



universität
wien

MASTERARBEIT / MASTER'S THESIS

Titel der Masterarbeit / Title of the Master's Thesis

„Henri Langlois' Museumsvision“

Die Ausweitung des Kinos in den musealen Raum

verfasst von / submitted by

Elisabeth Sedlak, BA

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Master of Arts (MA)

Wien, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 066 835

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Masterstudium Kunstgeschichte

Betreut von / Supervisor:

Univ.-Doz. Dr. Dieter Bogner

Danksagung

Mein besonderer Dank gilt meinem Betreuer Professor Dieter Bogner, der sich bereit erklärt hat, dieses Projekt zu betreuen und mir immer wieder wesentliche Anregungen gegeben hat.

Mein herzlicher Dank geht an Isabella Flucher, Marie-Therese Kampelmühler, Peter Kemeny, Kai Schneider, Kathrin Skocek und Marian Weingartshofer, die mir in anregenden Gesprächen geholfen haben meine Ideen zu ordnen und schließlich in Form zu bringen, wie sie in dieser Arbeit vorliegen.

EINLEITUNG.....	2
I. PARALLELEN ZWISCHEN DEM IMAGINÄREN MUSEUM VON ANDRÉ MALRAUX UND HENRI LANGLOIS'	
MUSEUMSVISION.....	6
1. „LE MUSÉE IMAGINAIRE“ – EINE ERFOLGSFORMEL IN DER KUNSTGESCHICHTE	6
2. DAS <i>MUSÉE IMAGINAIRE</i> IM KONTEXT DER AUSSTELLUNG VON DOMINIQUE PAÏNI	10
3. NEUVERORTUNG DER KUNSTREZEPTION	13
4. DIE MODERNEN SAMMLER UND IHRE ORDNUNGSSYSTEME.....	19
5. DIE CINÉMATHÈQUE DER ZUKUNFT UND IHRE IMAGINÄRE(N) FILMGESCHICHTE(N).....	22
II. DIE CINEMATHEQUE FRANÇAISE ALS „MUSEE VIVANT“	24
1. CINÉMATHÈQUEN HEUTE UND GESTERN.....	24
2. „MUSÉE DU CINÉMA“ ALS ERWEITERUNG DER CINÉMATHÈQUE	26
3. FILMMUSEUM ≠ FILMMUSEUM.....	31
III. DIE VERNETZUNGSSTRATEGIEN VON HENRI LANGLOIS.....	41
IV. „LE CINÉMA UN ART PLASTIQUE“	41
1. DIE ORGANIGRAMME ALS ZUKUNFTSENTWÜRFE SEINER VISION	42
2. DER FILM „LE MÉTRO“ ALS VORSTUDIE FÜR EINE ERWEITERTE CINÉMATHÈQUE	52
IV. DIE AUSSTELLUNG „TROIS QUARTS DE SIECLE DE CINEMA MONDIAL“ IM PALAIS DE CHAILLOT	56
1. UNEINGESCHRÄNKTE VOLLSTÄNDIGKEIT: EINE UTOPIE ODER DIE PRAKTIK EINER DYNAMIK ?.....	56
2. „UN VOYAGE INITIATIQUE“ - DAS LABYRINTH DER FILMGESCHICHTE(N).....	59
3. RHIZOMATISCHE VERDICHTUNG – DAS CHAOS ALS STRATEGIE	72
V. FILMGESCHICHTE VERMITTELN?.....	77
1. DIE AUSSTELLBARKEIT VON KINO UND SEINER GESCHICHTE	77
2. DIE ERWEITERTEN VORLESUNGEN IN MONTRÉAL UND DER (UNVOLLENDETE) VIDEOESSAY „INTRODUCTION À UNE VÉRITABLE HISTOIRE DU CINÉMA ET DE LA TÉLÉVISION“	80
3. DIE FILMDOKUMENTATION: „PARLONS CINÉMA OU LES ANTI-COURS D'HENRI LANGLOIS “ (1976).....	81
4. DIE AUSSTELLUNG „VOYAGE(S) EN UTOPIE" VON JEAN-LUC GODARD (CENTRE POMPIDOU 2006)	84
ANHANG	88
LITERATURVERZEICHNIS.....	88
AUDIOVISUELLE MEDIEN	96
ABBILDUNGSNACHWEIS	97
ABBILDUNGSVERZEICHNIS.....	101
ZUSAMMENFASSUNG	130

Einleitung

Private Sammelinitiativen waren der Antrieb für die Gründung der ersten Cinémathèques, die sich innerhalb kurzer Zeit zu öffentlich anerkannten Institutionen entwickelten.¹ Eines der meistzitierten und der subversivsten Beispiele dieser Sammelleidenschaften ist die Entwicklungsgeschichte der Cinémathèque française, die 1936 von Henri Langlois und Georges Franju gegründet wurde.² Im Unterschied zu Cinémathèques, die der Konservierung von Filmen eine höhere Priorität als deren Vorführungen einräumten – und die Filme bisweilen auch gar nicht der Öffentlichkeit zugänglich machten – verkündeten Langlois und Franju, dass eine Cinémathèque kein Friedhof sein dürfe.³ Ihr vordergründiges Interesse war, so viele Filme wie möglich sehen und auch vorführen zu können. Ihr Enthusiasmus zog eine Schar junger Menschen an, die nicht nur keine Filmvorführung mehr versäumten, sondern auch anfangen, intensiv über die Filme zu diskutieren und Kritiken zu schreiben. Daraus entstand der Cinephilismus, bei dem es sich um eine eigene Kinokultur handelt, die außerhalb jeder akademischen Institution lag und ihre eigenen Regeln entwarf: Ihr Studium mussten sich die Cinephilen selbstständig organisieren und strukturieren, ihr Material musste sie sich selbst erschließen und die Methoden selbst entwickeln – ein gewissermaßen „wildes Studium“. ⁴ Sie entwickelten sich in den folgenden Jahren zu den Kritikerinnen der „Cahiers du Cinéma“ und Regisseurinnen der (späteren) Nouvelle Vague, wie Agnès Varda, Jean-Luc Godard und François Truffaut.⁵ Die Cinémathèque française war sozusagen eine Rebellin gegenüber jeder Knechtschaft und Auflage, die sich gegen die Freiheit des Films richtet.⁶ Langlois wollte mit ihr nicht lediglich eine Institution gründen, die sich ausschließlich der Sammlung von Filmen widmet, sondern sah darin die Möglichkeit, seine Vision eines erweiterten Museums zu realisieren.

Den Anstoß zu dieser Masterarbeit stellt die Ausstellung „Le musée imaginaire d’Henri Langlois“ dar, die im Frühjahr 2014 in der Cinémathèque française in Paris zu sehen war. Kuratiert wurde sie von Dominique Païni, dem ehemaligen Filmdirektor der Cinémathèque française.⁷ Interessant war an

¹ Zur Geschichte von Cinémathèques und Filmarchiven – Vgl. etwa Ballhausen 2007 oder Bohn 2013.

² Laurent Mannoni liefert mit seinem 2006 erschienenen Buch „Histoire de la Cinémathèque française“ die erste detailreiche Auseinandersetzung mit der Entwicklungsgeschichte dieser Institution. Es ist bezeichnend, wie schon Dominique Païni bemerkt, dass diese Publikation zum Großteil auch als Biografie von Henri Langlois gelesen werden kann. – Vgl. Païni 2014, S. 18. Zur Geschichte der Cinémathèque française – Vgl. auch Barbin 2005 u. Olmeta 2000.

³ Vgl. Langlois/Myrent 1986, S. 56.

⁴ Frisch 2007, S. 119.

⁵ Zum Cinephilismus und der Nouvelle Vague – Vgl. etwa Frisch 2007.

⁶ In dieser Masterarbeit gelten grammatisch feminine Personenbezeichnungen gleichermaßen für Personen männlichen und weiblichen Geschlechts.

⁷ Der Filmtheoretiker und Kurator Dominique Païni war in den Jahren 1991-2000 Leiter der Cinémathèque française. Er setzt sich bis heute intensiv mit der Frage auseinander, wie Film von der Kinoleinwand auf die Ausstellungswand gelangen kann und arbeitete als Kurator von internationalen Ausstellungen u.a. „Hitchcock et les arts“ (2001); „Jean Cocteau, sur le fil du siècle“ (2003); „Voyage(s) en utopie de Jean-Luc Godard“ (2006). Zudem hielt er auch an der École du Louvre von 2006-2014 Vorlesungen zur Filmgeschichte. In diesen ging er jedes Jahr von einem spezifischen Motiv aus, wie beispielsweise von den

dieser Ausstellung, dass sie nicht nur von Langlois handelte, sondern auch versuchte, seine Denkweise strukturell in diese Ausstellung zu übersetzen. Langlois ist bis heute für seinen unkonventionellen, ahistorischen Zugang zur Filmgeschichte bekannt. Das Herstellen von Bezügen stand bei ihm im Vordergrund um einen Dialog zwischen den Filmen anzuregen. Die räumliche oder zeitliche Kontextualisierung war dabei zugunsten einer *freien Assoziation* sekundär. Für diese Art der ahistorischen Annäherung finden sich zahlreiche Beispiele im 20. Jahrhundert, aber mit dem Ausstellungstitel „Le musée imaginaire d’Henri Langlois“ bezog sich Païni explizit auf das *musée imaginaire* von André Malraux, der in seinen Kunstbildbüchern anhand von Fotografien ebenfalls einen Vergleich quer durch die „Weltkunst“ verfolgte. Sein Interesse lag dabei nicht nur auf den Untersuchungsgegenständen, sondern auch auf den durch den Vergleich provozierten Zwischenräumen. Der Ausstellungstitel stellt also nicht lediglich eine Analogie zwischen Langlois und Malraux her, sondern entspricht auch der Methode, die Langlois entwickelte um die Filmgeschichte auf einer Weise zu vermitteln, die sich jedem chronologischen, linearen Narrativ entzieht. Gewiss gibt es weitere Analogien zwischen diesen beiden Persönlichkeiten, auch auf biografischer Ebene und deshalb soll im ersten Kapitel dieser Arbeit auch versucht werden, einige Parallelen herauszuarbeiten, um auf diese Art über die Methode Langlois’ zu reflektieren und sich so seiner Denkweise anzunähern. Die Intention des Titels der Ausstellung war jedoch nicht nur eine Parallele zwischen Malraux und Langlois aufzubauen und somit ihren Methoden näher zu kommen, sondern auch Langlois’ Museumsvision in den Vordergrund zu rücken, die in dieser Arbeit auch im Zentrum stehen soll.

Die Herausforderung dabei ist, dass Païni sich weniger als Wissenschaftler, sondern mehr als Zeitgenosse und Nachfolger Henri Langlois’ auf essayistisch-poetische Weise seinem Werk annähert. Neben dieser Quelle finden sich kaum Erwähnungen zu Langlois’ Museumsvision, und wenn doch, dann zumeist nur im Kontext der Fragestellung, welchen Aufgaben sich ein Filmmuseum heute stellen muss, was oftmals zur Folge hatte, dass seine Vision je nach Belieben zurecht geschnitten wurde. Das Spektrum der Darstellung Langlois’ ist dabei weit gespannt und geht über das Anekdotische hinaus. Welche Bedeutungen diese Schilderungen für meine Arbeit haben, muss immer wieder kritisch reflektiert werden, denn schließlich soll es in erster Linie darum gehen die Museumsvision von Langlois in all ihren Ausformungen erstmals in einen museumstheoretischen Rahmen zu setzen.

Langlois versuchte den Horizont des Museums zu erweitern und seine Grenzen in einem verdichteten Beziehungsgeflecht aufzuheben. Die Vernetzung spielt für diese Vision auf mehreren Ebenen eine bedeutende Rolle. Zu seinen wichtigsten vernetzungsstrategischen Aktivitäten zählten

Schatten oder den Wolken im Kino und entwickelte anhand dieses Motivs die gesamte Filmgeschichte. Dabei arbeitete er mit zahlreichen Filmausschnitten und näherte sich der Filmgeschichte auf eine Art und Weise an, die keinem wissenschaftlich „objektiven“ Zugang entsprechen wollte, sondern mehr in einer essayistisch-poetischen Form die Filmgeschichte ausbreitete. Diese Vortragsweise entspricht der Denkweise, in deren Tradition die Cinémathèque française steht aus der sich auch die Nouvelle Vague formierte und auch Païni stammt.

seine Wanderausstellungen, die er auch über die Grenzen Frankreichs realisierte und die Cinémathèque internationale bekannt machte.⁸ Dabei wollte er nicht in einer Art filmtechnischen Ausstellung die Geschichte des Films nachzeichnen, sondern, angelehnt an die bildende Kunst, eine filmkünstlerische Ausstellung gestalten, die Verbindungen zwischen allen Ausdrucksformen der Kunst herstellt, um damit die traditionellen Grenzen zugunsten einer Vereinigung aufzuheben. Im Gegensatz zu anderen Cinémathèques beschränkte er sein Sammelinteresse auch nicht lediglich auf filmische Materialien, was im engeren Sinn nur Filme und deren technische Apparaturen umfassen würde. Vielmehr erweiterte er sein Sammelinteresse auf die „Ruinen des Films“ und nahm neben Manuskripten, Broschüren, Plakaten und Fotos auch alte Dekors, Filmkulissen, Kostüme, Schattenspiele und später auch Alltags- und Einrichtungsgegenstände in seine Sammlung auf. So realisierte Langlois zwischen 1945 und 1972 über 50 Ausstellungen. Den Höhepunkt dieser Projekte stellt die Ausstellung „Trois quarts de siècle de cinéma mondial“ dar, die Langlois 1972 auf einer Fläche von 2500m² in der Cinémathèque française eröffnete, die sich damals schon seit 1963 im Palais de Chaillot befand.⁹ Dort plante er einen Parcours, der zwischen Fotografie, Malerei, Architekturplänen und Filmkulissen durch die Filmgeschichte führte und sozusagen eine Synthese aller seiner bisherigen Ausstellungsprojekte darstellte. Darin wollte er zwar die Filmgeschichte von ihren Anfängen bis in die Gegenwart nachzeichnen, aber nicht etwa um die *eine* Geschichte des Films, als lineares Narrativ zu erzählen, sondern vielmehr um ihre Geschichte(n) in ihrer Verdichtung und Vielschichtigkeit erfahrbar zu machen. Konkret bedeutete dies, dass er eine Ausstellung gestaltete, die sich nicht die Aufgabe stellte, den Erwartungen des Publikums zu genügen, sondern, es war ihm im Gegenteil ein wichtiges Anliegen, in seiner Ausstellung Wertungen immer wieder infrage zu stellen.¹⁰ Langlois versuchte, durch die gesamte Ausstellung ein dichtes Beziehungsnetz zu spinnen, das möglichst hohe Assoziationsenergien anregen und den Besucherinnen ermöglichen sollte eigene Verbindungen zu setzen, die auch über seine eigene Intentionen hinausgehen konnten. Diese Ausstellung wurde in der Folge von seinen Anhängerinnen und Zeitgenossinnen zum Kunstwerk erhoben.¹¹ Diese Erhöhung wurde einerseits vollzogen, weil er hier ein völlig neues Vermittlungsprinzip umzusetzen versuchte und andererseits, weil er die ausgestellten Objekte so im Raum arrangierte, dass sie wie in einer filmischen Montage zueinander in Beziehung gesetzt wurden und die Besucherin erstmals mit einem „Kinoauge“ durch die Ausstellung geführt wurde. Nun kann man im Falle der kinematografischen Installation feststellen, dass hinsichtlich der Rezipientinnen zum Teil ähnliche Intentionen verfolgt wurden, weshalb man Langlois' Ausstellung durch die Integration des Kinos in den musealen Raum als kinematografische Installation bezeichnen könnte. So kann eine Ausstellung ein kuratorisches Projekt

⁸ Vgl. Bohn 2014, S. 173.

⁹ Vgl. Mannoni 2006, S. 323-324.

¹⁰ Vgl. Langlois 1972b, S. 738-741.

¹¹ Vgl. Mannoni 2006, S. 439.

und gleichzeitig auch eine Installation sein. Aber wenn auch Langlois seine kuratorischen Projekte als künstlerisch bezeichnete, dann nicht in der Absicht, eine neue Kunstform zu entwickeln, sondern mit dem Anspruch, die Kunst „wahrhaftig“ zu vermitteln und nicht einfach einem traditionell-didaktischen Ausstellungsprinzip zu folgen.¹² Statt also über Langlois' Ausstellung unter dem Gesichtspunkt der kinematografischen Installation, oder über die Rolle des Films im musealen Raum bis heute zu diskutieren, scheint es vielversprechender zu sein das Potenzial dieser Vision unter einem museumstheoretischen Gesichtspunkt zu betrachten. Zum einen, weil er die Vermittlung im Museum öffentlich diskutierte, sich über die verschiedenen Besucherinnen Gedanken machte und zum anderen, weil er die veralteten Ausstellungsformen (die jedoch bis heute bestehen) stark kritisierte. Damit formulierte er nicht nur Ansätze, um die Museografie zu transformieren, sondern kreierte ein Museumskonzept, das es ermöglicht, Künstlerinnen und Filmemacherinnen auszustellen, die den totalen Bruch mit Tradition und den endgültigen Abschied von jeglichem Kanon forderten: Künstlerinnen die ein grundsätzliches Misstrauen gegenüber jeder Form der Vereinnahmung hatten und im Bruch mit Akademien und Regelsystemen standen.

Seine Museumsvision beschränkte sich jedoch nicht nur darauf, seine Filmprogramme und Ausstellungen zu erweitern, sondern kam in weiteren Ausformungen zum Ausdruck. So finden sich zum Beispiel mehrere von ihm gezeichnete Organigramme, in denen er nicht nur die Organisationsstruktur seiner Cinémathèque zu visualisieren versuchte, sondern auch deren Vernetzung mit verschiedenen anderen Institutionen darstellte. Er stellte sich die ideale Cinémathèque als ein Kräftefeld vor, das über kein Zentrum verfügt und an dem Verästelungen und Anknüpfungen an allen Stellen möglich sind. Hierfür scheint es, als hätte er sich die Strukturierung eines unterirdischen Verkehrsnetzes zum Vorbild genommen, wofür auch sein einziger gedrehter Film „Le Métro“ sprechen würde, der augenscheinlich die Dynamik und Rhythmik des unterirdischen Verkehrsnetznetzes von Paris in den Fokus rückt.

Mit dem Projekt im Palais de Chaillot entwickelte er jedoch eine museografische Obsession, die Filmgeschichte in den musealen Raum zu übersetzen. Bezüglich der filmvermittelnden Ausstellung und ihrer Bedeutung für eine Cinémathèque spalten sich auch die Lager unter Filminstitutionen im nationalen und internationalen Kontext, wie in dieser Arbeit anhand der Position des Österreichischen Filmmuseum Wien herausgearbeitet wird. Sei es nun, dass man den Film nur in seiner filmtechnischen Entwicklung ausstellen möchte, oder dass man sich gar völlig gegen jede Art von objektbezogener Ausstellung ausspricht: Der Film kann und soll nur auf die Leinwand projiziert werden und schließlich gibt es ja auch filmvermittelnde Filme, die völlig befreit von jeglichen musealen Grenzen Filmgeschichte in ihrer ganzen Dynamik vermitteln können. Der Film genügt sich selbst und kann, wenn er nur möchte, selbst Museum sein. Diesen Ansatz, das Museum auf ein anderes Medium auszuweiten,

¹² Vgl. Langlois 1976, S. 766-769.

hat wiederum Malraux bereits in den 1930er Jahren mit seinem *musée imaginaire* vollzogen.¹³ Er entdeckte im Kunstbildband die Möglichkeit, nun frei von jeglichen institutionellen, weltanschaulichen und ideologischen Fesseln, die Kunst (im erweiterten Sinne) rezipieren zu können und grenzenlos Vergleiche anzustellen die weit über das kanonisierte Kunstverständnis hinausgehen. Jean-Luc Godard setzt diesen Gedanken in seinen „Histoire(s) du cinéma“ fort. Darin entwickelte er im Film ein museografisches Dispositiv, das nochmals über das *musée imaginaire* hinauswächst. Dieser Film von Godard lehnt sich nicht nur an Malraux an, sondern auch an die Denkweise der Cinémathèque française. Er suchte ähnlich wie Langlois nach Formen, Filmgeschichte in einem erweiterten Sinne zu vermitteln. Diesen Ansatz erprobten Langlois, Godard und Malraux zwar in unterschiedlichen Medien, haben dabei aber gemeinsam, dass sie ihn mittels der Montage verfolgten und darüber hinaus den Anspruch formulierten, das traditionelle Museum zu erweitern.

I. Parallelen zwischen dem imaginären Museum von André Malraux und Henri Langlois' Museumsvision

1. „Le musée imaginaire“ – eine Erfolgsformel in der Kunstgeschichte

In der Cinémathèque française war im Jahr 2014 die von Dominique Païni kuratierte Ausstellung „Le Musée imaginaire d'Henri Langlois“ zu sehen. Der Titel impliziert eine Parallele zwischen dem Gründer der Cinémathèque française und dem *musée imaginaire* von André Malraux. Diese Idee so vordergründig mit Langlois in Verbindung zu bringen, war bis zu dieser Ausstellung in der Cinémathèque nicht vollzogen worden und schon gar nicht wurde Langlois' Museum als ein „imaginäres“ bezeichnet.

Das *musée imaginaire* von Malraux bezieht sich in erster Linie auf einen Kunstbildband. Als imaginäres Museum wird es bezeichnet, weil es nicht an einen Ort gebunden ist, sondern die Möglichkeit in sich birgt, das bis heute – wie problematisch auch immer – als „Weltkunst“ bezeichnet wird, in einem Buch versammelt. Damit erhebt Malraux den Anspruch, mit der Rekonstruktion

¹³ Malraux verwendete diese Formel selbst öfter und auf unterschiedlicher Weise: Mehrere seiner Bücher wurden im Haupt- oder Untertitel so benannt. Zunächst kam sie als Titel seines ersten Kunstbuches auf, das 1947 unter dem Titel „Le musée imaginaire“ erschien und die erste Trilogie mit dem Gesamttitel „Psychologie de l'art“ eröffnete. Schon 1951 fasste Malraux die drei Bände zu einem einzigen Buch mit dem Titel „Les Voix du silence“ zusammen, in dem der vormaligen Buchtitel nur noch als Zwischentitel fungierte. Dadurch war das *musée imaginaire* als Buchtitel wieder befreit, um auf eine neue Publikation überzugehen: „Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale“, welches zumeist als Bezugsquelle zitiert wird. – Vgl. Grasskamp 2014, S. 47. Die Publikation von Walter Grasskamp „André Malraux und das imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon“ erleichtert in diesem Kontext nicht nur die Auseinandersetzung mit diesem Sachverhalt, sondern wirft auch ein erhellendes Licht auf die vielfältige Rezeptionsgeschichte.

historischer Kontexte zu brechen, um die Intellektualisierung der Kunst durch die Reproduktion gegenüber dem Museum nochmals zu steigern.¹⁴ Diese Formel hat sich zweifellos als die nachhaltigste seiner Ideen erwiesen. Schon das reale Museum war für ihn ein Ort der „Konfrontation von Metamorphosen“¹⁵, in dem sich Werke aus unterschiedlichen Entstehungskontexten vereinigen.¹⁶ Dies impliziert eine wesentliche Transformation der Werke, die im Museum also nicht nur konserviert, sondern durch die Dekontextualisierung semantisch auf ihre formale Gestaltung reduziert werden und durch ihre wechselseitige Konfrontation in Interaktion als Teil eines größeren Ganzen, nämlich als Kunst, in Erscheinung zu treten.¹⁷ Doch das Museum blieb nach Malraux als Ausstellungsraum in seinen Möglichkeiten beschränkt. Schließlich kann es – im Gegensatz zum Bildband – nicht alle Arten von Kunstwerken versammeln und muss solche ausschließen, die fest an einen Ort gebunden sind.¹⁸

Dieses *musée imaginaire* wurde auch Gegenstand einiger Ausstellungen. Einen Höhepunkt stellt sicherlich die erste *documenta* im Jahr 1955 dar, in der Arnold Bode die Eingangshalle als *musée imaginaire* konzipierte.¹⁹ Das assoziative Potenzial dieser Formel, wurde im wissenschaftlichen, wie im künstlerischen Bereich immer wieder aufgegriffen und je nach je nach eigener Intention interpretiert.²⁰

Dass für diese Ausstellung über Langlois ein so ambiger, assoziativer Titel gewählt wurde und die Wahl nicht wie anfangs geplant auf „Langlois et les Arts“ fiel, gibt schon das Vermittlungskonzept dieser Ausstellung vor. Malrauxs Formulierung birgt nämlich den Vorteil, wie Grasskamp ausführt, den Wortgebrauch in seiner Bedeutungsspanne zwischen „image“ und „imagination“, zwischen „bildlich“ und „eingebildet“ in der Schwebe zu halten, wobei im französischen sowie im deutschen die Konnotation „nur in der Vorstellung vorhanden, nicht wirklich, nicht real“, als etwas erdachtes,

¹⁴ Vgl. Grasskamp 2014, S. 14.

¹⁵ Malraux 1912, S. 12.

¹⁶ Vgl. ebd.

¹⁷ Vgl. von Schöning 2012, S. 2.

¹⁸ Vgl. Malraux 1912, S. 13.

¹⁹ Vgl. ebd. 2014, S. 134.

