

DAS VORPROGRAMM

Lehrfilm / Gebrauchsfilm / Propagandafilm / unveröffentlichter Film
in Kinos und Archiven am Oberrhein
1900–1970

Eine französisch-deutsche Vergleichsstudie

Herausgegeben von:

Philipp Osten

Gabriele Moser

Christian Bonah

Alexandre Sumpf

Tricia Close-Koenig

Joël Danet

A25 Rhinfilm

Heidelberg · Strasbourg 2015

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.dnb.de> abrufbar.

ISBN 978-3-00-049852-7

Die französische Fassung dieses Buches trägt den Titel:

Le pré-programme. Film d'enseignement / film utilitaire / film de propagande / film inédit dans les cinémas et archives de la interrégion du Rhin supérieur 1900-1970.
Une étude comparée franco-allemande

Ce projet est cofinancé par le Fonds Européen de Développement Régional (FEDER)

Dépasser les frontières : projet après projet

Dieses Projekt wurde vom Europäischen Fonds für Regionale Entwicklung (EFRE) kofinanziert

Der Oberrhein wächst zusammen, mit jedem Projekt

Redaktion: Gabriele Moser, Leonie Ahmer und Fabian Zimmer

Layout/Gestaltung: Fabian Zimmer

Umschlag: Fabian Zimmer. Bildquelle: Universitätsbibliothek Heidelberg

A25 Rhinifilm, Heidelberg & Strasbourg



Vom Filmbetrachtungstisch in den Kinosaal

Programmgestaltung, Darstellung und Übermittlung von Archivmaterial im Rahmen der Vorführungen des „Rhinfilm“-Projekts

Die öffentliche Vorführung von Filmen war ein zentrales Ziel der Forschungsarbeiten im Rahmen des Programms „Rhinfilm“. Das Aufspüren von Amateur- und Gebrauchsfilmern, die in der Region des Oberrheins produziert wurden, mobilisierte ein völlig neues Archivgut auf beiden Seiten der Grenze und führte zu drei Vorführungszyklen, die für ein möglichst breites Publikum gedacht waren. Jede Vorführung des Projekts „Rhinfilm“ bot eine Gelegenheit, mit den Organisatoren Beobachtungen und Fragen zu diskutieren, die durch die gezeigten Bilder aufgeworfen wurden. Jahr für Jahr verfolgte jeder neue Vorführzyklus das Ziel, noch einen Schritt weiter zu gehen bei der Entdeckung eines unbekanntes Materials, das jedoch im Herzen der regionalen Kultur verankert ist.

Die Vorführungen eröffneten zwei unterschiedliche Blickwinkel auf das Archivmaterial: den des Historikers und den des Zuschauers, was die Spannung zwischen Zeitzeugenschaft und dem historisch-wissenschaftlichen Blick steigerte, die die Haltung zur unmittelbaren Vergangenheit kennzeichnet. Welchen Bezug kann ein Zuschauer, der weder Historiker noch Spezialist ist, zu nicht-veröffentlichten Filmen entwickeln, bei denen es sich entweder um unpersonliche, bestellte Produktionen oder um private Amateurfilme, die den Familienkreis, für den sie ursprünglich bestimmt waren, verlassen haben? Wie erfasst er die filmischen Darstellungen – die natürlich längst vergangene Zeiten in Szene setzen – aus der Region, in der er lebt, wie konfrontiert er sie mit seinen eigenen Vorstellungen?

Der Gang an die Öffentlichkeit, die Vorlage dieser Dokumente – das impliziert Abstriche beim wissenschaftlichen Ansatz zum Erreichen eines inhärenten persönlichen Ziels, das noch lebendig ist, wenn es sich um Darstellungen aus dem 20. Jahrhundert handelt. Dies bedeutet auch die Berücksichtigung des Vorführungsrahmens als kulturelle Veranstaltung zum Zeitpunkt der Planung und Begleitung des Programmes. Das Programm „Rhinfilm“ erfor-

derte auf eine gewisse Art und Weise ein Einstellen des Historikers auf das archivierte Bildinventar wie auch des Publikums auf diese Filmüberlieferung.

Um das gesammelte Material aufzuwerten, sah das Projekt „Rhinfilm“ pädagogisch eingebettete Vorführungen für Schüler auf nationaler Ebene vor. Das Ziel bestand in der Einfügung von lehrplanbezogenen Projekten in den Unterricht, die in Zusammenarbeit mit den Lehrerinnen und Lehrern entwickelt und von einem Mitglied des Forschungsteams geleitet wurden. Für jüngere Zuschauer war das Ziel der Vorführung von Gebrauchsfilmen aus Archiven aus historischer Sicht ein anderes: In erster Linie sollte eine Sensibilisierung des Publikums für diese Art von ihm bis dato unbekannter Filme erreicht werden. Das geschah durch die Auswahl eines Themas, zu dessen Verständnis die Filme beitragen konnten, und durch eine gemeinsame Entschlüsselungsarbeit.

