media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Roxane Haméry

Kino und Unterricht. Die fabelhafte Lektion in Unehrerbietigkeit des Jean Painlevé

2006

https://doi.org/10.25969/mediarep/238

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Haméry, Roxane: Kino und Unterricht. Die fabelhafte Lektion in Unehrerbietigkeit des Jean Painlevé. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 15 (2006), Nr. 1, S. 43–57. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/238.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:
https://www.montage-av.de/pdf/151_2006/151_2006-Roxane_Hamery-Kino-und-Unterricht.pdf

Nutzungsbedingungen:
Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.
Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:
This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.
By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

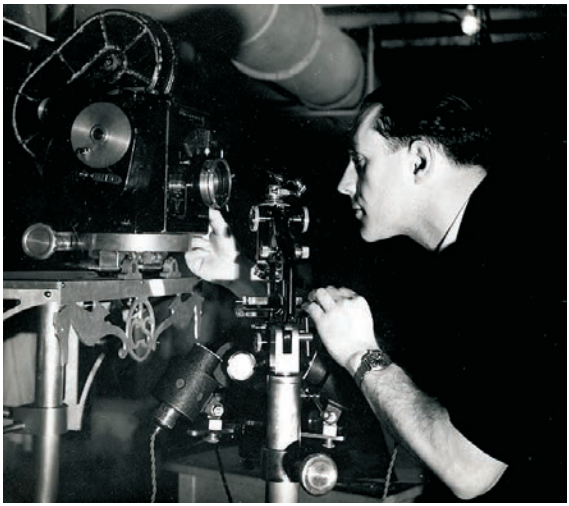
DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Roxane Haméry

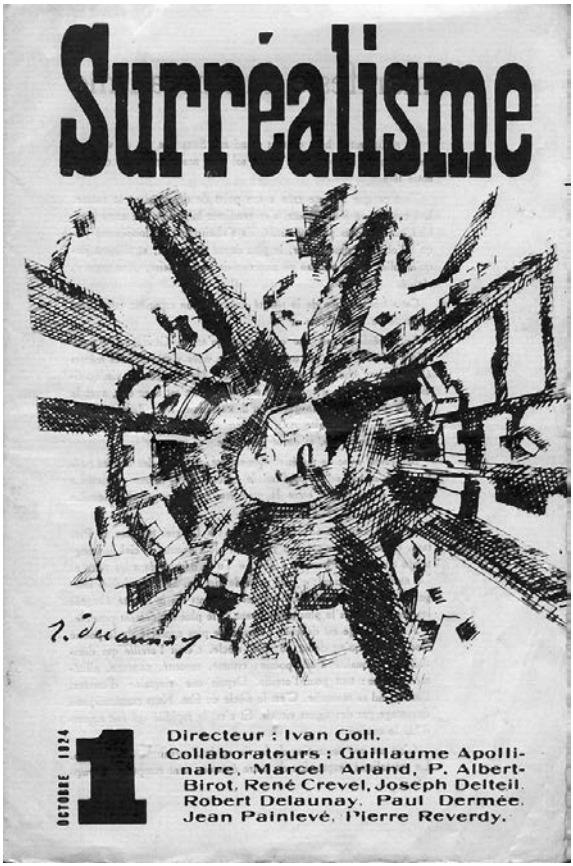
Kino und Unterricht

Die fabelhafte Lektion in Unehrerbietigkeit des Jean Painlevé



Der Wissenschafter als Filmtechniker: Jean Painlevé, ca. 1930

Die Laufbahn des Biologen und Filmregisseurs Jean Painlevé ist ohne Beispiel. Aufgrund ihrer langen Dauer und der Vielfalt von Painlevés Aktivitäten entzieht sie sich jedem einfachen Bestimmungsversuch. Behandelt man Painlevés filmisches Werk als Beispiel für den Unterrichtsfilm, dann begibt man sich damit zwar auf die Spur des Hauptvertriebsnetzes seiner Filme und trägt ihrer Rezeption Rechnung. Zugleich aber reduziert man sein Werk auf einen einzigen Aspekt, den es bei weitem übersteigt. Tatsächlich war es Painlevé immer etwas unangenehm, dass viele Journalisten und Pädagogen seine Filme alleine unter dem Gesichtspunkt ihres erzieherischen Werts anschauten. Er galt seit den 1930er Jahren als Regisseur für Unterrichtsfilme, verwahrte sich in zahlreichen Texten und Interviews indes dagegen, Dokumentationen für den bloßen Gebrauch im Schulbetrieb herzustellen. Gewiss zirkulierten seine Filme im Rahmen der Vertriebsnetze des institutionellen Films, sie entsprachen nur weder ihrer Zielsetzung noch ihrer Form nach vollends den Bedürfnissen und Erwartungen der Strukturen, in denen sie Verbreitung fanden. Painlevé beharrte stets auf seiner Individualität und maß den gängigen Normen und Kanons wenig Bedeutung bei. Dementsprechend trägt die Bezeichnung «Regisseur für Unterrichtsfilme» dem Projekt nur unzureichend Rechnung, das Pain-



Programmatisches Dazwischen von Wissenschaft und Kunst: Umschlag der Zeitschrift Surrealisme *von 1924*

levé nach 1929 verfolgte, von der Publikation seines ersten Textes über den Dokumentarfilm bis hin zu dem Moment Ende der 1930er Jahre, an dem seine theoretische Konzeption der Methoden der filmischen Realisation und der Ziele des Dokumentarfilms definitiv feststand. Mehr als nur Kino für den Unterricht, verstanden sich Painlevés Filme namentlich als Beispiele für ein revolutionäres Kino, das dem Gedanken eines künstlerischen, wissenschaftlichen und intellektuellen Aufbruchs verpflichtet war und sich an ein großes Publikum aller Altersgruppen richtete. Gerade der Gegensatz zwischen Painlevés Konzeption des Kinos und den institutionellen Rahmungen, in denen er sich bewegte, machen ihn für eine Auseinandersetzung mit dem Gebrauchsfilm zu einer wichtigen Figur. Die Spannung, die sich aus diesem Gegensatz ergibt, will ich im Folgenden herausarbeiten.