²⁰ Vgl. ebd. Ein Beispiel hierfür wäre die Kunstinstallation „Das imaginäre Museum“ von Hans Hollein, die auf der *documenta 8* im Jahr 1987 zu sehen war. In dieser Installation reflektierte Hollein über die Rezeptionskonventionen im Museum. Anstatt sich die Ausstellungsobjekte anzusehen, haben Museumsbesucherinnen die Tendenz entwickelt, sich lediglich auf die Texte der Informationstafeln zu konzentrieren. Um diesen Umstand zu visualisieren hat Hollein das Größenverhältnis von Beschreibung und Bild umgedreht. Nun muss man nicht mehr näher an das Bild herantreten, um sich die wichtigsten Informationen darüber anzueignen, sondern um sich die Bilder anzusehen. Ergänzend dazu hat Hollein auch ein Idealmuseum in Form eines Kreisdiagrammes entworfen. Der Aufbau der Ausstellung sollte sowohl dem Anspruch der Chronologie als auch jenem der Gleichzeitigkeit genügen und einen Parcours nach individuellen Interessen ermöglichen. Besonders Museen der modernen Kunst, in denen die Gleichzeitigkeit bestimmter unterschiedlichster Äußerungen darzustellen und in Konfrontation zu stellen wäre, ist nach Hollein, eine solche „matrixartige Strukturierung“ anstelle linearer Erzählweisen anzustreben. – Vgl. Hollein 1987, S. 100-101. Das Beispiel ist in diesem Kontext auch deshalb erwähnenswert, weil Hollein sich damit ähnlich wie Langlois einerseits gegen die klassisch-didaktische Vermittlungsform im Museum wendet und andererseits ein für die Zukunft taugliches Museum zu denken versucht. Man kann nicht sagen, dass in dieser Installation der Bezug zu Malraux völlig ausfällt, denn in jedem Fall findet sich Parallelen in dem Ansatz die Kunst neu zu ordnen, oder auch den informativen Text kritisch zu betrachten und schließlich darin, dass dieses Projekt wiederum auf die *documenta I* referiert, in der das imaginäre Museum von Malraux im Gesamtkonzept eine Schlüsselrolle spielte.

unwirkliches, überwiegt.²¹ Begreift man das *musée imaginaire* als ein „bildliches Museum“, dann hat diese Vorstellung eine viel längere Tradition, nämlich im Galeriebild, an das Malraux auch explizit anknüpfte.²² Als Metapher hat es jedoch eigene Bedeutungszonen ausgebildet, die sich um seinen medienhistorischen Kern anlagern, „eine geistige Topografie als Spielraum“ für jede nur vorstellbare individuelle Umsetzung.²³ „In diesem Sinne wird das Nachleben des Musée imaginaire schon durch jeden neuen Besucher[in] gesichert, der sich die am meisten bewunderten Werke der Kunst vor dem geistigen Auge zu vergegenwärtigen sucht, das eben auch ein Reproduktionsmedium darstellt, wenngleich bisher ohne eine handelbare Trägersubstanz.“²⁴

Dass Païni mit dem gewählten Titel nicht lediglich eine Analogie zu Malraux anregen wollte, machte er auch deutlich, indem er beispielsweise eine Kurzpräsentation zur Ausstellung damit einleitete, über den Titel der Ausstellung nachzudenken und bemerkte, dass es einerseits um Langlois' imaginäres Museum ginge, in dem Sinne, welche Vorstellungen, Selektionen und Präferenzen er verfolgte, und andererseits auch um den „imaginären Langlois“, also auf welche Weise man heute auf ihn zurückblickt und wie man ihn immer wieder neu erzählt.²⁵ Es gehe nicht um die auf Tatsachen beruhende Geschichte Langlois' oder um die Entwicklungsgeschichte der Cinémathèque, sondern um die „Legende Langlois“, denn Legenden seien – wie Païni in Anlehnung an John Ford ausführt – die wichtigsten Angelpunkte aus der Vergangenheit um eine neue Zukunft zu denken. Die Ausstellung sollte nach Païni nicht lediglich den Zweck erfüllen auf die Vergangenheit zurückzublicken, sondern sie sollte auch eine Plattform bilden, angeregt zu werden, eine Cinémathèque der Zukunft zu denken.²⁶ Der Kurator und ehemalige Filmdirektor Païni zählt als Zeitgenosse und Nachfolger Langlois' auch zu seinen wichtigsten Rezipienten. Hinsichtlich der Ausstellung zu Langlois lässt sich sagen, dass er sich darüber hinaus in gewisser Weise sogar dessen Denk- und Sprechweise aneignete und die gesamte Ausstellung sozusagen „langloisisch“ konzipierte. Diese Art der Annäherung zeichnet sich dadurch aus, widersprüchlich und oft provozierend zu sein, Unvergleichliches zu vergleichen, ohne zu sehr die eigene Beobachtung zu erläutern – also immer genug Raum für die Imagination der Rezipientinnen zu lassen, anstatt sie mit Faktenwissen zu überhäufen. Im Ausstellungstitel die Bedeutungsspanne des *musée imaginaire* voll auszuschöpfen, Erwartungen zu provozieren und mit diesen zu brechen, erweckt

²¹ Vgl. ebd., S. 147.

²² Vgl. ebd., S. 147-148.

²³ Vgl. ebd.

²⁴ Ebd., S. 163. Jede vergleichende Betrachtung ist nach Felix Thürlmann „im Kern eine intellektuelle Operation. Die Wahrnehmung von Bildzusammenstellungen setzt beim Rezipienten die Fähigkeit zur Kategorienbildung voraus. Sie besteht darin, das Gemeinsame und das jeweils Eigene der zu einem binären hyperimage zusammengestellten Bilder [...] begrifflich zu fassen.“ – Thürlmann 2005, S. 167.

²⁵ Païni hat das *musée imaginaire* von Malraux bereits im ersten Kapitel seines Buches « Le temps exposé. Le Cinéma de la salle au musée » aufgegriffen, um über die Möglichkeiten und Veränderungen durch die technische Reproduktion zu reflektieren. – Vgl. Païni 2002, S. 21-40.

²⁶ Vgl. Païni 2014 in seiner Kurzpräsentation „Le Musée imaginaire d'Henri Langlois“ an der Cinémathèque française am 09.04.2014. Internetquelle: <http://www.cinematheque.fr/video/494.html>.

auch auf struktureller Ebene den Eindruck, als wollte Païni darin, der Rezeptionsästhetik von Langlois entsprechen. Diese assoziative Herangehensweise kann für die Rezipientin von sehr kurzlebiger Natur sein, oder im Gegenteil als Auslöser fungieren, Gedanken aufzugreifen, selbstständig fortzuführen und Prämissen zu hinterfragen. Ein Vermittlungsprinzip, das eben auch schon für Langlois bezeichnend war und in Kreisen der Avantgarde viel Zuspruch fand, weil er sich damit gegen jede Kanonisierung, Historisierung und Institutionalisierung wandte. Aus diesem Grund soll in den folgenden Überlegungen nicht nur das *musée imaginaire* im Sinne Malrauxs behandelt, sondern muss auch seine assoziative, viel weitreichendere Anwendung, wie sie in der Ausstellung wirksam gemacht wird, miteinbezogen werden. In Bezug auf den Verlauf der Ausstellung ist in diesem Kontext auffällig, dass Païni im Eingangstext zwar das imaginäre Museum wieder aufgreift, aber auch hier den Namen Malraux nicht nennt. Er lehnt es eher an Jean-Luc Godards „Histoire(s) du cinéma“ an, die sich wiederum ausdrücklich auf Malraux (und auf Langlois) beziehen und an den Film „Le Berceau du cristal“ von Philippe Garrel, der im Jahr 1976 in den Ausstellungsräumen des Palais de Chaillot gedreht wurde.²⁷

Auch wenn man darum weiß, kreierte Païni damit in seiner Ausstellung ein komplexes Beziehungsgeflecht, das einige Besucherinnen vielleicht verwirrt haben mag und dessen Entwirrung möglicherweise zu ganz anderen Resultaten führte, als sie Païni intendierte. In jedem Fall wird das *musée imaginaire* auf dieser Weise auf mehreren Ebenen in seiner assoziativen Bedeutungszone produktiv gemacht. Letztlich provoziert der Ausstellungstitel nicht nur die Frage was an Langlois' Museum imaginär ist, sondern auch von welchem Museum hier eigentlich die Rede ist: Wird damit das verlorene Museum von Langlois angesprochen, das heute nur noch in unserer Vorstellung existiert? Kann damit auch seine nie realisierte Museumsvision angesprochen sein? Oder ist mit dem Titel doch die real existierende Cinémathèque gemeint und bettet sich so im Sinne Malrauxs im medientheoretischen Diskurs ein und fragt nach den Vermittlungsmöglichkeiten durch die technische und spätere magnetische und digitale Reproduktion? Wäre es dann nicht korrekter, von einer imaginären Cinémathèque zu sprechen, oder verhalten sich die Worte Cinémathèque und Museum synonym zueinander? Ganz abgesehen davon, wie deutlich man die Idee des imaginären Museums von André Malraux vor sich hat, provoziert der Ausstellungstitel die Herstellung von Bezügen. Letztlich kann man beim Betreten der Ausstellung auch nicht wissen, dass sich der Titel der Ausstellung ursprünglich auf Malraux bezieht, sich aber dann doch anhand der Ausstellung eine Vorstellung davon machen und rückt damit den Überlegungen Malraux vielleicht deutlich näher, als es manche Interpreten tun, die sich explizit auf das *musée imaginaire* beziehen.

²⁷ „Conserver, est ce prioritairement se souvenir du titre des films ? Conserve n'est-ce pas plus encore se souvenir des relations entre les films ? Avec ses Histoire(s) du cinéma, Jean-Luc Godard excelle à mettre en œuvre ces relations grâce à la reproduction vidéographiques. Godard es un disciple par excellence du Musée imaginaire dont Philippe Garrel, en filmant dans le Musée du cinéma réalisé par Langlois en 1977 au Palais de Chaillot, en dit l'aspect lyrique et nocturne, fragments baroques (Jacques Brissot) dans la tradition de l'athénæum romantiques.“ – Ausstellungstext „Pour saluer Langlois“.

2. Das *musée imaginaire* im Kontext der Ausstellung von Dominique Paini

War bisher von Langlois und Malraux die Rede, dann ging es ausschließlich um die „Langlois-Affäre“ und so dürfte bei manchen potenziellen Besucherinnen dieser Titel von der Idee des *musée imaginaire* entfernt und sogar zur Erwartung geführt haben, in dieser Ausstellung eine kritische Annäherung an diese beiden Persönlichkeiten oder zumindest die Entwicklungsgeschichte aus verschiedenen Blickwinkeln anzutreffen: Ende der 50er Jahre befürwortete Malraux das Projekt, ein Museum für den Film zu errichten, und da er zu dieser Zeit auch Kulturminister von Frankreich war, versprach er, Langlois dabei zu unterstützen und ermöglichte ihm daraufhin den rechten Flügel des Palais de Chaillot zu beziehen.²⁸ Fünf Jahre danach kippte Malrauxs Befürwortung in eine Ablehnung und er strich Langlois die Subventionen, mit dem Ziel, ihn zu entlassen.²⁹ Es war damals ein weit verbreiteter Vorwurf gegen Langlois, einerseits zwar staatliche Unterstützung zu erhalten, sich aber andererseits und sozusagen im Gegenzug, den Behörden gegenüber jedwede Rechenschaft zu verweigern: Weder die Verwendung der Gelder noch die Inventurlisten waren diesen einsichtig.³⁰ Der Versuch, Langlois aus der Cinémathèque zu verdrängen, löste eine massive Protestwelle aus, durch die Malraux und Langlois die Öffentlichkeit in zwei Lager spalteten (**Abb. 1-2**).³¹

Zur sogenannten „Langlois-Affäre“ in der Langlois von Februar -April 1968 seines Amtes enthoben wurde, ist einiges geschrieben worden: über die Absetzung Langlois' durch Malraux, über die Proteste der französischen Filmschaffenden, über die zeitliche Nähe zu den Unruhen im Mai 1968, über die internationale Cineasten-Solidarität, etc.³² Dieser Aufstand hat nicht nur einiges zur „Legende Langlois“ beigetragen, sondern zählt zum festen Bestandteil der Gründungsmythen der Cinémathèque française.³³ Bis heute kann man sich das Flugblatt des „Fonds Comité de Défense de la Cinémathèque

²⁸ Im Palais de Chaillot befand sich zuvor das von dem Museologen Georges Henri Rivière (1897-1985) konzipierte „Musée national des arts et traditions populaires“. Die Gegebenheit, dass Langlois nach Rivière den Palast bezog war auch eine wichtige symbolische Geste, da beide Institutionen einen ähnlichen Werdegang durchlebt haben. Der Palais de Chaillot ist ein neoklassizistischer Bau, der im Zuge der Weltausstellung im Jahr 1937 von den Architekten Louis-Hippolyte Boileau, Léon Azème und Jacques Carlu errichtet worden war. Dieser Flügel hatte für Langlois die notwendige Größenordnung, um seine Vision zu realisieren, und davon abgesehen waren darin schon mehrere angesehene Institutionen vertreten. – Vgl. Mannoni 2006, S. 320.

²⁹ Vgl. Mannoni 2006, S. 360-369.

³⁰ Vgl. ebd., S. 401-404.

³¹ Zum Verhältnis zwischen Malraux und Langlois, sowie zur „Langlois-Affäre“ – Vgl. Mannoni 2006, S. 241-415.

³² Vgl. Mannoni 2006, S. 333-403 und Pethke/Schlüter 2009, <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmvermittlung-und-filmmuseum/museen-im-film/>.

³³ Lotte H. Eisner, die engste Mitarbeiterin von Langlois äußerte sich zu diesem Konflikt: „Russen wie Amerikaner, Japaner wie Inder, Engländer wie Dänen empörten sich über die unrechtmäßige Absetzung Henri Langlois', ohne dessen Person es eine Cinémathèque, die zum Vorbild vieler anderer Filmmuseen wurde, gar nicht gegeben hätte. Institutionen, Gesellschaften, Zeitschriften, Produzenten und Regisseure, die unter normalen Umständen spinnefeind waren, rotteten sich zusammen in Solidarität mit Henri Langlois. [...] Eine der effektivsten Sofortmaßnahmen, die das Komitee beschloß, war es, alle diejenigen, die ihre Filme und Manuskripte der Cinémathèque Française zur Verwahrung und Ausstellung gegeben

française“, welches sich eindeutig gegen Malraux und für Langlois ausspricht, am Eingang zur Bibliothek der Cinémathèque als Andenken an diesen Aufstand mit nach Hause nehmen (**Abb. 3**).

Aus dieser Auseinandersetzung ging kein Sieger hervor, Langlois blieb Direktor der Cinémathèque, wurde aber von staatlicher Seite kaum noch unterstützt und bekam nicht die von Malraux zuvor versprochenen Räumlichkeiten, um seiner Museumsvision nur in Ansätzen gerecht zu werden.³⁴ Das tatsächlich realisierte Museum blieb für Langlois nur ein Anfang und seine große Vision sozusagen ein – in seiner negativen Konnotation – „eingebildetes“ Museum. Trotzdem darf in diesem Kontext auch nicht vergessen werden, dass es Malraux war, der von Langlois’ Projekt fasziniert war und Langlois dazu verhalf das Palais überhaupt erst zu beziehen.³⁵

In der Ausstellung wird jedoch kaum auf das (Miss-)Verhältnis zwischen Langlois und Malraux eingegangen, weder auf deren Freund- und Feindschaft, noch explizit auf die möglichen Parallelen zwischen dem *musée imaginaire* von Malraux und Langlois’ Museumsvision. Betrachtet man die Werbeplakate zur Ausstellung „Le Musée imaginaire d’Henri Langlois“ in ihrer bildlichen Aufmachung (**Abb. 4-5**), greift die bildliche Gestaltung auch keineswegs die Langlois-Malraux-Debatte wieder auf: Die Gestaltung der Plakate variiert zwischen einer Fotografie von Henri Langlois, während er eine „lange Nase macht“, und einem Scherenschnitt der Jazzreihe von Henri Matisse, der Ikarus darstellt. Worin liegt die Gemeinsamkeit zwischen Matisse und Langlois oder gar zwischen Matisse und den neuen Medien? Vielleicht könnte man in der Schere, dem wichtigsten Arbeitsinstrument im Spätwerk von Matisse und des Filmmachers am Schneidetisch einen Berührungspunkt sehen. Langlois schnitt zwar selten Filme, aber er machte sich das Prinzip der Montage in seinen Filmprogrammen zunutze. Auch wenn in seinen Filmprogrammen die Verbindung von einzelnen Bildern oder Sequenzen nicht im Zentrum stand, orientierte sich Langlois’ Verfahren an einer Form der Montage, mit dem Unterschied, dass nun ganze Filme als Montageblöcke miteinander in Kontakt gebracht wurden.

Eine weitere Möglichkeit der Verbindung wäre die Tatsache, dass die filmischen Aufzeichnungen von Matisse während er seine Scherenschnitte anfertigte einem Projekt von Henri Langlois entstammen. Dieses Filmprojekt realisierte er im Jahr 1950 unter anderen mit den Filmmachern Frédéric Rossif, Joris Ivens und Henri Alekan.³⁶ Damit wäre nicht nur eine weitere, vielleicht näher liegende Analogie zu Matisse erklärt, sondern ein Verweis auf Langlois’ Projekt Künstlerdokumentationen zu machen, die er eigens für ein Filmfestival in Antibes, das im Jahr 1951 stattfand, in Auftrag gab, um dort den Film über Künstler, wie Alexander Calder, Marc Chagall oder

hatten, zu veranlassen, ihr Eigentum zurückzuziehen und jede weitere Vorführung ihrer Filme zu untersagen. Damit hatte der Staat ein Museum ohne Inhalt.“ – Eisner 1984, S. 330.

³⁴ Vgl. Mannoni 2006, S. 427.

³⁵ Vgl. ebd., S. 263-270.

³⁶ Vgl. Mannoni 2006, S. 153-166.

Fernand Léger als neues Genre zu präsentieren (**Abb. 7**).³⁷ Diese „films peinture“, wie Langlois sie nannte, waren experimentelle Farbstummfilme. Dass diese Filme stumm waren, war ein wichtiges Prinzip dieser Dokumentation.³⁸ Sie sollten sich dem Medium Malerei, das, wie Langlois oft betonte, eine stumme Kunst sei, annähern, aber auch eine neue Dimension in der Kunsterfahrung ermöglichen: Erstmals war es möglich, nicht nur die vollendeten Werke der Künstlerinnen zu sehen, sondern auch Einblicke in die künstlerischen Arbeitsprozesse, sei es in ihren Ateliers oder auf der Suche nach Inspiration, zu bekommen. In diesen Filmen wurden zwar auch einige Kunstwerke gezeigt, aber nicht in ihrer Gesamtheit, sondern in Nahaufnahmen und einer Blickführung durch das Kameraauge.

Von den Künstlern wurden diese filmischen Resultate zum Großteil mit einem Unbehagen aufgenommen, sie empfanden sie als zu experimentell und als Eingriff in ihr persönliches Schaffen.³⁹ Diese Kritik war jedoch nicht explizit für diese Filme eigen, sondern drückt das allgemeine Unbehagen gegenüber Künstlerdokumentationen aus. Heute sind diese Filme nur noch fragmentarisch oder gar nicht mehr erhalten. Der achtminütige Film zu Matisse zählt hierbei zu der am vollständigsten erhaltenen Dokumentation aus diesem Projekt.

In der Ausstellung waren die genannten Künstler, nicht etwa nur durch die „film peinture“ vertreten, sondern auch durch ihre Werke, wobei der Ausstellungsbereich „Le foyer des Artistes“ (**Abb.6**) explizit Langlois' Bezug zur Malerei und seine Filmdokumentation thematisiert. Dort war neben dem Film über Matisse auch das Künstleralbum „Jazz“ von Matisse ausgestellt, welches jedoch wieder das Medium Buch verlassen hatte und in alter Manier auf den Ausstellungswänden zu sehen war. Langlois bezeichnete das Kino selbst – wobei er hier vor allem den Stumm- und Experimentalfilm meint – als eine bildende Kunst.⁴⁰ Hinsichtlich der im unteren Teil des Ausstellungswerbeplakats, aufgeführten Auflistung und Durchmischung bekannter Filmemacher, Maler und Schauspieler (Matisse, Marilyn, Man Ray, Warhol, Chagall, Disney, Duchamp, Picabia, Léger, Hitchcock, Godard, Charlot, Picasso,...) scheint die Ausstellung von Païni diese Vernetzung demonstrieren. Auch wenn Langlois noch nicht die Möglichkeit hatte, Film und Malerei so nahe zusammenzuführen wie es heute durch Film- und Videoinstallationen möglich ist, so leitete er diesen Schritt von Beginn an auf mehreren Ebenen strukturell ein, wie die genannten Beispiele zeigen. Außerdem führte er auch auf sprachlicher Ebene diese beiden Medien immer wieder zusammen. So behauptete er etwa, dass Oleksandr Dowschenko der Paul Cézanne des Kinos und Roberto Rossellini der neue Rembrandt der Leinwand

³⁷Emilie Cauquy in ihrem Vortrag „Langlois producteur. L'expérience des films d'art“ am 2.Juni 2014 auf dem Symposium „Henri Langlois aujourd'hui“ an der Cinémathèque française, <https://vimeo.com/100899342>, Zugriff am: 26.5.2015.

³⁸ Vgl. Mannoni 2006, S. 153-166.

³⁹Païni zufolge war vor allem Picasso nicht mit der Art und Weise, wie sein Arbeitsprozess aufgezeichnet wurde nicht einverstanden und ließ sich dann später im Jahr von Henri-Georges Clouzot zu einer weiteren Dokumentation überreden, die schließlich auch realisiert wurde 1955 und mit dem Titel „Le Mystère Picasso“ 1956 bei den Filmfestspielen in Cannes erstmals gezeigt wurde. – Vgl. Païni 2014 in seinem Vortrag „Le Musée imaginaire d'Henri Langlois“ an der Cinémathèque française, am 14.04.2014, <http://www.cinematheque.fr/seance/11488.html>, Zugriff am: 12.3.2015.

⁴⁰ Vgl. Langlois 1955a, S. 17-32.

sei.⁴¹ Dass diese Vergleiche kaum haltbar sind, war hier nicht von vordergründiger Bedeutung, es ging ihm auch weniger um eine Provokation – auch wenn ihm diese durchaus bewusst gewesen sein mag – als darum, auf die gegenseitige Beeinflussung von künstlerischen Ausdrucksformen aufmerksam zu machen. Bewegte Bilder kommen nicht erst durch das Kino auf, sondern kommen auch in der bildenden Kunst zum Ausdruck. In der Literatur entsteht ein gebrochenes Narrativ, der Blick ist nicht mehr zentralperspektivisch und objektiv, sondern subjektiv und multiperspektivisch, die Montagetechnik findet sich nicht nur im Film, sondern auch in Literatur und bildender Kunst.⁴²

Diese Zusammenhänge und Vernetzungen zwischen diesen Ausdrucksformen waren für Langlois zentral und daher wollte er sie einem breiteren Publikum deutlich machen. Zu diesem Zweck war es für ihn eine absolute Notwendigkeit, sich mit anderen Institutionen zusammenzuschließen und Ausstellungen zu schaffen, die es ermöglichen ein Bild von Fernand Léger neben einem Film von René Clair zu sehen.⁴³ Dies Ziel verfolgte er aber nicht lediglich um die Museumsbesucherinnen zur Erkenntnis gelangen zu lassen, dass alle Künstler, egal welches Medium sie als Ausdruckform verwenden, in etwa ähnliche Ansätze verfolgten, sondern um etwas darüber hinaus zu schaffen, nämlich einen Dialog, der über den traditionellen Gattungsabgrenzungen und für die Vereinigung der Künste steht und dafür, dass Kinogeschichte um einiges komplexer sei, als darüber zu diskutieren, ob nun Thomas Alva Edison oder die Frères Lumière als die Erfinder des Kinos gelten.⁴⁴ Mit dem Ansatz kann Langlois' Museum von einer anderen Seite aus als imaginär gesehen werden, nämlich als seine Vision, ein Museum zu gründen, dass das Kino mit allen Ausdrucksformen der Kunst verbindet. Païni sieht darin eine sich historisch und theoretisch präsentierende, aber tatsächlich eine viel weitreichendere anthropologische Geste.⁴⁵

3. Neuverortung der Kunstrezeption

Die Cinémathèque positionierte sich schon zu ihrer Gründung auf der Seite der Kunst und versuchte, sozusagen mit einer ähnlich künstlerischen, sich der Kreativität verschriebenen Geste, die Filmgeschichte zugänglich zu machen. Sie sollte dem Gegenteil von Wissensvermittlung entsprechen, wie sie an den Universitäten und Schulen praktiziert wird. Das, was Kinogeschichte sein kann, wurde von Langlois nicht linear gesehen, sondern als etwas Dynamisches, das sich bewegen und jederzeit

⁴¹ Vgl. Langlois 1956, S. 219-271.

⁴² Zur Geschichte der Montagetechnik – Vgl. etwa Möbius 2000 u. Schober 2009.

⁴³ Vgl. Païni 2014 in seinem Vortrag „Le Musée imaginaire d'Henri Langlois“ an der Cinémathèque française am 14.04.2014, <http://www.cinematheque.fr/seance/11488.html>, Zugriff am: 12.3.2015.

⁴⁴ Vgl. Langlois 1976, S. 753-755.

⁴⁵ Vgl. ebd.

bereichert werden kann.⁴⁶ Er entfernte sich dezidiert von dem Gedanken, einen Geschichtskanon erstellen zu können, rückte die Rezipientin ins Zentrum der Wahrnehmung und betrachtet Filmgeschichte in diesem Sinne als ein unerschöpfliches Hybrid, das durch jede individuelle Betrachterin, die ihr eigenes imaginäres Museum in sich trägt, bereichert werden kann.

Auch Païni nähert sich auf ähnliche Weise der Filmgeschichte an und stößt mit dieser Herangehensweise nicht nur auf Zustimmung. Hinter ihm liegt, wie bei Langlois, keine akademische Laufbahn, sondern allein das Kino und die Cinémathèque.⁴⁷ Er sieht seine filmwissenschaftliche Tätigkeit – zumindest im Kontext dieser Ausstellung – als die Fortsetzung von Langlois' Ansatz, Film als Kunst anzusehen, um so eine regelrechte Kunstgeschichte des Films zu betreiben, die sich deren Methoden aneignet. Auffallend ist, dass Païni sobald er von den Methoden der Kunstgeschichte spricht, Malraux als Beispiel nennt, der streng genommen gar kein Kunsthistoriker war.⁴⁸ Damit wird aber deutlich, dass Païni nicht irgendeine Kunstgeschichte meint, sondern viel expliziter die vergleichende Kunstgeschichte, in dem Sinne, dass Malraux mit der fotografischen Reproduktion eine neue Ära der Kunstwahrnehmung heranzubringen sah, die in das viel weitreichendere Feld der Bildwissenschaften mündete. Im Rahmen stilhistorischer Vergleiche und unterstützt durch die neuen Medien Fotografie und Lichtbildprojektion erfuhr das Prinzip spätestens in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts seine methodologische Durchdringung als kunsthistorische Sehtechnik. Durch Vergrößerungen und Verkleinerungen, durch das Herausgreifen und Gegenüberstellen von Details, werden Artefakte unterschiedlichster Form und Funktion erst vergleichbar. Die Reduktion der Objekte auf ihre zweidimensionale Abbildung führt zur Erkenntnis wesentlicher formaler Qualitäten, die der unmittelbaren Anschauung verschlossen bleiben, einen formalen Vergleich erleichtern und so – je nach Kontext – eine gewisse Verwandtschaft erzeugen.⁴⁹ Als formale Gestalten und im Moment ihrer Zusammenschau werden die einzelnen Kunstobjekte in ihrer Singularität und Spezifität zwar reduziert, um jedoch eine neue und größere Bedeutung als Elemente eines „style“⁵⁰ zu erhalten, des werkübergreifenden Merkmals einer selbstständigen künstlerischen Schöpfung. Die einzelnen Bilder in Malrauxs Kunstbänden illustrieren keinen Text, und es gibt auch keinen Text, der den Blick durch ein

⁴⁶ Vgl. Langlois im 1974 gedrehten Film zu seinem Museum „Le musée du cinéma – Henri Langlois à Chaillot“ (Jean Lassave | F 1974), <https://vimeo.com/101244396>.