Der öffentliche Teil des Projekts brachte durch die Vorführungsveranstaltungen und die pädagogischen Maßnahmen eine beständige Dynamik mit sich. Der Alltag unserer Forschung beschränkte sich nicht auf jene Momente, in denen wir uns alleine oder in der Gruppe mit Archivalien befassten. Durch die erneute Sichtung der Filme bei den Vorführungen im Saal und durch die Diskussionen mit den Zuschauern wurde die Archivarbeit um die Begegnung mit dem Publikum ergänzt.

Ziel des vorliegenden Beitrags ist es, die verschiedenen Aspekte dieses Experiments genauer zu betrachten, wobei jeweils die Absichten der Programmgestaltung jeder Vorführung, die Besonderheit des Filmdokuments, das als Grundlage für die Vorführung im Saal dient, die Intensität der Begleitkommentare der Historiker und schließlich – am Rande der verschiedenen Zyklen – die Relevanz der Archivfilme für ein junges Publikum in einem pädagogischen Kontext herausgestellt werden sollen.

Die Programmgestaltung: Zusammenstellung eines Filmkorpus, Angebot einer Kinovorführung

Die Programmgestaltung war darauf angelegt, historische Gebrauchs- oder Amateurfilme zu zeigen, die den Oberrhein als geografische oder politische Einheit an der Schnittstelle zwischen mehreren Staatsgebieten darstellten. Die Themen der Programme sollten durchgängig einen Ansatz erkennen lassen: Sie sollten daran erinnern, dass das Bild der Region nach wie vor von zwei entgegengesetzten Diskursregistern geformt wird, manchmal sogar im gleichen Film. Einerseits sind hier die traditionellen Inszenierungen zu nennen, die sich in den Elementen eines aus Landschaften und folkloristischen Bezugspunkten bestehenden Erbes wiederfinden. Andererseits gibt es die modernen Inszenierungen, die die gleiche Region auf dem ‚neuesten Stand‘

zeigen wollen, indem sie politische und wirtschaftliche Umwälzungen hervorheben, denen die Region unterworfen ist. Zu Beginn des Projekts bestand der Plan darin, Korpora für öffentliche Vorführungen zusammenzutragen, die einem Laienpublikum einen analytischen Blick auf die audiovisuellen Archivalien ermöglichen. Mit diesem übergeordneten Ziel führte jedes für die Vorführungen ausgewählte Rahmenthema zu Recherchen in verschiedenen Archiven in Frankreich und Deutschland, sowie zu Treffen der Teams zur Festlegung einer Auswahl und einer Reihenfolge der Darstellung.

Die fünf verschiedenen Räumlichkeiten, die als Vorführsäle dienen sollten, wurden besonders für das Profil der jeweiligen Vorführung ausgewählt: Die am häufigsten genutzten Vorführorte waren das Karlstorkino in Heidelberg, das sich in einem zum Kulturzentrum umgebauten, ehemaligen Bahnhof mit Konzertsälen und Licht- und Tonanlagen befindet (ebenso wie das Kommunale Kino in Freiburg (KoKi)); der Festsaal im Studentenhaus Karlsruhe; das Kino Odyssee in Straßburg, dessen Hauptsaal eine prunkvolle, von bedeutenden Theatern des 19. Jahrhunderts inspirierte Architektur aufweist; und der Festsaal des Krankenhauses Hôpital Civil – eine große, in einem historischen Gebäude befindliche Halle, die mit der erforderlichen technischen Ausstattung für Konferenzen und Kolloquien ausgestattet ist. Fünf Kulturstätten, von denen die drei erstgenannten der Öffentlichkeit zugänglich und dem Kunst- und Versuchskino gewidmet sind; die zuletzt genannte befindet sich auf dem Gelände des Krankenhauskomplexes und ist für dessen offizielle Empfänge vorgesehen.

