

Michèle Lagny

Kino für Historiker¹

Das filmische Bild wurde vor zu langer Zeit Teil der Gewohnheiten des Kulturkonsums, als daß die Historiker es vernachlässigen könnten. Gewiß ist es nicht seine wesentliche Funktion, ein Dokument der Geschichte zu sein, denn es ist vor allem Spektakel und von mehr oder weniger großem ästhetischem Wert. Dennoch zeugt es, wie Marc Ferro vor mehr als einem Vierteljahrhundert gesagt hat, gewollt oder nicht, direkt oder indirekt, von der Gesellschaft, die es hervorbringt, und wirkt in einem mehr oder weniger evaluierbaren Maß auf diese Gesellschaft zurück. Es kommt sogar vor, daß es dazu anstiftet, Geschichte zu schreiben. All das ist seit den Anfängen des Kinos wahrnehmbar, mit den Kameraleuten Lumière, dann, auf immer augenfälligere Weise, vom Ersten Weltkrieg an, als sich die Filmabteilungen der verschiedenen Armeen organisierten, oder mit der Russischen Revolution, für die die Filmregisseure in einer Sprache, die sie als universell erträumten, eine zum Teil mythisch gewordene Geschichte mitkonstruierten. Von der Leinwand aus kommunizieren die sorgfältig präsentierten Frontsoldaten direkt mit der Zivilbevölkerung im Hinterland, die so über die Barbarei der Feinde urteilen kann. Und seit *Potemkin* bleibt die große Treppe von Odessa schlechthin das Symbol der Brutalität der Macht, so sehr, daß dieses Bild 1977 von Chris Marker in *Le fonds de l'air est rouge* wieder verwendet werden kann als Matrix der Beziehung zwischen Widerstand und Repression.

Ich suche hier nicht die Wahrhaftigkeit dieser Bilder zu evaluieren, sondern zu zeigen, welchen Typus von Quelle sie für den Historiker repräsentieren und welche Mittel sie ihm liefern, Geschichte zu schreiben. Ich werde mich auf das

¹ Dieser Artikel beruht auf zwei bereits existierenden Texten, die stark überarbeitet und aktualisiert wurden: Der eine wurde unter dem Titel veröffentlicht: *Quand le cinéma fait des histoires*, in: *La Pensée, Cinéma, Histoire, Société*, Oktober/November 1994, 49–59; der andere nimmt Elemente eines Vortrags auf mit dem Titel: *La Marseillaise 1937–1792*, der an der Vidéothèque de Paris im Rahmen eines Zyklus über die Filme und ihre Zeit gehalten wurde.

konzentrieren, was ich am besten durch meine eigenen Forschungen kenne, nämlich das kinematographische Bild. Nicht weil ich das televisuelle Bild verwerfe oder es als fundamental verschieden ansehe, sondern weil es in einem ganz anderen Kontext als das kinematographische Bild produziert und absorbiert wird; und weil seine noch junge Vergangenheit und der Druck einer Institution, die vor allem der aktuellen Information dient, primär die Gegenwartsgeschichte zu rekonstruieren erlauben.²

Eine Hilfswissenschaft: die Filmgeschichte

Um einen Film als Dokument lesen zu können, müssen ihn die Historiker in seinem Umfeld erfassen: Sie müssen die Besonderheiten des Mediums berücksichtigen, zuallererst dessen eigene Geschichte. Filmgeschichte ermöglicht eine raumzeitliche Situierung, die verhindert, daß die Filme als direktes Produkt der Ideologien ihrer Zeit oder auf anachronistische Weise mit zu aktuellen Kategorien interpretiert werden.

Das Erfassen und Katalogisieren, die derzeit in Gang befindliche Restaurierung des kinematographischen Erbes (der Filme und Archive), die Öffnung des Zugangs zu diesen bisher für die Forscher ‚geheimen‘ Quellen, erlauben nunmehr eine verlässliche Arbeit.³ Die Film- und Kinogeschichte ist eine wertvolle „Hilfswissenschaft“ für das, was man die externe Kritik eines Dokuments nennt, die erste Aufgabe des Historikers: Sie authentifiziert, datiert, eruiert eventuell Brüche und Interpolationen, umgeschnittene Versionen oder verschiedene Machenschaften, die die Kopien beeinträchtigen haben können; sie informiert über die Produktions- und Entstehungsbedingungen der Filme: Wer hat sie gemacht, warum, mit welchen In-

2 Vgl. Michèle Lagny, *Le film historique et l'histoire ordinaire à la télévision*, in: *Cinéma, télévision, histoire*, Colloque de Cerisy, Juni 1997, hg. v. Jean-Pierre Bertin-Maghit u. Béatrice Fleury-Villate (in Druck).

3 Vgl. Marc Vernet, *Splendeur et misère du secret, ou comment voir des images à travers le papier*, in: *Cinémathèque* Nr. 4, 1993. Kinematheken, Archive und spezialisierte Bibliotheken haben sich manchmal, wie in Frankreich, mit einer Verspätung von Jahren, wenn nicht Jahrzehnten, entwickelt. Die Bibliothèque du film für die Spielfilme und deren Archive, die Bibliothèque Nationale de France für den Dokumentarfilm sowie die jüngst – 1995/1996 – eröffnete Inathèque de France für das Fernsehen fügen nunmehr neue Möglichkeiten den von Institutionen bereits eingerichteten hinzu, die seit Jahren an der Konservierung der Quellen arbeiten, insbesondere das Service des Archives du Film, die Cinémathèque Française, die Bibliothèque de l' Arsenal, um nicht von den zahlreichen spezialisierten Einrichtungen zu sprechen, wie dem Service Cinématographique des Armées, der Vidéothèque de Paris oder diversen regionalen Kinematheken.

tentionen, welchen Zwängen und unter welchen determinierenden Einflüssen? Sie gibt Auskunft über die Zuschauer, die die Filme gesehen haben, über den kinematographischen Kontext, in dem das Publikum sie rezipiert, indem die Strukturen der Distribution, die Organisation der Vorführungen und die Geographie der Vorführungsorte untersucht werden.

Wenn es notwendig ist, die Filme innerhalb ihres eigenen Umfelds gut zu kennen, so muß man auch *alle* Filme kennen. Damit ist hier kein Streben nach allumfassender Kenntnis gemeint, sondern die Idee, daß man historische Zeichen in *jedweder* Art von Film findet; in Wochenschauen oder Dokumentarfilmen ebenso wie in Spielfilmen, und innerhalb dieser in kitschigen wie in guten Filmen und in Meisterwerken. Die Historiker benötigen also eine Filmgeschichte, die sich nicht auf eine zu restriktive Konzeption von Film als „Kunstwerk“ beschränkt. Für sie ist alles interessant: Wenn man die Wirkung des Kinos beurteilen will, das, was von den meisten gesehen wurde, so ist das „Irgendetwas“ ebenso aussagekräftig in bezug auf dominante Mentalitäten wie das Hervorragende, jene Meisterwerke, die zu lange die exklusive Aufmerksamkeit der Filmhistoriker auf sich gezogen haben, die daraus eine „Pantheon-Geschichte“ formten. Die Zuschauer sehen in der Tat mehr Mainstream-Spielfilme als „Qualitätsfilme“, was nicht heißen soll, daß diese keine interessanten Hinweise liefern (bzw. indexikalische Zeichen herstellen) könnten. Pierre Sorlin unterstreicht in *Italian National Cinema*⁴ die Komplexität des Neorealismus nach dem Krieg: Die Zuschauer kümmern sich nur wenig um ihn, weil eine beträchtliche Anzahl der Filme, die internationale Anerkennung finden, in ihrem Land ein kommerzieller Mißerfolg waren; dennoch, über den Umweg der Presse, die viel davon spricht, übersteigt ihr sozialer Einfluß das Gewicht der Zuschauerzahlen. „Von einem Film reden und ihn sehen sind zwei verschiedene Aktivitäten“. So wurde *Sciuscià* ein Flop, obwohl er während vieler Monate Debatten nährte.

Insbesondere ganze Produktionsbereiche, die bisher von der Filmgeschichte als peripher oder marginal angesehen wurden, nämlich dokumentarische Kurzfilme, pädagogische und wissenschaftliche Filme, Industriefilme oder Familienfilme, waren viel verbreiteter als man dies allgemein denkt, und sind für die Historiker gehaltvolles Material.⁵ Um ein französisches Beispiel herzunehmen: Im Jahrzehnt 1945–1955, einer Periode, in der von den Revolten der unmittelbaren Nachkriegs-

4 Pierre Sorlin, *Italian National Cinema*, London u. New York, 1996.

5 In Frankreich zum Beispiel ist die Arbeit der Katalogisierung der französischen Dokumentarfilme erst seit kurzem in Gang, unterstützt von den Archives du Film und der Bibliothèque Nationale de France, geleistet von jungen Studenten-Forschern der Universitäten von Paris III, Paris VIII und Bordeaux III.

zeit bis zum Indochinakrieg und dem Beginn des Algerienkriegs 1954 das Problem des Kolonialismus akut ist, vermeiden die Spielfilme das Sujet. Die Dokumentarfilme über die Territorien der *Union française* (meist von offiziellen Stellen in Auftrag gegeben und vertrieben) sind hingegen sehr zahlreich (mehr als 400) und drücken einen kolonialistischen Diskurs aus, dessen besondere Formen verstehen lassen, wie ein großer Teil der weder „kapitalistischen“ noch „kolonialistischen“ Öffentlichkeit dazu gebracht wird, sich eine (ohne Zweifel falsche) Idee vom Interesse der Franzosen zu machen, ihre „Kolonien“ (obwohl der Begriff schon überholt ist) zu behalten, und vom Interesse der „Eingeborenen“, einer so schützenden und generösen Nation verbunden zu bleiben.⁶

Es gibt tatsächlich keinen absoluten Bruch zwischen der spezialisierten Geschichte, die die Filmgeschichte ist, und der Geschichte, die man mit dem Film machen kann. So gibt Jean-Pierre Bertin-Maghit in *Le cinéma français sous l'occupation* ein gutes Beispiel für die Arbeit eines Historikers, die damit beginnt, institutionelle und ökonomische Zwänge zu studieren, unter deren Joch etwa 250 Filme der Vichy-Zeit produziert wurden.⁷

Ein Instrument der Analyse: die Filmtheorie

Die Historiker müssen der Eigenart der kinematographischen Sprache Rechnung tragen, oder – wenn man diesen Ausdruck vermeiden will, der von einer ganzen Periode der Forschung zur Filmtheorie, stark beeinflusst von Linguistik und Erzählforschung, geprägt wurde – die technischen und expressiven Besonderheiten des Laufbildes in den Blick nehmen. Um mein koloniales Beispiel beizubehalten: In *Kalla*⁸, einem kleinen Film, der Kamerun im Jahr 1955 gewidmet ist, sieht man die Integration von Schwarzen in die von Frankreich gebrachte Kultur (insbesondere die Schule) und Technik (hier die Entwicklung der Elektrizität) – von dem kleinen Detail abgesehen, daß nämlich die Stimme, die dem schwarzen Schauspieler verliehen wird, die eminent weiße Stimme von Jean Debucourt von der *Comédie française* ist (wie im Nachspann präzisiert wird). Durch dieses Inbeziehungsetzen eines schwarzen (auf der Leinwand sichtbaren) Körpers und einer abgesetzten

6 Siehe Michèle Lagny, *Cinéma documentaire français et colonies 1946–55*, in: *Le documentaire, Contestation et propagande*, hg. v. Catherine Saouter, Montréal 1996, 47–63.