⁴⁷ Païni sprach mit Serge Toubiana (heutiger Direktor der Cinémathèque française) über seine anti-akademische Laufbahn in Bezug auf die Rolle der Cinémathèque als „Schule des Sehens“, in der viele eine universitäre Laufbahn ablehnten und selbstständig in der Cinémathèque zu Filmtheoretikerinnen und Kritikerinnen ausbildeten. – Vgl. Païni im Gespräch mit Serge Toubiana zur Eröffnung des Symposiums „Henri Langlois aujourd'hui“ das am 2. Juni 2014 an der Cinémathèque française stattgefunden hat, <https://vimeo.com/100899342>, Zugriff am: 16.10.2015.

⁴⁸ Vgl. Païni 2014 in seinem Vortrag „Le Musée imaginaire d'Henri Langlois“ an der Cinémathèque française am 14.04.2014, <http://www.cinematheque.fr/seance/11488.html>, Zugriff am: 12.3.2015.

⁴⁹ Vgl. Bader 2010, S. 19.

⁵⁰ Malraux 1912, S. 19.

Bild lenkt, sondern die Bilder entwickeln in Relation zu den anderen Bildern, also durch die Art und Weise, wie sie auf den Buchseiten zueinander stehen, einen eigenständigen visuellen Diskurs.⁵¹

Païni geht dabei vielleicht etwas zu weit, wenn er behauptet, dass sich die Kunstgeschichte als Fach erst durch die fotografische Reproduktion etablieren konnte, aber so wie die Fotografie in der Kunstwissenschaft neue Möglichkeiten bot, so wurde durch die Entwicklung der magnetischen und digitalen Reproduktion auch die vergleichende Filmwissenschaft möglich. Man hatte zuvor in der Regel nicht die Möglichkeit, Filme und Filmszenen immer wieder zu studieren und sie mit anderen Filmen zeitgleich zu vergleichen. Païni bezeichnet die magnetische und digitale Reproduktion des Films auch als Entfaltung zum museografischen Hilfsinstrument. Denn erst damit war es möglich, so gezogene Parallelen besser vorzuführen und visuell zu vermitteln. Nicht nur jene zwischen Filmen, sondern auch Vergleichen zwischen allen Ausdrucksformen der Kunst.⁵²

Doch auch schon im Kinosaal war man weniger an raumzeitliche Parameter gebunden und konnte, wie Malraux im Buch, die unterschiedlichsten Filme zusammenführen und untereinander vergleichen. Sowohl Langlois, als auch Malraux sahen in den neuen Medien das Potenzial, Museen neu zu denken und zu erweitern. Langlois sah mit den neuen Medien jedoch nicht nur eine neue Ära der Vermittlung anbrechen, sondern für ihn war das Kino selbst Kunst. Es ist in jedem Fall erstaunlich, wie früh und nachdrücklich Malraux und Langlois rezeptionsgeschichtliche Überlegungen anstellten, auch um der Entgrenzung des Kunstbegriffs gerecht zu werden. Sie waren sich den kunsthistoriografischen Schwächen deutlich bewusster, als manche andere Vertreter des Weltkunstgedankens.⁵³ Diese gemeinsame Intention hatte jedoch bei den beiden einen jeweils eigenen Ursprung: War Langlois'

⁵¹ Bedenkt man zusätzlich, dass es eigentlich unmöglich ist, ein Bild zu betrachten, ohne dass sich dabei auch andere Bilder unabwendbar einblenden, ist es unhintergebar nicht vergleichend zu sehen. Schon allein deshalb ist die Wirkungsmacht des vergleichenden Sehens schwer zu fassen, aber trotzdem kann man darüber nachdenken, welche Methoden sich dahingehend entwickelt haben. – Vgl. Geimer 2010, S. 45-70.

⁵² Vgl. Païni im Film „La memoire retrouvée“ (Jacques Menys | F 1996), „Das Filmmuseum umfasst für Henri Langlois die gesamte Arbeit, die darin besteht, die Filme und die mit ihnen zusammenhängenden Dokumente zueinander in Beziehung zu setzen, um die Filmkunst historisch zu verstehen. Aber das wahre Filmkunstmuseum ist für Langlois und auch für mich die Montage, die durch das Zusammenstellen der Filmprogramme entsteht. Damit, dass man in relativ begrenzter Zeit einen Film von Philippe Garrel und einen Film von Murnau sehen kann und an ein und demselben Abend miteinander vergleichen kann, damit fängt für mich das Filmmuseum an – so wie man zum Beispiel neben ein Bild von Picasso ein afrikanisches Kunstwerk hängen kann, um eine sehr banale Ausstellungspraxis aus dem 20. Jahrhundert zu nennen. Mein Museumskonzept, auch das Außerfilmische, das Nichtfilmische – die Plakate, die Gegenstände, die Kameras mit einzubeziehen –, dieses Konzept ist aus meiner Sicht Teil eines didaktischen, eines pädagogischen Projekts, eines Lehrprojekts, in dem ich die Dinge zeige, um zu sagen: So hat der Film seine Figuren, seine Formen erfunden und man kann die spezifischen Formen, die er erfunden hat, durchaus nachvollziehen, denn die Plakate, die Gegenstände, sogar die Kameras waren gewissermaßen Widerspiegelungen dieser ganzen speziellen Formen und Figuren, die man erfunden hat. Diese Formen und Figuren sind nicht ohne intellektuelle Anstrengung und bildliche Vorstellungskraft zustande gekommen. Das heißt für mich, ich muss all diese Gegenstände, all diese Plakate, all diese stehenden Bilder so anordnen, dass sie in einer pädagogischen Demonstration zum Werk selbst führen, zu dem, was dann im Kinosaal einzig und allein zu entdecken oder zu betrachten ist – zum Film. Alles muss zum Film hinführen.“ – Ebd. (Übersetzung: Pethke/ Schlüter 2009, <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmvermittlung-und-filmmuseum/museen-im-film/>).

⁵³ Vgl. Grasskamp 2014, S. 142.

Erweiterung des Kunstbegriffs vor allem auf den Film bezogen und plädierte er für eine Aufhebung von Gattungsgrenzen, bezog sich die Forderung Malrauxs vor allem auf seine Begegnungen mit außereuropäischer Kunst.⁵⁴ Beide kehrten aber, wie es sich in Avantgardekreisen schickte, den Akademien den Rücken zu, näherten sich jedoch trotzdem mit einer fast provokant wirkenden Freiheit als Laien kunsttheoretischen und rezeptionsästhetischen Fragestellungen an. Langlois behielt im Gegensatz zu Malraux die Institution Museum als solche bei, verfolgte aber ganz ähnliche Ansätze in der Kunstvermittlung.

Diese ahistorische Annäherung, die nach Malraux erst durch die Fotografie nahezu grenzenlos möglich geworden war, kann ebenso auf den Film übertragen werden: Die Filmprogramme von Langlois sind gerade deshalb legendär geworden, weil er ebenfalls Vergleiche zwischen Filmen anstellte, die weit auseinanderlagen. Diese Filmprogramme von Langlois zeichneten sich dadurch aus, dass sie zumeist aus drei Filmen bestanden, deren Zusammenhänge der Zuschauer selbst herzustellen aufgefordert war. Langlois mischte Stile, Nationen, Epochen und Filmemacher quer durch die gesamte Filmgeschichte.⁵⁵ So zeigte er beispielsweise die Filme „Persona“ von Ingmar Bergmann aus dem Jahr 1966, „Nosferatu“ von Friedrich Wilhelm Murnau aus dem Jahr 1922 und „Le Révélateur“ von Philippe Garrel aus dem Jahr 1968 nacheinander an einem Abend.⁵⁶ In der Ausstellung machte Païni diese legendären Filmprogramme durch eine Dreifachprojektion in einem zum Kinosaal transformierten Ausstellungsraum sichtbar (**Abb. 8**).

Noch bis heute stellt es einen besonderen Anreiz dar, Langlois' Filmprogramme auf ihre Zusammenhänge zu untersuchen. Langlois selbst ließ sich niemals dazu überreden zu argumentieren, weshalb er diese oder jene Filme auswählte, oft war es auch der Fall, dass auf der Leinwand andere Filme zu sehen waren, als im Filmprogramm verlautet. Dem ersten Anschein nach wirkt es, als würde er die Filme wahllos herausgreifen, aber, auch wenn er nie den „Sinn“ seiner Programmgestaltung offen legte, so betonte er doch häufig, welch sensiblem Unterfangen eine Programmgestaltung unterliegt.⁵⁷ Seine Auswahl blieb zum Großteil unangefochten. So schwierig der Zusammenhang zwischen den Filmen auch auszumachen war, manchmal vielleicht sogar als absolut willkürlich erschien, musste es eine Verbindung geben, weil sie von Langlois zuvor getroffen wurde.⁵⁸ Konkret hat sich Langlois nie zu einer bestimmten Konstellation geäußert, allgemein aber doch deutlich gemacht, dass sich die Filme selbst gegenseitig kommentieren und so etablierten sich Kreise von Cineasten, die nicht nur enthusiastisch über die gezeigten Filme diskutieren, sondern auch über die Zusammenhänge zwischen den Filmen. Der Blick wurde auf inhaltlich vergleichbare Situationen oder Orte forciert, so

⁵⁴ Vgl. ebd.

⁵⁵ Vgl. Païni 2014, S. 24-25.

⁵⁶ Vgl. Païni 2014 in seinem Vortrag „Le Musée imaginaire d'Henri Langlois“ an der Cinémathèque française am 14.04.2014, <http://www.cinematheque.fr/seance/11488.html>, Zugriff am: 12.3.2015.

⁵⁷ Vgl. Langlois 1976, S. 766-767.

⁵⁸ Vgl. Frisch 2007, S. 118-125.

wurde beispielsweise erkennbar, dass es verschiedene Formen gibt, denselben Vorgang zu zeigen. Vor allem die Autoren der Nouvelle Vague sahen darin eine besondere Art und Weise, sich der Filmgeschichte anzunähern. Mit dieser Art Filme zu präsentieren eröffnet sich ein Dialog zwischen den Filmen, der Zwischenräume erzeugt, ohne dabei das einzelne Werk zu reduzieren. Langlois' Filmprogramme waren gewissermaßen eine neue Art Filmgeschichte zu schreiben und gaben ihm einen unangefochtenen Autorenstatus.⁵⁹

Das Konzept einer Zusammenschau entlegener Werke und Motive findet sich bereits in der Anthologie „Der Blaue Reiter“, die Wassily Kandinsky und Franz Marc 1912 herausgegeben haben.⁶⁰ Auch in der Bildrhetorik der Surrealisten wurde dieses Konzept wirksam gemacht, wie beispielsweise in der Zeitschrift „Documents“, in der vorgefasste Normen und Konventionen mittels auf den ersten Blick unzusammenhängender Bildkonstellationen umgeworfen wurden, um Neues zu schaffen. Anhand der Kombination von hoher Kunst, ethnografischen Objekten und populären Medien, versuchten die Herausgeber, darunter Georges Bataille, Georges-Henri Rivière, Michel Leiris und Carl Einstein, durch Zufälligkeit oder ironische Anordnungen zu einer Neuordnung gewohnter Kategorien zu gelangen.⁶¹ Das wachsende Interesse an gedruckten Bild-Dialogen verleiht dem Verfahren der Collage und Montage den Status der künstlerischen Praktik schlechthin. Auch darf die Wirkung, die der erkenntnistiftende Bildvergleich auf die kunsthistorische Forschung in dieser Zeit ausgeübt hat, keineswegs unterschätzt werden.⁶² Es ergibt sich jedoch nicht von selbst, dass ein Film- oder Bildvergleich eine Konfrontation mit dem „Dazwischen“ oder ein zusätzliches Drittes auszulösen vermag. Der kunsthistorische Vergleich hat zumindest im populärwissenschaftlichen Bereich dazu geführt, extreme Polaritäten wie Original vs. Fälschung, richtig vs. falsch, vorher vs. nachher oder Kausalitäten zu illustrieren, die kaum zu einem Dialog zwischen den Werken führte.⁶³

Greift man nun exemplarisch ein Beispiel der Bildvergleiche Malrauxs heraus, um zu sehen, wie dieser Stilvergleiche herauspräparierte, wird deutlich, dass er trotz vergleichbarer Intention, einer anderen Bildrhetorik als Langlois folgte: Einem lächelnden Engelskopf einer gotischen Säulenskulptur aus der Kathedrale von Rheims (13. Jahrhundert) stellt er beispielsweise einen buddhistischen Kopf (4. Jahrhundert) aus seiner eigenen Sammlung gegenüber (**Abb. 9**).⁶⁴ Die Köpfe auf den Fotografien spiegeln sich und verweisen aufeinander. „[D]urch die Standardisierung der Lichteffekte und der Bildeinstellungen, die meist ein und dieselbe anthropomorphe Dimensionalität suggerieren, auf einen Effekt der Kontinuität – und der Äquivalenz zwischen den Künsten sämtlicher Breiten.“⁶⁵ An dieser

⁵⁹ Vgl. ebd.

⁶⁰ Vgl. Grasskamp 2014, S. 90.

⁶¹ Vgl. Fleckner 2005, S. 23-32.

⁶² Vgl. ebd.

⁶³ Vgl. Bader 2010, S. 20.

⁶⁴ Von Schöning 2012, S. 4.

⁶⁵ Didi-Huberman 2013a, S. 65-66.

Konfrontation wurde vor allem von kunsthistorischer Seite die fotografische Inszenierung bemängelt, wie etwa, dass der asiatische Kopf aus ungewöhnlicher Perspektive fotografiert worden und der Blickwinkel völlig überspielt sei, um so die Suggestion von Ähnlichkeit überhaupt erst herzustellen.⁶⁶ So eindringlich Malraux die Befreiung der Kunst von der Geschichte und dem ihr aufgezwungenen Schicksal forderte, so wird in seinen Bildmontagen doch sehr deutlich, dass er sich durch die Selektion, Organisation und Manipulation des Bildmaterials zum alleinigen Dirigenten macht und seine Vision einer Weltkunst das Ergebnis seiner sorgfältigen und wirkungsvollen Bildstrategien ist.⁶⁷ Seine Idee der Kunst präsentiert sich als Album einer riesigen universellen Allgemeinheit, weit entfernt vom Aby Warburgs Bilderatlas Mnemosyne oder dem Passagenwerk von Walter Benjamin, sowie der Bildrhetorik der Zeitschrift „Documents“, die zumindest in den Anfängen für Malraux als Inspirationsquelle gegolten haben mögen.⁶⁸ Mit ordnender Hand fungiert er auf der Suche nach Gemeinsamkeiten und Analogien als Autor, der noch so heterogene Objekte in einem Buch zusammenführt, um eine Universalverwandtschaft der Kunst zu propagieren. Vergleicht man nun Langlois' Filmprogramme mit Malrauxs Bildkonstellationen, so fällt der Zwischenraum der Bildvergleiche Malrauxs verhältnismäßig schmal aus.⁶⁹ Denn auch wenn Langlois ebenfalls als Dirigent seiner Programme fungierte, gestaltete er im Gegensatz zu Malraux einen offenen Interpretationsrahmen, der sich nicht nur auf einer formal-stilistischen, sondern auch auf einer inhaltlich-ikonographischen Ebene befinden konnte. Der Vergleich schließt bei Langlois auch nicht zwangsläufig die Behauptung mit ein, dass die verglichenen Exponate sich ähneln, sondern kann ganz im Gegenteil auch Differenzen deutlich machen. Die Montagen von Langlois, sei es nun in seinen Filmprogrammen oder im Arrangements von Objekten entspricht viel eher der von Walter Benjamin formulierten „materialistischen Geschichtsschreibung“, der ein konstruktivistisches Prinzip zugrunde

⁶⁶ Vgl. Grasskamp 2014, S. 96.

⁶⁷ Selbstverständlich lässt sich diese Argumentation nicht lediglich an einem Beispiel festmachen, sondern bedarf einer eingehenden Untersuchung. – Vgl. dazu etwa Locher 2007, S. 53-57.

⁶⁸ Didi-Huberman arbeitet in seinem Aufsatz *Albums vs. Atlas* (Malraux vs. Warburg) die Differenzen zwischen der Bildrhetorik von Malraux und Warburg heraus und stellt fest, dass sich Malrauxs Stellungnahme zu der Reproduzierbarkeit von Bildern in luxuriöse Alben zu universellen Meisterwerken auflöste. Vgl. Didi-Huberman 2013a, S. 70. „Wenn die Kunst wie bei Malraux unter dem Blickwinkel einer Resakralisierung und einer Reinigung des historischen Lebens gedacht wird, dann erscheinen die Bilder-Alben, die dies visuell präsentieren, in der schillernden Spur eines zwar wechselförmigen, aber vereinheitlichten, gereinigten Bereichs. Was, literarisch gesprochen, einem ozeanischen Stil oder eine Art ewigem Lobgesang auf die „Stimmen der Stille“ der Kunst freien Lauf lässt. Wird die Kunst dagegen wie bei Aby Warburg oder Walter Benjamin unter dem Blickwinkel der Profanisierung, der Unreinheit, der sozialen Vermischung und der historischen Tragödie gedacht, dann erschienen die Bilder-Atlasse, die dies visuell präsentieren, in der Zersplitterung und Gespaltenheit eines stets kontaminierten Bereichs, wo man immer mit Ambivalenzen und Symptomen zu rechnen hat.“ Ebd., S. 71-72. Diese Differenzierung von Malraux gegenüber Warburg könnte ebenfalls auf Langlois angewandt werden. Denn auch er suchte nicht, wie Malraux nach der *Einheit der Kunst*, sondern vielmehr in der Zerstreuung der Bilder nach *Symptomen der Zeitlichkeit*. Die Differenzen und Ähnlichkeiten zwischen Warburg und Langlois herauszuarbeiten wäre für das Verständnis von Langlois gewiss ergiebig, würde aber den museumstheoretischen Rahmen verlassen.

⁶⁹ Didi-Huberman bemerkt Malrauxs unbefangenen Umgang mit „kolonialistischen Subtext“ und sieht im Film „Les Statues meurent aussi“ von Chris Marker und Alain Resnais einen kritischen Gegenentwurf. Vgl. Didi-Huberman 2013b, S. 59-73.

liegt:⁷⁰ „die Montage die spaltet, um besser in Bewegung zu setzen, die trennt, um besser ans Licht zu bringen, in jedem Moment ein ‚Chock‘, der ‚als Monade kristallisiert‘, aber in ‚Konstellationen‘“.⁷¹

Letztlich – und das scheint die beiden am meisten voneinander zu unterscheiden – versuchte Langlois, nicht vorrangig seine eigenen Beobachtungen zu vermitteln und eine eindeutige Auslegung der Rezipientinnen zu fordern, sondern gestaltet seine Filmprogramme ohne ein hierarchisches Verhältnis zwischen Kurator und Zuschauerin aufzubauen.

4. Die modernen Sammler und ihre Ordnungssysteme

Darüber hinaus haben diese in der Öffentlichkeit vielfach ins Bild gesetzten Figuren gemeinsam, dass sie sich immer gekonnt als Autoren inszenierten und ihren Arbeitsprozess souverän in Szene setzen. Aus diesem Grund ist die nähere Betrachtung der zur kunsthistorischen Ikone gewordenen Fotografie von Malraux unerlässlich. Sie wurde von Maurice Jarnoux für eine Reportage der Zeitschrift „Paris Match“ angefertigt, die 1954 erschien (**Abb. 10**).⁷² Auf den ersten Blick scheint es, als hätte die Fotografie Malraux bei seiner Arbeit am imaginären Museum festgehalten. Nahezu alle Abbildungen auf dem Boden sind identifizierbar und so auch das Buch, dem sie entstammen. Es handelt sich dabei um den zweiten Band „Des Bas-reliefs aux grottes sacrées“ seiner Buchtrilogie mit dem Gesamttitel „Le Musée imaginaire de la sculpture mondiale“, die zwischen 1952 und 1954 publiziert wurde.⁷³ Malraux inszeniert sich dabei nicht nur geschickt als Kunsthistoriker, sondern setzt sich auch als Autor in Szene.⁷⁴ Dass diese Fotografie wohl kaum der Arbeitsrealität Malrauxs und völlig durchkomponiert ist, durchschaut man spätestens, wenn die auf dem Boden liegenden Bilder mit den Abbildungen im Buch verglichen werden. Die Doppelseiten entsprechen nicht denen des Buches, da es sich dabei schon um die Aushänger des gedruckten, aber noch nicht gebundenen Buches handelt.⁷⁵

Es gibt auch einige Fotografien von Langlois, die in gewisser Weise zu Ikonen der Filmgeschichten wurden und zu den Gründungsmythen der Cinémathèque beigetragen haben. Eine der bekanntesten ist sicherlich „Langlois‘ Badewanne“, die zum Mythos der von Improvisation geprägten Anfangsjahre der Filmarchive beitrug und die während des Zweiten Weltkriegs in der Badewanne gelagerte Filme darstellt (**Abb. 11**). Die Aufnahme stammt von Denise Bellon und wurde wie Eric Le Roy nachgewiesen hat, in der Nachkriegszeit nachgestellt.⁷⁶ Selbstverständlich finden sich auch zahlreiche Fotografien von Langlois selbst, der es ebenfalls verstand, sich in der Öffentlichkeit in Szene zu setzen. Zumeist posiert

⁷⁰ Vgl. Benjamin 1940, S. 702-704.

⁷¹ Vgl. Didi-Huberman 2013a, S. 72.

⁷² Vgl. Grasskamp 2014, S. 12

⁷³ Vgl. ebd.

⁷⁴ Vgl. ebd.

⁷⁵ Vgl. ebd.

⁷⁶ Vgl. Bohn 2013, S. 175.

er mit einer Zigarette im Mund und Filmrollen in der Hand, wobei er im Vergleich zu Malraux mehr das Chaos zu repräsentieren scheint (**Abb. 12**). Zufälligerweise existiert auch ein Foto von Langlois, bei dem sich ein Vergleich mit den Fotografien von Maurice Jarnoux in Malraux' Wohnung geradezu aufdrängt (**Abb. 13-14**). Es stellt Langlois inmitten der Aufbauarbeiten in den Ausstellungsräumen des Palais de Chaillot dar, während er augenscheinlich von der Gestaltung der Filmprogramme in Anspruch genommen zu sein scheint. Auch hier ist zu bezweifeln, dass Langlois auf diese Weise die Filme untereinander arrangierte, zeugen doch seine Filmlisten davon, dass dieser Prozess vor allem auf Papier stattfand.⁷⁷ Die Fotografie erweckt den Eindruck, dass Langlois hier gewollt die Fotografie von Malraux parodierte. Sie kann auch im Zusammenhang mit der herausfordernden Behauptung Langlois' betrachtet werden, dass das Kino mehr der Idee des imaginären Museums entspricht, als es das Kunstbuch überhaupt zu realisieren vermag.⁷⁸

Langlois sah in der Flüchtigkeit der bewegten Bilder ein viel höheres Imaginationspotenzial als es das unbewegte und „zeitlose“ Bild überhaupt im Stande ist zu provozieren.⁷⁹ Die Cinémathèque als Raum, in dem auch die Erinnerung an Filme und ihrer Zeit, nicht als realer Ort, sondern auch als erträumter Ort eine Rolle spielte.⁸⁰ Damit spielt er auf den Kinosaal an, der in seiner Dunkelheit oft mit einem traumhaften Zustand verglichen wurde, in dem man sich wie im Traum an fremde Orte und in andere Zeiten imaginieren konnte. Der Film bleibt auf einer imaginären Leinwand bestehen, die Bilder sind zwar flüchtig, aber die Assoziationen bestehen sozusagen als traumhafte Bilder weiter.⁸¹ Als erstes Hypermedium ist der Film, wie auch schon der Filmwissenschaftler Winfried Pauleit bemerkt, in der Lage sich nicht nur die Welt, sondern auch andere Künste anzueignen und somit selbst einen imaginären Ort der Sammlung kultureller Produktionen zu etablieren.⁸² Damit wird im Kino möglich, was Luis Buñuel mit dem Paradox beschrieb, „dass die allmählich den Kinoraum erfüllende Nacht dem Schließen der Augen gleichkommt. Dann beginnt auf der Leinwand und im Menschen eine Reise durch

⁷⁷ Vgl. Païni 2014, S. 19-20.

⁷⁸ Vgl. Langlois 1961, S. 206. „Le cinéma est la synthèse des arts: art plastique, dramatique, musical. [...] Leurs musées sont au-delà du cinéma (parce que le cinéma est une somme qui allie Marey à Duchamp, Lumière à Monet, Emile Cohl à Klee) des véritables musées ouverts à tous les courants, à toutes les évocations et qui, au-delà du cinéma, exigent la confrontation avec toutes les valeurs de création de notre temps, tous les courants de notre histoire, les musées imaginaires par excellence.“ – Ebd.

⁷⁹ Vgl. ebd.

⁸⁰ Beil 2001, S. 14-15.

⁸¹ Das Kino war vor allem in der Zwischenkriegszeit und in den Zeiten der Nouvelle Vague auch ein Zufluchtsort für junge Menschen. Immer schon zeigte das Kino, wie Jean-Luc Godard in Bezug auf die Cinémathèque formulierte, was mit den Augen nicht zu sehen ist, visualisierte Visionen einer verdichteten Geschichte. „Godards Ansicht, das Kino habe nicht Events festhalten wollen, sondern Visionen entwickelt, trifft für seine Kinogeschichten in besonderem Maße zu: Sie sind Visionen des Kinos, das es so nie gab. ‚Das Kino projizierte / und die Menschen haben gesehen / dass die Welt da war.‘“ – Theweleit 2009, S. 17.