Bei der Programmgestaltung bestand die Problemstellung in der gegenseitigen Abstimmung der Recherchen und in dem Zeitplan für die Vorführungen in den oben genannten Sälen. Der Bezug zum Film unterscheidet sich je nach Betrachtungsort maßgeblich – Präsentation auf der Leinwand und vor Publikum versus reine Sichtung am Bildbetrachtungstisch. Es kristallisieren sich neue Erkenntnisse heraus: die ‚Erfahrung des Ablaufs‘ ist in erster Linie zu nennen. Der Film verliert seinen Objektstatus, er wird nicht mehr durch Vor- und Rückspulen untersucht. Ein Blick zurück und ein Anhalten der Bilder, das ist im Kino nicht möglich. Berücksichtigt man die Kontinuität einer Vorführung, so spult sich ein Film nach dem anderen ab, um für das nächste Dokument Platz zu lassen. Dann folgt der Effekt der Anzahl und der Dauer: Zu viele Filme vorzuführen, birgt beim Zuschauer das Risiko einer Verwechslung. Zu dichte und zu intensive Vorführungen behindern die Offenheit des Publikums für die Inhalte kommender Arbeiten. Schließlich sind da die Effekte der Vorführdynamik, die in der Vielfalt, in Rhythmen und in der Anordnung eines jeden Programms bestehen. Kaum merklich passte sich die Programmgestaltung von „Rhinfilm“ an diese verschiedenen Herausforderungen an. Die Einbeziehung von Werbefilmen war eine Möglichkeit,

„Atempausen“ zwischen zwei als nüchtern eingestuften Filmen zu schaffen und weitere für die Forschung wichtige Filme hinzuzufügen, ohne die Geduld des Publikums zu sehr zu strapazieren.

Ab dem zweiten Zyklus wurde in den Straßburger Veranstaltungen, unter Einbeziehung der Erfahrungswerte aus den ersten Vorführungen, eine Kürzung einzelner Archivfilme zur Einhaltung einer angemessenen Vorführdauer und eines gewissen Rhythmus der aufeinander folgenden Filme in Betracht gezogen. Die Berücksichtigung der vermuteten Erwartungshaltung der Zuschauer führte zu einer vom Publikum als gegeben hingenommenen Darstellung der Archivfilme, die in Auszügen, ohne Leerlaufzeiten und ohne als unvorführbar beurteilte Sequenzen gezeigt wurden. Außerdem waren die besten Vorführungen gewiss diejenigen, in denen eine Chronologie der verschiedenen Filme erkennbar wurde. Der Aufbau der aufeinander folgenden Filmvorführungen sollte sich allerdings nicht zu sehr den Praktiken aktueller Dokumentarfilmer nähern, die historische Filmsequenzen durch pointierte Platzierung und eine radikale Beschneidung von Kontext und Inhalt in eine Doku-Fiktion integrieren.

Im Laufe der Vorführungen zeigte sich jedoch, dass die Forschungsarbeit nicht mit Vorführungsbeginn im Saal endet. Wie beiläufig stellte die physische und durch den kollektiven Charakter intensivierte Erfahrung der Vorführung das allen gezeigten Filmen gemeine Vergleichsprinzip heraus. Da feststeht, dass die Kopplung, die Verbindung zweier Filme auf einer Rolle, eine weitere Bedeutungsdimension generiert, die den Sinn eines einzeln gezeigten Films ergänzen kann,¹ wirft die Programmgestaltung durch die Gegenüberstellung ein neues inhärentes Licht auf die Lektüre jeden Films. Dies wird noch deutlicher beim Einblenden eines Amateurfilms zwischen zwei klassische Dokumentarfilme. Eine rein formale Beobachtung drängt sich hierbei zuerst auf: Der Beständigkeit des Blicks, die durch einen Wechsel stehender Bilder und flüssiger Kamerabewegungen charakterisiert ist, stehen viele Amateur-Filme gegenüber, die häufig nicht im Gleichgewicht sind, und bei denen die Bilder allein durch die Reihenfolge, in der sie aufgenommen wurden, strukturiert werden – und nicht durch das Ziel, Information zu vermitteln und durch eine an diesem Ziel orientierte Darstellung.² Oft geschieht das durch eine Stimme

1 Jean Mitry: *La sémiologie en question*, Paris 1987.

2 In *L'âge d'or du documentaire français* (Paris 1998, S. 64), verwendet Roger Odin den Begriff des „erklärenden“ Modus, der von Bill Nichols (*Representing reality*, Bloomington 1991, S. 32) erarbeitet wurde, um eine „durch Bilder illustrierte Lektion“ zu bezeichnen: „Der Kommentar aus dem Off erläutert die Bilder, die ausdrücklich zur Mitteilung ausgewählt wurden“.

