

Die Filme des Herrn Albert Kahn

Es macht mir ein großes Vergnügen, die Filme des Herrn Albert Kahn vorstellen zu dürfen. Ich bin nicht im Auftrag des Albert Kahn Museums nach Münster gereist. Ich wurde also nicht „gebrieft“, niemand hat mir gesagt, was und wie ich es sagen soll und was ich nicht sagen darf, ich unterliege keiner Schweigepflicht und genieße meine Freiheit, aus der Schule plaudern zu dürfen!

Wenn ich heute zurückblicke, kann ich es offen sagen: an Allem ist Arthur Honegger schuld! Er kann zwar nichts dafür, denn Ende der 70er Jahre war er schon lange tot. Aber trotzdem!

Einer meiner Kollegen arbeitete damals an einen Dokumentarfilm über den Schweizer Komponisten, der in Le Havre geboren wurde und sein ganzes Leben in Frankreich zugebracht hatte. Da mein Kollege kein Wort französisch sprach, fragte er mich, ob ich ihm bei seinen Recherchen behilflich sein könnte.

Und so besuchten wir verschiedene Leute, die Honegger gekannt hatten, wir suchten die Orte auf, wo er gewirkt und gelebt hatte, wir gingen in die Archive von Pathé und Gaumont. Und kamen mit leeren Händen zurück : wir sahen zwar unzählige Aktualitätenfilme über Paris in den 20er und 30er Jahren, aber die waren derart kurz geschnitten, dass mein Kollege keine brauchbaren Einstellungen für seinen Film finden konnte.

Wir waren enttäuscht und ratlos. Da sagte mir meine Frau: Erinnerst Du dich nicht, ich habe Dir doch vor einigen Monaten jenen merkwürdigen Garten gezeigt, in Boulogne, in dem ich gehen gelernt habe?

Tatsächlich hatte sie mich ein halbes Jahr zuvor in den Garten eines längst verstorben reichen Mannes mit Namen Albert Kahn geführt. Sie hatte in diesem Garten, in dessen unmittelbarer Nähe sie aufgewachsen ist, in ihrer Kindheit viele freie Nachmittage zugebracht.

Da gab und gibt es heute noch einen englischen, einen französischen, einen Rosen- und einen Baumgarten, einen Vogesenwald, ein Gewächshaus und als Hauptattraktion einen japanischen Garten, mit traditionellen japanischen Häusern (wie in den Filmen von Mizoguchi), einer Miniaturrekonstruktion der heiligen Brücke von Nikko, einem Torii und kleinen Wasserläufen... Das alles auf einem Gelände von vier Hektaren.

Auf unserem Spaziergang bemerkten wir einen Anschlag auf der Türe eines kleinen Gebäudes: „Filmvorführung jeden Samstag- und Sonntagnachmittag um 15 Uhr. Filme von 1909-1931...“

Das interessierte uns und wir beschlossen, uns diese Filme anzuschauen. Was wir sahen war höchst interessant... und ebenso langweilig!

Wir entdeckten Bilder einer uns unbekannten Welt : aus Japan und China 1909, aus Paris vor, während und nach dem 1. Weltkrieg – doch die 16mm Kopie hatte schon einige Male gedient, hatte Kratzer (was man zwar heute noch sehr oft akzeptiert, da es sich ja um „alte“ Filme handelt, wie wenn die Kratzer eine Garantie für das Alter oder die

Authentizität der Filme wären...) und vor allem wurden die Filme – obgleich mit Zwischentiteln versehen – ganz chaotisch präsentiert : sie waren im Rush-Zustand, mit vielen blanken Bildern, verfehlten Anfängen, mit allen Wiederholungen und Fehlern, die einem Kameramann passieren können, kurz : es war eine Vorstellung zusammenhangloser Bilder... Wir sagten uns: mit diesen Filmen könnte man mit wenig Aufwand ein attraktives Programm gestalten... Und dann habe ich den Garten und die Filme vergessen, bis mich meine Frau wieder daran erinnerte.

Ich habe angerufen und erfahren, dass die „Collections Albert Kahn, photothèque-cinématèque“, wie die Institution damals hieß, ihre Bilder verkaufe. Mein Kollege musste nach Zürich zurückkehren, er sagte mir, geh hin, schau Dir die Filme an, Du weißt ja, was ich suche...

Meine Frau hatte Zeit und begleitete mich nach Boulogne. Als erstes mussten wir eine Kartei mit von Hand beschrifteten Karten konsultieren. Eine Woche später waren die Filme bereit, und wir haben uns auf einem Filmbetrachter einige Stunden lang Bilder von Paris in den 20er Jahren angesehen. Alle Filme waren ausnahmslos im Originalzustand, also ungeschnittenes Material: ideal für die Bedürfnisse meines Kollegen.