⁸² Vgl. Pauleit 2006, S. 113.

die Nacht des Unbewussten. Die Bilder erscheinen und verschwinden wie im Traum durch Auflösung und Verdunkelungen; Zeit und Raum werden fließend....“⁸³

Gemeinsam ist der Verfahrenspraxis von Malraux und Langlois, dass sie gegen die Absenz ihrer Untersuchungsgegenstände arbeiteten. Wenn Malraux sich die Weltkunst anhand von Reproduktionen vor Augen führte, um Analogien zwischen entlegenen Artefakten zu knüpfen, so imaginierte Langlois sich seine Sammlung, indem er Filmtitel auf einem Blatt Papier in Form von Listen notierte.⁸⁴ Die aufgeschriebenen Filme waren zwar in seiner Sammlung verfügbar, aber um ihren einfachen Objektstatus zu verlassen, mussten sie auf Leinwände projiziert werden. Durch die auf einem Blatt Papier aufgeschriebenen Titel, erscheinen die Filme, wie Fotografien oder auch Gemälde im Museum, nebeneinander, wodurch ähnlich wie im Ausstellungsraum ein Dialog zwischen den Werken provoziert wird. Die kuratorische Arbeit besteht dabei darin, die Filme in einen programmatischen Kontext zu setzen, der sich nicht nur durch das Sehen der Filme erschließt, sondern auch durch die Information, die durch die Programmgestaltung und die Begleittexte zum Film vermittelt wird. Die Form und Art der Programme ermöglicht neue Sichtweisen auf die Filme und lässt den Zuschauer neue Querverbindungen zwischen Filmwerken ziehen, ähnlich wie die Hängung von Gemälden in einer Ausstellung einen neuen Bezugsrahmen schafft.⁸⁵ Langlois selbst verglich seine Filmprogramme gerne mit der Aufhängung im Museum und orientierte sich auch an dieser Art von Dialog.⁸⁶ Er konstruierte diese Listen auch nicht nur für seine Filmprogramme, sondern auch um seinen Sammlungsbestand zu rekonstruieren. Es scheint als hätte er damit versucht eine Illusion von Ordnung über seine überbordende Sammlung, die im Chaos zu versinken drohte, zu bewahren.⁸⁷ Nach und nach verzeichnete er auf seinen Listen auch Filme, die nicht in seinem Besitz waren. Damit eröffnet sich eine weitere Dimension des imaginären Museums, in Form einer Wunschliste.⁸⁸

Langlois wie Malraux schufen sich durch ihre Verfahrensweisen eine Ordnung in einem überbordenden Fundus, den niemand zu ordnen vermag, aber in Form von Notizen oder auf den Boden ausgebreiteten Fotografien, erzeugten sie zumindest für einen Moment eine Perspektive des Überblicks, der es ihnen erlaubte, überzeitliche und räumliche Vergleiche anzustellen und Bilder oder Filme zusammenzuführen. Diese Art der Zusammenführung ist wiederum der Arbeit der

⁸³ Buñuel 1991, S. 145.

⁸⁴ Vgl. Païni 2014, S. 19-20.

⁸⁵ Vgl. Bohn 2013, S. 187.

⁸⁶ Vgl. Langlois im 1974 gedrehten Film zu seinem Museum „Le musée du cinéma – Henri Langlois à Chaillot“ (Jean Lassave | F 1974), <https://vimeo.com/101244396>.

⁸⁷ Vgl. Païni 2014, S. 19.

⁸⁸ Als Langlois die Cinémathèque 1936 gründete, besaß er kaum noch Filme, aber die vorherrschende Intention war auch nicht einer Filmsammlung ein Zuhause zu geben, sondern eine museale Institution zu schaffen, die es ermöglicht Filme in einen Kunststatus zu erheben. Es war nicht nur so – darauf weist Païni immer wieder explizit hin – dass Langlois, für seine Sammlung verlorene Filme wiederfinden musste, sondern dass der Großteil noch gar nicht existierte und erst gedreht werden musste. Vgl. Païni 2014, S. 16.

Filmmacherin am Schneidetisch ähnlich, denn auch am Schnittplatz ist es notwendig mehrere Bilder gleichzeitig vor Augen zu haben oder sie zu denken. Die Montage wird schließlich zum Hauptaugenmerk der Filmmacherin, indem Differenzen und Übergänge kaschiert oder sichtbar gemacht werden können. Sowie Georges Didi-Huberman darauf hinweist, dass Malraux für seine Bildvergleiche die filmische Rhetorik und die Montagetechnik für seine Bilddramatik und Typografie beanspruchte, so sieht auch Godard in den Filmpräsentationen von Langlois eine Art des Filmmachens, weil er sich gekonnt die Rhetorik der filmischen Montage zunutze machte.⁸⁹ In den Werken der Montage- und Collage-Künstler, denen es um eine ästhetische Historizität des Films und des Filmischen geht, findet sich ein ähnlicher Zugang und zudem tragen sie die Signatur des Selbstporträts, wie man es von Godard oder Chris Marker kennt, das sich auch schon bei Langlois, sowie bei Malraux abzeichnet.⁹⁰

5. Die Cinémathèque der Zukunft und ihre imaginäre(n) Filmgeschichte(n)

Langlois' Museum war im höchsten Maße ein prospektiv gedachtes Museum, das vehement einen in der Gegenwart aus der Zukunft gedachten Rückblick in die Filmgeschichte forderte. Dieser Umgang mit Geschichte kommt wiederum Païnis Überlegungen zum „imaginären Langlois“ nahe, in denen er die Wirksamkeit seiner Legenden betont, um Ideen für die Zukunft dieser Institution zu entwickeln.⁹¹ Um diese Art von Vergangenheitsbezug zu suggerieren, wurde die Ausstellung mit einer Hommage an Langlois eingeleitet, indem verschiedene Künstlerinnen, darunter Zeitgenossinnen, wie Asta Nielsen Pierre Alechinsky und Jean-Michel Alberola, aber auch Künstlerinnen jüngerer Generationen, die Langlois nicht persönlich kannten, mitwirkten.

Die erste Arbeit, der man in der Ausstellung begegnet, ist von Henri Foucault mit dem Titel „Donne-moi tes yeux“ (**Abb.15**). Es handelt sich dabei um eine Tafel mit unzähligen Film-Stills, aus der gesamten Filmgeschichte, in denen jeweils der aufscheinende Filmtitel im Vorspann abgebildet ist. Betrachtet man diese Tafel, so kann man, wie Langlois, sein eigenes filmisches Gedächtnis aktivieren. Diese Arbeit führt unser Gedächtnis jedoch auch in die Irre, denn neben Filmtiteln, die in den unterschiedlichsten Typografien in der Größe eines Smartphone-Displays aufscheinen, wie „The Wizard of Oz“, „Star Wars“ und „Seven Chances“, scheinen auch Titel auf, die gar nicht existieren – in Beziehung zu den anderen Filmtiteln wird es fast unumgänglich, auch diese Filme in die Filmgeschichte einzuordnen. Zusätzlich wird der Eingangsbereich von den „Histoire(s) du cinéma“ (1989 – 1992) von Jean-Luc Godard

⁸⁹ Vgl. Didi-Huberman 2013b, S. 58-68.

⁹⁰ Zu Montagekünstlerinnen und ihrer Signatur des Selbstporträts: Vgl. Blüminger 2009, S. 99-106.

⁹¹ Vgl. Païni 2014 in seiner Kurzpräsentation „Le Musée imaginaire d'Henri Langlois“ an der Cinémathèque française am 09.04.2014. Internetquelle: <http://www.cinematheque.fr/video/494.html>.

beschallt, in denen er schon im ersten Kapitel fordert: „toutes les histoires des films qui ne se sont jamais faits.“⁹² Zwar hört man in diesem Raum nicht explizit diese Aufforderung, sondern einen Ausschnitt der Langlois gewidmet ist, jedoch handelt es sich hierbei um eine der eindringlichsten Aufforderungen des Films, an die man sich möglicherweise in diesem Kontext erinnert.⁹³ Auf einem kleinen Monitor, der in einer der schwarzen Ausstellungswände eingebaut ist, sieht man aus den „Histoire(s)“ einen kurzen Ausschnitt in dem Langlois zu sehen ist. Darin wird er mit Filmausschnitten von „Sunrise“ (Murnau | D 1927) überblendet. Zwischen Filmausschnitten von „Sunrise“ und eingeblendeten Schwarzbildern rückt die Kamera immer näher an die Fotografie von Langlois, die mit dem Satz „L’homme a dans son pauvre cœur/ des endroits qui n’existent pas encore/ et où la douleur entre/ afin qu’ils soient“⁹⁴ (**Abb.16**) in gelber Schrift überlagert ist. Nicht weit entfernt davon spricht Godards Stimme aus dem Off:

„Parce qu’oublié déjà / interdit encore / invisible toujours / tel était notre cinéma / et cela m’est resté / et Langlois nous le confirma / c’est le mot exact / que l’image / est d’abord de l’ordre de la rédemption / attention, celle du réel / nous fûmes donc éblouis / davantage que Le Greco en Italie / et que Goya, aussi / en Italie / et que Picasso devant Goya / nous étions sans passé / et l’homme de l’Avenue de Messine / nous fit don de ce passé / métamorphosé au présent / en pleine Indochine / en pleine Algérie / et lorsqu’il projeta espoir / pour la première fois ce n’est pas la guerre d’Espagne / qui nous fit sursauter / mais / la fraternité des métaphores.“⁹⁵

Doch auch ohne diese Arbeit von Foucault mit Godards Filmgeschichten parallel zu setzen (die aber noch im letzten Kapitel eine zentralere Rolle spielen werden), könnte hier von einer imaginären Filmgeschichte gesprochen werden. Ebenso kann man sagen, dass Langlois seine Sammlung als eine „imaginäre“ dachte, mit der er, zum einen, das filmische Gedächtnis bewahren wollte und zum anderen immer auch in eine andere Zukunft blickte, in der Film nicht nur anders sein würde, sondern auch anders gesehen werden würde. Auf diese Art und Weise müsste Filmgeschichte auch gedacht, gesammelt und vermittelt werden.

⁹² Godard 1998 (Bd.1), S. 22. „alle Geschichten / der Filme erzählen / die niemals gemacht wurden“.

Sofern nicht anders angegeben, stammen alle Übersetzungen von mir.

⁹³ Diese Forderung Godards erinnert an die viel zitierte Forderung von Walter Benjamin, in der er mittels einer Textmontage mit dem Hofmannsthal-Zitat: „Was nie geschrieben worden ist, lesen“ arbeitet und daran anknüpft: „Der Leser, an den hier zu denken ist, ist der wahre Historiker“ – Benjamin 1974-89, S. 1238. Das Zitat von Hofmannsthal ist den Schlussworten des Todes aus dem Einakter „Der Thor und der Tod“ entnommen: „wie wundervoll sind die Wesen / Die, was nicht deutbar, dennoch deuten, / Was nie geschrieben wurde, lesen / Verworrenes beherrschend bilden / Und Wege noch im Ewig-Dunklen finden.“ – Hofmannsthal 1894, S. 538, Diese Worte richten sich allgemein an die Menschheit, lassen sich aber auch auf den Geschichtsschreiber übertragen. – Vgl. Fulder/Tschopp 2002, S. 55.

⁹⁴ Godard 1998 (Bd.3), S. 146-147. „Der Mensch hat in seinem armen Herzen/ Gegenden die noch gar nicht existieren/ und in die der Schmerz Einzug erhält / damit es sie gibt“.

⁹⁵ Godard 1998 (Bd.3), S. 149 „Denn schon vergessen / noch verboten / immer unsichtbar / das war unser Kino / und das ist mir geblieben / und Langlois bestätigte es uns / das ist das richtige Wort/ Dass das Bild / in erster Linie als Erlösung zu verstehen ist / aber aufgepasst / als Erlösung von der Wirklichkeit/ wir waren also überwältigt / mehr noch als El Greco in Italien / und Goya ebenfalls / in Italien / und Picasso vor Goya / wir waren ohne Vergangenheit / und der Mann aus der Avenue de Messine schenkte uns diese Vergangenheit in die Gegenwart verwandelt / mitten im Indochinakrieg mitten im Algerienkrieg / und als er uns erstmals „Espoir“ [Andre Malraux I F 1945] vorführte / ließ uns nicht der spanische Bürgerkrieg auffahren / sondern / die verwandte Nähe der Metaphern.“

II. Die Cinémathèque française als „musée vivant“

1. Cinémathèquen heute und gestern

Im Jahr 1936, als die Cinémathèque gegründet wurde, war der Kinosaal noch der einzige Ort, an dem Filme in der Regel rezipiert werden konnten. Durch das Aufkommen des Fernsehens und der magnetischen und später digitalen Reproduktion, konnte das Kino wie der Kunstbildband in den privaten Wohnraum migrieren und ermöglichte es damit ebenfalls jeder Privatperson ihre eigene Sammlung zu erstellen, oder im Sinne Malrauxs, ihre „imaginäre“ Cinémathèque für zuhause zu errichten. Diese gefühlte Grenzenlosigkeit führte schon in den 1950er Jahren dazu, dass nicht nur dem Kino der Tod prophezeit wurde, sondern auch die Aufgaben einer Cinémathèque neu gestellt oder diese Institution überhaupt als obsolet angesehen wurde. Der Kinosaal ist damit zu einer Möglichkeit, eine besondere Art Film zu sehen geworden.⁹⁶ Auch Langlois erkannte diese Transformation und äußerte sich 1976 in einem Interview für die Zeitschrift „Le Monde“ so dazu, dass er durch diese Veränderungen auf der Seite der Rezeption eine Bereicherung sah, die Cinémathèquen aber würden an Bedeutung verlieren:

„[...] les films anciens ont retrouvé leur valeur, leur audience aussi. La télévision prend le relais, fait découvrir et connaître les grands cinéastes effacés. Ce qui paraissait inimaginable, encore en 1950, est devenu réalité. [...] Et nous ne sommes qu'à l'aube d'une période nouvelle, puisqu'il y aura des cassettes: il n'est pas ridicule d'imaginer que chacun aura chez soi, à côté des disques de Mozart, des livres de Balzac, les œuvres d'Eisenstein, de René Clair, de Renoir, Griffith ou Chaplin. [...] les cinémathèques vont devenir des ghettos, alors qu'elles étaient des lieux du culte du cinéma. Il ne leur reste qu'une issue, devenir des cathédrales... C'est-à-dire des musées.“⁹⁷

Langlois sah im Aufkommen des Fernsehens und der Videotechnik jedoch keine Gefahr, dass Cinémathèquen an Legitimation verlieren könnten, auch wenn er durch das eben Zitierte diese Schlussfolgerung anzudeuten scheint. Er war sich vielmehr der Transformation ihrer Bedeutung bewusst: „La conservation du film reste nécessaire. [...] Le public ne doit pas perdre le goût, le sens des valeurs, sombrer dans l'abêtissement[...]“⁹⁸

Die Art und Weise wie Langlois über die Geschichte des Films und über die Cinémathèque spricht, ist an vielen Stellen mit seinen Filmprogrammen zu vergleichen. Zwar montiert er dabei kein fremdes

⁹⁶ Vgl. Casetti 2010, S. 63-81.

⁹⁷ Langlois 1976, S. 766. „[...] die alten Filme gewinnen wieder an Wert und Publikum. Die Fernsehapparate werden zu den Vermittlern des Kinos, sie machen es möglich, grenzenlos auch vergessene Filme wiederzuentdecken. Alles, was in den 50er Jahren unvorstellbar war, ist heute Realität. Wir sind nun Zeugen einer Morgendämmerung, die in eine Zukunft weist und eine ganz neue Periode des Films ermöglicht. Es ist gar nicht lächerlich sich vorzustellen, dass jeder bei sich zuhause neben seiner Schallplattensammlung von Mozart und den Büchern von Balzac, die Werke Eisensteins, Rene Clairs, Renoirs, Griffiths und Chaplins sammelt. Die Cinémathèques werden damit Ghettos, als ehemaliger Ort der Kinokultur. Es bleibt ihnen nur noch eine Möglichkeit – Kathedralen zu werden – das will sagen Museen.“ – Übersetzung: Pethke/ Schlüter 2009, <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmvermittlung-und-filmmuseum/museen-im-film/>.

⁹⁸ Langlois 1976, S. 766. „Die Konservierung von Filmen bleibt essenziell. [...] Das Publikum darf nicht den Geschmack verlieren, die Fähigkeit zu urteilen darf nicht in der Verdummung untergehen [...].“

Textmaterial, aber er stellt oftmals scheinbar Unvereinbares gegenüber, sei es nun, dass er Vergleiche anstellte, die im ersten Moment schwer nachvollziehbar waren, oder dass er etwas sagte und dies im nächsten Moment mit einem fast gegensätzlichen Argument das Gesagte zwar nicht aufhebt, aber zumindest in ein dialektisches Verhältnis setzt. Oft sind seine Behauptungen Extreme, von Negationen durchzogen und widersprüchlich.⁹⁹

Die Aufgabe, die Filmgeschichte in ihrer ganzen Vielfalt zu vermitteln, konnte, davon war Langlois überzeugt, kein Fernsehprogramm erfüllen. Es war noch immer die Aufgabe von Cinémathèques, die durch das Fernsehen als Gegenüber mehr denn je in Bedrängnis geraten sind, aufzuzeigen, wozu Kino fähig ist. Das Fernsehen will nach Langlois dem Publikumsgeschmack entsprechen und stumpft ihn damit ab, wohingegen die Cinémathèque unaufhörlich daran arbeitet, die Erwartungen des Publikums selbst in Frage zu stellen und somit ständig und unmittelbar an der Filmgeschichte zu arbeiten.¹⁰⁰ Das Kino ist in ein neues, in den Gründungsjahren der Cinémathèques ungeahntes Konkurrenzverhältnis getreten.¹⁰¹ Dadurch wurde es aber nicht eingeschränkt, sondern vielmehr erweitert: Es hat sich durch die technischen Erneuerungen ein neues Terrain erobert und ist nun nicht mehr nur im dunklen Saal anzutreffen, sondern auch an Computerbildschirmen, auf dem Smartphone, auf öffentlichen Plätzen und in Form von begehbaren Ausstellungen.¹⁰²

Diese Ausweitung des Kinos hat auch die Rezeptionsgeschichte verändert: Cinephilismus drückt sich nicht mehr nur darin aus, ins Kino zu gehen, die angebotenen Programme zu studieren und Filmkritiken zu schreiben und zu lesen, sondern auch darin über eine Art von Geschick zu verfügen, sich rare Filme im Netz, das auch als Feld der unbegrenzten Begrenztheit bezeichnet werden könnte, zu verschaffen und verteilen zu können.¹⁰³ Nicht nur, der Blick auf die heutigen und zukünftigen Cinémathèques hat sich damit verändert, sondern auch der Blick auf ihre Vergangenheit. Gerade unter diesem Aspekt scheint der Rückblick auf Langlois eine Möglichkeit zu bieten, über die Zukunft von Cinémathèques nachzudenken. Nicht nur weil er das Kino in den musealen Raum erweiterte, sondern auch weil er eine

⁹⁹ Es wäre sicherlich von Interesse diese Beobachtungen eingehender zu untersuchen, da sich diese Unvereinbarkeit seiner Sprechweise in vielen Variationen ausdrückt. Eine solche Untersuchung würde aber aus den Rahmen dieser Arbeit fallen. Zudem steht man hier auch vor dem Problem der Unübersetzbarkeit von Sprechweisen. Das Zitat entspricht ganz seiner Rhetorik, in der sich das Gesagte im nächsten Satz zwar nicht aufhebt, aber eine Relativierung oder sogar eine Dialektik in Bezug die Sachverhalte entwirft.

¹⁰⁰ Vgl. Langlois 1972a, S. 750 u. Langlois im Film „Le fantôme d'Henri Langlois“ (Jaques Richard | F 2005).

¹⁰¹ Kino bedeutet nicht nur Filme zu sehen, sondern ist an eine bestimmte Seherfahrung geknüpft, deshalb kann es aber trotzdem seinen kanonischen Ort verlassen, auch wenn die Erfahrung dabei nicht ident ist, so gibt es doch Merkmale, die auch das „ausgeweitete Kino“ für sich beansprucht – in gewisser Weise, die Idee des Kinos. Zur Relokation des Kinos – Vgl. Casetti 2010, S. 63-81.

¹⁰² Vgl. ebd.

¹⁰³ Vgl. Païni 2014 in seinem Vortrag „Le Musée imaginaire d'Henri Langlois“ an der Cinémathèque française am 14.04.2014, <http://www.cinematheque.fr/seance/11488.html>, Zugriff am: 12.3.2015. „Nous sommes parvenus à l'époque du tout accessible.“ Nous sommes loin de la rareté qui faisait se battre les cinéphiles pour une projection exceptionnelle de L'Âge d'or de Buñuel dans les salles historiques de la Cinémathèque de la rue d'Ulm ou du palais de Chaillot. La toile du Web offre désormais l'accès à tout ou partie de nombreux films, y compris ce qui fut considéré comme des objets perdus par les précédentes générations.“ – Ebd.

viel weitreichendere Museumsvision entwickelt hat. Fest steht, dass diese Transformationsprozesse die Aufgabenbereiche von Cinémathèques immer wieder neu benannt haben. Bestand in den Gründungsjahren der Cinémathèques die hauptsächliche Kontroverse darin, ob man die Filme nur konservieren oder doch auch zeigen soll, so sieht man heute darin keinen Gegensatz mehr, sondern zwei einander bedingende Aufgaben jeder Cinémathèque.¹⁰⁴ Dafür hat sich in den 1990er Jahren ein weiteres Spannungsverhältnis formiert, nämlich, ob man die Filme nun ausschließlich zeigen oder doch auch im musealen Raum ausstellen soll/muss/darf.¹⁰⁵

Die Erweiterung bezieht sich aber nicht nur auf das Museum, sondern auf alle anderen Möglichkeiten Kino zu erleben. An dem Bruch mit der klassischen Kinoarchitektur in Verbindung mit den neuen technischen Möglichkeiten macht Rebentisch ihre Beschäftigung mit der Ästhetik der Installation fest und zeigt, wie sich hier die Veränderung des Präsentationsformats für Film wesentlich hat wandeln können.¹⁰⁶ Diese Analyse kann als Schnitt mit den Kategorien von Raum, Bildraum und Betrachterin gedacht werden. Der Filmtheoretiker Marc Glöde fordert in diesem Zusammenhang, dass man angesichts dieser Entwicklung die Frage nach den Potenzialen von Räumlichkeit in einem offenen Spiel von Apparat und Subjekt weiterhin stellen, sowie die institutionellen Bedingungen des Kinos und des Museums immer wieder befragen muss.¹⁰⁷

2. „Musée du Cinéma“ als Erweiterung der Cinémathèque

Die Cinémathèque française hat seit Langlois' Tod des Öfteren den Standort gewechselt.¹⁰⁸ Trotz dieser Ortswechsel steht sie weiterhin in der Tradition von Langlois, und bietet bis heute unter einem filmkünstlerischen Gesichtspunkt auch objektbezogene Ausstellungen an. Nach dem Brandunglück im Palais de Chaillot im Jahr 1997 übersiedelte sie vorerst in das Palais de Tokyo, bis sie schließlich 2005

¹⁰⁴ Vgl. Pethke/ Schlüter 2009, <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmvermittlung-und-filmmuseum/museen-im-film/>, „Ausstellung, die Zur-Schau-Stellung der angesammelten Dokumente von großer Bedeutung. [...] Die Filme, die wir haben, müssen sooft wie möglich gezeigt werden, damit sie leben, und die Schätze des Museums werden in den verschiedensten Ausstellungen durch alle Welt getragen und so vielen Menschen wie möglich zugänglich gemacht. Wenn dabei Sachen verloren gehen, und das kommt immer wieder vor, ist das bedauerlich, aber kein Grund, die Geschichte des Films in Panzerschränke zu sperren. Ich bin kein Filmheide! [...] Sammeln, zeigen, konservieren, ausstellen, das ist die Hierarchie der Aufgabe einer Cinémathèque.“ – Langlois zitiert nach Eisner 1984, S. 229.

¹⁰⁵ Vgl. dazu etwa Païni 1998, Dercon 2000, Horwath 2010, Verraes 2013 oder Slock 2013, sowie das Symposium „Où va le cinéma? De la Salle au Musée. Quelle visibilité pour le cinéma?“ das von 7.-8. 12.2008 im Centre Pompidou stattgefunden hat und online nachhörbar ist. <http://ouvalecinema.centrepompidou.fr/?p=16>, Zugriff am: 26.5.2015.

¹⁰⁶ Vgl. Rebentisch 2003, S. 179-207. Rebentisch knüpft damit an Deleuze und dessen Kino-Büchern an, in denen dieser bemerkt, dass es mit dem neuen Format die Raumorganisation ist, die „ihre privilegierten Richtungen verliert – allen voran das Privileg des Vertikalen, von dem nach wie vor die Leinwand zeugt – zugunsten eines ungerichteten Raums, der unaufhörlich seine Winkel und Koordinaten verändert, seine Vertikalen und Horizontalen vertauscht.“ – Deleuze 1997, S. 339-340.

¹⁰⁷ Vgl. Glöde 2009, S. 54-55, sowie White 2008, S. 13-26.

¹⁰⁸ Vgl. Mannoni 2006, S. 448-471.

in Bercy im ehemaligen „American Center“ des Architekten Frank O. Gehry ihren festen Sitz fand.¹⁰⁹ Dieses Gebäude beherbergt neben zwei Kinosälen auch eine über mehrere Geschosse angelegte Dauerausstellung und verfügt über Räumlichkeiten für temporäre Ausstellungen. Die Dauerausstellung präsentiert nicht nur die zum Großteil schon von Langlois ausgestellten Objekte, sondern zeigt diese auch in einem ähnlichen Arrangement. Auch wenn dabei die empfindlicheren Objekte in großen Glasvitrinen stehen und es im Gegensatz zu früher Ausstellungstexte, sowie Objektbeschreibungen gibt, tritt der Bezug zur Gründungsfigur deutlich hervor. Dies wird auch für Besucherinnen erkennbar, denen die Gründungsfigur und seine Ausstellungen unbekannt sind, weil man darin Langlois und seiner Position zur Filmgeschichte, sowie seiner Einstellung gegenüber Filminstitutionen, in Form von Videoausschnitten an mehreren Stellen in der Ausstellung begegnet. Auch in den temporären Ausstellungen wird immer wieder explizit an Langlois' Zugang zur Filmgeschichte und an seine Forderung, das Kino mit der bildenden Kunst zu verbinden, angeknüpft. So entschied man sich beispielsweise bei der Wiedereröffnung der Cinémathèque française im Jahr 2005, für die temporäre Ausstellung die ästhetischen Bezüge zwischen dem Maler Pierre-Auguste Renoir und seinem Sohn, dem Filmemacher Jean Renoir, aufzuzeigen und damit erstmals die Möglichkeit anzubieten, den Malervater und den Filmemachersohn zusammen zu sehen. Diese Ausstellung wurde zudem in Kooperation mit dem Musée d'Orsay realisiert, ebenfalls eine Form der Zusammenarbeit, die Langlois verfolgte.¹¹⁰ Damit wurde demonstrativ der Bezug zur bildenden Kunst hergestellt, den Langlois von Anbeginn an gefordert hatte. Bis heute bietet die Cinémathèque immer wieder Ausstellungen an, die das Kino explizit mit anderen Ausdrucksformen der Kunst zusammenführt.

Païni argumentiert eine Notwendigkeit solcher Ausstellungsprojekte, die das Kino in den musealen Raum ausweiten zum Teil durch die später aufkommenden filmischen Installationen und sieht die Ausstellungen von Langlois im engen Bezug zu kinematografischen Installationen, auch wenn er im Gegensatz zu heute in den Möglichkeiten noch sehr beschränkt war.¹¹¹ In jedem Fall bemerkte Langlois, dass die Erweiterung des Films in Form einer Installation eine Veränderung in der

¹⁰⁹ Vgl. ebd., S. 448-474. Am 22.07.1997 brach im Dachgeschoss des Palais de Chaillot im Zuge von Renovierungsarbeiten ein Großfeuer aus. Durch die Löscharbeiten erlitt die Ausstellung von Langlois große Schäden. Da schon zuvor entschieden wurde, dass das Filmmuseum seinen Standort wechseln sollte, wurde mit diesem Brandunglück – zum Entsetzen der Anhänger von Langlois – dieses Vorhaben beschleunigt. Die Ausstellung war aber schon vor dem Brand in seinem sehr schlechten Zustand und fast alle „wertvollen“ Objekte waren schon zuvor aus der Ausstellung entfernt worden. Vgl. ebd., S. 468-469.

