

# Von Engeln, Blockflöten und Nagellack

Anmerkungen zur Geschichte  
der Filmarchive

Der deutsch-jüdische Essayist Walter Benjamin hat 1940 in seiner Schrift *Über den Begriff der Geschichte* ein Bild von Paul Klee, das er selbst besessen hat, geschichtsphilosophisch ausgelegt. Das Aquarell heißt *Angelus Novus* und stellt einen Engel dar mit weit aufgerissenen Augen, offenem Mund und ausgedehnten Flügeln. Benjamin deutet ihn als Engel der Geschichte, der sein Antlitz der Vergangenheit zugewandt habe und eine einzige Katastrophe wahrnehme, Trümmer auf Trümmer. "Er möchte wohl verweilen, die Toten wecken und das Zerschlagene zusammenfügen"<sup>1</sup>. Doch ein Sturm, so Benjamin weiter, wehe vom Paradiese her und treibe ihn in die Zukunft, der er den Rücken kehre, während der Trümmerhaufen vor ihm zum Himmel wachse. Dieser Sturm, so schließt Benjamin skeptisch, sei das, "was wir den Fortschritt nennen"<sup>2</sup>.

Benjamins düstere Interpretation muss in erster Linie als Ausdruck seiner politischen Desillusionierung unter der Schockwirkung des Hitler-Stalin-Pakts verstanden werden. Doch in relativ zwangloser Weise, so meine ich, ließe sich sein *Angelus Novus*-Notat auch als bemerkenswert präzise Allegorie der Filmgeschichte, ihrer eigenen Trümmerlandschaften und rettenwollenden Engel lesen. Der Trümmerhaufen ist kaum zu überblicken: Berge an Filmkopien sind verrottet oder gar bewusst verstümmelt und zerstört worden. Unermessliche Areale auf der Landkarte der Filmkunst sind damit endgültig ausstrahlt. Dieses Katastrophengeschehen, das als Urimpuls für die Gründung der Filmarchive wirkte, ist aber gleichzeitig - und in einem sehr benjaminischen Sinne - die Kehrseite einer angeblichen technischen und ästhetischen Fortschrittsgeschichte des Mediums Film.

Paul Klee: *Angelus Novus*, Federzeichnung laviert, 1920



Ein erstes dezidiertes Fortschrittsbewusstsein prägt die kaum den Kinderschuhen entwachsene Filmindustrie bereits gegen Ende der 10er Jahre. Der Lumière'sche *Cinématographe* hat seine Herkunft aus dem Milieu der Jahrmärkte, Vaudeville-Theater, Music-Halls und Nickelodeons abgestreift, und erste bedeutende Filmregisseure wie D.W. Griffith haben eine autonome Filmrhetorik ausbuchstabiert, welche die theaterhaften Anfänge obsolet erscheinen lässt. Der naive Charme der frühen Méliès'schen Feerien und das manierierte Pathos der italienischen Filmdiven der 10er Jahre haben wirtschaftlich und ästhetisch ausgedient. Doch damit nicht genug: Das frühe "Kintopp" wird nicht nur für tot erklärt, sondern buchstäblich zu Grabe getragen. In den Lagerräumen der Produzenten und Verleiher stapeln sich tonnenweise Filmrollen, deren einzig verbleibender Marktwert in ihren recycelbaren Bestandteilen liegt: Nitrozellulose und Spurenelemente an Silber. Und so wird die chemische Industrie zur hocheffizienten Abdeckerei des frühen Films: Schätzungen zufolge sind ca. 80% der weltweiten Filmproduktion in den Jahren 1895 bis 1918 unwiederbringlich zerstört worden<sup>3</sup>.

"Hélas! les Cinémathèques sont nées dix ans trop tard, fondées en 1925, elles auraient pu tout sauver. Elles ne sont nées qu'en 1935. Malgré cela, on pouvait encore espérer qu'elles auraient pu sauver l'essentiel. C'était trop présumer des mauvaises habitudes, du mépris et de l'indifférence qui voue l'œuvre d'art cinématographique à sa transformation en vernis à ongles ou en fulmicoton."