Meine Frau, die wie ich an der IDHEC studiert hatte, war von der Arbeit, die sie damals am Fernsehen finden konnte ganz unbefriedigt. Sie suchte den idealen Job. Die Filme dieser Cinémathèque, inmitten dieses sonderbaren Gartens, gefielen ihr und so fragten wir beiläufig die junge Frau, die sich um uns kümmerte: Brauchen Sie keine Mitarbeiter? – Doch, antwortete sie, wir sind daran, eine neue Stelle zu schaffen für eine Person, die die Filme dem Publikum zugänglich machen sollte.

Das gesuchte Profil entsprach dem meiner Frau. Einige, viele Monate später – es dauerte doch fast ein Jahr – trat sie die Stelle an.

Abraham Kahn war der Sohn eines elsässischen Viehhändlers. 1871, elfjährig, entschied er sich für Frankreich, nannte sich Albert und zog nach Paris, wo er weiter zur Schule ging. Im Gymnasium hatte er einen Mentor: Henri Bergson (1859-1941), zukünftiger Philosoph und Friedensnobelpreisträger. Bergson und Kahn wurden Freunde fürs Leben.

Mit 16 Jahren trat er in eine Bank ein und entpuppte sich als ein Bankgenie. In wenigen Jahren wurde er Teilhaber der Bank und kurz darauf gründete er seine eigene Bank. Man führt seinen Erfolg auf die Spekulation auf südafrikanische Diamantenminen zurück... Mit 40 Jahren war er einer der reichsten Männer Frankreichs. 1904-05 half er Japan, den russisch-japanischen Krieg zu finanzieren. Daher seine engen Beziehungen zum japanischen Kaiserhof und sein Status als "Persona non grata" zuerst in Russland, dann in der Sowjetunion...

Er kaufte sich eine Villa mit Umschwung im Westen von Paris, in Boulogne, in unmittelbarer Nähe der Besitzungen der Familie Rothschild, wo er sich den besagten Garten anlegen ließ.

Ungefähr in dieser Zeit begann er ein zweites Leben. Er fing an, Geld in Kulturgüter oder kulturelle Zwecke anzulegen. Eine Folge der Midlife Crisis? Vielleicht. Vielleicht auch nicht...

In einem unserer letzten Filme (aus dem Jahre 2006) sollten wir ein Porträt über diesen Mann erstellen, über den wir aber nur bescheidene Kenntnisse hatten. Deshalb haben wir den Film in Form von Skizzen angelegt – er heißt: „Albert Kahn, sechs Skizzen für ein Porträt“.

Filmzitat („Sechs Skizzen“):

„...er investiert in die neue Technologie, die erlaubt, das Leben einzufangen und es zu reproduzieren.

Die Fotografie, die Stereofotografie, die das Relief vermittelt, die Farbfotografie, mit dem Autochromverfahren, das die Gebrüder Lumière entwickelt hatten.

Und der Kinematograph.

Die Fotografie ist für Rodin (der mit Kahn „befreundet“ ist) ein Bild der Wissenschaft: die Zeit stehe abrupt still, folglich lüge sie, denn in der Realität halte die Zeit nie an. Der Kinematograph hingegen rekonstruiere die Bewegung und die zeitliche Kontinuität. Eine Schule für Künstler, meinte der Bildhauer, denn die Kunst sei Bewegung, die Kunst sei Leben. Der Kinematograph zeigt das Leben, jedoch in schwarz-weiß.“

Albert Kahn investierte einen Teil seines Vermögens in mehrere Stiftungen. Die Wichtigste nannte er „Das Archiv des Planeten“.

Filmzitat („Sechs Skizzen“):

„Diese Bilder, 1909 in China anlässlich einer Weltreise von Kahns Chauffeur gedreht, gelten als erste Versuche einer andern Stiftung: das Archiv des Planeten. Um diesem ehrgeizigen Projekt einen wissenschaftlichen Charakter zu geben, stellt Kahn 1912 den französischen Geografen Jean Bruhnes, Professor an der Schweizer Universität Freiburg, als Direktor an. Und er finanziert ihm einen Lehrstuhl am Collège de France.“

Die Filme und die Fotos, die die Kameraleute und Fotografen aus über 50 Länder zurückbringen, so der Kommentar des besagten Filmes, zeigen ein Inventar einer Welt in totaler Umwandlung. Ein Inventar das zum Ziel hatte, eine Spur der vom Aussterben bedrohten Lebensarten zu bewahren, eine bessere Verständigung unter den Völkern zu fördern und für mehr Toleranz und Frieden zu werben...