¹¹⁰ „Fast jedem Gemälde war eine Videoprojektion zugeordnet. Das Besondere an diesem einfachen Hin und Her zwischen Vater und Sohn, Malerei und Kino, war die Ausleuchtung des Ausstellungsraums, der sich in einem merkwürdigen Zwielicht zeigte. Für eine Präsentation der Malerei war das Licht zu dunkel, die Werke wurden darin zu Schatten ihrer selbst. [...] Die Ausleuchtung des Raums wurde weitgehend von den Videoprojektionen bestimmt, die dank lichtstarker Beamer und digitalisierten Filme, von z.T. überscharfer Brillanz waren, die der Film selbst kaum erreicht. [...] So scheint die Ausstellung Renoir / Renoir schließlich nicht allein die Analogie zwischen Malerei und Kino bzw. Vater und Sohn zu befragen oder die These zu verfolgen, dass auch das Kino in einer ikonografischen Tradition steht. In ihr zeigt sich vielmehr auch das Dispositiv des Kinos als Begehrensstruktur, das Leerstellen für d[ie] Betrachter[in] bereithält und diesem erlaubt, eigene oder einfach andere Bilder in den Film einzufügen.“ – Pauleit 2006, S. 128.

¹¹¹ Vgl. Païni 2010, S. 85.

Wahrnehmung bewirkt. Eine Veränderung die strukturell das Denken in statisch absoluten Räumen und Körpern, in ein Denken in dynamisch relationalen Räumen übersetzt. Eine Denkweise, die sich im 20. Jahrhundert entwickelte, dem Musemskonzept von Langlois entspricht und damit sozusagen den Boden für die filmische Installation im musealen Raum ebnet.

Anfangs war mit der (internationalen) Wort Einführung „Cinémathèque“ eine Bezeichnung für eine neue Form des Archivs gefunden, in dem Filme gesammelt und bewahrt werden sollten. Die Cinémathèques reihten sich somit neben Museen und Bibliotheken in die Reihe der kulturellen Archive ein.¹¹² Um die Cinémathèque als neue kulturelle Institution gegenüber anderen Institutionen zu differenzieren, unternimmt der Filmwissenschaftler Winfried Pauleit den Versuch, ausgehend vom Museum strukturell drei unterschiedliche Formen des Archivs zu definieren: „Das Museum als Sammlung von Objekten, die Bibliothek als Sammlung von Texten und die Kinemathek als Sammlung von Filmen oder audio-visuellen Produktionen.“¹¹³ Der Film besitzt dabei einerseits Objektcharakter, kann aber auch als Text begriffen werden. Er nimmt damit sozusagen eine Zwischenposition gegenüber der Bibliothek und dem Museum der Objekte ein und geht über die Textualität und das Sammelobjekt hinaus.¹¹⁴ Der bestimmende Unterschied liegt darin, dass Filme zwar ebenfalls in Archiven gelagert, erfasst und bewahrt werden, wie andere Objekte auch, für dessen Zugang es aber nicht ausreicht, ihn einfach als Objekt der Öffentlichkeit zu präsentieren. Der Film benötigt das Projektionslicht, um seinen einfachen Objektstatus zu verlassen. In den seltensten Fällen reicht das physische Produkt, wie es bei der Zelluloidfilmrollen der Fall ist, als Ausstellungsgegenstand aus. Die äußere Struktur des Bildträgers trägt kaum Information und so auch keinen künstlerischen oder historischen ausstellbaren Wert.¹¹⁵

„Filme müssen projiziert werden, sie bedürfen hierzu der speziellen Anordnung des Kinos, die sich von der klassischen Präsentation im Museums unterscheidet: „Dies beginnt mit den Anfangszeiten für die Filmaufführung, zu denen man sich einfinden muss, um dann mehr oder weniger still sitzend den Film zu verfolgen. Hierzu zählt die spezifische Präsentationsform als Projektion, die gerade keine Objekte, sondern bestenfalls deren fotochemische Abdrücke als Reflexion auf einer weißen Leinwand in einem dunklen Saal zeigt, die aber neben Objekten in der Projektion auch größere Anordnungen wie Architektur, Städte, Landschaften und nicht zuletzt Menschen zeigen kann – und die eine eigene spezifische Form des filmischen Erzählens ausbildet.(...) Schließlich braucht man für die Vermittlung des Films nicht irgendein Kino, sondern eines, das auch ältere Filmformate und Stummfilme präsentieren kann.“¹¹⁶

Langlois hatte nun in den 1940er Jahren, neben der Definition Cinémathèque, zusätzlich den Begriff des Museums für seine Institution beansprucht, um sich von Institutionen, wie etwa dem britischen Filminstitut abzugrenzen, das Filme als Dokumente betrachtete und ihre Aufgabe lediglich darin sah,

¹¹² Pauleit 2006, S. 113.

¹¹³ Ebd., S. 113.

¹¹⁴ Vgl. ebd.

¹¹⁵ Vgl. Käthow 2003, S. 77-79.

¹¹⁶ Pauleit 2006, S. 116.

die Filme zu sammeln und zu konservieren.¹¹⁷ Die alleinige Bezeichnung als Cinémathèque hatte für ihn den Nachteil, dass damit ein in sich geschlossenes Gebäude assoziiert wurde, das sich lediglich der akribischen Archivierung von Filmen widmet: „Au mot de cinémathèque on évoque immédiatement un immense entrepôt fermé à double tour où s’accumulent des milliers de bobines, une institution impersonnelle dont la seule raison d’être est de collectionner d’office le plus grand nombre de films.“¹¹⁸

Filme zu zeigen, Bücher zu schreiben, Cinémathèques und Bibliotheken zu gründen, war für Langlois nicht ausreichend. Das Kino und seine Geschichte brauche auch ein Museum, und damit meinte er explizit objektbezogene Ausstellungen als Erweiterung einer konventionellen Cinémathèque, die ihre Aufgabe lediglich in der Konservierung von Filmen sah.¹¹⁹ Aus diesem Grund war für ihn die Zusatzdefinition notwendig, um deutlich zu machen, dass es sich bei der Cinémathèque française auch um ein Museum handle, aber nicht im Sinne eines Zusatzes, sondern als unabdingbarer Teilbereich seiner Cinémathèque. Mit der Bezeichnung als „Musée du cinéma“ bezieht er sich auf das traditionell objektbezogene Museum, erweitert dieses jedoch, indem er behauptet, dass auch das Kino Teil der Ausstellung und somit Teil des Museums ist.¹²⁰ Wenn man in die Cinémathèque ging, zahlte man kein Eintrittsgeld für die Filmaufführungen oder die objektbezogene Ausstellung, sondern für den Eintritt in das Museum.¹²¹ Die Ausstellung sollte auch keinen klaren Anfang und kein klares Ende haben. So waren beispielsweise schon im Eingangsbereich Exponate ausgestellt und der letzte Saal war nicht etwa das zeitgenössische Kino, sondern der Kinosaal selbst und damit ebenfalls wieder eine Erweiterung des Ausstellungsraums. Damit war jeder Kinobesuch auch ein Ausstellungsbesuch. Ob man nun wollte oder nicht, wurde man mit Objekten um die Filmgeschichte konfrontiert. Langlois wollte das Museum im Palais de Chaillot auch so gestalten, dass jede Besucherin die Ausstellung durchqueren müsse, sei es auch nur durch eine Abkürzung.¹²² Auch im Kinosaal sollen teilweise Objekte ausgestellt gewesen sein, die man kurz bevor der Raum abgedunkelt wurde, noch betrachten konnte.¹²³ Langlois sah in der Ausstellung, also in der Konfrontation mit verschiedensten Objekten, die in Verbindung mit der Filmgeschichte stehen, eine ideale Vorbereitung auf die Filme im Kino selbst.¹²⁴

¹¹⁷ Vgl. Pethke/ Schlüter 2009, <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmvermittlung-und-filmmuseum/museen-im-film/>. Da sich die Bezeichnung Cinémathèque bis heute als Sammelbegriff für alle Art dieser Institutionen etabliert hat, wird im Weiteren dieser Begriff auch als Allgemeinbezeichnung verwendet. Wenn jedoch die Differenzierungsunterscheidung von Langlois behandelt wird, dann wird explizit darauf hingewiesen.

¹¹⁸ Langlois 1948, S. 203. „Wenn man das Wort Cinémathèque hört, denkt man sofort an ein doppelt verriegeltes Depot in dem sich Millionen von Filmrollen befinden, eine unpersönliche Institution, die den einzigen Grund hat eine möglichst große Sammlung anzulegen.“

¹¹⁹ Vgl. Langlois 1964, <http://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/langlois/#!/point/67>.

¹²⁰ Vgl. Langlois 1976, S. 766-767.

¹²¹ Vgl. Langlois 1972b, S. 740.

¹²² Vgl. Langlois im Film „Le fantôme d'Henri Langlois“ (Jaques Richard | F 2005).

¹²³ Vgl. ebd.

¹²⁴ Langlois 1972a, S. 753-755.

Die Doppelbezeichnung als „Cinémathèque française“ und „Musée du cinéma“ findet sich beispielsweise auf Werbeplakaten für Retrospektiven und Ausstellungen (**Abb. 17-18**), auf denen beide Definitionen zu finden sind. Des Weiteren entwarf der Maler und Grafiker Victor Vasarely im Auftrag von Langlois ein Logo (**Abb. 19-20**) für die Cinémathèque, bei dem er in mehreren Varianten mit den Buchstaben C und M variierte, die „Musée du Cinéma“ bedeuten, aber auch „Cinémathèque et Musée“ bedeuten könnten.¹²⁵ Es scheint, als hätte Langlois mit dieser Doppelbezeichnung ein bewusstes Spiel zwischen Unterscheidung und Annäherung provozieren wollen. Die Cinémathèque war auch ein Museum und gleichzeitig eine Cinémathèque und ein Museum, in diesem Sinne, dass eine Cinémathèque den Bereich der Konservierung umfasse und das Museum den Bereich der Vermittlung, wobei diese Bereiche – wie später anhand der Organigramme sichtbar wird – nicht voneinander separieren lassen. Das entspräche Langlois' Rhetorik die Transaktion sachlich angebrochener Verhältnisse in eine Räumlichkeit, in der sich die übersetzende Qualität der Rhetorik niemals abschließt. Er beharrte jedoch nicht auf dieser Zusatzdefinition, sondern sprach in Interviews auch ganz allgemein von der Cinémathèque française, schloss damit aber ebenfalls den Bereich der Vermittlung, also das Museum mit ein.¹²⁶ Auf Seiten der Rezipientinnen wurde mit dieser Doppelbezeichnungen ganz unterschiedlich umgegangen. Manche nahmen sie schlichtweg nicht wahr (François Truffaut), andere verwendeten sie synonym (Jacques Rivette), wieder andere formulierten einen Paradox, indem sie behaupteten, dass die Cinémathèque immer in einem Museum gewesen ist und damit ansprachen, dass jeder Raum, waren es nun die Gänge, Büros oder der Kinosaal, gleichzeitig auch Ausstellungsraum war und gleichzeitig aber auch behaupteten, dass die Definition Cinémathèque den gesamten Organisationskomplex umfasse, der über die Architektur hinausgeht (Jean-Michel Arnold).¹²⁷ Mit dem Einzug in den Palais de Chaillot war es Langlois sehr wichtig, dass über dem Eingangstor in großen Buchstaben „Musée du cinéma“ steht.¹²⁸ Allgemein kann man feststellen, dass Langlois nach und nach immer mehr Zeit in seine Ausstellungsprojekte investierte und seine Cinémathèque immer mehr darüber zu definieren versuchte.

¹²⁵ Vgl. Mannoni, S. 324.

¹²⁶ Davon zeugt ein im Jahr 1941 verfasstes Manuskript, in dem er zu definieren versucht, welche Aufgabenbereiche eine ideale Cinémathèque einschließen muss: „La Cinémathèque française devrait organiser le musée permanent français du cinéma. Ce musée devrait être en même temps un musée comparable à celui de Babelsberg mais aussi au musée des Arts et Métiers. D'autre part, une partie du musée devrait être destinée à des expositions temporaires qui ultérieurement circuleraient en France et à l'étranger. [...] Des projections permanents, d'un certain nombre d'œuvres caractéristique, auraient lieu dans le musée.“ – Langlois 1941, S. 193. – Zudem muss in diesem Kontext bedacht werden, dass sich die Institutionsbezeichnung „Cinémathèque française“ international etabliert hatte, damit war es Langlois auch einfach nicht mehr möglich, sich von der Bezeichnung „Cinémathèque“ zu lösen und seine Institution ausschließlich als Museum zu bezeichnen.

¹²⁷ Vgl. dazu etwa Truffaut im Film „Citizen Langlois“ (Edgardo Cozarinsky | US 1995). und Rivette und Arnold im Film „Le fantôme d'Henri Langlois“ (Jaques Richard | F 2005).

¹²⁸ Vgl. Langlois im Film „Le fantôme d'Henri Langlois“ (Jaques Richard | F 2005).

Heute wird diese Institution wieder ausschließlich als Cinémathèque bezeichnet und wenn plötzlich von Museum die Rede ist, dann erinnert man sich daran, dass Langlois seine Cinémathèque eben auch so nannte. Beziehungsweise hat man nach seinem Tod – zur Wiedereröffnung der Ausstellung im Jahr 1980 – entschieden, die von ihm hinterlassene Ausstellung „Trois quarts de siècle de cinéma mondial“ nach ihm umzubenennen und als „Musée du cinéma. Henri Langlois“ zu bezeichnen. Dies war eine verfehlte Hommage an Langlois, weil die Filmprojektionen dabei ausgeschlossen wurden und die Bezeichnung Cinémathèque davon separiert wurde. Mit „Museum“ war nur noch das Erbe von Langlois gemeint und diese Dynamik, die Langlois für sein *musée vivant* eigentlich forderte, wurde damit eingefroren. Damit kann man, wie er selbst prophezeite, sagen, dass sein Museum zu einer Art Ghetto geworden ist, das nicht mehr vermochte, als an ihn und an seine Art Filmgeschichte zu betreiben erinnerte.¹²⁹ Nicht aber, weil sein Museumskonzept nicht zukunftstauglich war, sondern weil sich ein verkehrtes Verhältnis zu Langlois' Museumsvision formierte, das den zentralsten Anspruch, nämlich die Dynamik zugunsten der Glorifizierung seiner Persönlichkeit tilgte.

3. Filmmuseum ≠ Filmuseum

Diese zweifache Benennung einer Institution und der damit einhergehenden Differenzierung, dass es im Bereich der Cinémathèque mehr um die Konservierung und im Museum mehr um die Vermittlung ginge, trifft jedoch nur auf Langlois' Filminstitution zu. Es lässt sich nicht einmal eine Neigung festmachen, dass Filminstitutionen, welche die Filmgeschichte durch Objektsammlungen ausstellen und damit an die „klassische“ Museumstradition anknüpfen, sich tendenziell mehr als Museum bezeichnen würden. Allgemein sagt die Benennung „Filmmuseum“ oder „Cinémathèque“ wenig über das Profil der jeweiligen Institution aus. Die Filmmuseen in Amsterdam, München und Wien bieten beispielsweise keine Ausstellung im musealen Raum an, sondern betreiben die Vermittlung ausschließlich im Kinosaal. Letzteres Beispiel, das Österreichische Filmmuseum, proklamiert auf seiner Internetseite:¹³⁰ „Unsere Ausstellungen finden auf der Leinwand statt. Unsere Ausstellungsobjekte sind die Filme. Unser Ausstellungsraum ist das Unsichtbare Kino.“¹³¹ Peter Kubelka erklärt, die von ihm und Peter Konlechner gegründete Institution als Museum bezeichnet zu haben, um sich von den Cinémathèques zu differenzieren, die auch nichtfilmische Objekte ausstellen würden:

„Das Kino ist eine Maschine, die die Aufgabe hat, den Film mit möglichst wenig Beschädigung in das Gehirn des Zuschauers zu bringen. Deshalb muss es logischerweise aussehen wie das innere einer Kamera, also schwarz. [...] Daher kommt auch unser Slogan: Der Ort des Filmmuseums ist die Leinwand. Damit wollte ich mich abgrenzen von den Filmmuseen, die mir

¹²⁹ Langlois 1976, S. 766.

¹³⁰ Das Österreichische Filmmuseum wurde 1964 von Peter Konlechner und Peter Kubelka geründet.

¹³¹ Vgl. Internetseite Österreichisches Filmmuseum, https://www.filmmuseum.at/forschung__vermittlung/vermittlung.

von der Präsentation her nicht so gefielen, etwa die Cinémathèque française, wo es aussieht wie in einem Zirkusdepot mit Paraphernalia von Chaplin oder den Strümpfen der Garbo.“¹³²

Kubelka will mit seinem „Unsichtbaren Kino“ die „reine“ Rezeption der Filme ermöglichen, um die Filme völlig autonom und ohne jegliche Ablenkung erfahren zu können: „In seinem Kino wird das Kunstwerk als kostbares Kleinod in den leeren Raum gestellt, geschützt vor dem bösen Draußen.“¹³³ Dieser Ansatz ist in jedem Fall nicht weniger ideologisch, als den White Cube als idealen Ausstellungsraum für die bildende Kunst zu behaupten. Auch Alexander Horwath, Kubelkas und Konlechners Nachfolger und heutiger Direktor des Filmmuseums, positioniert sich gegen objektbasierte Filmausstellungen als begehbare Plattform.¹³⁴

Damit differenzieren sie sich von den Filminstitutionen, die Ausstellungen anbieten. Horwath geht zwar nicht so weit, die Bedeutung einer objektbezogenen Ausstellung zur Filmgeschichte nicht anzuerkennen, sieht darin aber nicht das Vermögen, Film als Kunst auszustellen, sondern lediglich die Möglichkeit einer kunstgewerblichen oder technischen Ausstellung. Da Kubelka, sowie Horwath das Filmmuseum ebenfalls angelehnt an ein Kunstmuseum betrachten (wenn es auch darüber hinausgehen soll), wollen sie Filme wie Kunstwerke ausstellen, was im Falle des Films nur die Leinwand bedeuten kann. In der objektbezogenen Ausstellung sehen sie für ihr Filmmuseum keine Bedeutung, schließlich seien im kunsthistorischen Museum auch nicht die Pinsel von Pieter Bruegel, sondern ausschließlich die Kunstwerke ausgestellt.¹³⁵ Langlois betrachtete seine Ausstellung aber sehr wohl und explizit als Kunstaussstellung, sieht sich dabei aber nicht nur an der Tradition der bildenden Kunst orientiert, sondern als Teil und eine Erweiterung auf gewerbliche, technische Ausstellungen und darüber hinaus. Für ihn wurde durch den Film jede Grenzziehung obsolet, es soll in seiner Ausstellung nicht nur darum gehen, die Filme als autonome Werke, sondern auch darum, sie in ihrem ganzen „Weltzusammenhang“ betrachten zu können.¹³⁶

Païni stellt als Nachfolger von Langlois im Gegensatz zu Horwath die Behauptung auf, dass jedes Filmmuseum, das keine Ausstellungen anbiete, vor dem Niedergang stehe.¹³⁷ Auch wenn er mit Horwath übereinstimmt, dass das „wahre Kino“ nur auf der Leinwand stattfinden könne, sieht er in der begehbaren Filmausstellung eine Möglichkeit, immer wieder ein neues Publikum für bestimmte Filme zu begeistern, obgleich sich diese Erweiterung auf eine Personengruppe begrenzt, die schon den

¹³² Kubelka 2013, S. 38.

¹³³ Scheugl/ Schmidt 1974, S. 523.

¹³⁴ Vgl. Horwath 2014, S. 27. „Film und sein Sinn und seine Sinnlichkeit finden in dem genau bemessenen Zeit-Raum statt, in dem er projiziert wird. Etwas Sinnvolleres und Sinnlicheres ist mir noch nicht untergekommen, wenn ich jemandem Film demonstrieren will. Die Ausstellung der Apparatur als auratisches, außer Betrieb befindliches Objekt ist etwas ganz anderes – und für mich Faderes – als die Notwendigkeit der Apparatur für die Anwesenheit der Filme.“ – Vgl. ebd.

¹³⁵ Vgl. Horwath 2010, S. 105.

¹³⁶ Vgl. Langlois 1948, S. 191 u. Langlois 1949, S. 203.

¹³⁷ Vgl. Païni 2014 in seinem Vortrag „Le Musée imaginaire d'Henri Langlois“ an der Cinémathèque française am 14.04.2014, <http://www.cinematheque.fr/seance/11488.html>, Zugriff am: 12.3.2015.

Weg in die objektbasierte Ausstellung gefunden hat. Des Weiteren gibt Païni zum einen zu bedenken, dass sich die Zuschauerinnen verändert haben und sich nicht mehr so einfach für mehrere Stunden an einen Kinosaal binden lassen. Zum anderen bemerkt er, dass das Kino eben nicht mehr lediglich auf der Leinwand stattfindet, sondern eine Vielfalt an Medien bezogen hat. Die kinematografische Installation sei nicht lediglich eine künstlerische Ausdrucksform, die sich irgendwo zwischen Kino und Konzeptkunst abschieben lasse, sondern wichtiger Bestandteil der Filmgeschichte und somit auch jeder ernstzunehmenden Cinémathèque.¹³⁸ Hierin scheinen diese Institutionen nicht nur unvereinbar zu sein, sondern diese Gegensätze bis heute auch gerne zu propagieren. Es wäre jedoch zu einfach, das Österreichische Filmmuseum somit als idealtypischen Gegensatz gegenüber zur Cinémathèque française zu behaupten. So sehr ihre gegensätzliche Haltung zur Ausstellung in einem Filmmuseum sie in zwei Lager spalten mag, so scheint es, neben ihren offensichtlichen gegensätzlichen Positionen dennoch interessante Überschneidungen hinsichtlich der Gründungsintentionen bis zur heutigen Profilierung zu geben. Lenkt man den Blick nicht allein auf ihre Differenzen, sondern auch auf Analogien, ist ihnen beispielsweise gleich, dass sie den Begriff der Ausstellung auf das Kino ausweiten. Für das Filmmuseum ist die Ausstellung ausschließlich das Kino und für Langlois sollte jeder Ausstellungsbesuch mit einem Kinobesuch als Teil der Ausstellung enden, denn nur dort – und auch darin sind sie sich einig – wäre das „wahre“ Kino zu erleben.¹³⁹ Mit der Bezeichnung „Filmmuseum“ wollten sich Kubelka und Konlechner jedoch auch nicht nur von der objektbasierten Ausstellung abgrenzen, sondern sich von dem seit 1955 bestehenden Filmarchiv differenzieren:

„In Wien gab es zwar seit 1955 das Österreichische Filmarchiv, aber das war für mich nicht relevant, weil man dort eine nationalistische Geschichtsschreibung betrieb, in der man alle Ereignisse aus der Perspektive des eignen Landes sah. [...] Ich wollte, dass man in Österreich den Standard der Weltpolitik sehen kann, die Filme, die das Medium zur Kunst machen.“¹⁴⁰

Mit diesem Vorhaben verfolgte Kubelka eine ähnliche Gründungsintention wie sie auch Langlois formulierte, nämlich das Kino als Kunst anzuerkennen und ein Programm anzubieten, das über den „allgemeinen Geschmack“ hinausgehen soll. Um das deutlich zu machen, beanspruchen beide den aufgeladenen, an die Kunst fest gebundenen, im kulturellen Feld positionierten Museumsbegriff.

Hinsichtlich dieser beiden Gründungsfiguren lässt sich für ihre Institutionen in den Anfangsjahren eine Spezialisierung auf Experimentalfilme feststellen. Denn beide sahen ihre Hauptaufgabe darin, diese Art von Film einem breiteren Publikum zugänglich zu machen, gewissermaßen als Gegensatz zum Unterhaltungskino, das nicht nur den Stummfilm verdrängte, sondern auch eine einseitige Auffassung davon generierte, was Kino ist und sein kann. Kino war für sie aber nicht nur Kunst, sondern konnte

¹³⁸ Vgl. Païni 2002, S. 66-72 u. Païni 2010, S. 85-97.

¹³⁹ Vgl. Langlois im 1974 gedrehten Film zu seinem Museum „Le musée du cinéma – Henri Langlois à Chaillot“ (Jean Lassave | F 1974), <https://vimeo.com/101244396>.

¹⁴⁰ Kubelka 2013, S. 40.

gleichzeitig auch industrielles Produkt, historisches Dokument und reine Unterhaltung sein, produziert von Amateurinnen in Hinterhöfen oder von großen Filmemacherinnen in aufwändigen Filmstudios. Genau dieser Aspekt, diese Vielfalt des Mediums, machte in ihren Augen ihre Institution zu einem spannungsreichen Begegnungsfeld. Das ist ein zentraler Punkt, denn in den Gründungsjahren der Cinémathèque française (1936) und auch zur Gründung des Österreichischen Filmmuseums (1964) kämpfte das Kino damit, als gleichrangig mit anderen Ausdrucksformen der Kunst wahrgenommen zu werden.

Eine weitere Frage die man sich bezüglich dieser beiden Institutionen nun stellen kann ist, welche Rolle neben den Filmprogrammen die sekundäre, kunstpädagogische Vermittlung für ihre Institution spielt und auf welcher Weise sie diese praktizieren. Horwath gliedert die Vermittlungsarbeit eines Filmmuseums in zwei Bereiche:

„[erstens] die möglichst intensive, gewissermaßen ‚reine‘ Konfrontation mit den Werken selbst, so wie sie in die Welt getreten sind; und zweitens, weil es das Reine nicht gibt, die möglichst vielgliedrige, ‚unreine‘ Thematisierung dieser Werke und ihres Mediums auf allen anderen Ebenen. Das meint die zahlreichen Präsentationen, Diskussionen, Workshops, [...] universitären Lehrveranstaltungen, Vorträge, Filmbücher, usw. Das alles ändert nichts daran, dass die ‚Ausstellung auf der Leinwand stattfindet‘, wie es neben dem Eingang zum Filmmuseum geschrieben steht.“¹⁴¹

Die „unreine“ Vermittlung ist nach Horwath notwendiger geworden, weil der historische Erfolg des Mediums dazu geführt hat, dass das Bewusstsein dafür, was Film eigentlich war, oder sein könnte, verschwommen geworden ist.¹⁴² Damit grenzt sich Horwath von Kubelka ab, denn dieser behauptet, dass Film gar nicht anders vermittelt werden kann und soll, als durch die Projektion selbst.¹⁴³ Obgleich er aber diese Behauptung aufstellte und den Film sicherlich auf weniger „unreine“ Art thematisierte, hielt er auch Vorlesungen, lud Filmemacher zu Gesprächen ins Filmmuseum ein und organisierte Veranstaltungen in denen er beispielsweise in einer Art Performance, den Film als Objekt in den Vordergrund rückte.¹⁴⁴ So nagelte er beispielsweise seinen Film „Adebar“ (1957) – nachdem er ihn aufgeführt hatte – mit rostigen Nägeln auf Holzpflocke, damit die Zuschauerinnen ihn Kader für Kader studieren konnten.¹⁴⁵ Ein weiteres Beispiel, das auch aufgezeichnet wurde, ist die im Jahr 1997 von Kubelka im Filmmuseum aufgeführte Performance „Film als Ereignis, Film als Sprache, Denken als Film“, in der er eine Kopie seines Films „Schwechater“ (1958) nach der Aufführung im Zuschauerraum aufrollte und durchreichte, um so den Film auch in seiner physischen Präsenz haptisch greifbar zu machen.¹⁴⁶ Das waren also durchaus Akte, in denen er über die Filmprojektionen hinaus versuchte, das

¹⁴¹ Horwath 2014, S. 25.