7 Jean-Pierre Bertin-Maghit, *Le cinéma français sous l'occupation*, Paris 1994; nimmt die Elemente einer umfangreicheren, doch vergriffenen Publikation wieder auf: *Le cinéma sous l'occupation*, Paris 1989.

8 *Kalla*, realisiert von François Villiers für die Films de la Caravelle, 1955, 19 min.

(gleichzeitig hörbaren) „weißen“ Stimme läßt uns dieser Film den offiziellen Diskurs und die Sprünge erfassen, die ihn unterminieren, den Paternalismus (im besten Falle) und die Unfähigkeit zu begreifen, was die Besonderheit der unterdrückten Völker ausmacht, ihre Kultur (in Afrika als ewige „Negertänze“ evoziert) und ihr gleichzeitiges Begehren nach Hilfe und Unabhängigkeit. Um dies wahrzunehmen muß der Historiker ein spezifisch „audiovisuelles“ Problem berücksichtigen, das der Beziehung zwischen dem Bild und dem Ton, der es begleitet; aber es gibt noch andere.

Das kinematographische Bild spricht in der Tat ganz und gar nicht in derselben Weise wie die geschriebenen Texte. Es „produziert“ gleichzeitig „Sinn“, Normen folgend, die denen der natürlichen gesprochenen oder geschriebenen Sprache nicht gänzlich fremd sind, aber es hat seine eigenen Regeln und spezifischen Effekte. Der Historiker findet sich nicht nur je nach den ihm eigenen Referenzen mit einer Lektüre konfrontiert (wie er dies auch in bezug auf schriftliche Texte tun muß), sondern er muß noch verstehen, „wie der Sinn den Filmen zukommt“⁹: keineswegs auf dieselbe Weise wie den Worten. Sicherlich ist das Kino ein Werkzeug der Kommunikation (und darin gehorcht es bestimmten Regeln, um die Verständigung zu ermöglichen), aber es erzählt Geschichten, fingierte und fiktive oder „reale“ historische und soziologische, nach Normen (die sich übrigens mit der Zeit verändern) für die Anordnung einer Erzählung. Der Historiker muß also den Film nicht nur einordnen, sondern auch lesen können, indem er den Modus seiner textuellen Konstruktion analysiert.

In dieser Hinsicht leisteten die Schriften von Pierre Sorlin Pionierarbeit. In verschiedenen Artikeln, aber vor allem in einem bereits zwanzig Jahre alten Buch mit dem irreführenden Titel *Sociologie du cinéma*,¹⁰ verteidigte er die Notwendigkeit der Filmanalyse als unerläßliche Voraussetzung für die Verwendung des Films als Dokument. Um eine grobe Vereinfachung bei der Evaluierung der Bedeutung des Films zu vermeiden, die zu oft nur vom Drehbuch, nur von der Handlung, nur von den Beziehungen der Figuren, oder von direkten Anspielungen auf externe Phänomene ausgeht, schlug er vor, den verschiedenen Konzeptionen des kinematographischen Dispositivs nachzugehen, die ihrerseits verschiedene Formen der Repräsentation produzieren. Dazu sollten analytische Werkzeuge verwendet werden, die von der Theorie (oder den Theorien) des Kinos entwickelt wurden. Dies setzt eine sehr präzise Analyse voraus, die bis zur szenischen Aufgliederung (*découpage*) und einer Einstellung für Einstellung geführten Untersuchung gehen

9 Roger Odin, *Cinéma et production de sens*, Paris 1990.

10 Pierre Sorlin, *Sociologie du cinéma*, Paris 1977.

kann und die verschiedenen Logiken berücksichtigt, die ins Spiel gebracht werden, um die Repräsentationen zu produzieren: die Logiken der Erzählung und des Diskurses, der raumzeitlichen Organisation, der *mise en scène* der Körper etc.

In einem Artikel aus dem Jahr 1983, der *La vie est à nous*¹¹ gewidmet ist, zeigten Sorlin und ich, wie dieser Film, der für die französische Kommunistische Partei (PCF) anlässlich der Wahlen des Jahres 1936 gemacht wurde, sowohl externen Motiven (den von der Partei im Rahmen des Wahlkampfes unterstützten Thesen, denn der Film nimmt die Themen der Rede von Maurice Thorez beim Kongreß von Villeurbanne im Jänner 1936 auf) als auch internen Notwendigkeiten gehorcht. Diese haben mit der Logik der angenommenen Fiktion zu tun, um diesen oder jenen Fall zu „illustrieren“ (es gibt im Film davon drei, aber wir wählten hier die Geschichte des Streiks in einer Metallfabrik in Gennevilliers), und auch mit der Logik der räumlichen und zeitlichen Darstellung, deren Meisterung die filmische Herausforderung des Streiks zu sein scheint. Dies, weil die Arbeiter ihre Arbeit genau im richtigen Moment unterbrechen, weil sie zwischen der Direktions- etage und dem Maschinenraum hin- und hergehen und weil sie die Zurücknahme des „Chrono“ (eines Chronometers, der die Arbeitszeit mißt) erzwingen. Eine sehr rigorose Studie narrativer Strukturen, aber auch der Kadragen, der Montage, des Verhältnisses von Ton und Bild ist hier notwendig; sie erlaubt, wie es die Historiker empfehlen, die die „positive“ Methode in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelten, deren oberste Regel der „internen Kritik“ des Dokuments anzuwenden: „Was sagt es, was will das Dokument sagen?“

Doch zu erfassen, was der Film sagt und dabei verstehen, wie er diese Repräsentationen hervorbringt, genügt nicht. Man muß ebenso die Authentizität dieser Repräsentationen evaluieren (die Regel der „internen Kritik“), das heißt, die Glaubwürdigkeit des Dokuments prüfen. Es ist dies eine heikle Arbeit, die zu oft auf ideologische Begriffe reduziert wird, auf eine Analyse der Position der Autoren und deren Intentionen, ausgehend von mehr oder weniger glaubwürdigen Erklärungen (in Interviews beim Kinostart des Films, in Erinnerungen der Autoren und Schauspieler). Daher empfiehlt diese Studie einen Ansatz, der *filmgeschichtliche* und *filmanalytische* Zugänge vereint. Man kann diesen Forschungstypus bei Laurent Veray finden; in bezug auf französische Wochenschauen während des Ersten Weltkriegs¹² analysiert er die filmischen Techniken: Vom Blick in die Kamera zu

11 Michèle Lagny u. Pierre Sorlin, Deux historiens après le film: perplexes, in: Hors Cadre Nr. 1, 1983, 50–69; deutsch.: Zwei Historiker nach einem Film: perplex, in: Georg Schmid, Hg., Die Zeichen der Historie. Beiträge zu einer semiologischen Geschichtswissenschaft, Wien u. Köln 1986, 279–296.

12 Laurent Veray, Les films d'actualité français de la Grande Guerre, Paris 1995.

den Kadragen, die den Blickpunkt der Soldaten einnehmen, zeigt er die Mittel, die zur Information und zur Emotionalisierung des Zuschauers verwendet werden. So begreift man, daß der Blick auf den Krieg komplexer ist als man meinen könnte. Die Wochenschauen dienten weniger der „Gehirnwäsche“ (*bouillage de crâne*) als die anderen Mittel der Propaganda. Im Unterschied zu dem, was sich in der Presse abspielte, bestand auf der Leinwand die einzige Deformation darin, nur gut behandelte Soldaten zu zeigen und über verschiedene Kadrierungs- und Montageprozesse ihre Anzahl zu erhöhen. Mehr als die Erklärungen der Verantwortlichen der Filmdienststellen der Armeen, die sich gänzlich verbürgten, weil sie von der Zensur kontrolliert wurden und um Propaganda bemüht waren, erlaubt es die aufmerksame Untersuchung der Bilder, die mit den Drehbedingungen in Beziehung gesetzt werden (von denen man die Spur ebenso auf der Leinwand wie in den schriftlichen Dokumenten findet), den Beweis dafür zu erbringen, daß ab 1916 wirkliche Kriegsszenen gedreht werden konnten, zumindest die Aufbrüche und die Angriffe, und daß die Dokumentation nicht nur aus Simulationen und Nachstellungen besteht, wie dies Historiker bis dahin angenommen hatten. Wenn Sylvie Lindeperg das Bild des Zweiten Weltkriegs im französischen Kino¹³ untersucht, dann fragt sie nach der Entstehung der Filme. In verschiedenen Schichten ihrer Herstellung sieht sie den Ort, wo Konflikte und politische, ökonomische, professionelle und persönliche Willkür zum Tragen kommen. Dies erlaube es, die Kriegsbilder besser zu verstehen, die Frankreich zwischen 1944 und 1969 fabrizierte.

Das Filmdokument und die Ziele des Historikers

Nach diesen unvermeidlichen Umwegen, die die methodologischen Zwänge kennzeichnen sollen, die dem Gebrauch eines kinematographischen Dokuments inhärent sind, tut es gut zu erwähnen, daß die Historiker weder Filmgeschichte um ihrer selbst willen schreiben, noch Filmanalyse in einer theoretischen Perspektive betreiben. Darauf insistierte Ferro, als er in *Faire de l'histoire*¹⁴ vorschlug, Film als ein „neues Objekt“ zu benützen. Historiker wollen Geschichte machen. Welche? Und wie? In anderen Worten, welche Ziele können sie sich setzen in Hinblick auf die Möglichkeiten, die dieser Quellentyp in sich birgt? Was bezeugt der Film? Welche

13 Sylvie Lindeperg, *Les écrans de l'ombre. La seconde Guerre mondiale dans le cinéma français (1944-1969)*, Paris 1997.