Die Autochrome haben praktisch ausnahmslos einen ethnologischen Charakter. Sie zeigen den “Siedlungsraum“: Städte, Monumente, Häuser, Landschaften. Die Straßen, auch in Paris, sind oft menschenleer (ich nehme an, dass sie im Sommer jeweils in aller Frühe aufgenommen worden sind). Das war technisch bedingt: die relativ lange Belichtungszeit vertrug keine Bewegung. Die Menschen, die man fotografierte, mussten posieren, sonst wurde das Bild unlesbar.

Die Filme zeigen oft, wenn auch schwarz-weiß, dasselbe wie die Autochrome, doch in den meisten Fällen zeigen sie viel mehr. Sie sind mit der Aktualität jener Epoche verbunden: ob banale Straßenszenen, Märkte, Jahrmärkte, Baustellen, Festumzüge, Streiks und Demonstrationen, Truppenvorbeimärsche, Beerdigungen, Friedhöfe, Prozessionen, Flugmeetings, zerbombte Städte, Medinas am Rande neuer europäischer Städte in den Kolonien, und was auch immer gefilmt wurde, Staatsempfänge oder die Ankunft Lindbergs in Paris: sie zeigen Geschichte.

Gewisse Filme von Ereignissen, die er nicht selber filmen lassen konnte, hatte sich Albert Kahn angeschafft (vielleicht hat er sie gekauft, getauscht oder sich schenken lassen, wir wissen nichts darüber). So gibt es in seiner Sammlung z.B. Filme – Positivkopien – vom chinesischen Bürgerkrieg, vom Kolonialkrieg im Rifgebirge in Marokko oder, näher bei uns, vom Staatsbegräbnis von Walter Rathenau.

Die letzten Bilder des „Archivs des Planeten“ entstanden 1931 – denn die Krise von 1929 war für Albert Kahn fatal: er machte Konkurs, seine Bank und seine Liegenschaften kamen unter den Hammer, sein legendärer Garten und die Sammlung wurden 1936 vom Département de la Seine übernommen. Kahn behielt das Wohnrecht in seiner Villa, wo er 1940, 80-jährig starb.

1964, mit der Aufspaltung des Département de la Seine in sechs neue Départements fiel die Sammlung ans Département des Haut-de-Seine. 1973 wurde Jeanne Beausoleil die Leiterin dieser Sammlung.

Im Januar 1980, als Jocelyne LECLERCQ, meine Frau, die Stelle antrat, integrierte sie ein kleines Team bestehend aus 6 Personen.

Sie musste sehr schnell mehrere kleine Filme für einige Projektionen vorbereiten, und man sagte ihr: Pass auf, unsere 16mm Filme sind Originale. Du darfst nichts verändern, alles muss wieder rückgängig gemacht werden können. Du suchst die Sujets in den Büchsen, lass Dir im Filmlabor – es gibt dort einen Tricktischmenschen – Zwischentitel herstellen und dann klebst Du alles in der gewollten Reihenfolge zusammen. Nach der Vorführung brauchst Du nur die Klebstellen zu entfernen und die Sujets wieder in die ursprüngliche Spule zu integrieren. Und gib Acht: diese 16mm Filme brauchen wir nicht nur für die Projektionen, sondern auch für den Verkauf der Bilder, zum Erstellen der Klammerteile...

Das gefällt mir nicht, sagte Jocelyne, das ist reine Amateurarbeit. Und sie begann, wenn sie ein Vorführprogramm zusammenstellte, die Filme dem Verbot zum Trotz zu „säubern“. Sie entfernte die blanken Bilder, die verunglückten Anfänge, die unscharfen Einstellungen, usw., sie versuchte, die Einstellungen derart zu ordnen, dass sie Sinn machten... – und die Mademoiselle Beausoleil wunderte sich, dass keine Pfiffe mehr aus dem Publikum kamen, wie sie es sich bis anhin gewohnt war...

Jocelyne ging einen Schritt weiter: sie sagte, die 16mm Filme sind keine Originale, aber es wäre sinnvoll, wenn wir unsere Filme im Originalformat zeigen würden. Es gelang ihr, Jeanne Beausoleil davon zu überzeugen. Damit hatte sie aber erst eine kleine Hürde

genommen, denn um auf das 35mm Material zurückgreifen zu können, mussten die Nitratnegative zuerst auf Safety-Film kopiert werden. Das kostete Geld.