Die vielfache Berufung des Kinos

Als Sohn des berühmten Mathematikers und progressiven Politikers Paul Painlevé, der sich in der sozialistischen Republikanischen Partei engagierte, und von Marguerite Petit de Villeneuve, einer jungen Frau aus der niederen französi-

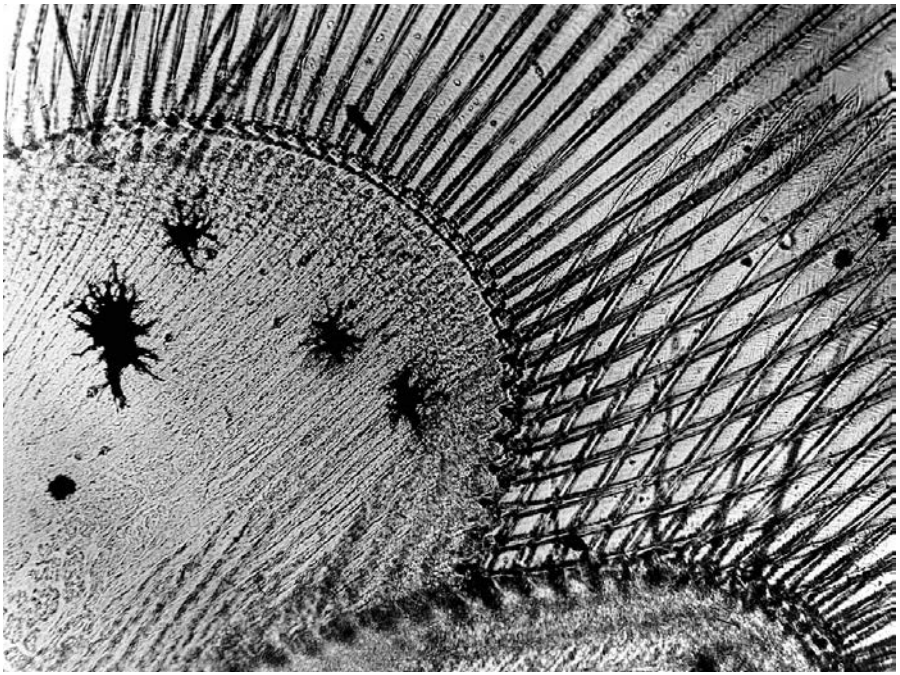
schen Aristokratie, sah sich Jean Painlevé von Geburt an mit unterschiedlichen Modellen gesellschaftlichen Lebens konfrontiert. Allerdings führte der Tod seiner Mutter wenige Wochen nach seiner Geburt dazu, dass er im Wesentlichen im Kreis der Familie seines Vaters aufwuchs. Painlevé machte später nie einen Hehl aus seiner starken Bindung an den Vater, der ihm bei Entscheidungen, die seine berufliche Laufbahn und seinen Lebensstil betrafen, stets freie Hand ließ. Painlevé kam im Jahr 1902 zur Welt und wuchs mit dem Jahrhundert auf, von dessen Umbrüchen er grundlegend geprägt wurde. Kaum jünger als das Kino, fand er schon früh in seiner Kindheit Gefallen an Filmvorführungen. In einer Zeit großer technischer Fortschritte entwickelte er als Jugendlicher eine Leidenschaft für mechanische Sportarten und übte sich bald als Autorennfahrer. Als Student an der renommierten Sorbonne eingeschrieben, schwänzte er seine Lektionen, lehnte sich gegen die bestehende Ordnung auf und traf sich stattdessen mit den Künstlern der Pariser Avantgarde in deren wildesten Jahren. Diese Offenheit gegenüber der Welt und diese Lust am Experimentieren, die das Leben des jungen Mannes prägten, finden sich auch in seinen ersten filmischen Arbeiten von 1927. In diesem Jahr nahm Painlevé zwei Projekte in Angriff, die zunächst unvereinbar scheinen. Für seine wissenschaftlichen Forschungen, die er im Rahmen seiner Studien der vergleichenden Histologie betrieb, zeichnete er Bilder der Entwicklung eines Fisch-Eis auf. Sein erster Forschungsfilm Das Ei des Stichlings von der Befruchtung bis zum Ausschlüpfen diente als Grundlage eines Vortrags in der Akademie der Wissenschaften. Gleichzeitig beteiligte sich Painlevé, der eng mit Ivan Goll befreundet war, an einer Inszenierung von *Mathusalem*, einem surrealistischen Theaterstück des rheinländischen Autors. Der Verlauf der Handlung, die mit Logik nichts zu tun hat, und die Tonlage des Textes, den Goll selbst als «Surdrama» bezeichnet, geben eine Vorstellung davon, dass es sich um ein Projekt von einiger Originalität gehandelt haben muss. Painlevé spielte in dem Stück nicht nur den Félix, Sohn des Mathusalem, er verfilmte auch die im Text genau beschriebenen Träume der Hauptfigur, die auf die Bühne projiziert wurden. Unter Painlevés Regie spielen Antonin Artaud und Daniel de Wybo Figuren, deren einzige Daseinsberechtigung darin besteht, dass sie der Einbildungskraft eines dickbäuchig dahinschlummernden Burgeois entspringen.