14 Marc Ferro, *Le film: une contre-analyse de la société*, in: *Faire de l'histoire*, Bd. III, Paris 1974.

Bindung gibt es zwischen filmischer Repräsentation und kollektivem Gedächtnis? Kann das Kino dazu dienen, eine kritische Geschichte zu entwickeln? Viele verschiedene Fragen, deren Antworten derzeit sehr unterschiedlich ausfallen. Aber, wie Marc Ferro in der letzten Auflage seines Buches *Cinéma et histoire* unterstreicht, hat „der Film (...) als Dokument die Partie gewonnen“, trotz des steigenden Mißtrauens gegenüber dem Bild, das übrigens sehr alt ist, wie es die von Georges Sadoul geäußerten Zweifel in *L'Histoire et ses méthodes*¹⁵ 1961 unterstreichen.

Es ist jedenfalls hervorzuheben, daß das Kino im Kulturbereich nicht isoliert funktioniert. Es nimmt sehr oft Themen oder Formen auf, die von anderswo kommen: Zuvorderst von der Literatur mit der immer noch sehr großer Bedeutung der Roman- und Theaterverfilmungen, oder es nimmt, obwohl dies weniger erforscht wird, Erfolge auf, die in anderen Bereichen der populäreren Unterhaltung verzeichnet wurden. Die Anglo-Amerikaner haben viel über die Beziehung von Variété und Kino gearbeitet, aber auch der Zirkus hatte seinen Einfluß, später das Radio und heutzutage das Fernsehen. Ein französischer Erfolgsfilm wie *Papa, maman, la bonne et moi* von Jean-Paul Le Chanois triumphierte 1954 in einem Maße, daß sein Titel (der auch der eines Chansons ist) als Reklame für ein großes Kaufhaus diente („Papa, Mama, das Dienstmädchen und ich, wir gehen alle in...“), während eine seiner lustigsten Einstellungen (jeder Teller auf dem Tisch trägt ein Preisschild) in *L'Humanité*¹⁶ einen Artikel über das teure Leben illustrierte! In der Tat nimmt der Film die innerhalb einer vagen Handlung einigermaßen ungenlenk artikulierten Monologe des Komikers Robert Lamoureux auf, die nach ihrem Erfolg am Theater im Radio triumphieren. Der Film muß also hinsichtlich seiner Beziehungen zu anderen Filmen oder anderen Texten untersucht werden; dies führt dazu, von Wiederaufnahmen oder Hinweisen auf Verschränkungen ausgehend, Serien von intertextuellen Referenzen zu konstruieren, wobei eingeräumt wird, daß das Moment des Tausches sich nicht mit dem Begriff des determinierenden Einflusses fassen läßt, sondern mit dem Begriff einer komplexen Interferenz, in die sich fragmentarische Elemente mischen, wie dies eine Reihe von anglo-amerikanischen Veröffentlichungen¹⁷ sehr gut zeigt.

15 Marc Ferro, *Cinéma et Histoire*, Paris 1993; Georges Sadoul, *Photographie et cinématographie. Moyens récents de diffusion, témoignages enregistrés*, in: *L'Histoire et ses méthodes*, Paris 1961, 771-782.

16 Ich verdanke diese Hinweise der unveröffentlichten Arbeit einer meiner Studenten-Forscher, Laurent Billia, Autor des Artikels *Les murmures des fonds d'auteur : la donation Jean-Paul Le Chanois*, in *Cinémathèque* Nr. 1, 1992. *L'Humanité* ist die Tageszeitung der Parti Communiste Français.

17 Wenig entwickelt in Frankreich, floriert dieser Forschungstypus in den USA und in Nordeu-

Übrigens gibt es kinematographische Traditionen, die bei den filmischen Repräsentationen der Welt ins Gewicht fallen. Diesen Punkt entwickelt Pierre Sorlin mit viel Subtilität in *Italian National Cinema* wie auch in einer anderen Publikation, die den Beziehungen zwischen den europäischen Gesellschaften und ihren Kinematographien gewidmet ist.¹⁸ Schon die Titel dieser Bücher suggerieren, daß es eine enge Beziehung zwischen einer nationalen Kultur und den produzierten Filmen gibt, aber zugleich nimmt der Autor an, daß es sowohl in thematischer wie auch in formaler Hinsicht eine Ebene gibt, auf der das Kino Autonomie besitzt, und zwar sosehr, daß der Eindruck entsteht, die Filme entkämen ihrer Zeit und die Welt des Kinos sei relativ selbstbezogen. Oft beziehen sich Filme mehr auf andere Filme als auf die reale Welt. Übersteigert man diesen Standpunkt, könnte man nachgerade vorschlagen, daß es sich beim Filmemachen um eine quasi autarke Aktivität handle. Um ein Beispiel zu nennen, bemerkt Sorlin, daß die Repräsentationen der *Résistance* im europäischen Kino viel eher auf Referenzen von Film zu Film denn auf solchen zur Realität (oder zur Historiographie der *Résistance*) beruhen. England konstruierte die ersten Bilder dieser *Résistance* in dem Augenblick, als die Aktion begann (mit *Secret mission*, 1942), und trotz einiger Modifikationen in den kontinentalen Filmen werden diese Bilder in der Folge als Matrix für die Filme der Nachkriegszeit dienen. So wird man einen Gutteil der 1942 an Originalschauplätzen gedrehten Szenen beibehalten, als Zeichen der Authentizität, in Form von Einfügungen alter Wochenschauen inmitten von nachgestellten Szenen, und man wird dazu neigen, selbst nach den sechziger Jahren noch in Schwarzweiß zu drehen und Menschen spielen zu lassen, die selber in der *Résistance* waren, oder jedenfalls eher Laiendarsteller als bekannte Schauspieler, die zusehr das Gefühl erzeugten, man hätte es mit Fiktion zu tun. Genauso hat der Einbruch des Hollywoodfilms nach dem Krieg nicht bloß feindliche Reaktionen ausgelöst, sondern noch mehr Resonanzen und Echos provoziert, in einem Maße, daß „wir Europäer die Welt durch die Linsen von Hollywood erschaffen und vorstellen“. Davon zeugt die Überrepräsentation von Autos in den Filmen der sechziger Jahre; gewiß haben sich die Autos auch in Wirklichkeit vervielfältigt, aber man kann sehr leicht erkennen, daß es keinen direkten Bezug zwischen der Vermehrung der Autos und dem Moment gibt, wo das Auto auf der Leinwand triumphiert: Der Zeitpunkt entspricht

ropa, mit Veröffentlichungen wie jenen von William Urrichio u. Roberta E. Pearson, *Reframing Culture. The Case of the Vitagraph Quality Films*, Princeton 1993, die zeigt, wie sich filmische Repräsentationen von jedweder Textart und verschiedenen Bildern ausgehend konstruieren, mit denen die Zuschauer einer Epoche mehr oder weniger vertraut sein können.

18 Pierre Sorlin, *European Cinemas, European Societies 1939 1990*, London u. New York 1991; und ders., *Italian National Cinema*, wie Anm. 4.

vielmehr jenem der Assimilation an ein Hollywood-Modell. Die Entwicklung des Autos in den Filmen ist weniger ein Spiegel der Realität als die Manifestation seines symbolischen Wertes in den sechziger Jahren, als man das Auto als Zeichen des Reichtums und der Macht wahrnimmt.

Der Nachdruck, mit dem ich die Einfügung des Films in sein eigenes Milieu fordere und seine relative Autonomie in bezug auf die Wirklichkeiten betone, ist damit verbunden, daß ich keinesfalls glaube, ein Film könnte uns im positivistisch-wissenschaftlichen Sinn etwas sagen. Um das Interesse und die Grenzen des Films als Dokument für den Historiker zu erfassen, sollte auf der Idee beharrt werden, daß es kein „Zeugen-Kino“ gibt, in dem Sinne, daß der Film niemals „die Realität“ zeigt, sondern nur Bilder dieser Realität konstruieren kann, Repräsentationen, die weniger von Tatsachen als von der Wahrnehmung zeugen, die man zu einem bestimmten lokalisierten und datierten Zeitpunkt davon hatte oder erzeugen wollte. Wenn man, wie dies Noel Burch und Geneviève Sellier¹⁹ gemacht haben, das Bild der Klassen- und Geschlechterverhältnisse im französischen Kino untersucht, wird man von diesen Verhältnissen nur ein kinematographisches Bild finden, nicht eines der historischen Realität. Film ist in keinem Fall das direkte Abbild oder der Spiegel der Gesellschaft, sondern er bleibt, wie eben gezeigt, in seinen eigenen Traditionen und Produktionsmodi gefangen, die beträchtliche Kompromisse zwischen unterschiedlichsten Interessen erfordern. Er kann höchstens eine Partial- oder Teillektüre sozialer Phänomene vorschlagen, was ihm seine Bedeutung nicht raubt, denn er ist, mehr oder weniger bewußt, um ein Wort von Ferro aufzunehmen, gleichzeitig Zeuge und Handelnder. Er kann insbesondere Bewußtwerden ermöglichen, indem er uns auf Brüche im dominanten Diskurs hinweist. *Kalle*, der Kurzfilm über Kamerun, von dem oben die Rede war, konstruiert eine Fiktion (die eines jungen Schwarzen, der, von der Technik fasziniert, nach Frankreich kommt, um dort Elektrotechnik zu studieren), wobei er den offiziellen Diskurs illustriert; die Konfiszierung der Stimme des Schwarzen durch einen Weißen markiert gleichzeitig die Fortsetzung der Unterdrückung: In dieser Hinsicht erlaubt er uns ungewollt den Blick auf eine „Gegen-Geschichte“, die weder diejenige ist, die den Diskursen der Kolonialisten entspringt, noch diejenige aus dem Diskurs der Antikolonialisten, ganz wie es Ferro wünscht, dessen älteste Idee es ist, daß der Film eine „Gegen-Analyse der Gesellschaft“²⁰ erlaubt.