aus dem ‚off‘. Nach dem Kommentar zu den Bildern, der „Voice of God“,³ die unpersönlich ist und die die Auslegung lenkt, folgt eine Stille, die dazu einlädt, sich tausend Geschichten zu erzählen. Bei der Kopplung mehrerer unterschiedlicher Filmgenres zu einem Programm konterkarieren Amateurfilme die Dokumentarfilme. Sie enthüllen die Vorhersehbarkeit ihrer Erzählweise, den orthonormierten Stil des Schnitts. Auf der Kinoleinwand versetzen die Amateurfilme den Zuschauer in einen Zustand der Unsicherheit. Bei der Vorstellung des Amateurfilms *Séjour en Alsace* (1933), einer Reiseerzählung, sieht er die Weinberge, die von altem Mauerwerk umgebenen Dorfplätze, die grünen Landschaften und die Fachwerkbauten, die im vorhergehenden Film, dem professionell gedrehten *L'Alsace heureuse* (1920), bereits ausführlich gezeigt wurden. Im Amateurfilm sieht er sie nun in Nahaufnahmen, die so aufgenommen wurden, dass die Bilder unscharf geworden sind. Panoramaaufnahmen wirken ruckartig oder verwackelt, ohne den übergeordneten Bezugsrahmen, der das professionelle Kino auszeichnet. Die Ansichten der Orte liefern kein abgeschlossenes Bild mehr, keine regelmäßige Abfolge von bewegten Postkarten, sondern diffuse Eindrücke wie die Wiedergabe eines Blickes, der einen Ort entdeckt, und der bemüht ist, dessen Aussehen zu erfassen. Das irritiert heutige Zuschauer, vor allem da nun die Erläuterungen fehlen, die der Filmende damals den wenigen Verwandten dazu reichte, die sein Werk begutachten durften.

Außerdem können die Zuschauer von einem Film zum nächsten einen großen Unterschied in der Darstellung von Menschen bemerken. Die Personen, die in *L'Alsace ...* auftauchen, sind Einwohner der Dörfer, die der Regisseur dazu eingeladen hat, vor dem Objektiv zu posieren, und die stellvertretend für die einheimische Bevölkerung stehen. Die Personen schließlich, die in *Séjour ...* zu sehen sind, sind nur Verwandte des Regisseurs, die wie er Besucher auf der Suche nach Malerischem sind und neue Landschaften erkunden. Sie spiegeln die Attitüde des Filmers wider. Dessen Aufmerksamkeit konzentriert sich auf seine Verwandten, die an einen fremden Ort versetzt werden, nicht auf als repräsentativ ausgewählte Fremde. Im Vergleich der Filme ist der Kameraeffekt fühlbar anders. Die Einwohner des Elsass zeigen eine eingeschüchterte Gefälligkeit, während die Freunde oder Eltern wie Komplizen blicken, die sich nicht vor einem anonymen Objektiv befinden, sondern intime familiäre Blicke mit demjenigen austauschen, der sie beauftragt hat. Schließlich besitzt *Séjour ...* eine szenische Abfolge in chronologischem Aufbau: Die Personen versammeln sich, um sich auf einen Baumstamm zu setzen, zwei Frauen unterhalten sich, ein Mann zündet sich gelassen eine Zigarre an,

3 Um den Ausdruck von Richard Meran Barsam aufzunehmen, der den Kommentar von *March of time*, einem in den USA in den fünfziger Jahren gezeigten Dokumentarfilm erwähnt (*Non fiction film*, Dutton, 1992, S. 127).

und als jeder an seinem Platz steht, läuft ein Kind zwischen den Personen hin und her, um die Aufmerksamkeit auf sich zu lenken, was erneut Unruhe in die ursprüngliche Konstellation bringt. Dieses Kino, ein Kino, das eine tatsächliche, sich in der Interaktion mit den Hauptdarstellern entwickelnde Szene zeigt, existiert in *L'Alsace...* nicht, wo die beauftragten Personen fest an ihren Plätzen stehen und einem Plan unterliegen, der jedwedes unvorhergesehene Ereignis ausschließt.