Die Nitratfilme waren im Nationalen Filmarchiv in Bois d'Arcy gelagert. Frantz Schmitt, dessen damaliger Direktor, fand die Idee der beiden Frauen absurd, denn es gab Wichtigeres auf Safety-Material zu kopieren als diese völlig uninteressanten Kahn-Filme. Zudem befand nicht er, sondern eine Kommission, welche Filme im kommenden Jahr umkopiert werden sollten, und schließlich wusste niemand, wie viele Kilometer Filmmaterial behandelt werden sollten. Auf Grund der Anzahl Büchsen konnte man sich nur eine vage Idee über den Umfang des Materials machen.

Das Département des Hauts-de-Seine – das reichste Departement Frankreichs – hatte Geld und fand die Idee gut. So konnten letzten Endes und nach monatelangen Verhandlungen alle Hindernisse behoben werden:

- ein genaues Inventar der Filme sollte aufgenommen werden,
- man erstellte zwei Matritzen, eine für die Bedürfnisse der „Collections Kahn“, eine für die Archivierung im Nationalen Filmarchiv,
- man bearbeitete jedes Jahr eine gewisse Anzahl Meter für eine bestimmte Summe. Da man nicht auf die Vollendung des Inventars warten konnte und wollte, begann man die bedrohtesten Nitrat-Elemente zu kopieren.

Es dauerte ungefähr 15 Jahre, bis die Sammlung, die ca. 200 km Film umfasst, gerettet war. Im Vergleich zu den Archiven von Pathé und Gaumont ist das ein kleiner Bestand. Im Gegensatz aber zu den Filmen der besagten Archive sind uns alle Kahn-Filme im Rohzustand überliefert. Kein einziges Negativ wurde je geschnitten, wie das normalerweise der Fall ist, sobald man mehrere Kopien zieht.

Im Albert Kahn-Museum galten die Filme seit je her – und gelten noch immer – als ein Nebenprodukt im „Archiv des Planeten“. Der Stolz der Sammlung betrifft die 72'000 Autochrome. Es handelt sich dabei um die größte Kollektion der Welt – und gegen diese Tatsache haben die schwarz-weiss Filme einen schweren Stand. Zumal sie ja, wie jedermann weiß, schlecht gedreht und belanglos sind...

Mit dem Umsteigen auf das 35mm Format hatte die Arbeit meiner Frau einen professionellen Charakter angenommen.

Wir wohnten damals auf der entgegen gesetzten Seite, im Osten von Paris und Boulogne war noch ganz schlecht mit den öffentlichen Verkehrsmitteln erreichbar. Wenn ich ein wenig Zeit hatte, holte ich sie abends mit dem Auto ab, und sie zeigte mir oft die angefangen Filme. So diskutierten wir jeweils über den Schnitt – ein 16/35mm Schneidetisch wurde vom Departement angeschafft – und wir versuchten mögliche Wege. Jeanne Beausoleil hatte das bemerkt, sie hatte auch festgestellt, dass es für Jocelyne fast unmöglich wurde, einerseits Filme zu realisieren und zu schneiden und gleichzeitig das Umkopieren der Nitratfilme zu überwachen. Und da sie das Gefühl hatte, dass wir ein gutes Team bilden, machte sie uns eines Tages den Vorschlag, mich zeitweise als Filmcutter anzustellen. So wurde ich ein freier Mitarbeiter der Cinémathèque Albert Kahn.

Es war eine gute Zeit! Die Arbeit mit diesen Kahn Filmen war schwierig. Die Bilder waren widerspenstig, man konnte mit ihnen nicht machen, was man wollte.

Eine der wichtigsten Aufgaben war, ist und bleibt die Identifikation der Bilder.

Wir verfügten über zwei (wenn auch unvollständige) Dokumente:

- kleine Hefte – Rapporte fürs Labor – in welchen die Kameraleute Drehort und Drehdatum vermerkten,
- ein Buch, in welchem der Chef des Labors (?) festhielt, wer wann und wozu wie viele Meter Film bezogen und zur Entwicklung zurückgebracht hatte.

Oft fanden wir Auskunft in der Tagespresse oder in der „Illustration“, ein berühmtes Monatsmagazin, das die Ereignisse des Weltgeschehens resümierte. Zudem konnten wir bald auf die Mithilfe eines Historikers zählen. Die Konkordanz zwischen Filmen und Ereignissen in der Tagespresse bestätigte die Hypothese, dass Albert Kahn, der sein Tagwerk mit dem Lesen der Zeitungen begann, den Kameraleuten befahl, was es zu filmen gab, während Jean Bruhnes sich um die Fotografen kümmerte.

Dann stellte sich die Frage: was wollen wir erzählen? Die Antwort suchten wir in den Bildern, wir versuchten, ein mögliches Drehbuch der Kameraleute zu entdecken. Warum haben sie das gedreht? Warum auf diese Art? Was wollten sie uns mitteilen?