19 Noel Burch u. Geneviève Sellier, *La drôle de guerre des sexes du cinéma français, 1930–1956*, Paris 1996.

20 Ferro, *Le film, wie Anm. 14*.

Daran, daß er nur fragmentarische Zeugnisse zweiten Grades bereitstellt, kann man die schlechte Eignung des Films als historisches Dokument ermessen. Er ist weder unersetzlich (andere Dokumente können uns zu ähnlichen Schlüssen führen) noch sehr effizient: Das Feld der Fragen, die man ihm in bezug auf historische Realitäten stellen kann, ist sehr beschränkt, und die Antworten, die er zu geben vermag, sind limitiert. Dagegen gibt er uns sehr viel zu sehen vom sozial Imaginären, von sozio-kulturellen Kohärenzen, von der *longue durée* der Vorstellungen. In diesem Sinn ist er weitaus wirksamer als Dokument einer „anthropologischen“ Geschichte denn einer Sozial- oder Politikgeschichte im engeren Sinn. Doch kann der Film in einem spezifischen Kontext eine Funktion haben: Er ermöglicht uns das Verständnis von Vorstellungen, die Akteure des politischen und ökonomischen Leben eines Landes von sich selbst haben. So zeigen zum Beispiel die jüngsten Arbeiten, die von jungen Forschern über Auftragsfilme von diversen Institutionen zwischen 1945 und 1955 gemacht wurden, auf präzise Weise, wie sich das soziale Bild der französischen Arbeiter in den zehn entscheidenden Jahren nach dem Krieg modifiziert hat.²¹

Das Kino erzeugt insbesondere über die Spielfilme sehr oft den Eindruck, reaktionär zu sein, oder wenigstens konservativ in dem Maße, als seine Bilder sich weniger von Neuigkeiten als von langfristig geltenden Modellen nähren. Es hat jedoch den Vorteil, deren Gewicht in der Geschichte zu erfassen. Während es (abgesehen von Ausnahmen) zur Erfassung von Brüchen wenig nützlich ist, wird es dies, wenn es zu verstehen gilt, wie sich jemand in einer Tradition verwurzelt und diese gleichzeitig in Frage stellt. Der Film kann symptomatische Nostalgien präsentieren (etwa jene der alten französischen Handwerksgesellschaft, hervorgehoben in *La belle équipe* von Julien Duvivier aus dem Jahr 1936, wie auch jene der harten und zugleich einladenden englischen Arbeitertradition, die die Filme von Ken Loach oder Terence Davies in den achtziger und neunziger Jahren evozieren), aber auch für Wünsche eintreten, die neu und manchmal in der Gesellschaft umstritten sind, wie dies Sorlin in bezug auf den Traum vom Automobil im Europa der sechziger Jahre bemerkt. Der Film ermöglicht es jedenfalls, alle jene Zeitverschiebungen besser zu erfassen, die die „Zeit der Geschichte“ konstituieren, und deren Konsequenzen für die „Mentalitäten“, die von historischen „Fakten“ abhängen, so banal wie Wahlergebnisse oder so wild dramatisch wie jüngste Massaker am Balkan oder in Afrika.

21 Estelle Caron, Michel Ionascu u. Marion Richoux, unter der Leitung von Michèle Lagny, *Le cheminot, le mineur et le paysan*, erscheint 1997 in einem Sammelband über den europäischen Dokumentarfilm: Roger Odin, Hg., *Le Documentaire européen*, Paris 1997.

Das Kino, das Gedächtnis und die Geschichte

Dennoch, den Bezug des Films zur Geschichte nur in Begriffen der Zeugenschaft, des Dokumentes zu erwägen, darin nur eine „neue Quelle“ zu sehen, ist von beschränktem Nutzen. Mir scheint die Funktion des Films für die Konstruktion von Geschichte die wichtigste zu sein. Man kann die Frage auf zwei Arten stellen: Man kann nach der Rolle des Films in der Konstitution eines kollektiven Gedächtnisses fragen, oder zumindest eines sozialen Gedächtnisses, das kollektiv anerkannt wird, und man kann nach der Konstitution von Geschichte selbst fragen. Denn entgegen dem, was uns die zeitgenössische Gedenk-Manie glauben machen will, ist das Gedächtnis nicht die Geschichte, sondern nur ihre „primäre Materie“, woran Jacques Le Goff in *Geschichte und Gedächtnis*²² erinnert.

Für einige Militante könnte das Kino also eine sozio-politische Komponente haben, indem es das Gedächtnis derer rekonstruiert und das Wort denjenigen wiedergibt, die von den Mächtigen beraubt worden sind. Es hätte dann wesentliche Funktion im Ausdruck eines „Gedächtnisses der Besiegten“, die nicht das Recht auf die offiziellen Gedenkfeiern der großen Geschichte haben, wie dies Ferro unterstreicht. Das sagt ein Satz, der als Nachsatz der letzten Version von Chris Markers Film *Le fonds de l'air est rouge* steht; es ist auch ein Ansinnen, das hinter *La Reprise*, einem neueren, 1997 herausgekommenen französischen Dokumentarfilm von Hervé Le Roux steckt, der die Bedeutung der Revolte einer jungen Arbeiterin wiederzufinden sucht, die darüber in Wut ausbricht, daß sie gezwungen wird, im Juni 1968 den Streik abubrechen, wobei sie in *cinéma direct* gefilmt wird (*La reprise des usines Wonder*, realisiert von Studenten der Filmhochschule, die damals IDHEC hieß). Aber oft geschieht es, daß das Kino, wenn es ein Gedächtnis rekonstruiert (wie übrigens andere Medien auch), die Geschichte verdunkelt, indem es Mythen hervorbringt. Schon indem es Bilder auswählt, löscht es andere aus. Dies in einem solchen Maße, daß ich einmal ein bißchen paradox formuliert habe, das Bild widersetze sich dem Gedächtnis.²³ Weiters weil es zumeist die ruhmreichen „großen Fakten“ erzählt, die das „Memorial der Größe“ von Gruppen und Nationen ohne kritische Dimension konstituieren. Diese mythische Geschichte kann total phantastisch sein, wie dies voll Humor *l'Histoire au cinéma* von Jean-Loup Bourget²⁴ zeigt, wo auf die unpräzise Grenze zwischen Geschichte und Fiktion in vielen „hi-

22 Jacques Le Goff, *Histoire et Mémoire*, Paris 1988; deutsch: *Geschichte und Gedächtnis*, Frankfurt am Main 1992.

23 In: *L'histoire contre l'image, l'image contre la mémoire*, in: *Hors Cadre* Nr. 9, 1991, 63–76.

24 Jean-Loup Bourget, *L'histoire au cinéma, le passé retrouvé*, Paris 1992.

storischen“ Filmen beharrt wird. In diesem Bereich könnte man die Palme den *Peplums*²⁵ überreichen, die einigen italienischen und amerikanischen Produzenten in den fünfziger und sechziger Jahren ihre schönsten Tage (und solide Profite) bescherten, sofern die Palme nicht, was Frankreich angeht, der Filmographie der Revolution²⁶ gebührt.

Die Legenden-Historie kann jedoch auch, gerade in ihrer Falschheit dank der Konstruktion von signifikanten Fiktionen tiefe Kräfte enthüllen, die durch das Ereignishafte verdeckt werden: Ferro unterstreicht dies in bezug auf den *Panzerkreuzer Potemkin* von Eisenstein, indem er betont, daß der Künstler mit den „imaginären Fakten (...) das Wahre neu schreibt, die Geschichte erkennbar macht“,²⁷ und ich hatte ebendieses Gefühl bei der Analyse der *Marseillaise* von Renoir, auf die ich noch zu sprechen kommen werde.

Aber weder die Gedächtnis-Geschichte noch die Legenden-Geschichte wird von den Historikern als Geschichte verstanden. Die *kritische* Geschichte, also jene, die analysiert, wägt gegebenenfalls das Für und Wider ab, macht Bedeutungen aus. Welche Rolle kann hier das Kino spielen? Zum Beispiel mit Kompilationsfilmen oder mit Filmen, die Aussagen von Zeitzeugen und Archivbilder verbinden, wie es auf für seine Zeit exemplarische Weise der Film *Le chagrin et la pitié* von Marcel Ophüls tat, der den Mythos eines Widerstand leistenden Frankreich in Frage stellt (jenen Mythos, den just zu Kriegsende der berühmte Film *La bataille du rail* von René Clément mitkonstruierte und den das Buch von Sylvie Lindeperg²⁸ im Detail analysiert). Aber auch mit gewissen Spielfilmen, die auf einer starken historiographischen These beruhen. Man kann das bei Visconti verfolgen, insbesondere in *Senso* oder in *Der Gepard*, ein Film, der sehr von Gramscis Positionen zum Risorgimento²⁹ geprägt ist. Es gibt also mehrere filmische Visionen von Geschichte, die Ferro hinsichtlich verschiedener Kriterien zu klassifizieren versucht, je nachdem ob die Geschichte von innen oder von außen gesehen wird, von oben oder

25 Siehe eine Sondernummer über den Peplum, koordiniert von Claude Aziza für die Zeitschrift *CinémAction*, erscheint Ende 1997. Das Genre des Peplum umfaßt sogenannte Kostümfilme mit antiken oder biblischen Stoffen (Anm. d. Übers.)

26 Siehe Sylvie Dallet, *La Révolution et le cinéma*, Paris 1988 oder J.C. Bonnet u. P.H. Roger, *La légende de la Révolution au XXème siècle*, Paris 1988.

27 In: *Cinéma et Histoire*, wie Anm. 15, 211.

28 *Les écrans de l'ombre*, wie Anm. 13.

29 Siehe Michèle Lagny, *Senso*, Visconti, *Étude critique*, Paris 1992; *Un Gattopardo senza storia, una storia senza Gattopardo*, Il Gattopardo, a cura di Lino Micciché, Roma 1996, 40–52.

von unten, und ob der Film von Institutionen oder Gegeninstitutionen produziert wird, oder ob er eine „autonome Analyse“³⁰ konstituiert.

Ich möchte auch einen anderen wichtigen Aspekt hervorheben: den der Beziehung zwischen den Möglichkeiten der filmischen Äußerungsweise (*écriture*) und den Notwendigkeiten des Schreibens von Geschichte, von der wir seit Braudel wissen, daß sie sich simultan auf mehreren zeitlichen Registern abspielt, auf mehreren Ebenen gleichzeitig, in einer polyphonen Gleichzeitigkeit von sich sehr langsam entwickelnden Strukturen (Alltagsleben, Mentalitäten, Öko-Historie), von Konjunkturen mit verschiedenen Rhythmen (insbesondere die sozio-ökonomische Konjunktur) und Ereignissen, die mehr oder weniger dem Gesetz des Zufalls unterworfen sind (das heißt dem Gesetz der vielfältigen Determinationen, die sich vereinigen). In *Die Namen der Geschichte*³¹ zeigt Jacques Rancière, indem er den Diskurs von Braudel im Licht der Differenzierung analysiert, die der Linguist Emile Benveniste zwischen der Zeit der Geschichte (dem Imperfekt bzw. *Passé simple*) und der Zeit des Diskurses (dem Präsens) vornimmt, daß die Schrift und selbst das Mündliche zu einer offen deklarierten Wahl oder einem verstoßenen Gleiten (wie dies Braudel geschickt macht) zwischen den Zeiten (bzw. den Modi) zwingen. Der Film hingegen kann in Gleichzeitigkeit erzählen, kann subtile zeitliche Dehnungen zwischen Bildlauf und Tonspur, zwischen verschiedenen Ebenen des filmischen Bildes und verschiedenen Ebenen der Tonspur, gleiten lassen.