Henri Langlois

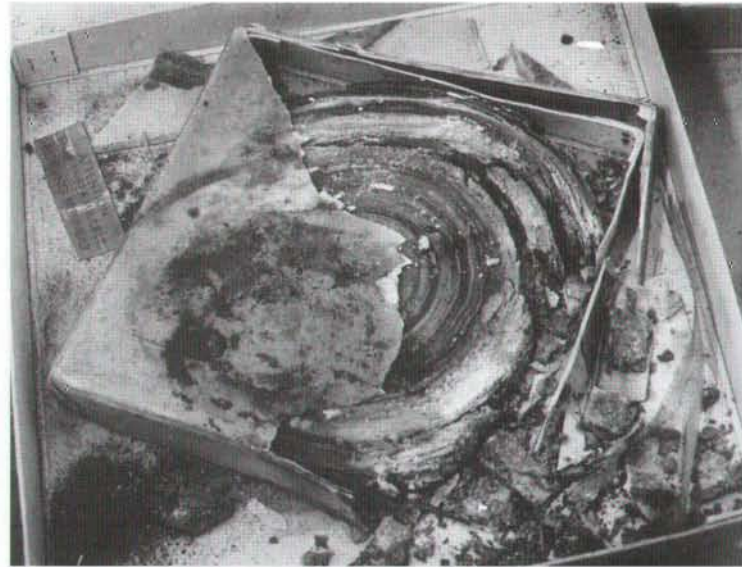
<sup>1</sup> Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften* I/2, Frankfurt a.M. 1980, S. 697

<sup>2</sup> *Op. cit.*, S. 698

<sup>3</sup> Vgl. Raymond Borde: *Les cinémathèques*, Lausanne 1983, S. 22



Frühe  
handkolorierte  
Feerie



Zersetzung  
einer Nitrokopie

Diese ursprüngliche Destruktion, welche die Filmindustrie betrieb - gleichsam als hohnlachender Abgesang auf die eigene ursprüngliche Akkumulation -, wäre allerdings vermeidbar gewesen. Es hatte nicht an Visionären gefehlt, die zu einem sehr frühen Zeitpunkt ein gesellschaftliches Bewusstsein dafür reklamierten, dass der Film jenseits wirtschaftlicher Interessen auch als kulturhistorisches Gut rangieren müsse. Den vermutlich ersten Hinweis hierzu liefert der polnische Kameramann Boleslas Matuszewski bereits im März 1898 - also gut zwei Jahre nach der ersten öffentlichen Filmvorführung im Pariser *Grand Café* - in der Denkschrift *Une nouvelle source de l'histoire*<sup>4</sup>. Matuszewski unterstreicht darin die besondere Augenzeugenschaft der Filmkamera und mahnt die Gründung eines Pariser "musée cinématographique" an. In seiner Nachfolge engagieren sich bis Ende der 20er Jahre unzählige Pioniere des Filmarchiv-Konzepts dafür, einen sicheren Aufbewahrungsort für das bedrohte Filmerbe zu schaffen - vom französischen Bankier und Multimillionär Albert Kahn bis zum Baseler Jesuitenpater Joseph Joye<sup>5</sup>.

Es bedurfte allerdings einer zweiten, weitaus verheerenderen Zerstörungswelle, um die Bewegung der bedeutenden Archivgründungen der 30er Jahre endlich in Gang zu bringen. Wiederum verfangt sich der Sturm des Fortschritts in den Flügeln des Engels der Geschichte, wiederum wachsen die Trümmerberge. Anfang der 30er Jahre hat sich der Tonfilm weitgehend gegen den Stummfilm durchgesetzt: Die Kinobetreiber haben ihre Projektionsanlagen umgerüstet und die Filmpianisten aufs Altenteil geschickt, Stummfilmstars ohne stimmliche Expressivität verschwinden rapide im Orkus des Vergessens, und die Ende der 20er Jahre bis zum höchsten Raffinement getriebene Bildersprache des Stummfilms erscheint schlagartig als *old-fashioned*. Als Reaktion auf diesen eklatanten Markteinbruch räumen die Studios ihre Stummfilm-Lager und verhöckern kiloweise Negativ- und Positivkopien. Diejenige Dekade der Filmgeschichte, die heute noch als Blütezeit der 7. Kunst gelten darf, wird zerhackt, verstümmelt und eingeschmolzen, Meisterwerke von Friedrich Wilhelm Murnau, Carl Theodor Dreyer und Erich von Stroheim werden zu Industriefarbe und Nagellack verarbeitet. Unter dem unmittelbaren Eindruck dieser beispiellosen Kulturvernichtung gründen sich in dichter Zeitabfolge die ersten Filmarchive: 1933 das *Svenska Filmsamfundet* in Stockholm, 1934 das *Reichsfilmmarchiv* in Berlin, 1935 die *National Film Library* in London sowie die *Film Library* im *Museum of Modern Art* in New York, und schließlich 1936 die Pariser *Cinémathèque française* des charismatischen Henri Langlois. Diese "heroische" Gründerära, die bewegte Zeit der schillernden Kinemathek-Korsaren und Zelluloid-Zorros, ist jedoch auch ein tragisch umwitterter Wettlauf gegen die Zeit: Es sind schätzungsweise nur 30% der Filmproduktion