Die Gleichzeitigkeit dieser beiden ersten Gehversuche in Regie ist emblematisch für die Art und Weise, wie Painlevé seine Karriere in Angriff nahm. Stets stiess er all jene vor den Kopf, die ihn ausschließlich dem spezialisierten Bereich des wissenschaftlichen Films zuschreiben wollten, ebenso wie jene, die ihn in erster Linie als institutionellen Filmemacher betrachteten, aber auch jene, die ihn vor allem als Avantgarde-Künstler sahen. Tatsächlich fällt es schwer, zwi-

Die Physiognomie der Tierdinge: Krabbenzange, gefilmt von Jean Painlevé

schen diesen Bezeichnungen zu trennen, entspricht er ihnen doch allen, wenn auch immer nur teilweise. Bis zum Ende der 1920er Jahre verfestigte sich Painlevés Entschluss, die vielfältigen Richtungen zu verfolgen, die das Medium Kino ihm bietet. Er dreht weitere Forschungsfilme in Zusammenarbeit mit Gelehrten: Cils vibratiles (1927), Dycéminides du rein d'octopus (1928), Éléctrophorèse dans le sang du siponcle (1928), Mouvement du protoplasme d'Elodea canadensis (1928), Renversement de la circulation sanguine chez la claveline (1928), Chaoborus cristallinus (1928). Leider gibt es kaum Archivdokumente, die über die Entstehung dieser Filme Aufschluss geben. Zweifelsohne stellte Painlevé die Verbindung zu den Wissenschaftlern im Kontext der Sorbonne und der biologischen Forschungsstation von Roscoff her, aber die genauen Umstände dieser Begegnungen, der Drehbedingungen und das weitere Schicksal dieser spezialisierten Produktionen bleiben weitgehend im Dunkeln, gleichsam im Innern der Labors verschanzt.

Hingegen sind die Entstehungskontexte des veröffentlichten Teils von Painlevés Arbeit besser bekannt. Parallel zu seinen ersten wissenschaftlichen Forschungsfilmen drehte Painlevé mit Mitteln aus seinem beträchtlichen Privatver-

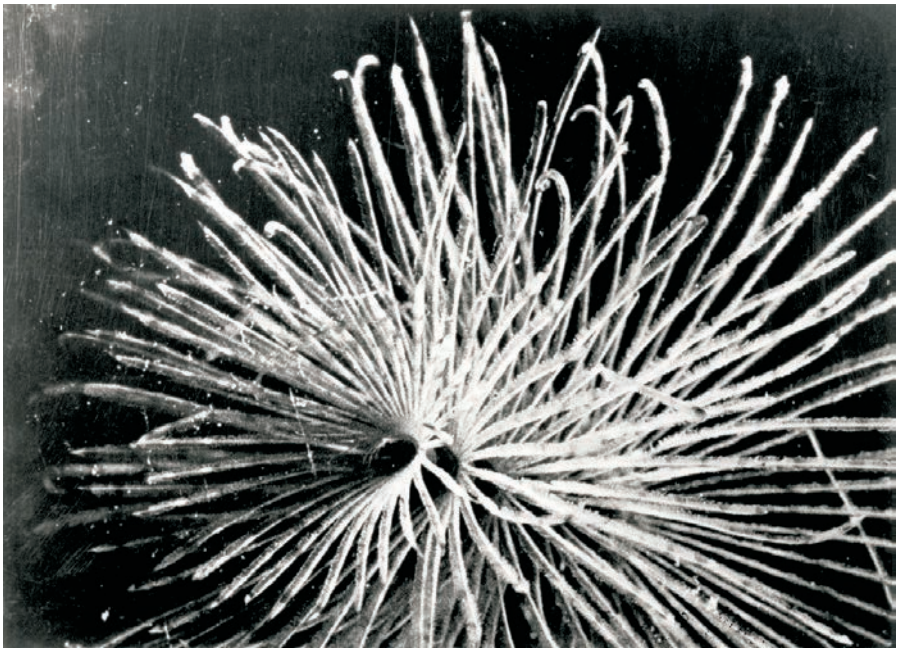


Das optisch Unbewusste des Seegetieres: Granelenschwanz, gefilmt von Jean Painlevé

mögen seine ersten Filme über das Leben unter Wasser, die sich an ein nicht-spezialisiertes Publikum richteten: La Pieuvre (1928), Le Bernard l'ermite (1929), La Daphnie (1929), Les Oursins (1929), Hyas et Sténorinques (1929), Crabes et Crevettes (1929). In diesen Filmen zögert der Regisseur nie, seiner Einbildungskraft freien Lauf zu lassen und zu experimentieren. Manchmal wagt er auch Schockeffekte einzusetzen, etwa wenn er eine Krake auf einem menschlichen Schädel herumkriechen lässt oder auf einer Puppe, die den Körper eines Kleinkindes darstellt. Nach Abschluss dieser ersten Dreharbeiten wandte sich Painlevé an den Produzenten Henri-Diamant Berger, der kurz zuvor in Paris ein Kino eröffnet hatte, das auf Avantgarde-Filme spezialisiert war. Ende Dezember 1928 unterzeichnete er einen Exklusivvertrag mit dem *Studio Diamant*, das seine Kurzfilme bis 1930 regelmäßig vorführte. Sein Erfolg war beträchtlich, sicherten sich doch auch andere Kinos, die wie das *Studio des Ursulines* oder *L'Œil de Paris* für ihre innovative Programmgestaltung bekannt sind, die Aufführungsrechte an seinen Kurzfilmen. Zudem wurde Painlevé regelmäßig zu Veranstaltungen eingeladen, die mit der Avantgarde zu tun haben. So trat er im Februar 1930 in der *Tribune Libre du cinéma* von Char-