Als Beispiel unseres Vorgehens möchte ich hier den Film „Ruhrkampf“ erwähnen. Wir hätten uns sagen können: jetzt machen wir einen Film über die Besetzung des Ruhrgebiets durch die Franzosen und Belgier im Jahre 1923. Wir hätten uns in die Geschichtsbücher stürzen können, um uns ein Bild zu machen, was damals passiert ist, wir hätten anschließend einen schönen Text geschrieben und im Kahn-Archiv die Bilder gesucht, die uns erlaubt hätten, diesen Text zu illustrieren.

Wir sind umgekehrt vorgegangen. Wir haben zuerst alle (zugänglichen) Bilder gesichtet, die irgend einen Zusammenhang mit diesem Ereignis hatten, und wir fragten uns dann: ja was erzählen sie uns? Wir suchten Informationen in französischen Zeitschriften, der „Illustration“ z.B. Wir verstanden das eine oder andere – oft falsch... Da uns eine Recherchenreise ins Ruhrgebiet nicht bewilligt wurde, suchten wir Kontakte zu möglichen Auskunftsquellen. So fanden wir Paul Hofmann von der Kinemathek im Ruhrgebiet, der uns wertvolle Hilfe leistete. Zudem hatten wir Freunde, die in jener Zeit in Düsseldorf an einem Theater arbeiteten. Sie gingen für uns in die Bibliothek, lasen die Zeitungen jener Zeit und machten Fotokopien der Artikel, die uns interessierten. Diese halfen uns, die Bilder zu verstehen. Langsam nahm der Film Form an, eine fragmentarische Form. Wir mussten Brücken bauen, um diese Fragmente zu verbinden, mussten z.B. in Agenturen Fotos einkaufen, die uns erlaubten, gewisse zusätzliche, absolut notwendige Informationen zu vermitteln.

Auf diese Art sind wir in den meisten Fällen vorgegangen. Daher haben die Filme eine Form, die keinem Fernsehen gefallen würde, sie haben auch ganz unterschiedliche Längen: sie dauerten so lange, wie sie dauern mussten, es gab keine Formatierung. Und wir haben uns alle Mühe gegeben, nicht zu kurz zu schneiden, damit der Zuschauer genügend Zeit hat, die mittlerweile fast exotisch gewordenen Bilder anschauen und genießen zu können. Dieses Vorgehen erforderte eine relativ lange Schnittzeit, und diese Zeit wurde uns bewilligt.

Mit dem Beispiel des „Ruhrkampf“ – 1995, unser letzter 35mm Film! – habe ich nun etwas vorweggenommen. Zu Beginn der 80er Jahre standen wir ja noch ganz am Anfang unseres Abenteuers.

Es stellte sich bald die Frage, wie weit das Publikum stumme Filme noch zu akzeptieren bereit ist. In der Stummfilmzeit sind die Filme ja nie stumm gezeigt worden, sondern immer mit Musikbegleitung.

Da kam uns das Musée Carnavalet zu Hilfe, wo eine Ausstellung Eugène Atget (1857-1927) – Albert Kahn geplant war. Paris Innen und Außen: „Intérieurs“ von Atget, „Extérieurs“ (Autochrome) von Albert Kahn.

In einem zentralen Saal sollte ein Film „Paris, gesehen von Albert Kahns Kameraleuten“ gezeigt werden. Seine Dauer: über 80 Minuten. Wir kamen auf die Idee, nicht die Filme, die auf zwei Bildschirmen vorgeführt wurden, mit Musik zu begleiten, sondern eine Musik für den Raum komponieren zu lassen. Sowohl die beiden Kassetten wie auch die von einem Revox abgespielte Musik hatten unterschiedlich Längen. Bei Bandende spulte jedes Gerät automatisch zurück, was zur Folge hatte, dass man während der ganzen Ausstellungsdauer nie zweimal dieselben Bilder mit derselben Musikbegleitung sehen konnte.

Der Erfolg setzte uns in Erstaunen: die Zuschauer drängten sich um die Monitore... und vernachlässigten vor allem die Ausstellung von Atget – was eine ewige Feindschaft der Kuratorin von Carnavalet gegenüber meiner Frau zur Folge hatte...

Aber der Bann war gebrochen. Der Ton war kein Tabu mehr und stufenweise versuchten wir, die Tonspur zu erweitern, nach der Musik kamen die Stimme und Geräusche dazu, Geräusche, die nicht realistisch sein, sondern nur eine Stimmung vermitteln sollten.