¹⁴² Vgl. ebd.

¹⁴³ Kubelka 2013, S. 43.

¹⁴⁴ Vgl. Pantenburg/Schlüter 2011, S. 220-221.

¹⁴⁵ Vgl. Pethke/ Schlüter 2009, <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmvermittlung-und-filmmuseum/museen-im-film/>.

¹⁴⁶ Vgl. ebd.

Publikum dazu anzuregen, über den Film und seine Materialität nachzudenken. „Mit dieser Demonstration will Kubelka den ‚unwiderlegbaren Beweis‘ dafür liefern, dass sich im Kino auf der Leinwand *nie* etwas bewegt: ‚Auf der Leinwand sehen wir nur statische Lichterscheinungen – Bilder.“¹⁴⁷

Dennoch bestand für ihn die Aufgabe des österreichischen Filmmuseums nicht darin, ein Publikum zu erreichen, das sich noch kaum mit Filmgeschichte auseinandergesetzt hat. Für ihn sollte das Filmmuseum ein Ort sein, an dem man auf höchster Ebene Film studieren könnte:

„Ich sehe das Filmmuseum als Äquivalenz zur Nationalbibliothek, als den Ort, wo alles präsent sein sollte, was für die Filmkunst wesentlich ist. Für eine möglichst große Anzahl von Menschen, seien es Theoretiker, Filmschaffende oder alle, die sich für dieses Medium interessieren. Es war immer mein Grundsatz, dass das Filmmuseum kein Unterhaltungsinstitut ist für den Familienausflug am Wochenende, sondern dass für jene gearbeitet wird, die ihr Leben dem Film gewidmet haben. [...] Es gibt natürlich Gründe, die für eine volkstümliche Information, für eine Unterstützung derer, die sich in einem Bereich noch nicht so gut auskennen, sprechen, aber das ist nicht die Aufgabe der Nationalbibliothek, der Universität oder des Filmmuseums“¹⁴⁸

Langlois hingegen versuchte sich ganz explizit von den Universitäten zu differenzieren, aber auch er knüpfte an altherwürdige Institutionen wie den Louvre und die Bibliothèque nationale an.¹⁴⁹ Langlois hielt ebenso Vorlesungen zur Filmgeschichte, auch wenn er diese als „Antivorlesungen“ bezeichnete, und formulierte ebenfalls Projekte, in denen er das Publikum mit der Materialität des Films experimentieren lassen wollte. Im Gegensatz zu Kubelka grenzte er das Publikum, das er anziehen wollte, nicht ein. Selbstverständlich wollte er einen Raum schaffen, der es jungen Filmemacherinnen und Menschen – „die ihr Leben dem Film gewidmet haben“¹⁵⁰ – ermöglichen, Filmgeschichte auf adäquate Weise zu studieren, aber es ging ihm auch darum, ein möglichst vielfältiges Publikum zu erreichen. Wenn sich Jung und Alt, Studentinnen und Arbeiterinnen, Akademikerinnen und Künstlerinnen zusammenfinden würde, wäre das der ideale Ort, um Filmgeschichte zu rezipieren und zu denken.¹⁵¹ Um das zu erreichen, wollte er jedoch kein Programm gestalten, das versucht, den Erwartungen jedes Publikums möglichst zu entsprechen, um sozusagen die Kunst an die Menschen zu bringen. Es gab für ihn nichts Verheerenderes, als die Vorstellung, man müsse als Museum zu den Menschen hinuntersteigen, um ihnen dann auf einfachstem Wege zu erklären zu versuchen, was Filmgeschichte sei. Er sah in dieser Haltung ein elitäres Gehabe und appellierte an die Intelligenz eines jeden Individuums, die nur durch falsche Didaktik abgestumpft würde und zur völligen Verdummung

¹⁴⁷ Vgl. ebd.

¹⁴⁸ Kubelka 2013, S. 41.

¹⁴⁹ Vgl. Langlois im 1974 gedrehten Film zu seinem Museum „Le musée du cinéma – Henri Langlois à Chaillot“ (Jean Lassave | F 1974), <https://vimeo.com/101244396>.

Nach Kardinal Mazarin, dem Nachfolger Richelieus, benannter Ausstellungsbereich im ersten Stock der alten Bibliothèque Nationale; Mazarin erwarb im 17. Jhd. das gesamte Gebäude und ließ es für seine Kunstsammlung umbauen; die Galerie Mazarin ist im Gegensatz zur alten Bibliothèque nationale heute noch in Nutzung.

¹⁵⁰ Kubelka 2013, S. 41.

¹⁵¹ Vgl. Langlois im 1974 gedrehten Film zu seinem Museum „Le musée du cinéma – Henri Langlois à Chaillot“ (Jean Lassave | F 1974), <https://vimeo.com/101244396>.

führe. Die wahren Analphabeten waren für ihn die Akademiker, und das Kino, wie er in diesem Kontext immer bemerkte, kommt von der Straße und nicht aus den Salons.¹⁵² Langlois unterscheidet den akademischen Filmwissenschaftler „Cinephages“ vom Filmliebhaber, den „Cinephilen“. Beide können zwar über Filme sprechen, aber nur einer von beiden hat tatsächlich etwas gesehen.¹⁵³

Doch wenn Kubelka behauptet, sich mit seinem Vermittlungsprogramm nicht an ein Publikum zu richten, das sich kaum mit Filmgeschichte auseinandergesetzt hat, scheint er dieses damit nicht auszuschließen, sondern viel eher wie Langlois gegen eine Vermittlung zu argumentieren, die von einem unwissenden, dümmeren Gegenüber ausgeht.¹⁵⁴ Seine Art des Sprechens ist ebenfalls mit der von Langlois vergleichbar, denn beide präferieren es offensichtlich, sich in Extremen auszudrücken, die selten für sich alleine stehen. Er war gleichermaßen gegen eine Kunstvermittlung, die Rezipientinnen, seien es nun Kinder oder Erwachsene, „wie unzurechnungsfähige Deppen“ behandelt.¹⁵⁵ Trotzdem äußerte sich Langlois an mehrere Stellen viel kritischer gegenüber Universitäten und einer „falsch“ betriebenen Kunstwissenschaft.¹⁵⁶ Er sah etwas Faschistisches in dem Versuch, die Kunst- oder Filmgeschichte in einen objektiv, suggerierenden Text zu übersetzen. Die Kunst brauche nach Langlois keine Wissenschaft und schon gar keine, die einem erkläre, was man als Rezipientin zu sehen, zu denken und zu präferieren habe.¹⁵⁷ Er scheint die gesamte Kunstwissenschaft völlig abzulehnen, doch wird im Vergleich zu Malraux und durch seine Organigramme, von denen später ausführlich die Rede sein wird, deutlich, dass er sehr wohl eine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit dem Film forderte. Dabei schloss er jedoch jede Herangehensweise aus, in der lediglich ein Kanon propagiert und Pauschalwahrheiten vermittelt werden, wie er an einer anderen Stelle deutlich zu machen versucht:

„Une cinémathèque est aussi une université, où si l'on sait se garder d'enseigner en expliquant ce qui doit être senti avant d'être compris, tout être humain peut apprendre à voir, à développer ce sens et par la pouvoir tout comprendre, tout saisir, puisqu'il suffit d'ouvrir ses yeux sur la vie pour tout devenir au-delà de la tour Babel des langues.“¹⁵⁸

¹⁵² Vgl. ebd.

¹⁵³ Vgl. Langlois 1972, S. 751.

¹⁵⁴ Vgl. Kubelka 2013, S. 44-44.

¹⁵⁵ Ebd., S. 44.

¹⁵⁶ Vgl. dazu etwa Langlois 1976, S. 766-769.

¹⁵⁷ Ebd. S. 767-768. „Dès qu'on suggère au spectateur ce qu'il doit penser, la virginité de son regard est menacée, détruit. Le véritable créateur découvre. (...) Je ne suis pas un professeur. Jamais. Je fais des anticours. (...) Cette littérature autour du cinéma m'effraie. On ne peut pas mentir aux gens. Ils comprennent ce qu'ils veulent. J'essaie seulement de les faire regarder. Non, je ne fais pas une histoire du cinéma; il n'y avait pas d'historien de l'art avant les maniéristes, et Vinci existait, non? La première fois que j'ai entendu parler de culture cinématographique, c'est en Italie, sous Mussolini. Au nom de la culture, on a persécuté les romantiques, les naturalistes, les impressionnistes.“ – Ebd.

¹⁵⁸ Langlois 1961, S. 207. „Eine Cinémathèque ist auch eine Universität, wo man, wenn man es beherrscht, vermitteln kann, dass man vor dem verstehen, zuerst etwas erspüren muss. Jeder Mensch kann lernen zu sehen, seine Sinne entfalten und von hier aus ist er fähig alles zu begreifen, alles fassen zu können, weil es genügt die Augen zu öffnen um über den Turm zu Babel sehen zu können.“

So gesehen ist die Cinémathèque nach Langlois auch nicht als Gegensatz zu den Universitäten zu verstehen, sondern als eine bessere Universität. Langlois und Kubelka sind sich darin einig, dass der Film nur auf der Leinwand vermittelt werden kann und sehen jegliche Art von Kommentar kritisch, weil die ihm eigene Komplexität – wenn man den Film als Medium ernst nimmt – nicht übersetzbar ist.¹⁵⁹ Langlois verglich die Unumgänglichkeit der unmittelbaren Erfahrung im Kino mit der Erfahrung von Liebe, man könne noch so viel über die Liebe sprechen und schreiben, wenn man sie nicht selbst erlebt, hätte man ein völlig verzerrtes Bild von ihr.¹⁶⁰ Kubelka vergleicht die Kunst- und Kinobegegnung mit dem Geschlechtsakt: „Es gab bei den Vorführungen nie eine Einführung. Kunstbegegnung ist wie Sex, da will man auch keinen Vortrag hören vorher oder währenddessen. Das muss einfach zünden.“¹⁶¹

Dennoch zerbrach sich Langlois den Kopf darüber, wie man beispielsweise vom Tonfilm ausgehend eine Brücke zum Stummfilm bauen könnte, also was es eigentlich bedeutet, die Entwicklung des Films in umgekehrter Reihenfolge zu sehen, aber auch darüber, was es heißt, zum ersten Mal das japanische oder das sowjetische Kino zu erleben.¹⁶² Fest stand für ihn, dass diese Filme eine je eigene Sprache haben, die man sich durch das Sehen der Filme aneignen kann. Er stellte aber auch fest, dass es eine Tendenz des Publikums gab, deren Geschmack zumeist von „schlechten“ Fernsehfilmen völlig degeneriert war, vorschnell nur für eine Art von Film empfänglich zu sein.¹⁶³ Das bedeutete aber nicht, dass er jemals die Intention hatte, dem Publikum zu erklären, was gute Filme sind. Vielmehr sah er die Cinémathèque als „Schule des Sehens“, in der man dazu ausgebildet wird, selbstständig Urteile zu fällen.¹⁶⁴ Darin wird ein Ansatz sichtbar, der sich zumindest in den 1990er Jahren im Bereich der Kunstpädagogik durchgesetzt hat, bei dem es darum geht eine Pädagogik zu entwerfen, die sich selbst in ständiger Aufhebung befindet und die Mangelhaftigkeit der vermittelnden Diskurse in die Auseinandersetzung mit Kunst miteinbezieht.¹⁶⁵ Er geht aber auch darüber hinaus, indem er jede Art von Vermittlung kritisiert, die auf einem hierarchischen Verhältnis von Schüler und Lehrmeister beruht. Jacques Rancière hat in seinem Buch „Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen über die intellektuelle Emanzipation“ die Vorteile eines selbstständigen Lernprozesses anhand des

¹⁵⁹ Eine weitere Gemeinsamkeit zwischen den Ansichten von Langlois und Kubelka besteht darin, dass der Film für sie eine eigene Sprache hat und sie waren überzeugt davon, dass auch jede Untertitelung der Filme es verunmöglicht, die Sprache der Filme zu verstehen. „Wer einen untertitelten Film sieht, nimmt seine Serie von Texten wahr [...] Und der Film wird zum Hintergrund, der Rhythmus kommt dann von den Untertiteln und nicht mehr von der Bild- und Tonebene. [...] Bei einem Film, dessen Sprache man nicht versteht, verliert man natürlich etwas, aber auf jeden Fall weniger, als wenn man untertitelt, denn dann verliert man die tatsächliche Erscheinung des Films.“ – Kubelka 2013, S. 42. Auf Langlois' Ablehnung fremdsprachige Filme zu untertiteln, wird im letzten Kapitel bezüglich auf Langlois noch näher eingegangen.

¹⁶⁰ Vgl. Langlois 1972, S. 751-752.

¹⁶¹ Kubelka 2013, S. 44.

¹⁶² Vgl. Langlois 1972, S. 738-752.

¹⁶³ Vgl. Langlois im Film „Le fantôme d'Henri Langlois“ (Jaques Richard | F 2005).

¹⁶⁴ Vgl. Langlois 1972, S. 738-752.

¹⁶⁵ Vgl. dazu etwa Zahn 2012 sowie Pazzini 2005.

französischen Pädagogen Joseph Jacotot dargestellt.¹⁶⁶ Jacotot richtet sich gegen die klassische Wissensvermittlung, da diese auf einer Hierarchie zwischen Wissendem und Nichtwissendem beruht, da diese Art der Vermittlung lediglich die stupide Wiedergabe und nicht selbstständige, kritische Wissensaneignung fördere. Angelehnt an Jacotot postuliert Rancière die Fähigkeit jedes Einzelnen, selbstständig zu lernen, indem er seine Aufmerksamkeit auf den Gegenstand selbst richtet.

„So ist ‚ich habe gelehrt, was ich nicht weiß‘ eine Wahrheit. Es ist der Name einer Tatsache, die existiert hat, die sich wiederholen lässt. Was den Grund dieser Tatsache betrifft, so ist er vorerst eine Meinung und vielleicht für immer. Aber mit dieser Meinung kreisen wir um die Wahrheit, von Tatsachen zu Tatsachen, von Verhältnissen zu Verhältnissen, von Sätzen zu Sätzen. Das wesentliche ist, nicht zu lügen, nicht zu sagen, dass man gesehen hat, wenn man die Augen geschlossen hatte, nichts anders zu erzählen als das, was man gesehen hat, nicht zu glauben, man habe erklärt, wenn man bloß benannt hat. Solcherart zieht jeder von uns seine Parabel um die Wahrheit herum. Es gibt nicht zwei gleiche Umlaufbahnen. Und deshalb bringen die Erklärenden unsere Revolution in Gefahr. ‚Die Umlaufbahnen [...] schneiden sich nur selten und haben nur einige gemeinsame Punkte. Niemals fallen die gemischten Linien, die sie beschreiben, ohne Störung zusammen, ohne die Freiheit und damit den Gebrauch der Intelligenz, die deren Folge ist, aufzuheben. Der Schüler fühlt, dass er von sich aus nicht den Weg beschritten hätte, auf dem man ihn gezogen hat; und er vergisst, dass es tausend Wege gibt, die seinem Willen in den intellektuellen Räumen offenstehen.“¹⁶⁷

Während der Ansatz von Jacotot sich vor allem auf den geschriebenen Text bezieht, liegt dem Konzept von Langlois noch ein weiterer Aspekt zugrunde, nämlich dass die visuelle Kunst, zu der er auch das Kino zählte, nicht durch Texte adäquat zu erfassen sei.¹⁶⁸ Er suchte also nach einer Form, welche die Präsenz der Bilder in den Vordergrund rückte, um der sinnlichen Wahrnehmung im Raum, wie sie im Kino erfahren wird, gerecht zu werden. So wie Langlois den Zusammenhang seiner Filmprogramme nicht erklärte, so erklärte er auch nicht seine Ausstellungen, also auf welche Art und Weise man von ihm gezogene Zusammenhänge entschlüsseln könnte. Sollte man etwas nicht verstehen und womöglich gar nichts damit anfangen können, wäre das auch nicht weiter schlimm, denn das Leben selbst wäre nicht anders. Warum soll ein Museum plötzlich alles erklären müssen?¹⁶⁹ Er wollte, dass sich die Besucherinnen durch die Ausstellung, der Komplexität und Vielschichtigkeit der Filmgeschichte gewahr werden, um so auf einer visuellen Ebene eine Art Hilfestellung zu leisten, den Blick zu schärfen und in der Ausstellung vollzogene Analogien im Kino zu überprüfen.¹⁷⁰ Gerade für diese erste

¹⁶⁶ Ausgehend von der Pädagogik des französischen Gelehrten Joseph Jacotot (1770-1840) entwickelte Rancière eine Lehrmethode, die sich kritisch gegenüber einem hierarchischen Verhältnis zwischen Lehrmeister und Schüler äußert. Er geht davon aus, dass alle Menschen die gleiche Intelligenz haben und die Verdummung durch die Unterweisung des Verstandes und der Glaube an dessen Minderwertigkeit produziert werden würde. Jacotot war ein französischer Gelehrter, der an der Universität Löwen unterrichten sollte. Ein anscheinliches Hindernis war dabei aber, dass seine Hörerinnen nur der niederländischen Sprache mächtig waren und Jacotot nur der französischen Sprache. Durch eine zweisprachige Übersetzung des Textes „Les aventures de Télémaque“ (François Fenelon, 1966) erlernten seine Hörerinnen jedoch selbstständig die französische Sprache und konnten so seinen Vorlesungen folgen. – Vgl. Rancière 1987.

¹⁶⁷ Ebd. S. 75.

¹⁶⁸ Vgl. Langlois 1972, S. 751-752.

¹⁶⁹ Vgl. Langlois im Film „Parlons cinéma ou les Anti-cours d'Henri Langlois“ (Harry Fischbach, | F 1976).

¹⁷⁰ Vgl. Langlois 1976, S. 753-755.

Konfrontation sah er im musealen Raum ein hohes Potenzial, Geschichte zu vermitteln.¹⁷¹ Das bedeutet aber nicht, dass er die bewegten Bilder im musealen Raum in ein Konkurrenzverhältnis zum Kinosaal setze, wie in späteren Debatten oft darüber nachgedacht wurde.¹⁷² Er sah darin viel eher eine Kompensation zum Kinosaal, die eine Brücke zwischen der Vergangenheit und den damit einhergehenden Rezeptionsbedingungen und Konventionen, herzustellen.

Bezüglich der Ablehnung der objektbezogenen Ausstellung von Seiten des Österreichischen Filmmuseums steht dessen Eingangsbereich dem entgegen, der, ähnlich wie Langlois' Ausstellung, durch einige wenige nichtfilmische Ausstellungsobjekte, die Besucherinnen dazu anzuregen, darüber nachzudenken, was Kino ist und was die Aufgabe eines Filmmuseums in Bezug darauf sein kann.¹⁷³ Dort liegen auf einem langen Pult neben Broschüren zu kommenden Veranstaltungen, Jubiläumsausgaben, etc., nicht nur die aktuellen Filmprogramme, sondern auch Programme, die schon einige Monate zurück liegen und zusagen dazu einladen die Geschichte der Filmprogramme durchzusehen.¹⁷⁴ In einer Vitrine sind Buch- und DVD-Publikationen des Filmmuseums ausgestellt und an den Wänden hängen Filmplakate, darunter die von Alexander Michailowitsch Rodtschenko gestalteten „Dziga Vertov“- Plakate. Über dem Eingang des Kinos steht „UNSICHTBARES KINO 3“ und an einer der Wände ist ein Bildschirm montiert, auf dem ein von Horwath erstellter Loop (**Abb.21**) zu sehen ist, der Film-Stills und Zitate zeigt und zur Reflexion darüber einlädt, was ein Filmmuseum ist.¹⁷⁵ „Als Laufbild organisiert, stellt der Loop die Vermittlungspraxis des Österreichischen Filmmuseums aus und ist selbst Bestandteil derselben.“¹⁷⁶

Auch wenn der Eingangsbereich des Filmmuseums damit nicht mit der Ausstellung von Langlois gleichzusetzen ist, durchschreitet man, bevor man in das Kino geht, ebenfalls einen Raum, der es ermöglicht, über Filmgeschichte zu reflektieren. Die Bezeichnung „Filmmuseum“ verleitet bis heute – unwissende Touristinnen und auf einen reaktionären Museumsbegriff Beharrende – zu der Vorstellung, eine Ausstellung im musealen Raum anzutreffen. So kommt es auch gar nicht so selten vor, dass Menschen das Filmmuseum betreten, um nach solch einer Ausstellung zu suchen. Ähnlich

¹⁷¹ Vgl. ebd.

¹⁷² Vgl. dazu etwa Païni 1998, Dercon 2000, Horwath 2010, Verraes 2013 oder Slock 2013, sowie das Symposium „Où va le cinéma? De la Salle au Musée. Quelle visibilité pour le cinéma?“ das von 7.-8. 12.2008 im Centre Pompidou stattgefunden hat und online zugänglich ist. <http://ouvalecinema.centrepompidou.fr/?p=16>, Zugriff am: 26.5.2015.

¹⁷³ Diese Beobachtung haben schon Stefan Pethke und Stefanie Schlüter in ihrem Aufsatz „Sammeln und Vermitteln Filmmuseen im Film“ ausgeführt. – Vgl. Pethke/ Schlüter 2009, <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmvermittlung-und-filmmuseum/museen-im-film/>.

¹⁷⁴ Solche Programmgestaltungen ähnelten, für Langlois, wie weiter oben schon erwähnt, einer Hängung im Museum, weil allein durch das Durchsehen der Programme neue Sichtweisen und Querverbindungen zwischen den Filmen gezogen werden können. – Vgl. Langlois im 1974 gedrehten Film zu seinem Museum „Le musée du cinéma – Henri Langlois à Chaillot“ (Jean Lassave | F 1974), <https://vimeo.com/101244396>.

¹⁷⁵ Vgl. Pethke/ Schlüter 2009, <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmvermittlung-und-filmmuseum/museen-im-film/>.

¹⁷⁶ Ebd.

wie es auch Langlois intendierte, scheint hier eine Erwartung provoziert zu werden, mit der durch den Eintritt in das Museum gebrochen wird und letztlich jede verirrte Besucherin nochmals dazu auffordert, darüber nachzudenken, was Film ist und wie Film ausgestellt werden kann.

Darin lässt sich eine gewisse Dialektik erkennen: Das Filmmuseum behauptet, dass kein ernstzunehmendes Filmmuseum Ausstellungen mit Objekten als Aufgabe für sich beanspruchen kann: „Diese Idee des Museums wird von einem Filmmuseum – von einem ernsthaften Filmmuseum – zu etwas ganz anderem, nämlich vom Museum der Objekte zum Museum der Ereignisse“¹⁷⁷.

Dennoch arbeitet man dort letztlich wie Langlois mit dem Prinzip, schon vor dem Eintritt in das Kino über Filmgeschichte reflektieren zu können. In beiden Fällen existiert also die Idee einer Vorbereitung auf das Kino.

In der Cinémathèque française kommt man zwar möglicherweise zu dem Schluss, dass Filmgeschichte ähnlich wie die bildende Kunst ausstellbar ist, wohingegen man im Filmmuseum umgekehrt zu dem Schluss kommt, dass Kino ausschließlich auf der Leinwand erlebbar ist. Es handelt sich dabei zwar um grundverschiedene Ausgänge, aber gemeinsam ist ihnen, dass sie durch Irritation Erwartungshaltungen in Frage stellen und die Besucherinnen so zur eigenen Reflexion auffordern und einem Vermittlungsprinzip folgen, dass den theoretischen Ansätzen, die Rancière anhand von Jacotot formuliert, entsprechen.¹⁷⁸ Gemeinsam ist diesen Institutionen ebenfalls, dass die Gründungsfiguren Langlois und Kubelka bis heute eine zentrale Rolle für die Profilierung ihrer Museen einnehmen. Trotz dieser vielen offensichtlichen Ähnlichkeiten konturiert man lieber die Gegensätze und stellt diese beiden museologischen Ansätze allgemein als miteinander unvereinbar und gleichzeitig als jeweils unverzichtbar einander gegenüber. Es scheint in der Debatte, ob die Ausweitung des Kinos in den musealen Raum als Vermittlungsmethode legitim sei oder sogar einen Mehrwert darstellen könne, nicht darum zu gehen, Antworten zu formulieren, sondern mehr darum das Profil der jeweiligen Institutionen zu unterstreichen.

¹⁷⁷ Horwath im Gespräch mit Wolfgang Beyer in der Radiosendung „De capo: Im Gespräch“ (Ö1) am 5. September 2014.

¹⁷⁸ Zu den Vermittlungsansätzen im Österreichischen Filmmuseum Wien: Vgl. etwa Bachmann 2013, S. 219-226.

III. Die Vernetzungsstrategien von Henri Langlois

IV. „Le cinéma un art plastique“

Die Geschichte des Kinos war für Langlois nicht nur der Film, sondern auch seine Atmosphäre, die Technik und vor allem seine enge Verbindung zum Leben und zu allen Ausdrucksformen der Kunst.¹⁷⁹ Einer seiner vordersten Ansprüche war deshalb, seine Institution mit den Museen der modernen Kunst zu vernetzen und das Kino selbst als eine bildende Kunst anzusehen. Er stand nicht nur im engen Kontakt mit Künstlerinnen seiner Zeit, sondern plante auch, wie im Zusammenhang mit der Ausstellung von Païni schon erwähnt, mehrere Dokumentationen zu Künstlerinnen zu drehen.¹⁸⁰ Mit diesen Projekten stieß er allerdings bei einigen seiner Anhängerinnen auf Ablehnung. Man begriff in der Regel nicht, warum sich Langlois in so zahlreichen Projekten verlor, anstatt sich weiterhin mit der Sammlung und Konservierung von Filmen zu beschäftigen.¹⁸¹ Zumindest ist im Rückblick der dahinter stehende kunstpolitische strategische Schachzug klar ersichtlich, denn all seine Projekte, wie eben auch Filme über Maler zu produzieren, entrückten den Film aus dem Kino und verbanden ihn mit dem Feld der bildenden Kunst. Mit dem Einzug in das Palais de Chaillot im Jahr 1963 war die Cinémathèque auch nur noch wenige Meter vom Palais de Tokyo entfernt, dem damaligen Museum für moderne Kunst. Aber auch die Cinémathèque in der Avenue de Messine (1945-1959), wo sie ihre Hochblüte erlebte, befand sich gegenüber der Galerie Maeght, in der im Jahr 1947 eine der wichtigsten Surrealistenausstellungen stattfand.¹⁸² Das war für Langlois sicherlich eine Errungenschaft, doch er wollte diesen Museen nicht nur sehr nahe sein, sondern auch in den jeweiligen Institutionen selbst präsent sein.¹⁸³ Wichtiges Vorbild war für ihn hier sicherlich das MoMA, in dem Alfred H. Barr mit Iris Barry im Jahr 1934 ein Department für Film eingerichtet hat, und ebenfalls zu den Gründungsmitgliedern der FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film), zählt.¹⁸⁴ Im europäischen Kontext gilt das Centre Pompidou unter den Museen der modernen Kunst als Vorreiter, denn dieses hat kurz nach Langlois' Tod im Jahr 1978 ein Department für Film in Form eines Kinos als Hommage an Henri Langlois eröffnet.¹⁸⁵

¹⁷⁹ Vgl. Mannoni 2006, S. 137-138.