les Léger auf. Im Juli nahm er neben Persönlichkeiten wie Louis Lumière, Emile Vuillermoz und Jean Cocteau an einer Vortragsreihe über das Kino in der Kunstgalerie von Manuel Frères teil. Am 23. Dezember 1930 ging Fernand Léger anlässlich der Einweihung des *Cinéma des Miracles*, bei der Caprelles et Pantopodes gezeigt wurde, der erste Tonfilm Painlevé, so weit, vom «schönsten Ballet, das ich jemals gesehen habe» zu sprechen, während Marc Chagall den Film als «eigentliche Bilderquelle für Künstler» bezeichnet (zit. in *L'Intransigeant*, 30. Dezember 1930).

Das Jahr 1930 markiert einen Wendepunkt im Berufsleben und im Werk von Painlevé. Es ist das Jahr, in dem er erstmals breite Anerkennung fand. Nicht nur hatte er sich bei den Wissenschaftlern einen gewissen Bekanntheitsgrad verschafft. Er hatte auch Meriten in der Welt des Kinos und der Kunst erworben. Überdies ist es für ihn das Jahr des Übergangs zum Tonfilm, was eine Reihe von Entscheidungen und Richtungsänderungen mit sich brachte. In dem Moment, in dem die Industrialisierung des Kinos zu einem starken Anstieg der Produktionskosten führte, konnte Painlevé nicht länger Kurzfilme unter Bedingungen drehen, die denen des Amateurfilms glichen. Entsprechend gründete er im Dezember zwei Organisationen für die Produktion seiner Filme. Zum einen rief er die *Cinégraphie documentaire* ins Leben, eine Produktionsgesellschaft, die sich um den kommerziellen Teil seiner Aktivitäten kümmerte und im Verlauf des folgenden Jahrzehnts in erster Linie damit beschäftigt war, die Stummfilme Painlevés zu vertonen, die nach 1931 aus den Verleihnetzen zu verschwinden drohten. Tatsächlich realisierte Painlevé bis zum Ausbruch des Kriegs nur einen einzigen neuen Film für ein breiteres Publikum, L'Hippocampe, der von Pathé produziert und verliehen wurde. Mit dem Resultat insgesamt und insbesondere mit der Musik war Painlevé nicht zufrieden, sodass dies sein einziger mit einer externen Produktionsfirma realisierter Film bleiben sollte. Im Dezember 1930 gründete Painlevé außerdem das *Institut de cinématographie scientifique* [ICS], das die Herstellung und den Vertrieb von Forschungs- und Unterrichtsfilmen in allen Sparten der Wissenschaft fördern sollte. Die Gründung des ICS wurde von großen französischen Wissenschaftlern unterstützt, so vom Chemiker Georges Urbain, vom Physiker Arsène d'Arsonval oder dem Zoologen Georges Bohn, die alle im Präsidium vertreten waren. Auch die Nobelpreisträger für Physik, Jean Perrin und Frédéric Jolio-Curies, unterstützten Painlevés Bestrebungen, die einen wichtigen Schritt in der Institutionalisierung des wissenschaftlichen Films in Frankreich markierten. Gleichwohl verzichtete das Institut auf Förderung der öffentlichen Hand. Aus Furcht vor einer Einflussnahme staatlicher Stellen, die seine Handlungsfreiheit einschränken würde, gab Painlevé dem ICS den Status eines Vereins nach dem Vereinsrecht von



Kristalline Strukturen des Lebendingen: Mikroaufnahme einer Koralle

1901, das den privaten Charakter der Initiative garantierte. Er verteidigte das Prinzip der Autonomie des Instituts gegen alle Widrigkeiten und war auch bereit, dafür in eng bemessenen Räumlichkeiten und unter prekären Bedingungen zu arbeiten. Unterstützt nur von seinen beiden wichtigsten Mitarbeitern, den Technikern André Raymond und Achille Pierre Dufour, gelang es dem Regisseur und neuerdings auch Produzenten Painlevé, das Vertrauen der Naturwissenschaftler zu gewinnen, die ihn mit der Realisation von Filmen betrauten, die für ihre Forschungen nützlich waren. Ungeachtet seiner knapp bemessenen Ressourcen, produzierte und realisierte der Verein Filme und engagierte sich daneben in der Entwicklung von Aufnahmegeräten für den Wissenschaftsfilm sowie im Bereich des Verleihs. Erst im Jahr 1947, als das ICS aus der internationalen Wissenschaftslandschaft längst nicht mehr wegzudenken war, wurde es zu einer Institution von öffentlichem Interesse erklärt und akzeptierte nun auch finanzielle Mittel von der öffentlichen Hand.