Jeanne Beausoleil ließ uns schalten und walten. Die Filme zirkulierten in verschiedenen Festivals im In- und Ausland (Florenz, Bilbao, Namur) – und hatten Erfolg. Sogar Frantz Schmitt, der beweisen musste, wie aktiv das Nationale Filmarchiv war, nachdem Jack Lang den „Plan Nitrate“ ins Leben gerufen hatte, brauchte die Kahn-Filme (obgleich sie außerhalb dieses Planes kopiert worden sind). Er fand sie plötzlich spannend... Man verlangte nach diesen Filmen. Doch dann war es zuviel für Mademoiselle Beausoleil! Die Filme warfen einen großen Schatten auf sie und die Autochrom-Kollektion. Man sprach plötzlich mehr von den Filmen als von den Fotos! Das war unerträglich, ein Skandal! Von diesem Moment durften die Filme den Museumsbereich nicht mehr verlassen.

Es gab damals regelmäßige Projektionen im Kino des Museums. Jeanne Beausoleil befahl dem Vorführer, die 35mm-Kopien zu projizieren, auch wenn kein Mensch im Saal anwesend war, so dass die wenigen Kopien innerhalb kurzer Zeit zu Tode projiziert wurden... So konnte man bei Anfragen antworten ohne lügen zu müssen: „Es tut uns leid, wir haben keine Kopien mehr...“

Das war also das Ende dieser Periode, die die Kahn-Filme endlich zum Leben erweckt hatte.

Wer war Albert Kahn und was wollte er eigentlich?

Wir wissen nicht viel über sein Privatleben. Er galt als ein unsichtbarer Mensch. Er ließ alle seine Besucher fotografieren und filmen, doch selber wollte er, so die Legende, nicht

fotografiert und gefilmt werden. Meine Frau hat ihn gesucht und gefunden, den Mann mit dem zerbeulten Hut.

Filmzitat („Sechs Skizzen“):

„Albert Kahn galt lange Zeit als ein unsichtbarer Mensch. Es gibt zwar Einstellungen, in denen man ihn durchs Bild gehen sieht oder in denen er kurz am Bildrand erscheint. Oft versteckt er sich hinter den Personen, die er begleitet... oder er versteckt sich in der Landschaft. Wenn er unbedingt anwesend sein muss, wie bei der Ankunft von Lord Robert Cecil, zukünftiger Friedensnobelpreisträger, kommt es vor, dass der Kameramann ihn verliert... ihn wieder findet... und von ihm angehalten wird.

...und suchen wir ihn weiter in den Filmen, in denen er manchmal erscheint, am Bildrand, Rücken zur Kamera, seltener im Profil, von vorne. Er macht den Anschein, als wolle er im Hintergrund bleiben. Es sei denn, er wolle - schelmisch - Verstecken spielen... Er gibt sich weniger diskret, wenn er den Prinzen und die Prinzessin Kitachirakawa, Angehörige der japanischen Kaiserfamilie, empfängt. Ähnlich in Boulogne, wo er sich mit dem General Gouraud filmen lässt, der vor der Kamera eine lustige Geschichte erzählt, während Kahn, ein Gefangener seiner Widersprüche, zögert. Soll er bleiben? Weggehen? Er zögert einige Sekunden... Aber schließlich befiehlt er seinem Kameramann aufzuhören.“

Außerhalb seines Gartens oder seiner Villa auf dem Cap Martin erscheint Kahn nie auf einem Film. Man sieht ihn nie in der Öffentlichkeit, in Begleitung der Prominenz, die bei ihm privat ein- und auszugehen scheint...

Es war, als ob seine Kameraleute an seiner Stelle die Mächtigen der Welt begleiteten.

Filmzitat („Sechs Skizzen“):

„Kahns Kameraleute stehen in der vordersten Reihe, neben den Wochenschau-Reportern, der Journalisten und Fotografen der internationalen Presse.

Lucien Le Saint ist 1920 in Genf und filmt die 1. Versammlung des Völkerbundes.

Roger Dumas ist 5 Jahre später in Locarno, wo die Vertreter von 7 Nationen das Problem der in Versailles fixierten neuen Grenzen, klären wollen.

Der Pakt von Locarno führt zu einer Entspannung in Europa. Eine Entspannung, die auf der deutsch-französischen Aussöhnung beruht. Aristide Briand und Gustav Stresemann sind die Hauptakteure dieser Annäherung. Nach Deutschlands Aufnahme in den Völkerbund im September 1926 werden sie beide mit dem Friedensnobelpreis ausgezeichnet.“

Doch: Wozu das alles?

Etwa 30 Jahre lang hat Jeanne Beausoleil Albert Kahn als einen großen Humanisten gewürdigt und als Sankt Albert auf einen Sockel gestellt.