¹⁸⁰ Vgl. Païni 2014, S. 22.

¹⁸¹ Mannoni 2006., S. 432-434.

¹⁸² Vgl. dazu Mannoni 2006, S. 137-227 sowie Païni 2014, S. 22.

¹⁸³ Vgl. Païni 2014, S. 22.

¹⁸⁴ „Angelehnt an das etablierte Modell einer Bibliothek, die Druckwerke sammelt, bewahrt und durch Ausleihe verfügbar macht, war die im Werden begriffene ‚Filmbibliothek‘ dazu ausersehen, Filmwerke zu sammeln, aufzubewahren und durch Vorführungen zugänglich zu machen. Wenig später wurde Iris Barry, die 1925 zusammen mit Ivor Montagu und einer Handvoll Enthusiasten die London Society gegründet hatte, als erste Kuratorin der Film Library des MoMA berufen. Die Gründung der Filmabteilung des MoMA war wegweisend, da sie signalisierte dass der Film gleichberechtigt mit den bildenden Künsten, Architektur und Fotografie einen Platz im Museum der zeitgenössischen Kunst einnimmt.“ – Bohn 2013, S. 178.

¹⁸⁵ Païni 2010, S. 85. Die unmittelbare Verbindung von Ausstellungs- und Vorführsälen im Centre Pompidou, in dem Klassiker der Filmgeschichte, Experimentalfilme und Künstlerinnenporträts gezeigt werden, sollte dem Film einen neuen kulturellen Status verleihen und zudem das potenzielle Publikum über den Kreis Cinephilie hinaus vergrößern. – Vgl. ebd.

Unter den genannten Gesichtspunkten wird auch verständlich, warum Langlois die Eröffnungsausstellung des Palais de Chaillot im Jahr 1963 keinem Filmmacher, sondern dem Wissenschaftler und Fotopionier Étienne-Jules Marey „Hommage à J.E. Marey“ widmete und für das Eröffnungsplakat den Maler Victor Vasarely engagierte, um für diese Ausstellung zu werben (**Abb. 22**).¹⁸⁶ Neben dem angekündigten Filmprogramm mit Filmen von Pierre Jules César Janssen, Étienne-Jules Marey, und Louis Lumière realisierte er über drei Stockwerke hinweg eine Ausstellung in den Gängen der Cinémathèque, in der er die Verbindungen zwischen der Entwicklung der bewegten Bilder und jener der bildenden Künste aufzuzeigen versuchte.¹⁸⁷ So waren in der Ausstellung nicht nur Étienne-Jules Marey und die Frères Lumière vertreten, sondern auch zeitgenössische Künstler, wie Max Ernst, Marcel Duchamp, Gino Severini oder Fernand Léger.¹⁸⁸ Mit diesen Gesten machte er von Anfang an deutlich, dass für ihn die Aufgabe einer Cinémathèque nicht nur darin bestehen, Filme zu sammeln, zu konservieren und zu zeigen, sondern sie auch in einem viel weitreichenderen Kontext auszustellen.

1. Die Organigramme als Zukunftsentwürfe seiner Vision

Mit der Gründung der Cinémathèque française begann Langlois neben den Filmlisten auch Organigramme für sein Museum der Zukunft zu zeichnen. Genauso wie seine Filmprogramme eine unkonventionelle Möglichkeit darstellten, Filmgeschichte zu schreiben, sah Langlois in Organigrammen eine neue Methode, um die Cinémathèque der Zukunft zu denken.¹⁸⁹ Sie dienten ihm entgegen der deskriptiven und rationalen Form des Textes dazu sein Museum zu (re)strukturieren oder eine Genealogie der Filmgeschichte zu erstellen. Diese Zeichnungen sind heute im Archiv der Cinémathèque aufbewahrt und einige davon waren im Zuge der Ausstellung „Le musée imaginaire d’Henri Langlois“ erstmals öffentlich zu sehen (**Abb. 23-26**). Bis zu seinem Lebensende versuchte er, diese Vernetzungsstrategien in Form von Organigrammen zu visualisieren, sie wurden, wie Païni bemerkt, zu einer wahren Obsession.¹⁹⁰

Schon Laurent Mannoni erwähnt diese Organigramme, aber erst Païni räumt diesen Zeichnungen eine größere Präsenz in der Auseinandersetzung mit Langlois ein.¹⁹¹ Er versucht erstmals, nicht nur die Intentionen dieser Zeichnungen zu deuten, sondern sie auch in einen historischen Kontext zu setzen. Doch wenn Païni diese Organigramme thematisiert und beispielsweise mit den diagrammatischen

¹⁸⁶ Vgl. Mannoni, S. 324.

¹⁸⁷ Vgl. Païni 2014, S. 22.

¹⁸⁸ Vgl. Mannoni 2006, S. 327.

¹⁸⁹ Vgl. Païni 2014, S. 19-20.

¹⁹⁰ Vgl. ebd.

¹⁹¹ Vgl. Mannoni 2006, S. 327.

Darstellungen zur Stilentwicklung von Alfred H. Barr vergleicht, dann nur in einem Halbsatz, neben vielen weiteren Assoziationen und einer Metaphorik, die in ihrer Aussagekraft sehr vieldeutig ist:

„Ces organigrammes, du moins pour trois d’entre eux, semblent figurer des arêtes dorsales appartenant à ce «dragon» veillant sur le trésor des cinéastes évoqué par Cocteau. Du mystère, une allure médiévale effectivement, émane de ces dessins qui révèlent l’inexplicable mais fondamentale conjugaison entre la compulsion stratégique et le délire de l’imagination, un activisme teinté d’ésotérisme. [...] Formellement, ces graphismes demeurent énigmatiques, même s’il s’agit avec évidence d’une cartographie institutionnelle communément nommée organigramme. Ces étranges dessins traduisent la complexité des liens entre la pensée rationnelle et les délires du songe, une complexité à la mesure d’un désir vorace (le dragon) et d’une vitalité hors normes pour la réaliser (les flèches). Ces dessins sont en outre pleinement de leur temps. Car, au-delà de leur apparence, symptôme de déchirure et d’agressivité, ils ne peuvent pas ne pas évoquer certains artistes qu’appréciai Langlois et dont il chercha la proximité: Max Ernst par exemple. Effectivement, le surréalisme et ce qu’on nomme communément *l’art brut* au la figuration des *singuliers de l’art* ne sont pas loin. Il faudrait encore évoquer le gout pour l’ornement que trahissent ses dessins, leurs absides et leurs coordonnées qui se transforment en frise décorative. Mais cette pensée figurée, cette stratégie d’organisation qui s’exprime en images quasi hallucinatoires relèvent aussi la métamorphose, de l’enchevêtrement de motifs décoratifs orientaux et plus encore de l’apparence chimérique. La Cinémathèque française comme chimère, au double sens du mot: utopie inquiétante et palais fantastique, en somme le Musée. Il faudrait encore évoquer les schémas d’Alfred Barr Jr, fondateur du MoMA, ou les graphismes arborescents d’un Aby Warburg, les schémas d’un Georges Bataille et plus récemment les soucis d’organisation archivistique d’un Harald Szeemann dans son immense hangar tessinois. Mais tout autant, pourquoi ne pas se souvenir de la fameuse «Généalogie fantastique» d’un Gérard de Nerval?“¹⁹²

Mit diesen Hinweisen spannt Païni ein Netz, das vom mittelalterlichen Zeichner bis Alfred H. Barr ein breites Feld absteckt, das sich ebenfalls als diagrammatische Darstellung anbieten würde. Damit setzt er die Zeichnungen in jedem Fall in einen weiten, aber doch kunsthistorischen Diskurs. Dabei ist es möglich, sich in diesem aufgeworfenen Netz zu verfangen, und wie Païni Langlois’ Sammeltätigkeit mit

¹⁹² Païni 2013, S. 15-25. „Seine Organigramme oder wenigstens drei unter ihnen, ähneln in ihrer figuralen Ausformung dem Drachen, der über seine Schätze wacht, wie Cocteau Langlois einmal beschrieben hat. Eine mysteriöse mittelalterliche Verhaltensweise geht von diesen Zeichnungen aus, die unerklärlich aber fundamental die Vereinigung zwischen strategischen Zwängen und den Wahn des Imaginären in einer gewissen esoterischen Einfärbung darstellt. [...] In ihrer graphischen Gestaltung bleiben diese Zeichnungen rätselhaft, auch wenn man sie lediglich als Kartografie eines allgemeinen Organigramms sehen will. Diese befremdlichen Zeichnungen verdeutlichen die Komplexität in seinem rationalen Denken, den traumhaften Wahnvorstellungen und welche Verbindungen er machte. Eine Komplexität die im Licht dieses Vielfraßes (dieses Drachens) gesehen werden muss, der mit einer übernatürlichen Vitalität das Ziel verfolgte, ein Museum für den Film zu gründen (die Pfeile). Es sind Zeichnungen dieser Zeit, abgesehen von ihrem Aussehen, ist ihnen das Symptom des Zerreißens und eine Aggressivität inne – sie verweisen auf Künstler, die Langlois schätzte: wie Max Ernst. In der Tat finden sich Parallelen zum Surrealismus, aber auch zu den Kunstrichtungen die allgemein als „Art Brut“ oder als „primitiven Kunst“ bezeichnet werden, ist es nicht weit. Auch bringen sie seine Vorliebe zum Ornament zum Ausdruck, der in seinen Zeichnungen in denen die Ränder wie Friese erscheinen, ersichtlich wird. Dieses figurative Denken, diese Strategie einer Organisation, welche sich in einem Bild artikuliert, erscheint wie eine Halluzination und bringt auch eine Metamorphose der Verwicklung (oder eines Gewirrs) zum Vorschein, indem sich dekorative orientalische Motive oder sogar die trügerischen Erscheinungen offenbaren. Die Cinémathèque als Chimäre (Hirngespinnst und Mischwesen), in dem doppelten Sinn des Wortes: beunruhigende Utopie und fantastischer Palast – also in Summe ein Museum. Man muss hier auch auf Alfred Barrs Organigramme verweisen, oder auf Aby Warburgs Baumschema, oder auch auf Batailles Schema, oder vielleicht vor allem auf Harald Szeemann. Aber warum soll man nicht auch an die fantastische Genealogie von Gerard de Nerval denken?“

der Metapher des Fischernetzes von Gilles Deleuze vergleicht, so ließe sich dies auch auf seine Assoziationen anwenden:¹⁹³

„Als würde man ein Netz aus – aber der Fischer wird womöglich mitgerissen und findet sich auf offener See wieder, während er sich im Hafen angelangt wähnte. [...] Man könnte sagen, dass der Kampf gegen das Chaos nicht ohne Affinität zum Gegner vonstattengeht, weil sich ein anderer Kampf entwickelt, der wichtiger wird: gegen die Meinung, die doch vorgab, uns gegen das Chaos zu schützen.“¹⁹⁴

Um jedoch nicht schon vor der eigentlichen Betrachtung der Organigramme Gefahr zu laufen, sich von diesem ausgeworfenen Netz in die Tiefe ziehen zu lassen, wird im Folgenden diese Assoziationskette ausgeklammert, um zunächst auf den ersten Schritt einer kunsthistorischen Betrachtung zurückzukommen, nämlich der Bildbeschreibung: In diesem Fall der Beschreibung vier ausgewählter Organigramme, um diese dann in ihrer Entwicklung untereinander zu vergleichen und so Langlois' Museumsvision begreiflicher zu machen.

Diese Art von grafischer Darstellung ist nicht nur für Langlois eigen, sondern hat sich Ende des 19. Jahrhunderts als Methode – um beispielsweise den Aufbau einer Organisation oder Genealogien zu erstellen – etabliert. Sie bildet einen Konfigurationsraum, dessen grafische Ausgestaltung dem bildnerischen Denken unterliegt, und auf diese Art eine eigengesetzliche Semantik erzeugt: Bedeutende Einheiten können etwa durch Farbcodes markiert, herausragende Orte durch Rahmenformen hervorgehoben und Bewegungsrichtungen durch Pfeile angegeben werden.¹⁹⁵ Mit dem Pfeil ist die Aufforderung zum relationalen Sehen ausgesprochen und als bildlogische Instanz steht der Vektor für eine strenge Deduktionskette, die besonders aussagekräftig ist, um beispielsweise, kausale Zusammenhänge aufzuzeigen.¹⁹⁶ Langlois' Zeichnungen visualisieren komplexe Organisationssysteme und sind damit aufschlussreiche Dokumente, um die Idee seines Museums der Zukunft nachzuvollziehen. Schon Astrit Schmidt-Burkhardt arbeitet in ihrer Dissertation „Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde“ eindrucksvoll heraus, dass diagrammatische Motive, in denen unentwegt Beziehungsgeflechte geschaffen werden, ein Symptom für die Avantgarde als Doppelbewegung von Zeitriss und Kontinuität sind.¹⁹⁷

Die Organigramme von Langlois legen nicht nur offen, dass er für eine internationale Vernetzung und einen regen Austausch zwischen verschiedenen Institutionen einstand, sondern auch, wie er sich diese Vernetzung vorstellte. Die Zeichnungen lassen sich nicht exakt datieren, aber anhand des Archivmaterials konnte man zumindest feststellen, dass Langlois schon in den Gründungsjahren der

¹⁹³ Vgl. Païni 2014, S. 24.

¹⁹⁴ Deleuze 1991, S. 241.

¹⁹⁵ Vgl. Schmidt-Burkhardt 2012, S. 112-116.

¹⁹⁶ Ebd., S. 112.

¹⁹⁷ Vgl. Schmidt-Burkhardt 2005, S. 185-187.

Cinémathèque auf dieser Art und Weise über die Zukunft seines Museums nachdachte und eines der ersten dürfte das im Folgenden genauer beschriebene *Organigramm I* sein (**Abb. 23**):

Die Pfeile, die von der Cinémathèque française im linken Teil des Bildes ausgehen, sind in blauer Farbe und die Pfeile, die zu ihr hinführen, sind in roter Farbe ausgeführt. In der rechten oberen Bildhälfte führen von der Cinémathèque blaue Pfeile zum MoMA, zur Nationalbibliothek, zum Reichsfilmarchiv und in roter Farbe wieder zurück zur Cinémathèque. Der Austausch dieser vier Institutionen verläuft jedoch nicht direkt, sondern trifft sich in einem undefinierten Zentrum. Diese waren für Langlois wichtige Vorbilder und mit dem MoMA und Reichsfilmarchiv Berlin stand er auch in Verbindung.¹⁹⁸ Unterhalb führen ebenfalls in roter und blauer Farbe etliche Pfeile zu verschiedenen Ländern, wie nach Italien, in die Vereinigten Staaten, nach Skandinavien, nach Italien, etc. Im rechten Teil führen von der Cinémathèque nur blaue Pfeile zu diversen Institutionen, wie dem Cercle du Cinéma, Hollywood, zu diversen Filmclubs in Marseille, Nice und Bordeaux, zu den Universitäten, zu politischen Verbänden usw. Schließlich führt von dieser unteren Hälfte aus bis weit in die Bildmitte – mit einem gewissen Sicherheitsabstand – ein blauer Pfeil zu den nationalen Freunden der Cinémathèque. Die nationalen Freunde der Cinémathèque sind als blau ausgemalter Kreis dargestellt, daneben befindet sich ein halbkreisförmiger Balken, in dem Bücher und Ausstellungen verzeichnet sind. Von dort ausgehend führt ein weiterer Pfeil zur Cinémathèque de Laure Albin-Guillot, an die durch blau ausgemalte Kreise verschiedene Museen (Musée de l'homme, Musée Pédagogiques etc.) und das didaktische Kino angeknüpft sind. Die Cinémathèque Laure Albin-Guillot hat es nie gegeben, aber die Fotografin Laure Albin-Guillot hat sich tatsächlich schon vor Langlois dafür eingesetzt, im Palais de Chaillot eine Film- und Fotosammlung anzulegen. Sie plante sogar eine Ausstellung, in der sich Film, Fotografie und Musik vereinen sollten. Keines dieser Projekte wurde umgesetzt, weil von staatlicher Seite diesem Vorhaben zu wenig Priorität eingeräumt wurde.¹⁹⁹ Das bedeutet aber auch, dass Langlois eine weitere Cinémathèque in Frankreich vorschwebte, eine, die in viel engerer Verbindung zu den anderen öffentlichen Museumsinstitutionen stehen sollte und so die öffentliche Seite gegenüber der Cinémathèque française einnehmen sollte. Denn diese verstand sich als private, aber dennoch internationale Institution. Die Cinémathèque stand bereits zu ihrer Gründung in Konkurrenz zum staatlichen Vorhaben.²⁰⁰ In den 30er Jahren hatte es mehrere Bestrebungen gegeben, eine staatliche Cinémathèque zu gründen, doch alle waren gescheitert. So übernahm die Cinémathèque française, als sie 1936 gegründet wird, eine Aufgabe, der sich eigentlich der Staat hätte annehmen sollen.²⁰¹ Im Organigramm führt von der Cinémathèque de Laure Albin-Guillot wiederum eine schwarze, feine Linie zur Cinémathèque, an der etwa in der Mitte das Blockhaus

¹⁹⁸ Vgl. Mannoni 2006, S. 47.

¹⁹⁹ Vgl. ebd., S. 12-37

²⁰⁰ Vgl. ebd., S. 12-62.

²⁰¹ Vgl. ebd., S. 24.

(Filmlagerbunker) eingezeichnet ist. Tatsächlich formulierte Langlois schon früh das Vorhaben, einen Filmlagerbunker außerhalb der Cinémathèque zu errichten, zu dessen Bau es jedoch niemals kam.²⁰² Dieser Lagerraum sollte aber offenbar nicht nur die Sammlung der Cinémathèque beherbergen, sondern suggeriert eine gemeinsame Sammlung, auf die zumindest beide Institutionen freien Zugriff hätten. Die feine Linie, mit der Langlois diese Verbindung zwischen der Cinémathèque française und der noch nicht (und nie) existierenden Cinémathèque nationale herstellt, liest sich mehr als eine Möglichkeit und kann auch als ein Zweifel an dieser Art von Verbindung gelesen werden.

Im *Organigramm II* (**Abb.24**), das etwas später gezeichnet worden sein muss, treten die Bezeichnungen „Cinémathèque française“ und „Cinémathèque nationale“ nicht mehr auf, dafür aber ein „Musée du Cinéma“. Dieses scheint jedoch nicht einfach die Bezeichnung „Cinémathèque française“ zu ersetzen, sondern visualisiert seine Erweiterung im Bereich der Vermittlung. Die gesamte Institution Langlois' umfasst im Organigramm nämlich nicht nur das „Musée du Cinéma“ sondern gliedert sich entlang des grünen Streifens zwischen Konservierung und Vermittlung auf. Dieser grüne Streifen hat oberhalb vier Stränge, über denen Kooperation, Staat und Mitgliedschaft steht. Unterhalb schließt der Streifen mit einem Kreis, um den ebenfalls wieder Pfeile, die als „Service d'Etat“, „Presse“ und „Production“ angeordnet sind, ausgehen. Auf der linken Seite des grünen Streifens unter der Konservierung steht in drei rot ausgemalten Blöcken: „Films“, „Documents“ und „Bibliothèque“, wobei der Block „Films“ durch das kulturelle Gedächtnis „Memoire du monde“ und der Block „Bibliothèque“ durch eine wissenschaftliche Cinémathèque erweitert wird. In der Mitte führt ein roter Pfeil zum „depot legal“, an welches in Form von drei blauen schmalen Pfeilen das „Musée pédagogique“, der „Service d'Etat“ und die „S.G.A.“ (Société Générale d'Archives) anknüpfen. Davon ausgehend führt wiederum ein blauer, dicker Pfeil zur „Bibliothèque nationale“. Auf der rechten Seite dieses grünen Streifens führt oberhalb ein roter Pfeil zur „FIAF“ (Fédération Internationale des Archives du Film), der mit internationalen Institutionen, wie dem MoMA in New York und dem Reichsfilmarchiv in Berlin verbunden ist. Die FIAF wurde 1938 in Paris von eigentlich vier Mitgliedern gegründet. Langlois lässt in diesem Organigramm jedoch das britische Filminstitut (das heutige „British Film Institute National Archive“) aus, dessen Leiter Ernest Lindgren die Vermittlung von Filmen völlig aus dem Aufgabenbereich einer Cinémathèque ausschloss. Daher lag er von Anfang an im Streit mit Langlois, was letztlich mit ein Grund war, warum die Cinémathèque française 1959 aus dieser Vereinigung wieder austrat.²⁰³ Vom „Musée du cinéma“ führt rechts ein Pfeil zu „exposition temporaire“. Schon in den 1940er Jahren versuchte Langlois, diese Intention seinem Publikum deutlich zu machen, indem er neben den Filmprogrammen auch mehrere Ausstellungen machte.²⁰⁴ Denn diese brachten einerseits

²⁰² Vgl. ebd., S. 320.

²⁰³ Zum zwiespältigen Verhältnis zwischen Langlois und einigen Gründungsmitgliedern der FIAF. – Vgl. Lenk / Stufkens 2013.

²⁰⁴ Vgl. Bohn 2014, S. 173.

den Vorteil, für einen gewissen Zeitraum Institutionen zu bespielen, die ansonsten kaum mit dem Kino in Verbindung standen, und andererseits mit anderen Institutionen, wie beispielsweise einem Museum für Moderne Kunst, zusammenzuarbeiten und auch gemeinsame Ausstellungsprojekte zu realisieren.²⁰⁵ Unter dem „Musée du Cinéma“ befinden sich die „Recherches historiques“ - die nur durch zwei kurze Stränge vom Museum separiert – und ebenfalls als roter Block dargestellt ist. Rechts davon führt ein Pfeil zu einer Art Publikationskommission „Bulletin et Publication de la commission de Recherches“, die zu einem weiteren grünen Strang führt, der als Kollaboration mit verschiedenen Vereinen gekennzeichnet ist. Von den „Recherches historiques“ führt auch ein Pfeil nach unten, der zur „École du Louvre du cinéma“ führt. Auch wenn sich seit den 1940er Jahren auch Filmhochschulen in Frankreich etablierten, wie das Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), ist die École du Louvre du Cinéma eine weitere imaginäre Institution.²⁰⁶ Sowie seine Anhängerinnen die Cinémathèque gerne als „Louvre du Cinéma“ bezeichneten, so nannte auch er den Louvre als Vorbild für sein Museum.²⁰⁷ Damit macht er auch im Organigramm deutlich, dass für ihn das Kino eine bildende Kunst ist und dass er die historischen Recherchen darüber als Kunstgeschichte betreiben will. Von dort aus führen zwei geschwungene Pfeile wieder zurück zu Konservierung. Der obere Pfeil ist als Kollaboration mit verschiedenen auf das Kino spezialisierten Schulen gekennzeichnet „Collaboration avec les écoles professionnelles cinématographiques“ und der untere als die Zusammenarbeit mit Verlagen und der Presse „Collaboration avec Presse et Edition Spécialisé“.

Die Idee einer „Cinémathèque nationale“, die im *Organigramm I* noch eine eigene Position hat, ist in dieser Zeichnung nicht mehr vertreten, dafür sind einige Institutionen eingezeichnet, die neu gegründet wurden, wie die „FIAF“ oder die „S.G.A“, sowie neue imaginäre Institutionen, wie die „École du Louvre du Cinéma“. Auch wenn Langlois hier eine Aufteilung zwischen der Konservierung und der Vermittlung vornahm, sieht man im Organigramm, dass er in diesen Aufgaben keine voneinander getrennten Aufgabenbereiche oder Gegensätze sah, sondern Bereiche, die einander bedingen und ineinander verwoben sind. Die wichtigste Art und Weise Filme zu konservieren war für ihn, sie im kulturellen Gedächtnis zu bewahren und das bedeutete, sie nicht lediglich in Depots zu verwahren, sondern auch, sie der Öffentlichkeit in Form von Filmvorführungen und Ausstellungen zugänglich zu machen.²⁰⁸ Diese Einstellung zeichnet sich in den Organigrammen beispielsweise dadurch ab, dass Langlois das „Musée pédagogique“, sowie das kulturelle Gedächtnis „Memoire du monde“ auf der

²⁰⁵ An dieser Stelle muss bemerkt werden, dass temporäre Ausstellungen im Gegensatz zu heute noch eine Randerscheinung und in ihren Möglichkeiten noch kaum erprobt waren. Francis Haskell hat dafür den Begriff des „ephemeren Museum“ geprägt, weil hier Ausstellungsobjekte für einen gewissen Zeitraum zusammengeführt werden, die davor und danach wieder nur getrennt voneinander begutachtet werden können. – Vgl. Haskell 2000 u. Grasskamp 2014, S. 165.

²⁰⁶ Die École du Louvre bietet heute eine Spezialisierung zur Filmgeschichte an, die von 2006-2014 auch von Dominique Païni geleitet wurde.

²⁰⁷ Vgl. Langlois an Serguei Youtkévitich, 19/08/1970, in: Mannoni 2006, S. 301.

²⁰⁸ Vgl. Langlois 1948, S. 203

Seite der Konservierung, statt auf der Seite der Vermittlung positioniert. Auch die roten und blauen Pfeile machen deutlich, dass es für ihn Bewegungen in beide Richtungen gibt.