Les Camisards von René Allio (1970) zum Beispiel erzählt die Reaktion der Protestanten in den Cévennen gegen die Repression, die auf die Aufhebung des Edikts von Nantes folgte. Die dominante Zeit ist dort die „kurze Zeit“, die eines Konfliktes, der, selbst wenn seine Motive religiöser Natur sind, zwei soziale Gruppen gegenüberstellt; aber hinter dem Epos der Camisards versucht Allio einerseits die Bedeutung ihrer Revolte in den Zyklen der Bauernaufstände des 17. und 18. Jahrhunderts wiederzufinden und andererseits die Verwurzelung des bäuerlichen Lebens in der *longue durée* der Natur. Die Koaleszenz der Zeiten wird auf verschiedene Weisen produziert, vor allem, indem der Geschichte eine Narration übergestülpt wird, die in der Vergangenheit durch eine der Figuren erzählt wird, die man im Film anwesend sieht, und durch die Einfügung von einigermaßen langen Pausen, in denen das Leben auf den Feldern, dann das Leben der Aufständischen in der Natur beschrieben wird, und die die Erzählung des Konfliktes unterbrechen.

30 In: *Cinéma et Histoire*, wie Anm. 15, 225.

31 Jacques Rancière, *Les Mots de l'Histoire. Essai de poétique du savoir*, Paris 1992, neuaufgelegt unter dem Titel *Les Noms de l'Histoire*. Deutsch: *Die Namen der Geschichte. Versuch einer Poetik des Wissens*, Frankfurt am Main 1994.

Obwohl sich ein außergewöhnliches Ereignis abzeichnet, leben die Bauern, wie sie dies immer getan haben. Sie werden in weiten Einstellungen beschrieben, die die Männer (und Frauen) eng an die Landschaft binden, mit einfarbigen Kostümen in Braun, Beige und Weiß, nicht nur perfekt in Harmonie mit der trockenen und strengen Umgebung der Cévennen, sondern noch als *longue durée* wahrgenommen, ohne Alter. Man erkennt sicherlich Reminiszenzen an Le Nain oder Chardin, also an ungefähre Zeitgenossen, aber es könnte sich auch um Spuren von Millet oder Van Gogh handeln; tatsächlich überlagern sich einander sehr nahestehende Repräsentationen, was eine präzise Datierung der Bauern verhindert, die diesem „langen Mittelalter“ zugehören, das ein Historiker wie Le Goff bis in die Mitte des 19. Jahrhunderts ausdehnt, bis zur Industriellen Revolution. Hier ist es das Bild selbst, das durch die Verwendung der Kostüme (ähnliches ließe sich über die Ausstattung sagen), aber auch durch die Kadrierungen und die Beziehungen zwischen Vordergrund und Hintergrund, durch sein Spiel mit dem Raum die Permanenzen suggeriert.³²

Der Film, die Geschichte und ihrer beider Zeit

Die *Camisards*, die Allio mitten in der Nach-68er-Zeit dreht, sind mit kollektiven Kämpfen beschäftigt, mit der Rückkehr zur Natur, und sogar mit Feminismus, was sich durch die Rollen von Frauen übersetzt, die schön sind, weil sie Rebellen sind. Diese Anachronismen lassen uns nicht vergessen, daß ein historischer Film, wenigstens insoweit er versucht, uns über eine mehr oder weniger junge Vergangenheit zu informieren, auch (vielleicht vor allem) von seiner eigenen Zeit zeugt. (Selbst die „objektivsten“ Historiker entkommen ihrer eigenen Zeit nicht ganz). In dieser Hinsicht schreibt das Kino die Geschichte doppelt: die der Vergangenheit und die seiner Gegenwart. Ich schlage vor, das Kino ein bißchen näher von der Analyse eines emblematischen Films ausgehend zu betrachten, der einem eminent französischen historischen Sujet gewidmet ist: *La Marseillaise* von Jean Renoir, 1937 gedreht, im Rahmen eines historischen Ereignisses, das ein veritabler Mythos in der französischen Geschichte geworden ist: die Erlangung der Macht durch Sozialisten und Radikalsozialisten, die mit parlamentarischer Unterstützung der Kommunisten den *Front populaire* konstituieren.

³² Siehe Michèle Lagny, *Le film et le temps braudélien*, in: *Cinemas, Journal of film studies*, Montréal, Québec, Herbst 1994, 16–39; dies., *Sémio-histoire : le temps d'un regard sur les troubles du temps*, in: *Kodikas/Code. Ars Semeiotica*, vol. 17, Tübingen, Dezember 1994, 37–45.

Die Wichtigkeit des Themas der *Marseillaise* verweist auf seine Funktion im nationalen Imaginären: Es handelt sich um eine Hymne, die, 1792 komponiert, von Marseille nach Paris kommt und von den Freiwilligen der Revolutionsarmeen (*Volontaires*) gesungen wird, die von der revolutionären Regierung rekrutiert wurden, um die Nation zu verteidigen und die die Monarchie zu Fall bringen werden. 1879 wird sie zur Nationalhymne und nimmt mit dem Ersten Weltkrieg offizielle und sogar chauvinistische Züge an. 1935 hingegen begleitet sie die Aufmärsche zum 14. Juli, die das Vorspiel zur Machterlangung der Linken sind, die sich im Mai 1936 vereinigt.

Das Projekt des Films ist an den 150. Jahrestag der Revolution gebunden, den man 1939 nicht groß zu feiern vermag. Seine Ursprünge und seine Entwicklung sind dank der Arbeiten von Pascal Ory und Geneviève Guillaume-Grimaud³³ gut bekannt. Letztere präsentiert eine umfassende Analyse der Genese und der Schwierigkeiten des Unternehmens, dessen Idee bereits seit Beginn des Jahres 1936 in der Luft liegt, als ein Kurzfilm über die Geburt der *Marseillaise*, *La naissance de la Marseillaise*, realisiert wird. Der Entschluß, einen großen Film zu drehen, wird von der PCF und der CGT (damals eine wiedervereinigte Gewerkschaft) energisch unterstützt, die ein Koordinationskomitee für die Produktion bilden, das auf populäre Weise durch den Vorverkauf von Eintrittskarten finanziert wird, das heißt, als eine Art Subskription, an der die Gewerkschaften teilnehmen, die die Tickets ihren Mitgliedern und Sympathisanten anbieten. Daran schließt sich die Hilfe mehrerer Kollektive an, darunter *Ciné-Liberté*³⁴, das den Erlös seiner Vorträge über das Kino dem Film widmet, und ein Versprechen der Regierung, sich zu beteiligen, ein Versprechen, das nicht eingehalten werden wird. Auch kommerzielle und chauvinistische Interessen sind den Beteiligten nicht gänzlich fremd.

Vor der Ausstellung von 1937 wissen wir alle, daß große Länder (...) uns riesige kinematographische Werke präsentieren werden, die ihre Größe, ihre Industrie, ihre Aktivitäten und ihre Sehnsüchte spiegeln werden. Daher (...) ist es zumindest notwendig, daß das

33 Pascal Ory, *De Ciné-Liberté à la Marseillaise, espoirs et limites d'un cinéma libéré (1936-1938)*, in: *Le Mouvement social*, Nr. 91, April/Juni 1975; Geneviève Guillaume-Grimaud, *Le cinéma du Front populaire*, Paris 1986.

34 *Ciné-Liberté*, Verein von Regisseuren, Kritikern und Filmarbeitern, gründete im Juli 1936 eine Zeitschrift und organisierte außerdem Radiosendungen, Vorträge und Kinovorführungen.

französische Kino, das innerhalb der nationalen Kunst einen hinlänglich bekannten Platz einnimmt, auch seine Vitalität manifestieren kann.³⁵

Die Wahl des Regisseurs verlangt keine großen Kommentare: Renoir hat gerade *La grande illusion* gemacht, einen der pazifistischen Bestseller des Jahres 1937. Sein linkes Engagement ist zu dieser Zeit seinen „sozialen“ Filmen ablesbar: *Toni* (1934), der die Integrationsschwierigkeiten eines italienischen Einwanderers erzählt, *Le crime de Mr Lange* (1935), wo Arbeiter versuchen, ein Unternehmen flott zu machen, das der Besitzer bereits dem Untergang preisgegeben hat, sowie *Les bas-fonds* (1936). Dieses Engagement hat ihm bereits die Leitung einer Gruppe von Regisseuren und Technikern eingetragen, die im März 1936 *La vie est à nous* realisierte, einen Wahlpropagandafilm für die PCF.³⁶ Die Vorbereitung von *La Marseillaise* findet mit Begeisterung statt, mit vielen Versammlungen, darunter auch öffentlichen wie jener in der Huyghens-Halle in Montparnasse im März 1937, und jeder Art von Projekten, die mehr oder weniger kompliziert und eindrucksvoll sind. Die Dreharbeiten beginnen schließlich im August 1937 in Fontainebleau mit der Einnahme der Tuilerien und einer Menge professioneller oder freiwilliger Statisten und werden bis zum November fortgesetzt.