Der Unterricht per Bild

Noch am Anfang dieser Entwicklung, im Jahr 1930, gelang Painlevé mit seinen Filmen das Kunststück, das Avantgarde-Publikum in Paris zu begeistern und sich zugleich bei einem ungleich größeren Publikum durchzusetzen, das aus Lehrern und Schülern bestand. Tatsächlich ist es überraschend festzustellen, dass seine Filme weiterhin in Avantgarde-Kinos liefen, zugleich aber von Befürwortern des Unterrichts mit Bewegtbildern, die sich auf französischer wie europäischer Ebene organisiert hatten, als Unterrichtsmaterial ersten Ranges betrachtet wurden. Gleichwohl figurierte Painlevé nie offiziell als Mitglied eines Netzwerks oder einer Organisation, einmal abgesehen von denen, die er selbst ins Leben rief. Er bewahrte sich diese Autonomie auch weiterhin. Gerade darin zeigt sich die Originalität, aber auch die Ambiguität seines Werdegangs. Painlevé blieb der unabhängige Filmemacher, der sich stets dazu beglückwünschte, dass er niemals jemandem Rechenschaft schuldig war. Andererseits hinderte ihn das keineswegs daran, sich in den sozialen Fragen seiner Zeit zu engagieren. Obwohl er über die technischen und finanziellen Mittel verfügte, Projekte ganz nach persönlichem Gusto und ohne jede Abhängigkeit von Auftraggebern zu verfolgen, konzentrierte er seine Aktivitäten auf einen Bereich, der wenig Erfolgsaussichten bot. Für junge Produzenten und Regisseure stellen der Dokumentarfilm und mehr noch der Schulfilm, die beide so etwas wie die armen Verwandten der Spielfilmproduktion sind, auf jeden Fall nicht den bequemsten Weg dar, sich eine Existenzgrundlage zu schaffen und Anerkennung zu finden. Allerdings verstand sich Painlevé früh schon darauf, die Verbreitungsmöglichkeiten der unterschiedlichen Vertriebsnetze zu nutzen, um seine Filme in Umlauf zu setzen und bekannt zu machen. Eines dieser Vertriebsnetze war eben dasjenige des pädagogischen und des Erziehungsfilms. Zwar blieb sein Beitrag zum Erziehungsfilm aufgrund seiner künstlerischen Sensibilität, seiner Ausbildung und seiner Position als unabhängiger Filmemacher weitgehend marginal. Allerdings stellen seine Filme ein beachtenswertes Beispiel für eine höchst unterschiedliche Aufnahme bei Kritik und Publikum dar. Seine Filme, die in den Kinos der Avantgarde Wohlwollen ernteten, waren nicht wirklich erzieherischen Zielen verpflichtet waren. Dennoch fand Painlevé rasch Anerkennung als filmender Pädagoge. Dafür gibt es vielfältige Belege. So zieht Georges-Michel Coissac, der einflussreiche Leiter von *Cinéopse*, einer Branchenzeitung mit Fokus auf den Unterricht mit Mitteln des Films, eine Parallele zwischen Painlevés Arbeiten und den vergleichsweise viel akademischeren Filmen von Jean-Benoît-Lévy:

> Und wie sollte man nicht ganz besonders auf jene hinweisen, die neben [den regionalen Schulfilmbüros und den Kinematheken der Ministerien[1]] mit einer seltenen Tatkraft daran gearbeitet haben, sich noch vollständiger an die Anforderungen der modernen Pädagogik anzupassen, wie etwa Jean Benoît-Lévy und Jean Painlevé, um nur zwei der kompetentesten und gewissenhaftesten von ihnen zu erwähnen […]. (Coissac 1930, 34)

Es erstaunt angesichts solcher Anerkennung auch nicht, dass Les Oursins (Die Seeigel), der knapp zwei Jahre zuvor noch im *Studio des Ursulines* lief, 1931 ausgewählt wurde, um Frankreich am 3. Internationalen Kongress des Unterrichtsfilms in Wien zu vertreten. Bei den teilnehmenden Pädagogen fand dieses vermeintliche Werk der Avantgarde breite Zustimmung: «Dieser Kongress hat uns gezeigt, dass der französische Unterrichtsfilm im europäischen Vergleich bei weitem nicht schlecht dasteht.» (Colin-Reval 1931, 12) Einige Monate später wurde Hyas et Sténorinques ausgewählt, um an einer Veranstaltung des Internationalen Instituts für den Unterrichtsfilms in Rom teilzunehmen. Die Wochenzeitung *Pour vous* druckte aus diesem Anlass einen Bericht von Germaine Dulac ab, die als französische Delegierte an der Veranstaltung teilnahm und von der äußerst positiven Aufnahme berichtete, die der Film fand: «Am Ende des Kongresses wurden große Filme aus dem Ausland vorgeführt, und was Frankreich betrifft, so muss ich den Film von Herrn Jean Painlevé über den hyas erwähnen […], der den glänzendsten Erfolg erzielte.» (zit. in: Saissel 1931, 2) Zeitgleich mit diesen gelegentlichen Vorführungen fanden die Kurzfilme von Painlevé Eingang in die etablierten Vertriebsstrukturen des Unterrichtsfilms. So bot die Kinemathek des Landwirtschaftsministeriums in seinem Katalog sämtliche für ein größeres Publikum produzierten Filme von Painlevé in ihrer stummen Fassung an. Der Regisseur wurde im Katalog als «kinegraphischer Mitarbeiter des Ministeriums» vorgestellt, eine irreführende Bezeichnung, unterhielt Painlevé doch wie erwähnt keinerlei offizielle Beziehungen mit Regierungsbehörden. In einem Interview aus dem Jahr 1933 sagte Joris Ivens über Painlevé: «Er ist ein großer Künstler und ich schätze seine Werke. Ich werfe ihm nur vor, dass er sich an ein allzu eingeschränktes Publikum richtet, an Schüler statt an Zuschauer» (zit. in: Anonym 1933). In vergleichsweise kurzer Zeit hat Painlevé im Feld des Unterrichtsfilms so viel Anerkennung gefunden, dass die Tage, in denen seine Filme von den Kritikern und Künstlern der Avantgarde gefeiert wurden, bereits weit zurückzuliegen schienen.