Sie verbreitete und wiederholte wann und wo immer sie konnte, dass Kahns Lebenswerk für eine internationale Elite bestimmt war. Sein Werk, insbesondere das „Archiv des Planeten“, habe zum Ziel, die Welt im Wandel der Zeit festzuhalten, ein besseres Verständnis der Völker und ein harmonisches Zusammenleben dieser Völker zu fördern.

War dem wirklich so?

Filmzitat („Sechs Skizzen“):

„Erwähnen wir noch alle Persönlichkeiten, die er immer nach demselben Ritual empfing. Ein Spaziergang in seinem Garten, mit einem Zivil gekleideten und Melone tragenden Marschall, mit einem Kardinal, mit einem König und seinem Gefolge, mit einem indischen Poeten, mit japanischen Persönlichkeiten.

Anschließend wurden sie alle fotografiert. General Gouraud, Marschall Lyautey, Kardinal Dubois, Rabindranath Tagore, Literatur-Nobelpreisträger, Königin Elisabeth von Belgien, Alexander I., König von Serbien, Herr Imamura, Bürgermeister von Kyoto, Ignazio Nitobe, Agronom und stellv. Generalsekretär des Völkerbundes.“

Viele Gäste (darunter mehrere Nobelpreisträger) – Bankiers, Industrielle, hohe Militärs, Politiker, Wissenschaftler – hatten das Privileg, nach dem Spaziergang im Garten einer Foto- und Filmvorführung im kleinen Kino beizuwohnen.

Zu diesem Zweck ließ Kahn eine Positivkopie von dem einen oder andern Sujet anfertigen. Diese Filme waren grob geschnitten, mit Titeln und Zwischentiteln versehen und dienten nur zu diesen Privatvorführungen (und zusätzlich zur Illustration der Vorlesungen von Jean Bruhnes am Collège de France). Nie wurde eine zweite Kopie – oder mehrere Kopien – hergestellt, die einen Negativschnitt erfordert hätten...

In einem Film über die Kolonisierung, den wir im Auftrag von Beausoleils Nachfolger, Gilles Baud-Berthier realisierten, gingen wir von der Tatsache aus, dass Albert Kahn den Marschall Lyautey in Boulogne empfing und ihm zum Schluss der Visite einige Autochrome und Filme zeigte. Wir haben uns gefragt, welche Filme Kahn dem Marschall, der viele Jahre lang der französische Regierungsstatthalter in Marokko war, hätte zeigen können, also Filme die einen Bezug zu seiner Aktivität hatten.

Lyautey sah nichts von diesen Filmen. An ihrer Stelle zeigte ihm Kahn einige Autochrome von Venedig, und... die wissenschaftlichen Aufnahmen, die der Dr. Comandon, dem Kahn in Boulogne ein Studio eingerichtet hatte, im extremen Zeitrafferverfahren oder durch ein Mikroskop aufgenommen hatte...

Am Ende der 20er Jahre überraschte Albert Kahn seine Gäste mit den Farbfilmversuchen, die Camille Sauvageot mit dem Keller-Dorian-Verfahren aufgenommen hatte. Zur Aufnahme wie zur Projektion des Umkehr-Films und der Restitution der Farben war ein spezielles Objektiv notwendig. Wie die Autochrome ließen sich diese Filme nicht kopieren.

Das Original war sehr zerkratzt. Wir schließen daraus, dass Albert Kahn diese Farbfilmversuche oft vorgeführt haben muss.

Wollte Albert Kahn wirklich seine Filme in den Dienst zur Förderung eines besseren Verständnisses der Völker und eines harmonischen Zusammenlebens dieser Völker stellen?

Wollte er tatsächlich mit seinem Archiv die Welt verändern?

Ich meine, wenn diese Hypothese zutreffen würde, hätte er seine Filme verbreitet, er hätte sie schneiden und kopieren lassen, er hätte uns damit eine Botschaft übermittelt,

er hätte ein militantes Kino gemacht und wäre als eine Art französischer Dziga Vertov in die Filmgeschichte eingegangen. Aber dass war keineswegs der Fall!

Deshalb habe ich eine prosaischere Erklärung für die Existenz seines Archivs: für mich ist es eine Liebhaberei, eine Attraktion, seine „Tänzerin“. Als Emporkömmling konnte er als Kunstsammler mit seinesgleichen nicht rivalisieren. Er brauchte etwas resolut Neues, mit dem er seine Gäste überraschen konnte. Im Gegensatz zu Kunstwerken deren Wert ein Ding der Selbstverständlichkeit ist, musste er seinem Archiv einen Wert zuschreiben, den niemand in Frage stellen konnte: er ließ es wissenschaftlich absichern... Und alle seine Gäste, denen er seine Schätze enthüllte und die er mit Besessenheit fotografieren ließ, bilden sie nicht die Dokumentation, das Denkmal seiner persönlichen sozialen Anerkennung?