Es gab also einen etwas konfusen und ungeordneten, doch sehr lebendigen Versuch, einen populären Film kollektiv zu finanzieren, den man einen „Aktions-Film“ nennen könnte. Ein Flugblatt für die Subskription aus dem Jahr 1937 stellt einen Sansculotten in gestreifter Hose und mit phrygischer Mütze dar, den Spieß in der Hand, seine Ärmel aufkrempehend, links von einem Kasten, der für den Film plädiert, einen Film „der Einheit der französischen Nation... der Film der Menschenrechte und des französischen Citoyen... Subskribieren Sie... Vorwärts... damit das Volk Frankreichs seinen Film über die französische Revolution von 1789 hat... Vorwärts... für die erste Erfahrung mit einem Film für das Volk und durch das Volk“. Trotz der sehr großen Werbung während der Realisierung des Films (mit verschiedensten Artikeln und Interviews in der kommunistischen Presse, in *L'Humanité*, *Ce soir* und vielen anderen Zeitungen, einem Stand beim Fest der *Humanité*, usw.) wurde der Versuch dennoch nicht von Erfolg gekrönt: Die gesammelten Beträge überstiegen nicht 700.000 Francs, während damals das mittlere Budget eines Films bereits 2,5 Millionen Francs betrug und *La Marseillaise* letzten Endes 10 Millionen Francs kostete. In der Folge mußte man sich anders behelfen, und 1937 konstituierte sich eine Filmverwertungs- und Produktionsgesellschaft von

³⁵ Georges Cravenne, in *Paris-Soir* vom 11. Februar 1937.

³⁶ Ebd.

Le Marseillaise, die die fehlenden Gelder aufbrachte. Als der Film im Februar 1938 anlief, eine ganze Weile nach dem Fall der ersten Regierung Blum und während des Debakels der Illusionen, erwies er sich als kommerzieller Mißerfolg; die Kritik nahm ihn zwiespältig auf, sowohl auf Seiten der Rechten, wo Lucien Rebatet die fortwährenden Anspielungen auf das Zeitgeschehen und den kommunistischen Propagandacharakter des Werkes denunzierte, wie auch auf Seiten der Linken, wo, trotz der Bewunderung von Aragon, man durch eine Darstellung der Aristokraten und der Monarchie verwirrt war, die als zweideutig angesehen wurde.³⁷

Ein Aktualitäten-Film

Eine Erklärung von Renoir unterstreicht, daß es sich darum handle, einen aktuellen Film zu machen, mit welchem dem Volk seine Geschichte zurückgegeben werden soll:

Seit einiger Zeit verspüren meine Freunde und ich die Notwendigkeit, einen Film zu machen, der das Frankreich des Volkes darstellt, angesichts all dieser Produktionen, die nichts mit dem aktuellen Frankreich zu tun haben, und die leider die Mehrheit ausmachen. Das beste Sujet wäre klarerweise das aktuelle Leben; der Sieg vom Mai, die Streiks vom Juni... Das wäre großartig, aber der Film käme niemals heraus. Also haben wir uns auf eine Epoche verlegt, die die meiste Ähnlichkeit mit der unsrigen aufweist: die Französische Revolution.³⁸

In der Tat frappiert die gewaltige Ähnlichkeit, die zwischen dem Film und den Wochenschauen der Jahre 1935 bis 1937 herrscht. In den Wochenschauen, die an der *Vidéotheque de Paris*³⁹ zugänglich sind, stoßen Zeremonien und Kundgebungen aufeinander, begeisterte Aufmärsche mit Menschenmengen, Schreien, Gesängen, Fahnen und Ansprachen, in den starken Momenten, die dem Wahlerfolg des *Front populaire* im Mai und Juni 1936 vorausgingen und folgten. Man findet dort auch Zeichen von Schwierigkeiten: von jenen der Regierung (die sich an der „Geldwand“⁴⁰ stößt und sich zu einer Abwertung des Geldes entschließen muß) wie jenen des Alltagslebens der kleinen Leute, mit Bildern von Arbeitslosen und vor allem

37 Vgl. zu all diesen Punkten das beachtliche Dokumentendossier, das von la Revue du cinéma, Image et son, Nr. 268, Februar 1973, zusammengestellt wurde und das dem Schwerpunkt ‚Il y a 35 ans ‚la Marseillaise‘ gewidmet ist.

38 In: L'Avant-Garde vom 17. Februar 1937.

39 Hauptsächlich von den Firmen Gaumont und Éclair herrührend.

40 „Mur d'argent“ ist ein zeitgenössischer Ausdruck, der verwendet wurde, um die Finanzblocka-

von Arbeitern, die am Tag nach den Wahlen aufhören zu arbeiten, um durch einen großen Streik, der einem Fest gleicht, daran zu erinnern, daß sie existieren. Man spürt dort auch das Unbehagen gegenüber der aggressiven Haltung des deutschen Nachbarn, insbesondere mit der Errichtung des Pavillons des Dritten Reichs, der von einem Adler mit Hakenkreuz dominiert wird, für die Weltausstellung 1937, und mit den Anleihen für die nationale Verteidigung. Fügen wir einige avantgardistische Forderungen hinzu, die mit einer herablassenden, unsanften Ironie behandelt werden, insbesondere jene nach dem Wahlrecht für Frauen. Eine Gemüsehändlerin fürchtet, daß die Frauen, die wohl anderes zu tun hätten als zu wählen (nämlich: „ihren Haushalt besorgen“), nur von Kandidaten manipuliert würden, die ihnen „schön tun“ würden; eine kleine Spielhandlung zeigt eine Mondäne mit einem langen Zigarettenspitz (Frau, die wählt, und Frau, die raucht!), die über diese Frage des Feminismus nachdenken wird, von der sie bisher noch nicht einmal die Zeit gehabt hat zu träumen! Bei ihrer Pressekonferenz erscheint die Feministin Louise Weiss wie eine aufgeplusterte Bourgeoise, und die Kundgebung der am Fuß der Bastille angekettenen Frauen ähnelt einem Kinderspiel von Mädchen, die es schwer haben, sich zu emanzipieren.

Man spürt durch alle diese Bilder hindurch, in welchem Maße die Frauen und Männer am Ende der dreißiger Jahre sich in einer mehr oder weniger bewußten Form des Modells der Großen Revolution bedienen, des Modells der Schreckensherrschaft zwischen 1789 und 1792. Die beiden Volksaufmärsche vom 14. Juli, jener von 1935 und jener, der die Wahlen vom Mai 1936 feiert, sind mit historischen Zeichen versehen: durch die Bastille-Säule, die die Inschrift 1789-1935 trägt, durch die Marseillaise, die mit der Internationalen rivalisiert, durch die nationale Fahne, die sich mit der roten Fahne überkreuzt. Die nationale Einheit ist die des patriotischen Volkes, die des „linken Volkes“. Hier drückt sich die neue Politik der PCF aus, die von nun an die Politik der „ausgestreckten Hand“ praktiziert und die Notwendigkeit einer revolutionären Bewegung unterstreicht, die nicht „Proletarier“ und „Bürgerliche“ gegenüberstellt, sondern alle sozialen Gruppen assoziiert, die der Arbeitswelt angehören, aus denen nur die „zweihundert Familien“ ausgeschlossen werden, woran jene Montage zu Beginn des Films *La vie est à nous* erinnert, der ab März 1936 zu sehen war.⁴¹ Aber man erfährt vor allem die symbolische *mise en scène* der Machtergreifung, das Ende der Frustration des verordneten Schweigens,

den zu bezeichnen, die, so wird vermutet, durch die von den Reichen organisierte Kapitalflucht verursacht wurden.

41 Der Ausdruck „deux cent familles“ (zweihundert Familien) rührt vom Wahlkampf der PCF her, die so die wenigen reichen Kapitalisten bezeichnet, denen vorgeworfen wird, die ökonomische und politische Macht in Frankreich innezuhaben.

die Freude, die Lust daran, endlich die Orte der Rede zu besetzen. Irgendetwas von symbolischem Wert kommt dazu: Die Geschichte hat sich in Gang gesetzt; sie erscheint wie ein veritables Reservoir an Schnappschüssen, an von (hier revolutionärer) Vergangenheit getränkten Klischees, die neue mythische Bilder (diejenigen des *Front populaire*) für die Zukunft schaffen werden.

Folglich verwendet der Film dieselben Themen wie die Wochenschauen: den Enthusiasmus der Menschenmengen, die Anfechtung der herrschenden Macht (die Monarchie 1792, die „zweihundert Familien“ 1936/37), den Elan gegenüber der bedrohten Grenze (durch die Koalition der Konterrevolutionäre, aber vielleicht bald durch die Hitler-Anhänger gegen Ende der dreißiger Jahre). In einigen Momenten fragt man sich gar, wer eigentlich in dem Film spricht: Im *Club des Amis de la Constitution* von Marseille im Oktober 1790 ist dies ein jakobinischer Lastenträger oder ein CGT-Docker, eine durch den Verrat der Truppen des Königs im Norden Frankreichs aufgebrachte Fischverkäuferin oder eine Feministin, die gegen den Entzug des Wahlrechts mit ihrem „Wir, die Frauen...“ protestiert? Nichts als Gemeinsamkeiten auch zwischen den freudigen Aufmärschen, oftmals in Verkleidung, in den Straßen, die an die im Juni 1936 bestreikten Fabriken grenzen, und die „Korrektur“, die den Aristokraten ohne Bösartigkeit aufgebrummt wird, die das den Marseillern auf den Champs-Élysées gebotene Bankett durcheinandergebracht haben; zwischen den bretonischen Tänzen und dazugehörigen Dudelsäcken, die die Freiwilligen in der Rue Saint-Antoine im Juli 1792 empfangen, und denjenigen, die die Feiern von 1937 begleiten. Sicherlich, zwischen den gleichzeitig entschlossenen und wohlherzogenen Abordnungen, die im Film in Richtung der Tuilerien ziehen, und denen, die in den Wochenschauen bei der Nation oder bei der Bastille demonstrieren werden, oder auch zwischen den Ankäufern von „Anleihen zur nationalen Verteidigung“, die sich 1937 anstellen und den Patrioten, die sich einschreiben, um 1792 Richtung Grenze zu ziehen, gibt es einen Größenunterschied hinsichtlich der Realität: Die einen laufen in die Schlacht und manchmal in den Tod, die anderen werden bezahlten Urlaub gewinnen oder die Zinsen der Anleihen; aber ihre Gesten gleichen einander.

