etwas gemischt waren. Was offenbar noch 1976 und 1977 eine grundlegende Neuerung war, schien jetzt nicht länger besonders originell zu sein. Es war frustrierend, daß Burchs Beitrag rasch publiziert wurde, während meiner auf der Warteliste der Herausgeber des *Cinema Journal* vor sich hinwelkte. Dazu kam noch, daß mein Aufsatz – genauso wie die Beiträge von Gaudreault und von Burch selbst – sehr viel Noëls *Theory of Film Practice* zu verdanken hatte. Sein Buch brachte uns alle auf dasselbe Gleis, sobald es für historische Zwecke benutzt wurde. Burch war unser Meister, und daß wir, ebenso wie er selbst, den vor Griffith produzierten Filmkorpus untersuchten, zeigte schlicht und einfach, daß wir die Implikationen seines Werks recht gut verstanden hatten. Am wichtigsten aber war, daß durch die Brighton-Konferenz eine *community* von Filmhistorikern entstand, in der Burch der herausragende theoretische Kopf war.

Burchs Beschäftigung mit frühem Kino hatte weitreichende Folgen für die Filmwissenschaft. In den 1970er Jahren waren die *New Film Studies* dominiert von semiotischen, psychoanalytischen und zunehmend von feministischen Filmtheorien, deren Vertreterinnen und Vertreter das historische Studium der vor Griffith gedrehten Filme generell auf einem niedrigen Reputationsniveau hielten. Frühes Kino zu studieren verband einen nicht mit Theorie, sondern mit Archivaren und »empiristischen« Filmhistorikern (deren Methoden allgemein als hoffnungslos veraltet galten). Annette Michelson, meine erste Betreuerin nach dem Studienabschluß, sagte mir einmal, daß ich mir mit meinen Bemühungen um das frühe Kino eine vielversprechende akademische Karriere verbaut habe. Noël Burchs Engagement bei der Erforschung des frühen Kinos verschaffte uns eine Legitimation, die dieses Feld ansonsten nicht aufzuweisen hatte. Zugegebenermaßen war es eine Ironie der Geschichte, daß Annette Michelson die Einleitung zu *Theory of Film Practice* geschrieben hatte (zweifelloso einer der Gründe, warum ich mein erstes Seminar nach dem Studienabschluß bei ihr und nicht bei Jay Leyda belegte). In

Michelsons Augen war Burch auf ein falsches Gleis geraten, und sie wartete (etwas ungeduldig) darauf, daß er wieder in die richtige Spur zurückkehrte. Vielleicht waren auch wir auf einem falschen Gleis, aber wir waren in interessanter Gesellschaft.

Es sollte deutlich geworden sein, daß Noël Burch für mich damals eine überlebensgroße Figur war: Er war nicht nur ein Filmemacher, der aus Überzeugung Theorie und Praxis miteinander verband, sondern aus der gleichen Überzeugung heraus bezog er auch Theorie auf eine bestimmte Art der historischen Arbeit. Ich war in einem Zustand stiller Ungläubigkeit, als wir während der Brighton-Konferenz zusammen waren. Eines Nachmittags gingen wir zu den Arkaden auf dem Pier von Brighton und versenkten Münzen in einen dämlichen Apparat – in der Hoffnung, es würden unten mehr Münzen herauskommen als wir oben einwarfen. In seiner leidenschaftlichen und bescheidenen Art verwickelte uns Burch in eine Unterhaltung, wie wir über das Kino nachdenken sollten. Er behandelte uns als gleichrangige Gesprächspartner – auch dann, wenn er uns mit substantieller Kritik entgegentrat oder erklärte, wie sich seine eigene Arbeit entwickelt hatte. Eine besonders kritische Haltung nahm Noël gegenüber den wertenden Urteilen ein, welche die dem Autorenprinzip verhaftete Kritik in der amerikanischen Filmwissenschaft durchgesetzt hatte. Soweit Noël durch den Gebrauch des Begriffs »Meisterwerk« in *Theory of Film Practice* daran Mitschuld hatte, kritisierte er sein eigenes Buch als zu formalistisch und unpolitisch. Burch plante damals, in die Vereinigten Staaten zurückzukehren, um Unterricht für Arbeiterkinder (wie er hoffte) an der Ohio State University zu veranstalten. Wir blieben in den folgenden Jahren in Kontakt. Sein Buch und seine Person haben sehr viel zur Orientierung und dann zur Unterstützung meiner ersten Schritte als Filmhistoriker beigetragen.

*Aus dem Amerikanischen von Martin Loiperdinger*

### Anmerkungen

1 Charles Musser, »The Early Cinema of Edwin S. Porter«, *Cinema Journal*, vol. 19, no. 1 (Herbst 1979), S. 1-38. Ich präsentierte diese Arbeit zuerst als Vortrag im Januar 1977 beim American Seminar on Film der New York University, nahm dann im Herbst 1977 mit einer überarbeiteten Fassung an einem Wettbewerb der Society of Cinema and Media Studies teil und erhielt dafür 1978 den Society for Cinema Studies Student Award for Scholarly Writing. Eine

frühere Fassung erschien in Roger Holman (Hg.), *Cinema 1900 – 1906: An Analytical Study*, FIAF, Brüssel 1982, S. 261-280; die französische Übersetzung erschien in den *Cahiers de la Cinémathèque*, Winter 1979.  
2 André Gaudreault, »Detours of Film Narrative«, *Cinema Journal*, vol. 19, no. 1 (Herbst 1979), S. 39-59, übersetzt von Charles Musser und Martin Sopocy; Noël Burch, »Porter, or Ambivalence«, *Screen*, vol. 19, no. 4 (Winter 1978/79), S. 91-105.