Kurz: wie sein Garten, den er nur für sich anlegen ließ – kein Mensch durfte ihn ohne seine Erlaubnis betreten –, war auch dieses „Archiv des Planeten“ nur für ihn bestimmt, für seine Gäste, denen er etwas bieten musste, und zusätzlich, unumgebar – Wissenschaft verpflichtet –, für einige Zuhörer von Jean Bruhnes Vorlesungen am Collège de France, also für einige „Happy Few“.

Wir haben lange gebraucht, bis uns klar wurde, dass der Dornröschenschlaf der Kahn-Filme auf diese Praxis zurück zu führen ist. Sie ist für uns der Schlüssel der absoluten Originalität dieser Sammlung und gleichzeitig der ihrer „Verwünschung“. Dadurch, dass die Filme im Originalzustand in den Büchsen geblieben sind konnten sie kein Eigenleben entwickeln. Es ist als ob sie von Albert Kahn geradezu im Ei erstickt worden wären...

Ich kann mir den Frust der Kameraleute vorstellen. Ich denke an Lucien Le Saint, der bei Gaumont begonnen hatte und gewohnt war, dass seine Filme im Gaumont-Palace, dem mit seinen 3400 Plätzen damals größten Kino der Welt, vorgeführt wurden. Er freute sich anfänglich, für Kahn zu arbeiten, da er mehr Mittel zur Verfügung hatte als bei Gaumont. Eine seiner letzten Reportage für Kahn, ein Film über die Kabeljaufischerei, führte ihn in die kalten Gewässer vor Neufundland. „Ich mache einen Hundeberuf“, schrieb er später in seinen Memoiren, „aber schöne Arbeit“.

Doch wozu? Wie gesagt: für einige Happy Fews...

Wo stehen wir heute?

Die Filme, die meine Frau und ich aus dem Dornröschenschlaf für eine kurze Zeit haben erwecken können, sind mittlerweile wieder in ihren seligen Schlaf zurückgefallen – mit einer glücklichen Ausnahme, dem „Ruhrkampf“, den man hier in Münster, in Westfalen, auf DVD sehen kann.

Natürlich sind die Filme im Museum auf einem Bildschirm abrufbar – aber für die jungen Leute von heute und besonders die junge Generation der Mitarbeiter, die jetzt ins Museumsteam eintreten, handelt es sich bereits um alte Filme – sie wurden gemacht, bevor sie zur Welt gekommen sind – und sie sind schwarz-weiß, also wirklich, unwiderruflich alt.

Und während die Autochrome unmittelbar zugänglich sind, müssen die Filme im Originalzustand wie Objekte, die bei einer archäologischen Grabung zum Vorschein kommen, zuerst gereinigt, dann analysiert und wieder zusammengesetzt werden. Das verstehen leider die wenigsten Leute im Museum. Und so wird die Sage, die Filme seien schlecht gedreht, langweilig und uninteressant, weiterverbreitet...

Sagte doch kürzlich eine Kollegin zu meiner Frau: „Ich verstehe nicht, warum Du soviel Zeit brauchst, einen Film zu schneiden. Mein Mann hat ein Programm gekauft und an *einem* Abend hat er den Film unserer letzten Ferien geschnitten. Das ist ja ganz leicht...“

Seit einigen Jahren wird die ganze Filmsammlung digitalisiert und, manchmal, auch digital restauriert. Es ist eine Frage der Mittel und der Politik: was wollen wir mit diesen Filmen tun? Da diese Frage niemanden schlaflose Nächte zu bereiten scheint, bleibt sie wie ungestellt im Raum stehen...

Wie stehen die Zukunftsaussichten? In wenigen Tagen, anfangs Dezember soll eine neue Konservatorin ihr Amt antreten. Sie sei Ethnologin, und das ist, denke ich, ein positiver Punkt, insbesondere für die Fotosammlung. Welche Beziehung sie jedoch zu den Fotos und den Filmen hat, ist uns noch unbekannt. Manchmal frage ich mich, ob das für einen derartigen Posten – zumindest in Frankreich – überhaupt von Belang ist. Es erinnert mich an ein Eingeständnis, das mir Jeanne Beausoleil einst unter vier Augen machte: “Wissen sie, sagte sie mir, ich verstehe nichts von der Fotografie und noch weniger vom Film...”

29/11/2011