Das Filmteam benützt genau die gleiche Bildrhetorik wie die Kameramänner und die Cutter der Wochenschauen, um diese Gesten zu filmen. Zu dieser Zeit ist die Kamera noch zu schwer, um auf der Schulter getragen zu werden, noch zu grob, um eine synchrone Tonaufnahme zu erlauben, aber eine gewisse Spontaneität der Dreharbeiten findet sich manchmal in den zitterigen und berührenden Bildern, wenn man die feierlichen Streiks von 1936 zeigt oder die Demonstranten, die von der Metro bis zum Boulevard freudig der Kundgebung des Juli 1935 zulau-

fen. Dennoch ist im großen und ganzen das Prinzip der Aufnahme immer dasselbe: lange Kamerabewegungen, die die Menschenmengen erfassen, Nahaufnahmen von Rednern, deren Reden man (glücklicherweise!) abkürzt. So ist der Schwenk, der die im *Club des Amis de la Constitution* versammelten Patrioten aus Marseille vereint, in der historischen Inszenierung der gleiche wie derjenige, der die Halle aus 1935 aufnimmt, wo sich die Zuhörer der Führer der Linken drängen, die sich vereinigen wird. Sobald es Dinge gibt, die „erklärt“ werden müssen, versucht man, einen filmischen Diskurs über die Montage zu konstruieren: Man stellt signifikante kurze Szenen einander gegenüber (geschlossene Türen, Schilder, Schlangen, die sich wegen Arbeitslosigkeit um die Volkssuppe anstellen), kleine Zeichnungen (den Sparstrumpf in bezug auf die Anleihe), die Titelseiten der Zeitungen, Zwischentitel oder Doppelbelichtungen (zum Beispiel für das Frauenwahlrecht: „Werden die Frauen wählen... Ja... Nein...“), Zahlen und Schemata, belebt durch einen Tanz der Münzen, in dem der Franc kleiner wird in dem Fragment, das der Geldentwertung gewidmet ist), manchmal von einem redundanten Kommentar aus dem Off begleitet. Die bedeutungstiftende Anordnung, die wir im Film von der Reaktion der revolutionären Presse bis zur Publikation des Manifestes von Brunswick finden (welches das Pariser Volk bedroht und den Aufstand vom 10. August 1792⁴² auslösen wird), beruht auf denselben Prinzipien: eine fragmentarische Montage von Titeln der wichtigsten revolutionären Zeitungen weist die narrative Kontinuität zugunsten einer Gegenüberstellung von einigen Einstellungen zurück, die in einer chronologischen Unordnung präsentiert werden, welche von der sich einstellenden politischen Unordnung zeugt, und wird einen unwiderrufflichen Umsturz provozieren, den Zusammenbruch der Monarchie. Diese Ähnlichkeit der Bilder hat ohne Zweifel auf sehr prosaische Weise damit zu tun, daß die Techniker (Kameramänner und Tonmänner), die die Wochenschauen drehen, für uns direkte Zeugen der Jahre 1935 bis 1937, dieselben sind (oder deren Brüder) wie jene, die die einigende Bewegung und den damit verbundenen französischen Volksaufstand von 1790 bis 1792 inszenieren, ohne sich allzusehr um Nuancen zu kümmern. (Man hat keine Zeit, der Augenblick ist – noch – nicht gekommen.) So erklärt sich, daß man dieselben Aufnahme- und Montage-Ticks und Angewohnheiten findet.

Einen offenkundigen Unterschied gibt es dennoch: Im Film wie in den Wochenschauen gibt es viele Reden – programmatische Reden, erklärende Reden; aber 1935 bis 1937 salbadern Politiker, die man rasch erkennt (Thorez, Blum...),

42 Es handelt sich um einen schriftlichen Text des Oberbefehlshabers der gegen die Revolution koalierenden Armeen, der das Pariser Volk mit einem „totalen Umsturz“ bedroht. ER wird den Widerstand der Bevölkerung auslösen, dann den Sturz der Monarchie.

manchmal Gewerkschaftsführer (Jouhaux), während der Film das Wort über weite Strecken den Menschen aus dem Volk überläßt, mittlerweile vorzugsweise den Kleinbürgern – Arnaud, dem Zollbeamten, Javel, dem antiklerikalen Anstreicher (der insbesondere den eidverweigernden Priestern gegenüber feindlich eingestellt ist). Eine doppelt signifikante Wahl von Renoir, die uns daran erinnert, daß es sich auch um eine spektakuläre Inszenierung (daher die Kosten) handelt und um einen didaktischen Film, der aus der revolutionären Geschichte von 1790 bis 1792 eine Geschichtsstunde für die Zukunft machen will, wo diese Geschichte eine der Massen und nicht der Führer ist.

Die Kontinuität der Geschichte

La Marseillaise spielt effektiv auf mehreren Ebenen: Es ist unmöglich, hier eine komplette Filmanalyse⁴³ vorzulegen; ich werde mich damit begnügen, einige wenige Punkte herauszuarbeiten, die es erlauben, sowohl die Interpretation zu unterstreichen, die Renoir und sein Team der revolutionären Aktion geben, und die sehr starke Beziehung, die den *Front populaire*, hinter den Bildern, an die Revolution bindet. Der Film dreht sich um die Idee, daß es die *Marseillaise* ist, die die Konstituierung einer nationalen Einheit erlaubt hat, und daß diese Einheit an die Revolution gebunden ist. Es handelt sich auch darum zu zeigen, daß es um die Einheit eines ganzen Volkes geht, davon ausgeschlossen werden einzig die reaktionären Aristokraten. Diese Absicht bringt ziemlich lange, ein wenig didaktische Passagen mit sich, wo sich die Thesen entwickeln, die Renoir zu seiner Zeit den bekanntesten Quellen entnehmen kann, insbesondere dem Werk von Albert Mathiez, der 1922 seine *Histoire de la Révolution française* veröffentlicht und bis zu Albert Soboul der klassische Historiker der Linken bleiben wird, aber auch und vor allem den Arbeiten von Michelet, dessen Atem unentwegt im Film zu spüren ist.

Insbesondere eine Sequenz, die man als „Bergpredigt“ bezeichnen könnte, stellt die Wünsche und Forderungen der Patrioten vor, die von der adeligen Reaktion aus der Stadt vertrieben werden, welche sich trotz der Einnahme der Bastille und der Abschaffung der Privilegien immer noch hält; man findet dort Seite an Seite einen Bauern, der verurteilt wurde, weil er das Jagdrecht verletzt und eine

43 Ich verweise in diesem Punkt auf die Analyse von Guillaume-Grimaud, wie Anm. 33, und auf einen kleinen Artikel (*La Marseillaise : pour une révolution permanente*), den ich in der Zeitschrift *Vertigo, Les Écrans de la Révolution*, Nr. 4, 1989, veröffentlicht habe, wo man auch den Text von Pierre Serna über das Essen in *La Marseillaise (A table, citoyens)* findet, und einen anderen von Thierry Frémaux über die Lyonnaiser Karriere des Films.

Taube getötet hatte, einen der schlecht bezahlten Geistlichen, einen Maurer, Bomier (der den kleinen Mann aus der Stadt repräsentiert) und einen „Intellektuellen“ (den Zöllner Arnaud). Der Bauer und der Priester werden übrigens sehr schnell aus dem Film entfernt. Es gibt Anspielungen auf die *terreur paysanne*, auf die verbrannten Schlösser von 1790, auf die Reaktion der Priester, die die zivile Konstitution des Klerus 1791 verweigerten, aber dies hält sich in Grenzen. Was den Regisseur vor allem interessiert, ist die Haltung der Leute, die in der Stadt leben (Leute, die Handarbeit machen, und Leute, die Kopfarbeit machen, wie die Zuschauer im Kino und die Wähler des *Front populaire*). Ihre Meinungen haben sich im Laufe der verschiedenen Versammlungen entwickelt (zum Beispiel in Marseille, im *Club des Amis de la Constitution*), oder im Laufe von ein wenig zu aufbauenden Gesprächen zwischen den verschiedenen Figuren, die „hinauf“ nach Paris fahren, an der Einnahme der Tuilerien teilhaben und dann Richtung Grenze ziehen.

Dieser ein wenig schwerfällige Standpunkt hinterläßt manchmal den Eindruck einer Geschichtsstunde, der auch durch die Organisierung einer halbfiktiven Erzählhandlung vermittelt wird. Ein kollektiver Held, das Volk, wird durch die kleine Gruppe der Marseiller repräsentiert, die auf die sozialen Klassen verweist, die sich zur Revolution vereint haben; die Gruppe selbst wird durch einen individuellen Helden symbolisiert, den Maurer Bomier, mit dem man sich eventuell identifizieren wird können, weil er eine Liebesgeschichte hat und weil er im Laufe der Einnahme der Tuilerien sterben wird. Es ergibt sich daraus ein melodramatischer Aspekt, damit wir über sein Schicksal weinen können und, wer weiß, Lust haben, ihn zu rächen. Die Fiktion humanisiert den Diskurs, indem sie uns mit Bomier eine sympathische, begeisterte und großzügige Figur aus dem Volk gibt, die aber nicht immer versteht, was geschieht: Glücklicherweise kann es ihm Arnaud, der gebildeter ist als er, weil er in die Schule gegangen ist, erklären, nah an seiner Seite und auf herzliche Art. Auf diese Weise zeichnet sich eine einigermaßen paternalistische Konzeption ab: Sie präsentiert das Volk wie ein großes gelehriges Kind, das lernen wird, sich korrekt zu verhalten, dank des Verständnisses, das ihm das Kleinbürgertum beibringt. Man hat auch eine Vorahnung vom Scheitern des Volkes, sowohl während der Revolution als auch 1936 bis 1938, dessen Symptom das Verschwinden von Bomier sein würde.

Dem Volk gegenüber findet sich kein Manichäismus: Die Aristokraten und der König werden auf nuancierte Weise präsentiert. Monsieur de Saint-Laurent, der *Commandant de la place* von Marseille, emigriert nach der Einnahme der Festung und schätzt die Patrioten sehr, die von den Höflingen verachtet werden, die nichts verstanden haben. Selbst der gutmütige Ludwig XVI. (gespielt von Pierre Renoir),

gibt *mots d'auteur* (Autorenworte)⁴⁴ von sich (sein Arm ist „nicht lang genug“, um nach dem Huhn zu fassen, das sein Diener Picart entfernt hat), und er ist quasi-modern (er kostet das neue Gemüse, das die Marseiller mitgebracht haben, die Tomate, und schätzt diese sehr; wenn er die Zeit hätte, würde er sehr wohl diese neue Angewohnheit ausprobieren, die darin besteht, sich die Zähne zu putzen, was Marie-Antoinette schwer schockiert). Vor allem ist er sich der Fehler sehr bewußt, die seine Schwäche ihn begehen läßt, zum Beispiel in der Sequenz, wo unter dem Druck der Königin, der *Autrichienne*, und einiger seiner insbesondere über die Geldlage und das Schicksal ihrer Finanzspekulationen besorgten Minister er sich entschließt, das Manifest von Brunswick zu verbreiten.