Ebendiese Vorführung, die Amateur- und Gebrauchsfilm nebeneinander zeigt, macht uns empfänglicher für die Merkmale der Filmgenres. Sie stellt ein anonymes Kompositionskino, das mit Fachwissen gemäß den Publikumsnormen ausgearbeitet wurde, einem Kino gegenüber, „das sich nicht kennt“, das intuitiv ist, dessen Zielgruppe eine begrenzte Zahl von Privatleuten ist. Die Bilder werden durch die öffentliche Vorführung aus ihrer Isolierung herausgenommen und neben professionelle Filme gestellt, die anderen Regeln gehorchen, und deren ideologisches Ziel um so klarer ersichtlich wird.⁴ In gewisser Weise lädt diese neue Art der Konfrontation die Amateurfilme dazu ein, die Gebrauchsfilm von ihrem Thron zu stürzen, denn sie stellen den ihnen eigenen Wahrheitsanspruch in Frage, den die zuletzt genannten sich auf den öffentlichen Leinwänden angemaßt hatten. In der Art und Weise, in dem die Amateurfilme missverständlich und subjektiv sind, vermitteln sie dem Publikum im Saal (und damit auch uns Historikern) eine Ahnung von diesem ungewissen, in der Vergangenheit verborgenen Wahrheitsanspruch.

Der Filmclub: Diskussion und Kommentar

Um den Verständnisprozess der Programme von „Rhinfilm“ beim Publikum zu begleiten, wurde eine Art ‚Filmclub‘ konzipiert, der die Vorführungen rahmte. Eine Darstellung des Projekts, des Zyklus und des Themas geht der Vorführung voraus, eine Abfragung der Reaktionen auf die Bilder schließt sich an, was zu einem Austausch mit den Zuschauern führt. Der Filmclub inspirierte zahlreiche Debatten über das „goldene Zeitalter“ des Kinos mit seinem Erziehungsauftrag. Die Zuschauer verbalisierten allerdings regelmäßig ihre Zurückhaltung hinsichtlich eines Dialogs nach dem Film, der sie zwang, ihre persönlichen Eindrücke in Worte zu fassen, ihre Auslegung derjenigen der anderen Zuschauer gegenüberzustellen, ihre Gefühle preiszugeben, deren Quelle ihnen oft auch dann nicht bewusst wurde, wenn sie die Kommentare

4 Jean-Louis Comolli erinnert hinsichtlich der heutigen erneuten Aufführung der ursprünglich als aktuell in den Kinosälen aufgeführten Filme in den Kinosälen daran, dass sie „sich zu audiovisuellen Archiven der Dokumentarfilme, die Akteure der Meinungsbildung und manchmal der Manipulation waren, zusammengefügt haben“ (Jean-Louis Comolli: *Corps et cadre – cinéma, éthique et politique*, Lonrai 2012, S. 401)

zu den Bildern gehört hatten, die allen im Publikum als Information dienten.⁵ Das ändert jedoch nichts an der Tatsache, dass jede öffentliche Vorführung dazu einlädt, Kritik an den Filmen zu verbalisieren und gemeinsam eine Diskussion anzustoßen, wobei dem Austausch im Saal absoluter Freiraum gelassen wurde, mit dem Ziel, die Diskussion aufzubauen, zu verfeinern und sie im Hinblick auf weitere Treffen offen zu lassen. Dies gilt umso mehr, als es sich um historische Gebrauchs- oder Amateurfilme handelt, um selten oder noch nicht gezeigte Dokumentarfilme, die eine informative und analytische Begleitung zur Kontextualisierung und Einordnung der Filme erfordern.

In dieser Hinsicht hatte die Begleitung der „Rhinfilm“-Vorführungen zum Ziel, mehr auf die „soziale Funktion“ als auf die ästhetische Beschaffenheit der Filme einzugehen⁶ – der Annahme folgend, dass die Archivfilme, Laurent Véray folgend, „weder Beweise noch Illustrationen“ sind, sondern „lückenhafte und manchmal enttäuschende Überreste, Fragmente einer sozialen Realität, in die sie ihre Wurzeln tauchen“.⁷ Dieser Blickwinkel vieler Historiker wurde nicht vom gesamten Publikum geteilt, einer heterogenen Gruppe, deren Interessen breit gefächert waren. Einige kamen aus Sehnsucht nach Vergangenheit mit Lokalkolorit zur Filmvorstellung, andere aus Liebe zu alten Filmen, wieder andere aus Interesse an intimen und anonymen Filmen.⁸ Von der Vorbereitung der Vorführung bis zu ihrem Stattfinden verfestigten sich zwei verschiedene Bezüge zum Film: Der des Historikers und der des Zuschauers, wobei festzuhalten wäre, dass der Bildhistoriker selbst dazu neigt, sich vor den Bildern wie ein Zuschauer zu verhalten. Der Erstgenannte erforscht, hält inne, drosselt das Tempo, zeigt erneut. Der Letztgenannte lässt sich nieder, lässt sich gehen, lässt sich ablenken, lässt sich ergreifen ...