1 Zu den institutionellen Strukturen des Lehr- und Unterrichtsfilms im Frankreich der Zwischenkriegsjahre vgl. auch den Beitrag von Valérie Vignaux in diesem Heft. Anm.d.Hg.

Der Meinungsumschwung, der in Ivens' Aussage zum Ausdruck kommt, mag brutal erscheinen. Allerdings war Painlevé in den 1930er Jahren tatsächlich kaum noch als Filmemacher aktiv, und seine Aktivitäten für das *Institut de cinématogrpahie scientifique* trugen weiter dazu bei, dass sich in der Öffentlichkeit der Eindruck verfestigte, er sei in erster Linie Erzieher und nicht Künstler. Auf jeden Fall war es in erster Linie seine institutionelle Funktion und weniger seine Arbeit als Filmemacher, aus der sich dieser Eindruck speiset. Ab 1934 organisierte das ICS jährliche Kongresse, die sich mit dem Nutzen der Verwendung des Films in den Wissenschaften befassten. Dabei standen mehr und mehr Fragen des Unterrichts und der Wissensvermittlung im Vordergrund, wodurch sich Painlevés Verbindung mit pädagogische Anliegen weiter verstärkte. Rasch etablierte er sich als einer der wichtigsten Vertreter des wissenschaftlichen Films in Frankreich, und seine profunde Kenntnis der einschlägigen Produktionen in Frankreich und in anderen Ländern trug ihm den Ruf eines Fachmanns in Erziehungsfragen ein. Tatsächlich wurden bei den Kongressen des ICS zahlreiche Filme für ein Publikum von Schülern vorgeführt, darunter jene von Jean Benoît-Lévy, jene von Jean Brérault für die Grundschule und jene von Marc Cantagrel für die Oberstufe. Die Frage des Unterrichts bekam schließlich ein solches Gewicht, dass die sechste Jahresversammlung des ICS 1938 in zwei parallelen Sektionen abgehalten wurde, eine für wissenschaftliche Fragen im *Palais de la découverte* und im Grand Palais, und eine für Unterrichtsfragen im *Musée pédagogique*. Darüber hinaus etablierte sich das ICS unter seinem Direktor Painlevé im Laufe der 1930er Jahre als Verleiher für pädagogische Filme, parallel zu den bereits existierenden Netzwerken des Unterrichtsfilms wie der *Chambre internationale du film d'enseignement,* dem Institut für den Unterrichtsfilm in Rom und anderen nationalen und regionalen Büros.

Als Filmemacher hingegen verwahrte sich Painlevé leidenschaftlich gegen die Unterstellung, er drehe Unterrichtsfilme. Bereits 1929, in einem Artikel mit dem Titel «Les films biologiques», unterschied er drei Typen des wissenschaftlichen Dokumentarfilms: den reinen Forschungsfilm, der sich nur an Gelehrte richtet; den Unterrichtsfilm für die Schule und den Film, der die Popularisierung wissenschaftlichen Wissens für ein nicht eingeweihtes Publikum betreibt. Seine eigenen Filme, die in Ciné-Clubs und im Rahmen der Vertriebsnetze des Unterrichtsfilms gezeigt wurden, schlug er der dritten Kategorie zu. Bestimmend für seine Filme war für ihn ihr künstlerischer Aspekt. So hielt er fest: «Die gestalterische, anekdotische und rhythmische Seite muss Vorrang haben.» (Painlevé 1929, 15) Für ihn war entsprechend klar, dass man seine Filme nicht mit pädagogischen Dokumentationen verwechseln durfte. Er hielt seine Filme sogar für den Unterricht für ungeeignet:

> Ich habe niemals Unterrichtsfilme gedreht. Ich habe einerseits wissenschaftliche Forschungsfilme gemacht, andererseits Dokumentarfilme, die für ein großes Publikum bestimmt waren. Keine meiner Produktionen ist auf die Erfordernisse des heutigen Schulunterrichts zugeschnitten. Wenn man sie zu diesem Zweck einsetzt, kann das nur schief gehen. (zit. in: Épron 1935)

Jenseits der Probleme, die aus einer Gleichsetzung des Werks mit den Geschicken seiner Wahrnehmung entstehen, zielt Painlevé indes auf das ganze Schulsystem ab:

> Bedenkt man die Ziele, die verfolgt werden, den Stoff, der unterrichtet wird, und die Aufteilung der Unterrichtprogramme, dann würde man sich prostituieren, wollte man sich direkt und auf dessen Anforderungen abgestimmt am Unterricht beteiligen. Die Tatsache, dass man in der Schule diesen oder jenen meiner Filme zeigt, betrifft mich nicht stärker als wenn es sich um die Vorführung von Wochenschaumaterial handeln würde. (ebd.)

Was der Filmemacher hier dem Schulsystem vorwirft, ist die Parzellierung der Wissensbereiche im Curriculum und der Anspruch der Schule, der einzige Ort des Lernens zu sein, ein Ort zudem, an dem Lernen nur in Nüchternheit und Strenge möglich sei.