Henri Langlois

<sup>4</sup> Vgl. Patrick Olmeta: *La Cinémathèque française de 1936 à nos jours*, Paris 2000, S. 13 ff.  
<sup>5</sup> Vgl. Borde, op. cit., S. 35 ff.



Fotogramm aus der digitalen Lola Montez-Rekonstruktion

der 20er Jahre, die schließlich gerettet werden konnten. Zu diesem deprimierenden Verlustprotokoll schreibt Langlois im Rückblick: "Hélas! les Cinémathèques sont nées dix ans trop tard, fondées en 1925, elles auraient pu tout sauver. Elles ne sont nées qu'en 1935. Malgré cela, on pouvait encore espérer qu'elles auraient pu sauver l'essentiel. C'était trop présumer des mauvaises habitudes, du mépris et de l'indifférence qui voue l'œuvre d'art cinématographique à sa transformation en vernis à ongles ou en fulmicoton."<sup>6</sup>

1938 institutionalisiert sich das Konzept des filmhistorischen Erbes auch grenzüberschreitend: Aus einer Kerngruppe von vier Archiven gründet sich der internationale Verband FIAF (*Fédération Internationale des Archives du Film*). Dessen Erfolgsgeschichte wird zwar kurzzeitig durch das Kriegsgeschehen unterbrochen<sup>7</sup>, doch bereits der FIAF-Nachkriegskongress 1946 kann einen regelrechten Mitgliederboom (von 4 auf 14) verbuchen. Anfang der 50er Jahre verdüstert sich das Bild, erneut ausgelöst durch eine technische Revolution: Statt des bis dahin gebräuchlichen Nitrofilms, der leicht entflammbar und langfristig selbstzersetzend ist, wird der sogenannte Sicherheitsfilm auf Azetat-Basis zum industriellen Standard der Filmproduktion. Wiederum setzt eine ökonomisch-technische Kettenreaktion ein: Kodak, Agfa und Orwo setzen den Azetat-Standard weltweit durch, woraufhin Produzenten und Verleiher sich ihrer alten Nitro-Bestände entledigen, die nur zum Teil in die Filmarchive eingelagert werden. Diese wiederum, in einem neuerlichen Wettlauf gegen die Zeit, versuchen nachgerade sisyphushaft, die gigantischen Nitrobestände auf *safety film* umzukopieren. Die Verlustrechnung der 30er und 40er Jahre variiert zwischen 10% und 50%, mit einer besonders hohen Dezimierung im Bereich der Genre- und Routineproduktionen, die zwar künstlerisch weniger ambitioniert, als populärkulturelle Indikatoren jedoch historisch besonders aufschlussreich sind.

In Abwandlung des berüchtigten aristotelischen Syllogismus<sup>8</sup> könnte aus der Prämisse, wonach alle Materie sterblich ist, und der nüchternen Feststellung, wonach Film nicht nur als Kunstform, sondern auch als Materie existiert, eine fatale *conclusio* gezogen werden. Und in der Tat ist die immense Konservierungs- und Restaurationsarbeit, die seit den 30er Jahren täglich weltweit in den Filmarchiven geleistet wird, nichts anderes als eine tägliche Kampfansage der Kunst und des Geistes an den materiellen Verfall, an jene unheilige Allianz aus Zeit und Chemie. Ironischerweise hat sich auch der zunächst vielgepriesene *safety film* als anfälliger erwiesen als zunächst vermutet. Nur unter strikt klimatisierten Bedingungen kann seine autokatalytische Dekomposition zu einer breiigen, ätzend riechenden Masse (*vinegar syndrome*) verlangsamt oder gestoppt werden. In der Fachwelt stoßen auch die digitalen Sirenengesänge nur bedingt auf Anklang: Digitale Daten sind extrem flüchtig und fragil - daher haben digitale Speichermedien in der Regel kürzere Verfallsdaten als analoge und bilden keineswegs den zunächst erhofften Königsweg der Langzeitkonservierung.<sup>9</sup>