Zudem werden die gezeigten Filme aus einer relativ entfernten Vergangenheit (die meisten stammen aus der Zeit ab dem frühen 20. Jahrhundert und reichen bis in die sechziger Jahre) von den Zuschauern als fühlbare Zeichen einer längst vergangenen aber noch präsenten Zeit aufgenommen – insbesondere von älteren Menschen. Einerseits besteht die Aufgabe der Vorführung in der Widergabe des Entstehens und Vergehens einer politischen Konfrontation in einer durch die nationalistischen Tendenzen gepeinigten Region.

5 These der Doktorarbeit von Léo Souillès-Debats: *La culture cinématographique du mouvement ciné-club: histoire d'une cinéphilie (1944-1999)*, verteidigt am 02.12.2013.

6 Estelle Caron, Michel Ionascu und Marion Richoux: *Le cheminot, le mineur et le paysan*, in: Roger Odin (Hrsg.), *L'âge d'or du documentaire*, Paris 1998, S. 63: „Das Interesse dieser Filme (Gebrauchsfilm) bestand hauptsächlich in ihrer sozialen Funktion, auch wenn ihre ästhetische Anziehungskraft nicht immer gleich null ist. (...) Wichtig ist, dass gezeigt, gar bewiesen wird.“

7 Laurent Véray: *Les images d'archives face à l'histoire*, Montigeon 2011, S. 8.

8 Ein Interesse, das sich bereits durch den Erfolg der Ausstellung *Instants anonymes* offenbarte, die der Amateurfotografie gewidmet war und die im Jahr 2008 vom Musée d'art moderne et contemporain de la Ville de Strasbourg organisiert wurde.

Andererseits ist sie eine Möglichkeit der intimen Vergegenwärtigung, eine Möglichkeit, Zeugen zu hören, die aus erster Hand, oder über Erlebnisse von Verwandten, von den Erfahrungen berichten, die auch das kollektive Unterbewusstsein mit geformt haben. Der Austausch nach den Vorführungen schwankte somit zwischen zwei Polen, zwischen der Erinnerung und der Geschichte, mit dem Risiko der Verfestigung von Missverständnissen, die weiterhin die öffentliche Wahrnehmung der Arbeiten von Historikern am Kino prägen, der Verfestigung der Beobachtung von Pierre Laborie, die von Sylvie Lindeperg folgendermaßen charakterisiert wird: „Der Historiker ist ein Erinnerungsverderber.“⁹

Diesbezüglich diente die Moderation der Reduzierung der Distanz, die den Teams von „Rhinfilm“ aufgefallen war. Rednerpulte wurden zum Beispiel außen vor gelassen, und wenn, wie im Kino *Odysee*, eine Bühne vorhanden war, so wurde sie nicht betreten, um auf einer Ebene mit dem Publikum zu stehen. Oder es wurde dafür gesorgt, dass einige Zuschauer sich zum Moderator gesellten. Schließlich wurde durch die Vorführung von Filmfragmenten an die Materialität des ursprünglichen Dokuments erinnert, eine Tatsache, die angesichts digitaler Vorführungen immer mehr in Vergessenheit gerät. Zudem stieß der „Umtrunk“ am Ende der Vorführung auf ein unerwartetes Interesse, das über ein gemütliches Beisammensein, das eigentliche Ziel, hinausging, denn er stellte einen zusätzlichen Anknüpfungspunkt zum traditionellen Filmclub dar. In einem Nebenraum des Vorführsaals hat der Umtrunk zu einer zweiten, festlich geprägten und informellen Austauschmöglichkeit über die Filme geführt, gekennzeichnet durch spontane Gespräche, die oft von den Zuschauern angeregt werden. Die Zuschauer fühlten sich befreit vom Druck, den das ‚dozierende‘ Instrument der Treffen ausübte, und erleichtert, nicht mehr innerhalb eines Publikums mit konzentrierter Aufmerksamkeit das Wort ergreifen zu müssen; sie zögerten nun weniger, ihre entstehenden Überlegungen der Analyse des Expertenredners entgegenzusetzen, persönliche Erinnerungen oder gar Meinungen, die in der Debatte schwierig zu vertreten gewesen wären, mitzuteilen. In dieser Hinsicht hat sich die lange Dauer des Projekts als nützlich erwiesen. Von Treffen zu Treffen kamen immer mehr Stammgäste, die manchmal zu den diskreteren Zuschauern gehörten, was die Kontinuität des Gesamtprogramms greifbar machte.