> Ich werde nichts unternehmen, um mich an einem Unterricht zu beteiligen, dessen Geist und oft auch dessen Vertreter ich für verrottet halte. Solange es keine gegenseitige Hilfe anstelle der Bestrafung gibt, und solange «lernen» wichtiger ist als «verstehen», bin ich der Ansicht, dass man sich kompromittiert, wenn man zur Aufrechterhaltung eines solchen Unterrichts beiträgt. Was mich betrifft, so besteht meine Arbeit darin, an den Rändern zu operieren, eine Verbindung mit denen aufrecht zu erhalten, die gleich denken wie ich, und mich mit Methode auf das vorzubereiten, was der Unterricht der Zukunft sein wird. Mein Handeln verläuft parallel zum revolutionären Kampf der Arbeiter. (zit, in: Sauvage 1935, 9)

Für Painlevé muss Unterricht demnach etwas ganz anderes sein. Insbesondere ist es ihm ein Anliegen, mit seinen Filmen eine poetische Sicht der Welt zu vermitteln, in der das Erstaunen über die komplexen Formen und Verhaltensweisen der niedrigen Spezies des Lebendigen vorherrscht. Gerade weil er sich weigert zu glauben, dass Biologie und Kunst miteinander nichts zu tun haben, antwortet er so auf die folgende Frage:

> Weshalb haben Sie für Ihre Dokumentarfilme, die für ein breites Publikum bestimmt sind, naturhistorische Gegenstände ausgewählt?
>
> – Weil diese Gegenstände Quellen der Schönheit sind, und weil ich nicht sehe, wie man außerhalb der wissenschaftlichen Forschung […] mit einem Dokumentarfilm etwas anderes vermitteln könnte als eine künstlerische Vision. (zit. in Épron 1935)

Es überrascht denn auch nicht, dass sein Ideal eines Unterrichts, der näher am Leben ist als dies die herkömmlichen Schulen und die mit ihnen verbundenen Institutionen des Schulfilms vorsehen, Painlevé den Zielen des klassischen Unterrichtsfilms entfremdet und ihn antreibt, eine andere Form des Vertriebs für seine Filme ins Auge zu fassen.

Die Vorträge in den Ciné-Clubs

Als Linker, als Weggefährte der Kommunisten und als leidenschaftlicher Gegner jener Vertreter der Filmindustrie, die nur an Geld und Rentabilität dachten, war es für Painlevé naheliegend, von den Vertriebsmöglichkeiten Gebrauch zu machen, die ihm die Ciné-Clubs boten. Sehr früh schon, ab März 1930, nahm er Einladungen von Ciné-Clubs an, wie sie im Zug der Gründung der Föderation der frankophonen Ciné-Clubs im Jahr 1929 überall in Frankreich gegründet wurden. Painlevé teilte das Anliegen dieser Clubs, als Alternative zum kommerziellen Kino intelligente und lehrreiche Programme anzubieten und an einigen Abenden im Monat einem möglichst breiten Publikum Kino mit kulturellem Anspruch zugänglich zu machen. Painlevé trat in den Ciné-Clubs in der Provinz auf und nahm überdies Einladungen von unterschiedlichsten Vereinigungen wie etwa der Liga der Veteranen des Kolonialdienstes im Calvados oder dem Nationalen Frauenrat an. Von Anfang an gingen seine Vortragsreisen auch über die Landesgrenzen hinaus. So unternahm er bereits 1930 Reisen nach Belgien, Deutschland, Österreich und in die Schweiz.

Painlevés Kombination von Vortrag und Filmvorführung erfreute sich großer Beliebtheit und wurde von allen Seiten für ihren Unterhaltungswert gelobt. Journalisten, die an diesen Anlässen teilnahmen, verweisen immer wieder auf Painlevés Begabung als Redner. Seine Filme kommentierte er mit unterschiedlichen Beiträgen. Stets aber hielt er sich an die Formel, nach der die Veranstaltungen der Ciné-Clubs ablaufen: Erst gibt es eine Einführung, dann die Vorführung und anschließend eine öffentliche Debatte, ein Filmgespräch. Für seine Auftritte im Jahr 1930 wählte Painlevé den Vortragstitel «Die Natur, enthüllt

durch das Kino» («La nature devoilée par le cinéma»). Ein späterer Vortrag trug den Titel «Der Unterricht im Widerstreit mit dem Leben» («L'Enseignement contre la vie»). Immer wieder hielt Painlevé aber auch improvisierte Vorträge. Gerne sprach er bei seinen Auftritten auch über konkrete Fragen der Filmproduktion und über die technischen Probleme der Farbgestaltung und die Gestaltung der Raumtiefe, mit denen er sich in dieser Phase intensiv beschäftigte. So behandelte er bei einem Auftritt in Biarritz 1931 die Schwierigkeiten der Kameraarbeit (Maleve 1931), in Nantes sprach er über den Beitrag des Kinos zur Erziehung (H-M. B. 1931) und in Marseille über die spontane Genese des Lebens (Anonym 1931). In Brest wiederum erläuterte er 1935 bei einem Vortrag Fragen der Nachvertonung, um danach am selben Abend auf Émile Reynaud und die Anfänge des Animationsfilms zu sprechen zu kommen (Chasse 1935). Die Ausführungen des Vortragsredners Painlevé beschränkten sich demnach keineswegs nur auf die Präsentation seiner eigenen Filme. Die Unterschiedlichkeit der verhandelten Themen bestätigt den Lehrcharakter dieser Abendveranstaltungen, bei denen man ebenso gut etwas über die Geheimnisse von Kleinstlebewesen erfahren konnte wie über die jüngsten Fortschritte in der Medizin. Ganz nebenbei bekam man auch grundlegende Kenntnisse der Geschichte des Kinos und der filmischen Aufnahmetechniken vermittelt, mit denen man sich in der Welt der bewegten Bilder besser orientieren konnte.

Sieht man ab von L'Hippocampe, der 1935 und 1936 mit großem Erfolg in den regulären Kinos lief, dann avancierte die Vortragstätigkeit im Verlauf der 1930er Jahre zu Painlevés bevorzugter Form, seine Filme vorzuführen, und nach dem Zweiten Weltkrieg löste diese Form des Filmvertriebs die Kinoauswertung seiner Filme überhaupt ganz ab.