Überdies wird das "Tod des Kinos"-Konzept neuerlich gerne in einem metaphorischen, kulturpessimistischen Sinne bemüht<sup>10</sup>. Die Dispositive des klassischen Kinos, so der *basso continuo* der Kassandrarufer, seien momentan in einer stupenden Metamorphose begriffen, an deren Ende eher *urban entertainment centers* mit kinematographischer Sättigungsbeilage oder virtuelle *shopping malls* für solipsistische Audiovisionen ständen als das gemeinschaftliche auratische Leinwanderlebnis. Doch bei solch flinken Prophezeiungen ist Vorsicht geboten. Auf dem FIAF-Kongreß 2001 im marokkanischen Rabat hat der Avantgarde-Cineast und Direktor des Österreichischen Filmmuseums, Peter Kubelka, auf seine unnachahmliche Weise das Wort ergriffen, indem er anfang, eine historische Blockflöte zu spielen. Kubelka erläuterte, dass diese Blockflöte in der prä- und frühbarocken Musik eine bedeutende Rolle gespielt habe, im 18.

Jahrhundert jedoch von der modulationsreichen Querflöte verdrängt worden sei. Für zwei Jahrhunderte sei die Blockflöte in den Dornröschenschlaf des rein musealen Objekts gefallen - bis zu jenem Moment, als im 20. Jahrhundert orchestrale "Erneuerer" wie Nikolaus Harnoncourt oder Gustav Leonhardt sie exhumierten und ihren einzigartigen Klang zu neuen kammermusikalischen Ehren führten. Kubelka schloss daraus, dass auch ein eventueller "Tod des Kinos" nur von vorübergehender Dauer sein könne. Seine einzigartige Ausdruckskraft als Kunstform des 20. Jahrhunderts führe notgedrungen dazu, dass das Kino früher oder später in seiner originären Form wiederbelebt werde. Kubelka schloss mit folgenden Worten: "Ich mache keine Prophezeiung. Ich garantiere eine Tatsache." Man muss ebenso wenig Futurologe sein, so möchte ich hinzufügen, um vorherzusehen, dass die internationalen Kinematheken, selbst im Falle eines scheinbaren "Kino-Todes", Rebellen gegen die Amnesie und kämpferische Platzhalter der 7. Kunst bleiben werden.

Claude Bertemes

<sup>6</sup> Soixante ans d'art cinématographique (1955). In: Henri Langlois, *Trois cents ans de cinéma*, Paris 1986, S. 19

<sup>7</sup> Mit allerdings erheblichen Rückschlägen für die Filmkonservierung, sei es durch Lagerbrände und -bombardierungen, sei es durch die Verwendung des Silbernitrats in Filmkopien zur Sprengstoffproduktion.

<sup>8</sup> Er lautet: "Alle Menschen sind sterblich. Sokrates ist ein Mensch. Also ist Sokrates sterblich."

<sup>9</sup> Vgl. hierzu Dieter E. Zimmer: Verfallsdatum abgelaufen. In: *Zeitpunkte* 1/2000, S. 84 ff. Es muß allerdings hinzu gefügt werden, dass im Bereich der Filmrestaurierung die digitalen Möglichkeiten zunehmend an Bedeutung gewinnen. Vgl. hierzu die *Metropolis*-Rekonstruktion (Berlin 2000) oder die *Lola Montez*-Rekonstruktion (München-Luxemburg 2002).

<sup>10</sup> Vgl. hierzu João Bénard da Costa: L'agonie des cinémathèques. In: *cinéma02*, Herbst 2002, S. 48-59; Antoine de Baécque/Thierry Jousse: *Le retour du cinéma*, Paris 1996; Jonathan Rosenbaum u. a.: *Movie mutations*. In: *Trafic* 24/1997, S. 5 - 44; *Cahiers du cinéma*, hors-série "Aux frontières du cinéma", April 2000