9 Im Dokumentarfilm *Face aux fantômes* von Jean-Louis Comolli und Sylvie Lindeperg, 2009, 98' (bei 07:49)

Die Übermittlung im Klassenraum: Sensibilisierung für das Archiv, Einführung einer kollektiven Analyse

Hinsichtlich der Gymnasialklassen, die für die im Projekt „Rhinfilm“ vorgesehenen pädagogischen Aktionen ausgewählt wurden, war das Ziel ein anderes. Es handelte sich hierbei um ein Publikum mit hoher Auffassungsgabe, das wahrscheinlich nicht aus eigener Initiative zur Ansicht dieser Dokumente erschienen wäre – zum einen, weil die Vorliebe für alte Filme in gewisser Weise einem begrenzten Zirkel vorbehalten bleibt, zum anderen, weil dieses junge Publikum nicht mit den älteren Generationen die Vertrautheit mit der Vergangenheit teilt. In einem ersten Schritt sollte das Interesse der Schüler für alte Filme geweckt werden, die, wenn sie auch fremdartig oder in ihrer Verwendung altmodisch erschienen, ein gemeinsames Erinnerungspotenzial beinhalten. Somit erweitern diese Aktionen eine Bildungsstrategie, die seit dem Jahr 2000 den Zugang zu den Archiven mittels Digitalisierung forciert, damit bei jungen Menschen eine Sensibilisierung für filmische Darstellung der Vergangenheit stattfinden kann. Es handelt sich dabei sowohl um Bilder, die im alltäglichen Leben verankert sind, als auch um solche, die längst vergangene Lebensweisen darstellen, z.B. bei Propagandamaterial oder Reklame, die eine zeitgenössische Kommunikation repräsentieren.

Diese Aktionen, die in verschiedenen Regionen Frankreichs durchgeführt wurden, bestehen häufig in der Einladung der jungen Teilnehmer zur Besichtigung der Aufbewahrungsorte (der *Archives Françaises du Film* oder regionaler Filmarchive, deren Zahl in letzter Zeit stark zugenommen hat), damit sie dort – gemeinsam mit einem Betreuer und einem Konservator – eine Reihe von Filmen entdecken können, die ihnen zur Verfügung gestellt werden, bevor sie damit im Rahmen von Kleingruppen selbst arbeiten: Die Schülerinnen und Schüler können eine Tonspur hinzufügen, die Filme schneiden, neu zusammensetzen und die Sequenzen in heute gedrehte Filme integrieren. Im Rahmen von „Rhinfilm“ sollte die pädagogische Einführung helfen zu vermeiden, dass die historischen Archivfilme als Steinbruch für komplette Neuaussagen genutzt wurden, beispielsweise, um einen fiktionalen Film oder ein experimentelles Werk anzufertigen. Der Ansatz ähnelte dem des Vereins *Cinémémoire* mit Sitz in Marseille, wonach „diese Workshops eine Gelegenheit sind, bei der verschiedene Generationen aufeinander treffen, die zwischen Klein und Groß einen Austausch über die konkrete Erfahrung der Zeit, der technischen Entwicklung des Kinos und der städtebaulichen Veränderungen ermöglichen.“¹⁰

Im Zusammenhang mit dem Zyklus „L’or du Rhin: le vin“ [„Das Gold des Rheins: Der Wein“] wurde den Schülern der 12. Klasse des Gymnasiums Cassin in Straßburg im Rahmen des Unterrichts in Geisteswissenschaften

¹⁰ Auf Cinememoire.net, gelesen im November 2014.

und Kommunikation eine Arbeit zur Geschichte der Suchtprävention durch den Film am Beispiel Alkohol angeboten. Mittels einer mit den Lehrern abgestimmten Vorführung, versuchte ein Mitglied des „Rhinfilm“-Teams, die historisch gewachsenen (ursprünglichen) Elemente der aktuellen Präventions-Botschaften zum gleichen Thema zu skizzieren. Durch das Zeigen mehrerer Film-Dokumente – unter ihnen auch solche, die wir in unseren Kino-Veranstaltungen gezeigt hatten – von den Anfängen des Kinos bis zur unmittelbaren Nachkriegszeit, wurde eine Reflektion über die Entwicklung der Präventionsstrategien ermöglicht. Dabei traten folgende Ansätze zutage: Das Überzeugen durch Angst oder durch für objektiv erklärte Informationen, und das Zeigen oder Nicht-Zeigen der Auswirkungen des Suchtverhaltens. Die Auswahl des filmischen Materials sollte daran erinnern, dass die Protagonisten dieser Kampagnenfilme, von *L'oubli par l'alcool* aus dem Jahr 1918 von Comandon und O'Galop bis zu *A votre santé* von Pierre Thévenard aus dem Jahr 1951, hauptsächlich Männer fortgeschrittenen Alters waren. Der Vergleich der Darstellung verschiedener Dokumente schuf eine Empfänglichkeit für die sich hartnäckig haltenden Topoi im Zusammenhang mit Alkoholmissbrauch: Wein tröstet, macht solidarisch, befreit und entfesselt. Weitere Gebrauchsfilme zur Arbeit der Winzer im Rheintal zeigten die wirtschaftliche und identitätsstiftende Bedeutung des Weinbaus in Frankreich und Deutschland.