Painlevé, der als Produzent und Regisseur stets so viel Wert auf seine Unabhängigkeit legte, sah in seinen Vortragstourneen nicht zuletzt ein Mittel, seine Autonomie weiter zu festigen und zum exklusiven Promotor und Verleiher seines eigenen Werks zu avancieren. Zugleich aber entsprach sein Projekt der Volksbildung genau den Zielen der Ciné-Clubs. Es kann deshalb auch nicht erstaunen, dass Painlevé 1946 zum Präsidenten des französischem Filmklub-Verbands gewählt wurde, der *Fédération française des ciné-clubs* [FFCC]. Seine Parteinahme für die FFCC fand ihre Rechtfertigung auch in der politischen Ausrichtung der Föderation, stand diese doch für die linken Werte des sozialen Fortschritts, und in der Tatsache, dass die FFCC den Film ganz und gar als kulturellen Gegenstand verstand, ein Anliegen, das Painlevé seit den 1920er Jahren vertrat. Das ist keineswegs der Fall bei allen in diesem Feld tätigen Vereinigungen. Die UFOCEL beispielsweise, die zweite große nicht-konfessionelle Vereinigung, die mit der *Ligue de l'enseignement* in Verbindung stand, betrachtete

den Film vorab als Unterrichtsmittel und bestenfalls als Mittel für kulturelle Zwecke, nicht aber als eigenständigen kulturellen Gegenstand. Mit seiner Wahl zum Präsidenten der FFCC schloss sich Painlevé zum ersten Mal ohne Vorbehalt einer Institution an, die er nicht selbst gegründet hatte, und er blieb deren Präsident bis 1956. Die Wahl Painlevés unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg zeigt, wie viel Vertrauen ihm die Leiter und die Mitglieder des Verbands in einer wichtigen Phase des Wiederaufbaus und der Expansion entgegenbrachten, in der sich die Ciné-Clubs rechtlich und administrativ eine neue Grundlage schufen. Tatsächlich sicherten sich die FFCC mit Painlevé die Fürsprache eines gewichtigen Alliierten. Als ehemaliger Widerstandskämpfer und Mitglied des *Comité de Libération du cinéma français* [CLDF] führte Painlevé zwischen August 1944 und Mai 1945 die *Direction générale du cinéma* im befreiten Frankreich und auch nach Ende des Krieges genoss er noch den Respekt und die Unterstützung der gesamten Filmindustrie.

Eine kurze Darstellung der künstlerischen und institutionellen Aktivitäten von Painlevé zeigt, wie heterogen und vielgestaltig seine Karriere war. Selten hat ein Filmemacher über so viele Freiheiten verfügt. Sicherlich trifft es zu, dass die unabhängige finanzielle Situation dieses Sohnes aus gutem Hause, der niemals arbeiten musste, um seinen Lebensunterhalt zu verdienen, zumindest teilweise den radikalen Charakter seiner Entscheidungen und seine Weigerung erklärt, Kompromisse einzugehen. Allerdings war Painlevé keineswegs ein Dilettant und man würde ihm nicht gerecht werden, wollte man die Originalität seines Vorgehens nur auf seine ökonomische Unabhängigkeit zurückführen. Tatsächlich weist die Karriere von Painlevé ungeachtet der Vielfalt seiner Aktivitäten und ungeachtet der Vielgestaltigkeit seiner filmischen Arbeiten eine erstaunliche Kohärenz auf. Als Intellektueller mit progressiven Überzeugungen folgt er in seiner politischen Haltung dem Vorbild seines Vaters. Geboren in einem Jahrhundert der raschen Modernisierung, geht er über das Modell, das ihm sein Vater vorgibt, aber noch hinaus und treibt die Idee der Transdisziplinarität weiter. Die wissenschaftliche und technische Forschung, die künstlerische und filmische Praxis und das politische, institutionelle und verbandspolitische Engagement waren für ihn notwendige Folgerungen eines humanistischen Denkens, das im konkreten Handeln seinen Ausdruck fand.

Aus dem Französischen von Vinzenz Hediger

Literatur

Anonym (1931) Monsieur Jean Painlevé parle sur la génération spontanée. In : *Petit marseillais*, 23 November 1931.

Anonym (1933) Le film documentaire a encore d'immenses progrès à faire nous dit Joris Ivens. In : *L'ami du film*, 2. März 1933.

Chasse, Charles (1935) Comment on truque au cinéma, une heure avec Jean Painlevé. In : *Dépêche de Brest*, 13. Februar 1935.

Coissac, Georges-Michel (1930) Le cinéma dans l'enseignement et l'éducation en France. In: *Le Tout cinéma, illustré du monde cinématographique*.

Colin-Reval, Marcel (1931) Le 3ème congrès international du film d'enseignement à Vienne. In : *La Cinématographie française*, 657 (6. Juni 1931).

H-M. B. (1931) M. Jean Painlevé nous fait pénétrer à sa suite dans le monde mystérieux et passionnant des infiniment petits. In : *Phare* (Nantes), 28. März 1931.

Maleve, André (1931) M. Jean Painlevé nous dit les difficultés de la prise de vues. In: *L'Intransigeant*, 5. Januar 1931, und *La Gazette de Biarritz*, 7. Januar 1931.

Painlevé, Jean (1929) Les films biologiques. In : *Lumière et Radio*, 11. September 1929.

Saissel, Frédéric (1931) Une visite à Germaine Dulac, déléguée française au congrès de Rome. In : *Pour vous*, 155 (5. November 1931).

Sauvage, Léo (1935) Jean Painlevé ou la subversion dans les sciences. In: *Regards*, April 1935.