Wenn man die Struktur der Erzählung analysierte, fände man hier eine Feststellung wieder, die François Furet in *Penser la révolution française*⁴⁵ später klar ausdrückte, die aber Renoir nicht kennen konnte: Es war nicht das Volk, das an die Macht gelangte, sondern es war die Monarchie, die sich von innen her zersetzte. Tatsächlich wird man sich sehr schnell darüber klar, daß im Film die Initiative nicht beim Volk liegt. Die revolutionäre Handlung wird immer nur durch die Mächtigen selbst ausgelöst. Es ist das, was man die adelige Reaktion (*la réaction nobiliaire*) nennt, symbolisiert durch die Episode der Verurteilung des Wilderers, die im Film die Einigung des Volkes auslöst, repräsentiert durch die Gebirgssequenz und in die Einnahme der Festung von Marseille mündend, ein Remake der Bastille in Miniatur; der Versammlung des *Club des Amis de la Constitution* geht die Bockigkeit der Emigranten und der „Verräter an der Nation“ in Valenciennes voraus, was zur dort angekündigten Massenerhebung der *Volontaires* zu führen scheint; schließlich ist es das Manifest von Brunswick, das den Angriff auf die Tuilerien provoziert. Dagegen bleiben die Mächtigen ohnmächtig, weil sie nicht begriffen haben, daß wirklich etwas im Gange ist, daß diese „Heere von Tolpatschen“, von denen einer der Emigranten spricht, die Strukturen der Gesellschaft transformiert haben, daß der „Dritte Stand“ die lebendige Kraft der Nation geworden ist: Die aristokratische Monarchie ist tot, weil sie einen politischen Organisationsmodus repräsentiert, der obsolet ist, wovon symbolisch die Sequenz der Emigranten in Koblenz zeugt.

Auf ebenso signifikante Weise markiert die raumzeitliche Organisation des Films den Ort und die Rolle der Macht und den Ort und die Rolle des Volkes: zuallererst die begrenzten Räumlichkeiten, die Räume mit geschlossenen Fenstern, die von Möbeln überladenen Zimmer, und häufig die nahen Kadrierungen, in Auf-

44 „Mot d'auteur“ bedeutet im Französischen, daß bestimmte Worte eher auf deren Autor – in diesem Fall Renoir – als auf die (fiktionale) Figur verweisen, die sie sagt. (Anm. d. Ü.)

45 François Furet, *Penser la révolution française*, Paris 1978.

sicht, die die Figuren beengen (den König, die Emigranten) in ihrem Bett, auf ihren Stühlen, hinter ihren Tischen oder ihren Klavichorden. Man sieht die Repräsentanten der Macht nur zuhause: das Zimmer des Königs, isoliert durch die langen Gänge, die durchschritten werden müssen und die Türen, die geöffnet werden müssen, ein geschlossener und stickiger Salon, in dem sich die Emigranten langweilen und ein Komplott aushecken, eine von schweren Möbeln überladene *Salle de conseil*, der Tuilerienpalast, dessen Fenster durch Sandsäcke geschützt sind. Ein versperrter Raum also, der das Unverständnis, aber auch das Geheimnis hervorbringt, und der schützt: Sobald der König in den Hof hinaustritt, wird er verhöhnt und ist er verloren.

Dem Volk hingegen gehören die offenen Räume, die Freiluft, das Gebirge, das Meer, über dem die Plattform der Festung von Marseille liegt, die großen Straßen, der Platz der Bastille, die Champs-Élysées, der Hof der Tuilerien, die weiten Einstellungen, das sonnige Licht der Bilder. Diesmal ein Raum des Handelns und der Rede, der Feste, aber gleichermaßen auch der Gefahr (draußen geschehen die Erhebung und der Krieg). Das Volk hat manchmal auch geschlossene Räume, aber es sind die, wo man ihm die Macht wegnimmt: die überfüllten Zimmer, in denen das neue Gesetz ausgearbeitet wird, durch Entscheidungen, die mehr oder weniger durch Redner provoziert werden, die das Volk repräsentieren, aber die weder Docker noch Maurer sind, sondern vielmehr Kleinbürger; die Adligen und der König werden durch Kaufleute ersetzt, durch Finanzmänner und Rechtsexperten, nicht durch das Volk als ganzes. Man sieht es sehr gut, wenn Roderer, der vom rätselhaften Louis Jouvét gespielte Präsident der Nationalversammlung, kommt, um die königliche Familie der Rache des Volkes zu überlassen. Die Betonung dieser Episode durch den Film ist hoch signifikant: Es ist die Nationalversammlung, und nicht das Volk, die allein Louis XVI. wird verurteilen können.

Der Kampf um die Volksmacht ist also immer von neuem aufzunehmen. Er ist keineswegs schon mit der Revolution beendet, nicht einmal mit dem *Front populaire*, der nur einen neuen Versuch repräsentiert. Aber der Film sagt das Wesentliche: Alle diese zum Teil gescheiterten Bemühungen erlauben dem Volk Schritt für Schritt, die Symbolik der Macht zu kontrollieren, von der genau das Lied der Marseillaise zeugt. Das Volk ist effizient durch seine Hingebung und seine Kämpfe, aber vor allem dann, wenn es sich die Insignien der Macht aneignet: das Wort und die Waffen. Der Film markiert diese Dimension, indem er durch abstrakte nicht-narrative Montagen die Wichtigkeit der Schrift präsentiert, wie der oben erwähnten (die Einstellung von einem Setzer in einer Druckerei, gefolgt von der Gegenüberstellung der Zeitungen). Genauso assoziiert er symbolisch das Er-

lernen des Umgangs mit dem Gewehr mit demjenigen des Liedes der Marseillaise in einer langen Sequenz, die den Marsch der Freiwilligen nach Paris zeigt. Diese Bedeutung des Symbolischen verstärkt sich weiter durch die Wiederverwendung von Mythen, zu denen die historischen Ereignisse der Vergangenheit werden, deren enttäuschende „Realitäten“ sich verwischen, deren Repräsentation aber bleibt, diejenige der römischen Republik (erneuert durch den Maler Javel) für die Revolutionäre, diejenige aus 1792 (durch den Regisseur Renoir wiedergelesen) für die Volksfront, wie auch die Bilder des *Front populaire* noch die Träume der Sozialisten nährten, die mit der Rose in der Hand zum Pantheon schritten oder trotz des Regens im Mai 1981 an der Bastille tanzten.

Die zeitgenössischen Kritiker, ob zugeneigt oder feindlich, hatten recht: Selten würde ein historischer Film in einem solchen Maße den Geschmack und den Geruch des Augenblicks tragen, in dem er voll kollektivem Enthusiasmus vorbereitet und realisiert wurde. Aus seiner ein wenig paternalistischen Konzeption des Volkes heraus, der Idee, daß das Handeln dieses Volkes oft nur „reaktiv“ ist und über längere Zeit nur durch eine möglicherweise unerträgliche „permanente Revolution“ beibehalten werden könnte, ist der Film nicht ohne eine gewisse Zweideutigkeit, und man spürt hier bereits, daß Daladier den Franzosen mit einem neuen Thermidor droht. Aber man kann nicht aus den Augen verlieren, was das revolutionäre Abenteuer an Erfrischendem hat, dasjenige des *Front* wie dasjenige der Patrioten: der großartige Auftritt der Eroberung der Tuileries und derjenige, der zwangsweise beim Verlassen des Kinos im Gedächtnis bleibt, nämlich in der letzten Einstellung der Freiwilligen, die Richtung Valmy marschieren, sind beide da, um zu beweisen, daß Renoir auf bewundernswerte Weise die Lektion von Michelet verstanden hat, die von Rancière in *Die Namen der Geschichte* betont wird: Was am *Front populaire* wie an der Revolution bedeutend ist, ist die Inszenierung der symbolischen Macht durch das Volk und die Konstituierung des Mythos durch die Konsignation des Ereignisses in einem großen Buch oder einem großen Film, die ihrerseits mythisch werden. Die wahre Macht ist die symbolische Macht, trotz der sukzessiven Niederlagen in der Wirklichkeit, trotz der oft gelungenen Enteignungsversuche seit der Revolution, bleibt mit dem *Front populaire* das letzte Wort wenn nicht beim Volk, so wenigstens beim Bild vom Volk.

Um abzuschließen: Man sieht hier, wieviel Aufmerksamkeit sowohl in bezug auf die Genese des Films als auch in bezug auf seine Äußerungsform (*écriture*) angebracht ist, um ihn gleichzeitig als Dokument seiner Zeit, als Symptom der Entwicklung der öffentlichen Meinung zwischen 1937 und 1938 zu lesen, wie auch als historiographisches Dokument, hier Zeuge einer Konzeption der Geschichte der



Revolution. Weder die Erklärungen der Produzenten noch der Autoren, die in unserem Fall besonders reichlich sind, noch die kalte oder begeisterte Rezeption durch die Kritik, die leicht erklärlich ist je nach politischer Sympathie, weder der öffentliche Mißerfolg eines Films, von dem man zweifellos zuviel erwartete und der zu einem Zeitpunkt im Kino anlief, als sich zwei Jahre nach den Wahlen die anfängliche Begeisterung für den *Front populaire* gelegt hatte, reichen aus, um die Bedeutungen (*significations*) des Films zu verstehen.

Die Analyse der Auswahl in bezug auf das Drehbuch, auch die hier von mir nicht unternommene Analyse der Wahl der Schauspieler, oder noch diejenige seiner narrativen Organisation oder der raumzeitlichen *mise en scène* erlauben, diese Bedeutungen auszumachen, die vielleicht mit einigem Abstand besser wahrnehmbar sind (und insbesondere dank der Entwicklung der historiographischen Konzeptionen der Revolution, wie ich es in bezug auf das Buch von François Furet betont habe). Aber sie reichen auch nicht aus, um daraus die Geschichtsträchtigkeit abzuschätzen. Die eine und die andere Zugangsweise müssen verbunden werden und einander ergänzen, ohne die Beziehungen zu leugnen, die das Kino mit den besonderen Formen der Kultur seiner Zeit unterhält, wie ich es zu zeigen versuchte, indem ich auf den Ähnlichkeiten zwischen der Art, die Rekonstruktion zu filmen, und der Art, die Aktualität zu filmen, beharrt habe. Den Film verwenden setzt also voraus, selbstsicher den Standpunkt einer *Semio-Historie* einzunehmen, indem man die Analyse der filmischen Ausdrucksmodi, die Untersuchung der Dokumente, die über die Produktion, die Verfertigung und die Rezeption des Films Aufschluß geben, und die Analyse seines kulturellen Intertextes zusammenschließt.

Aus dem Französischen von Christa Blümlinger