Nach der Vorführung jedes Films wurden die Schüler, unter Hilfestellung des Lehrers, wenn erforderlich, nach den Inhalts- und Regieelementen gefragt. Somit waren sie nicht mehr ausschließlich Zuschauer, die ihre Meinung je nach persönlichem Geschmack darlegen, sondern sie wurden zu Dekodierern von Bildern, die deren Kommunikationsstrategie herausarbeiten sollten. Die Verbalisierung innerhalb der Gruppe führte zur Sensibilisierung für diese Art von Zeugnissen, die sie normalerweise nicht kennen, weder dem Thema nach, noch in Form eines Films, der eine Analyse seiner Grundelemente erfordert. Schließlich befähigte diese historische Untersuchung der Darstellungen von Alkoholabhängigkeit die Schülerinnen und Schüler dazu, auch die zeitgenössischen Präventionsdiskurse einzuordnen, die der jungen Generation gut bekannt sind, da sie heute deren bevorzugte Zielgruppe darstellt.

Durch die Einbeziehung des Publikums in den Mittelpunkt seiner Umsetzung unterwarf das Programm „Rhinfilm“ einen Teil seiner Forschungsaktivitäten zum Kino und das Studium des ihm inhärenten Filmmaterials den Blicken heterogener, nicht methodisch vorgehender Zuschauer, deren Reaktionen nicht vorhergesagt werden konnten, die ihre Kenntnisse nur aus eigenen Erfahrungen gewonnen haben, und die häufig ungefiltert ihre Empfindungen und Reaktionen mitteilten. Das durch Historiker initiierte Projekt gibt An-

stöße zu einer neuen Kultur des Gedenkens, die dazu auffordert, historische Archivfilme einem breiten Publikum zur Verfügung zu stellen. Der Filmtheoretiker Jean-Louis Comolli hat die von ihm beobachteten Entwicklungen der Bildzirkulation wie folgt charakterisiert:

„Wir leben in einer Zeit, in der die feierliche Thematisierung der Vergangenheit eine Beschäftigung der Gegenwart geworden ist. Die Nutzung audiovisueller Archive im Fernsehen wird aufgrund der zunehmenden Konjunktur von Gedenkfeiern und Jahrestagen automatisiert und nicht durchdacht, wie eine professionelle, vom Markt bestimmte Geste (...) Die Bilder der Vergangenheit sind keinesfalls Bilder einer weit entfernten Vergangenheit: Es ist die Vergangenheit unserer Eltern, Großeltern, die des zwanzigsten Jahrhunderts, die der Ausbreitung des Kinos und der zunehmenden Macht des Fernsehens, diese Vergangenheit ist unsere –, diese Bilder werden meistens unvorsichtig, ohne Sorge um Orientierung oder Sinn, in die Programme eingebaut, als ob die gefilmten Archive die Garantie einer Wahrheit und einer Richtigkeit in sich trügen.“¹¹

Schlussfolgerung

Der im Rahmen von „Rhinfilm“ gewählte Ansatz ist gewissermaßen eine Reaktion auf die Tendenz, Archivfilme ohne kritische Prüfung zu verbreiten. Durch die Vorführungen in Kinosälen und mit Hilfe der damit verbundenen historischen Einordnung wurden die jeweiligen Bilder niemals so gezeigt, als ob sie ‚alleine, für sich bestehen könnten‘. Im Gegenteil: Sämtliche Maßnahmen, die zur Betreuung der Vorführungen ergriffen wurden, unterlagen stets einer ausgearbeiteten Begleitung, die darauf abzielte, die Filme entsprechend einzuordnen und eine objektive Sicht auf ihre Anliegen und ihre Gestaltung zu ermöglichen. Die Diskussionen und Fragerunden, die zu jeder unserer Veranstaltungen gehörten, boten Einsichten und neue Perspektiven, die uns Historikern bei einer einsamen Sichtung des Materials im Filmarchiv verborgen geblieben wären.

¹¹ Comolli (2012), S. 398 [wie Anm. 4].