Im *Organigramm III (Abb.25)* hat Langlois keine Unterscheidung zwischen Konservierung und Vermittlung angestellt, trotzdem ist es ähnlich wie das zuvor beschriebene Organigramm aufgebaut, auch wenn die jeweiligen Bereiche in weitere Sektionen aufgegliedert wurden. Auch hier befindet sich auf der linken Seite ein Bereich mit Filmen, Dokumenten und einer Bibliothek, die Filme werden hier jedoch explizit als der Cinémathèque française angehörig gekennzeichnet. Links davon befindet sich auch das Filmdepot, von dem wieder ein Pfeil zur „Bibliothèque nationale“ führt. Die Pfeile, die zum Depot hinführen, haben sich verdreifacht und sind spezifischer geworden: „Cinémathèque pédagogique“, „Cinémathèque du S.G.A.“, „films de credit national“, etc. Unterhalb des Depots befindet sich ein neuer Komplex, der die Filmrestaurierung miteinschließt und ebenfalls mit dem Depot aber auch mit der „Recherche historique“ verbunden ist, die sich ebenfalls wieder im Bereich des „Musée du cinéma“ befinden. Anstelle des grünen Streifens des ersten Organigramms führen hier im Bereich der Bibliothek drei rote Pfeile in den rechten Teil des Organigramms. Der unterste Pfeil ist als „Collaboration avec les Ciné-Clubs“ gekennzeichnet und steht damit in deutlicherer Verbindung zur Bibliothek, als es noch im zuvor beschriebenen *Organigramm II* der Fall war. Auf der rechten Seite befindet sich, in ähnlicher Position, aber dieses Mal in Form eines Sterns, die „FIAF“. Auch hier sind die internationalen Verbindungen eingezeichnet, nur beschränken sich diese nicht mehr nur auf einen Teil der Gründungsmitglieder, sondern suggerieren durch 15 Striche oberhalb des Sterns (die eher einem Stacheldraht gleichen) eine weitreichendere Verbindung zu zahlreichen Cinémathèques auf der ganzen Welt. Da auch in diesem Beispiel die FIAF deutlich hervortritt, müssen die *Organigramme I-III* zwischen 1938-1959 entstanden sein, da die Cinémathèque française danach nicht mehr Mitglied dieser Organisation war. Unterhalb und etwas weiter rechts befindet sich das „Musée du cinéma“, dieses wurde um weitere drei Blöcke „Salle du lecture“, „Salle de répertoire“ und „Expositions temporaire“ erweitert. Ersteres ist mit der Bibliothek im linken Teil verbunden und Letzteres war zwar auch im *Organigramm II* vermerkt, lag jedoch außerhalb des „Musée du cinéma“. Über dem Block der temporären Ausstellungen befinden sich zwei gegenläufige Pfeile, die Langlois als Austausch zwischen Ausstellungen gekennzeichnet hat. Da die temporären Ausstellungen nun als Teil des „Musée du Cinéma“ auftreten, scheint es, als wollte er in Zukunft nicht mehr nur temporäre Ausstellungen außerhalb seiner Institution veranstalten, sondern auch selbst Räumlichkeiten zur Verfügung stellen, die ihm, sowie außenstehende Institutionen erlauben würden wechselnde Ausstellungen anzubieten.

Das *Organigramm IV (Abb.26)* gliedert sich noch viel detaillierter und ausgedehnter in zahlreiche Aufgabenbereiche auf. Es stellt einen Kreislauf dar und ähnelt in seiner Gestaltung einem Stadtplan für den öffentlichen Verkehr. Da die FIAF in dieser Zeichnung nicht mehr auftaucht, kann man davon ausgehen, dass die Zeichnung nach dem Austritt der Cinémathèque aus dieser Vereinigung gezeichnet

worden ist. Vergleicht man die beschriebenen Organigramme untereinander, unterscheiden sie sich darin, dass sie immer dichter und in Bezug auf *Organigramm I-III* auch immer plastischer zu werden scheinen. Gemeinsam haben sie, dass sie über kein Zentrum verfügen, sondern mehrere klar voneinander getrennte Einheiten aufweisen, die trotz steigender Massivität durch Pfeile eine Dynamik der Verbindung suggerieren. Diese gleichzeitige Vernetzung und Abgeschlossenheit macht sich auch mit fortschreitendem Alter zuspitzenden Widerspruch im Denken von Langlois sichtbar: Einerseits war er für den uneingeschränkten Austausch zwischen den Institutionen und andererseits wehrte er sich vehement gegen jede Transparenz und Freiheitseinschränkung, die damit einhergehen könnte. Dieses Misstrauen in der Zusammenarbeit mit anderen Institutionen verschärfte sich nach der Langlois-Affäre.²⁰⁹ Die Pfeile und Beschriftungen, die bis an den äußerten Blattrand führen erwecken den Eindruck den Bildraum aufbrechen zu wollen und verleihen der Idee des erweiterten Museums Ausdruck. Schon im ersten Organigramm wird deutlich, dass er sein Museum nicht mehr als einen nach außen geschlossenen Tempel dachte, das ferner nicht mehr vermag, als die Vergangenheit in einer Endlosschleife zu wiederholen, sondern ein dynamisches Museum, das sich gegenüber der Gegenwart und Zukunft öffnet. Dieser museumskritische Ansatz klingt heute durchwegs vertraut und wurde auch mit dem Beginn des 20. Jahrhunderts zum Thema künstlerischer Reflexion und zur Zielscheibe ihrer Kritik, bei der erstmals die Forderung ausgesprochen wurde, das Museum zu transzendieren oder gar zu sprengen.²¹⁰

Die roten Blöcke in *Organigramm II* entlang des grünen Streifens scheinen aber nicht nur eine plastische Wirkung erzielen zu wollen, sondern suggerieren auch eine architektonische Gliederung. Dieser Eindruck wird in *Organigramm III* noch bestärkt, denn dort besteht das Organigramm nicht mehr aus einzelnen Blöcken, Kreisen und Pfeilen, sondern hat sich zu einem riesigen in sich verbundenen Gebäudekomplex transformiert. Langlois schien mit dieser Vision einen Ansatz zu entwerfen, der sich zumindest in Grundzügen später in Form von Filmhäusern auch tatsächlich realisierte. In Berlin sind beispielsweise seit dem Jahr 2000 nicht nur zwei Filminstitutionen mit unterschiedlichen Arbeitsschwerpunkten (Deutsche Kinemathek und ihre Freunde) unter einem Dach vertreten, sondern wurde auch um eine Ausstellung, eine Bibliothek und eine Filmhochschule erweitert.²¹¹ Damit umfasst das Filmhaus nicht nur die primären Aufgabenbereiche einer

²⁰⁹ Truffaut bemerkte dazu, dass die Gespräche mit Langlois immer mehr einem Kriminalroman zu vergleichen waren, den man auf Seite neunzig aufschlägt. – Vgl. Truffaut im Film „Citizen Langlois“ (Edgardo Cozarinsky | US 1995). Lotte H. Eisner machte dafür vor allem seine Lebensgefährtin Mary Merson verantwortlich. – Vgl. dazu Eisner 1984, S. 239-254. Dieser paranoide Zug muss auch in Bezug auf seine Lebensgeschichte und die aufreibende Entwicklungsgeschichte der Cinémathèque betrachtet werden, wo er beispielsweise im Zweiten Weltkrieg waghalsige Missionen durchführte, um sämtliche Filme vor ihrer Zerstörung zu retten. Letztlich war er durch seine eigenwilligen Projekte immer einem Kampf ausgesetzt, der mit Rechtfertigung und Anfeindungen einherging die sich in späteren Jahren auf seine Persönlichkeit auswirkte. Vgl. Mannoni 2006, S. 441-447.

²¹⁰ Zur Entwicklungsgeschichte des Museums – Vgl. etwa Hessen 2012 oder Grasskamp 1981.

²¹¹ Vgl. Pauleit, S. 117.

Cinémathèque, es umfasst vielmehr alle drei von Pauleit formulierten Archivtypen: das Museum als Objektsammlung, die Bibliothek als Wissensspeicher in Textform und die Cinémathèque als Filmarchiv und Kino.²¹²

Langlois schwebte ein ähnliches Projekt in New York vor, das in Plänen auch schon ausformuliert wurde, zu dessen Umsetzung es jedoch niemals kam. Architekt dieses Projekts war niemand geringerer als der Architekt Ieoh Ming Pei, der in Zusammenarbeit mit Langlois eine Cinémathèque plante, die zwar nicht mehrere Institutionen unter einem Dach zusammenführte, aber bei der versucht wurde im Gebäude selbst eine viel dichtere Verbindung zwischen Kinoprojektionen, objektbezogener Ausstellung und Bibliotheken zu schaffen. Sie planten eine Ausstellung auf einer Fläche von 25 000m² und vier Kinosäle in unterschiedlichen Größenordnungen.²¹³

In jedem Fall konzipierte Langlois auf mehreren Ebenen ein „erweitertes Museum“, das man vielleicht metaphorisch als unbegrenzt wachsendes Hybrid sehen kann, das sich – im Sinne Pāinis Assoziation – als riesiger Drache im Untergrund – gleich einem unterirdischen Verkehrsliniennetz – einer Großstadt formiert.²¹⁴ Langlois war von den unterirdischen Verkehrsliniennetzen fasziniert, wie auch der einzig von ihm gedrehte Film „Le Métro“ beweist, auf den im folgenden Kapitel auch näher eingegangen wird. Auch seine Ausstellung war unterirdisch angelegt und wurde von vielen Besucherinnen mit den unterirdischen Gängen dieser Verkehrsliniennetze verglichen.²¹⁵ Von den Bildbeispielen scheinen vor allem die *Organigramme II* und *III* (**Abb. 24-25**) dieser architektonischen Ausformung zu folgen. Die *Organigramme I* und *IV* (**Abb. 23 u. Abb. 26**) erinnern mehr an die Verkehrspläne einer U-Bahn, weisen aber eine ähnliche Dynamik auf. Sie bewegen sich zwischen Architektur und den davon außerhalb liegenden Beziehungsgeflechten und machen so auf visueller Ebene deutlich, dass Langlois seine Institution zwar autonom führen wollte, dabei jedoch keine tatsächlichen Grenzen in der Vernetzung zog, sondern in den verschiedensten Bereichen auch immer Übergänge bilden wollte. Dies manifestiert sich nicht nur innerhalb seiner Institution, wie durch das geplante Projekt in New York deutlich wird, sondern eben auch außerhalb dieser, wie die schon erwähnten Wanderausstellungen und die von ihm organisierten Filmfestivals zeigen, in denen er gesamte Stadträume mit Kino bespielt haben soll: Langlois organisierte beispielsweise in der Kleinstadt Lunel im Süden Frankreichs ein Festival zu Louis Feuillade.²¹⁶ Dort konnte man nicht nur an bestimmten Orten Filme sehen, sondern sich beim Spaziergang durch die Stadt auf einen Streifzug durch die Filmgeschichte begeben, denn Langlois projizierte von einigen Fenstern aus mehrere Filme auf die gegenüberliegenden Hausfassaden, wobei seine Auswahl vom Stummfilm bis zu den ersten Tonfilmen

²¹² Vgl. ebd.

²¹³ Vgl. Koszarski 2006, S. 288-294 u. Mannoni 2006, S. 412-413.

²¹⁴ Vgl. Pāini 2014, S. 20.

²¹⁵ Vgl. etwa Pāini 2014, S. 22-24.

²¹⁶ Vgl. Mannoni 2006, S. 153-165.

reichte.²¹⁷ Nach Jean-Michel Arnold hätte Langlois dieses Festival auch in Paris umsetzen sollen, doch für Langlois war es zentral, nicht immer nur an einem Standort zu arbeiten, sondern auch kleinere Ortschaften mit Kinogeschichte zu bespielen.²¹⁸ Denn dies ermöglichte es, Menschen mit Kinogeschichte zu konfrontieren, die mit Film wenig bis gar nichts zu tun hatten.²¹⁹ Diese Spaziergänge durch die Filmgeschichte sollten im Idealfall in den Kinosaal oder in diesem Fall ins Freilichtkino selbst führen.²²⁰ Eine der wichtigsten Veranstaltungen von Henri Langlois war das Festival von Antibes, das im Jahr 1951 veranstaltet wurde.²²¹ Dort standen, wie weiter oben schon erwähnt, die von Langlois in Auftrag gegebenen Künstlerdokumentationen im Zentrum, aber auch hier nutzte er den öffentlichen Raum, um die ganze Stadt mit Kinogeschichte zu bespielen. Zudem gab es jeden Abend auf dem Marktplatz kostenlose Freilichtkinoaufführungen, für die Langlois aber besonders schwierige, experimentelle Filme auswählte.²²² Besonders beeindruckend sollen die Filmprojektionen gewesen sein, die unter freiem Himmel am Strand stattfanden, weil dort die Filme auf Schiffsegel mit dem Meer als Hintergrundkulisse gezeigt wurden.²²³ Damals Anwesende erinnern sich vor allem an die Vorführung von Napoleon (Abel Gance | F 1925). Zu genau dem Zeitpunkt, als Napoleon die Trikolore entrollte, zog hinter der Leinwand am Himmel ein Gewitter auf und die an sich schon dramatische Szene fand sich eingerahmt in den Moment wieder, in dem die aufbrausenden Wolken die stürmischen Wogen des Meeres berühren.²²⁴ Daneben gab es auch ein Stummfilmprogramm mit Orchesterbegleitung und mehrere Filmaufführungen in öffentlichen Gebäuden und selbstverständlich auch eine objektbasierte Ausstellung.²²⁵

Ein weiteres Filmfestival, das in diesem Kontext noch erwähnt werden soll, hat im Palais de Congrès in Paris stattgefunden. Dort waren für zwei Tage rund um die Uhr mehrere Filme im gesamten Gebäude zu sehen, das bedeutet nicht nur in den vorgesehenen Vortragsräumen, sondern auch außerhalb auf den Gängen und in den Treppenhäusern. Diese Veranstaltung war so geplant, dass man nach Lust und Laune auch mitten im Film, von Projektion zu Projektion, wechseln konnte.²²⁶

Für Langlois war diese Präsenzerfahrung der bewegten Bilder so beeindruckend, dass er sie als Erlebnis der vierten Dimension bezeichnete, in der, der Raum zu Zeit wird.²²⁷ Er versuchte dabei jedoch nicht, diese Überlegungen in einem filmtheoretischen Kontext zu setzen, sondern kam hierbei immer

²¹⁷ Vgl. Roud 1982, S. 82-84.

²¹⁸ Vgl. Jean-Michel Arnold im Film „Le fantôme d'Henri Langlois“ (Jean Richard | F 2005).

²¹⁹ Vgl. dazu Langlois im 1974 gedrehten Film zu seinem Museum „Le musée du cinéma – Henri Langlois à Chaillot“ (Jean Lassave | F 1974).

²²⁰ Vgl. ebd.

²²¹ Vgl. Langlois/Myrent 1983, S. 191.

²²² Vgl. ebd.

²²³ Vgl. Mannoni 2006, S. 153-165.

²²⁴ Vgl. Langlois/Myrent 1983, S. 191.

²²⁵ Vgl. ebd.

²²⁶ Vgl. Jean Tulard im Film „Le fantôme d'Henri Langlois“ (Jean Richard | F 2005).

²²⁷ Vgl. Langlois 1972b, S. 738-739.

wieder zu dem Schluss, dass die Begegnung mit bewegten Bildern in öffentlichen oder musealen Raum die Betrachterin in einen Zustand versetze, in dem nicht nur die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in ein anderes Verhältnis als im Kinosaal treten, sondern das Sein der Zeit zu entheben. Auf dieser Weise werde eine Reflexion über das Medium provoziert.²²⁸ Obwohl er seine filmtheoretischen Überlegungen nicht fundierte, scheint als würde er an den Filmtheoretiker André Bazin anknüpfen, den er in jedem Fall als Theoretiker sehr schätze.²²⁹ Dieser hat beispielsweise in seinem Aufsatz „Die Ontologie des photographischen Bildes“ ähnliche Überlegungen zur phänomenologischen Unmittelbarkeit des Filmbildes angestellt.²³⁰

All diese Projekte zeugen davon, dass er sein Museum auch nach außen stülpen wollte, nach Verbindungen und Übergängen zur Außenwelt suchte. Für ihn war ein Museum, dass sich der Konfrontation mit der Außenwelt zu entziehen versucht, nicht mehr zukunftstauglich, schon gar nicht in Bezug auf den Film, da dieser nach dem Ende der Kunst für viele Künstlerinnen eine Art Neuanfang darstellte.

2. Der Film „Le Métro“ als Vorstudie für eine erweiterte Cinémathèque

Der Hang dazu, in einer Art Straßenliniennetz zu denken und sich auch an dessen Dynamik zu orientieren, scheint sich auch in Langlois' einzigem gedrehten Film „Le Métro“ zu belegen, den er mit Georges Franju realisiert hat. Im Jahr 1934, zwei Jahre bevor Langlois die Cinémathèque eröffnete, realisierte er mit Franju diesen Experimentalfilm. Dieser Film folgt keinem Narrativ, sondern das leitende insistierende Mittel des Films ist die Rhythmik der unterirdischen Straßenliniennetze. Sie benutzten eine geborgte Kamera und drei 16mm-Filmrollen, um daraus einen 8minütigen Stummfilm zu machen.²³¹ Neben dem Film sind auch Planskizzen erhalten (**Abb. 27**), aus denen ersichtlich wird, wie Langlois mit Franju Filmfrequenz für Filmfrequenz plante. Erst Mitte der 1980er tauchte dieser Film im Archiv der Cinémathèque wieder auf und galt bis dahin als verschollen.²³² Der Film besteht hauptsächlich aus Aufnahmen von fahrenden Zügen, zumeist überirdischen Abschnitten der U-Bahn, in denen die Kamera entweder innerhalb oder außerhalb des Fahrzeugs positioniert ist. Aber nicht nur das Fahrzeug, sondern auch das unterirdische Straßenliniennetz nimmt im Film eine zentrale Stellung ein: Er beginnt mit einer Panoramaansicht von Paris, gefolgt von einer Aufnahme einer Karte des U-Bahnnetzes. In der nächsten Sequenz sieht man aus der Vogelperspektive einen Zug, der aus den Tiefen des Untergrunds hervorkommt. Darauf folgt eine Sequenz in der die Kamera auf Fußgänger gerichtet

²²⁸ Vgl. ebd.

²²⁹ Langlois 1958, S. 275-277.

²³⁰ Vgl. Bazin 1945, S. 33-42.

²³¹ Vgl. Ince 2005, S. 44.

²³² Vgl. Langlois/Myrent 1986, S. 32.

ist, die Stiegen hinab zu einer Station gehen. Insgesamt gibt es fünf Typen von Aufnahmen, die sich während des Films wiederholen: (1) Ansichten aus dem Inneren eines U-Bahnwaggons. (2) Aufnahmen von einer Brücke hinunter auf passierende Züge (meist nur ein verschwommener Schein von durch Licht gefärbter Bewegung, der Inhalt dieser Aufnahmen ist zunächst schwer zu identifizieren). (3) Nahaufnahmen von Waggontüren und automatischen Dreh- oder Schwingtüren. (4) Aufnahmen von Aufzügen, die Menschen nach oben oder unten führen. (5) Eine Vielfalt von Ansichten zeigt Menschen, die entweder Treppen hinauf zur Straße oder von der Straße hinunter gehen und in das unterirdische Verkehrsnetz steigen.²³³ Die zahlreichen Aufnahmen, in denen man Fußgänger die Treppe hinabsteigen oder hinaufsteigen sieht, zählen insgesamt zu den längsten Sequenzen des Films **(Abb.28)**.²³⁴

Die Wiederholung der oben genannten Typen konstituiert die Struktur des Films und gibt ihm den Charakter einer Dringlichkeit, in der sich der Eindruck von Bewegung ohne reale Progression verwirklicht. Die gleichzeitig aufgehenden und schließenden Türen, der vertikal auf- und absteigende Lift, die aus- und einsteigenden und hinauf- und hinuntergehenden Menschen, die Abfahrtsintervalle und das gesamte Straßenliniennetz erzeugen eine Dynamik, die man in einer Großstadt nur an diesem einen Ort findet und die eine „Rhythmik des Nicht-angekommen-seins“ suggeriert. Niemand ist hier um zu verweilen, sondern um voranzukommen und dieser Zustand erzeugt eine ganz eigene Dynamik. Daneben werden auch Stadt- und U-Bahnpläne eingeblendet, sowie Regenpfützen in den unterirdischen Gängen eingeblendet, die ihre Umgebung spiegeln. Der Film bringt deutlich eine Faszination für die moderne Technik zum Ausdruck, immer wieder wird das mechanische Detail zum Objektiv der Kamera. Daneben dominiert auch die Obskurität des Unterirdischen, in der das natürliche und unnatürliche Licht Kontraste setzt, denen man an der Oberfläche auf diese Art nicht begegnet. Zudem liefert der Film ein spannungsreiches Spiel von Kontrasten: Licht und Schatten, Mensch und Maschine, Bewegung und Fortbewegung, Nähe und Ferne oder die kontrastreiche Erscheinungen in

²³³ Vgl. Ince 2005, S. 44-46.

²³⁴ Sie erinnern zudem an die Aufnahmen der potemkinschen Treppe aus Sergei Eisensteins Film „Panzerkreuzer Potemkin“ (R 1925). Das Motiv der Treppe scheint ein bedeutendes Verbindungselement in Langlois' Werk einzunehmen. Nicht nur in seinem Film, sondern auch in seiner Ausstellung nimmt die Treppe als Gliederungs- und Strukturierungselement eine bestimmende Funktion ein. Darüber hinaus finden sich auffällig viele Fotografien und Filme, in denen Langlois auf Treppen gehend, sitzend oder auch liegend posiert. Die meisten Interviews mit Langlois zeigen ihn entweder inmitten einer seiner Ausstellungen oder eben auf einer Treppe. Die Präsenz der Treppe findet sich aber nicht nur in seinen Arbeiten und seiner Selbstinszenierung. Das Motiv der Treppe wurde im Vorspann von Truffauts „Baisers Volés“ (F 1968) wieder ins Visier genommen. Auch in der filmischen Hommage anlässlich des fünfzigjährigen Jubiläums der Cinémathèque von Agnès Varda „T'as de beaux escaliers, tu sais“ (F 1986) ist die Treppe das durchziehende Motiv des Films: Ausgangspunkt stellen verschiedene – auf den Treppeneingang der Cinémathèque – inszenierte Szenen dar, die mit unterschiedlichsten Treppenszenen quer aus der Filmgeschichte zusammengeführt werden. Eisensteins berühmte Szene nimmt hier ebenfalls eine tragende Präsenz ein. Als Metapher steht die Treppe für Übergänge, Zwischenräume und den Fortschritt und diese Assoziationen können mit Langlois' Museumsvision in Verbindung gebracht werden. War die Cinémathèque anfangs eine von jungen Menschen geführte „wilde Sammlung“ so transformierte sie sich unter Langlois' Führung über die Jahre hinweg zu einer anerkannten Institution.

der Materialität, wie dicke Nebelschwaden, die hinter einem Metallgitternetz hervortreten, bilden zusammen eine formal ansprechende Komposition.²³⁵

In diesen Dingen lässt sich eine Interpretation des Films von Langlois finden, die sich nicht nur in einer Begeisterung für die moderne Technik erschöpft, sondern in der Arbeit mit Perspektiven auch eine Absicht sieht, die über spektakuläre Inszenierung hinausgeht. Der Blick durch die Schematisierung des Zauns und der Gitter muss als vermittelndes Drittes zwischen dem Blick auf, und den Blick aus der Person des Films zur Kenntnis genommen werden. Hier ist es die erste Person die blickt, aber in Form des Rausches der modernen Technik und ihrem Höhepunkt, der Geschwindigkeit der Großstadt, bleibt ihr das segmentierende Netzwerk im Gesicht statisch stehen. Mitnichten ist die Technik in der Lage die Schranken des Blicks auch nur zu vermeiden. Ohne jede Idealisierung von Gemeinsamkeiten macht Langlois aber eine Ästhetik und Rhythmik deutlich, der gegenüber das Steigen der Schritte der Massen an Menschen die Stufen herunter eine analoge Studie bildet. Die Stufen sind die einzelnen Schritte der Beine genauso wie die Felder des Zaunes die einzelnen Bilder der Kamera sind. Die Stufen, die U-Bahn, der Blick, das Schreiten, die Kamera und das Auge gehen in dem Film eine Verbindung ein, dessen Dialog eine Auseinandersetzung mit der Technik einer Zeit darstellt die im Rausch ihre Realität als Grenze wahrzunehmen begann und gleichzeitig auch verlernte, Leben so zu begreifen.

Die in den Großstädten vorzufindende Geschwindigkeit und Rhythmik muss für Langlois und viele seiner Zeitgenossinnen von solcher Dynamik empfunden worden sein, dass jeder Straßenausschnitt wie ein Schauspiel zusammenprallender und auseinanderfahrender Elemente gewirkt haben muss.²³⁶ Diese Assoziationen teilte Langlois mit einigen Künstlerinnen seiner Zeit, die als Reaktion auf das beschleunigte Tempo und die chaotische moderne Großstadt einen Drang nach ästhetischer Erneuerung oder Revolution entwickelten. Ganz besonders war Langlois aber davon fasziniert, diese Wirklichkeit wieder auf der Leinwand erscheinen zu lassen. Der Film bildete für ihn die ideale Ausdruckform, um das zu vermitteln, was als das Wesen des modernen Lebens empfunden wurde.²³⁷

Er schöpfte für diesen Film zweifellos in hohem Maße Inspiration aus der Auseinandersetzung der Avantgarde mit der Collage, der Montage, der Nahaufnahme, der Simultanität, dem Kontrast und der Absage an das Narrative. Wichtiges Vorbild dürfte für diesen Film, wie schon Païni bemerkte, die Fotografin Germaine Krull gewesen sein, der er auch später, im Jahr 1966, eine Ausstellung im Palais

²³⁵ Diese filmische Umsetzung scheint mehr Langlois' Wille zu entsprechen, denn Franju bemerkte später, dass er bevorzugt hätte einen Film zu drehen, der die Montage dazu gebraucht Ideen zu vermitteln, als lediglich eine Rhythmik zu erzeugen. Vergleicht man diesen Film mit den „La premier nuit“, der zwei Jahre später von Franju allein gedreht wurde, und für den er ebenfalls die Métro als alleinigen Schauplatz wählt, wird umso deutlicher wie sehr sich dieser von der Filmsprache von „Le Métro“ unterscheidet. – Vgl. ebd.

²³⁶ Vgl. etwa Dähne 2013 oder Curtis/ Glöde 2005.

²³⁷ Vgl. Païni 2014 in seinem Vortrag „Le Musée imaginaire d'Henri Langlois“ an der Cinémathèque française am 4.04.2014, <http://www.cinematheque.fr/seance/11488.html>, Zugriff am: 12.3.2015.

de Chaillot widmete. Sie war für ihn die Begründerin des „Esprit moderne“ und in seinen Augen ein wichtiges Vorbild für französische Filmmacher, wie beispielsweise Joris Ivens.²³⁸

Der Film erweckt aber nicht nur den Eindruck, eine prospektive Vorschau seiner Museumsvision darzustellen, um seiner Vision einer viel dichteren Vernetzung von Kunst und Leben gerecht zu werden, sondern die Bewegung durch das unterirdische Straßenliniennetz scheint sich auch im späteren Museumsparcours der Ausstellung „Trois quarts de siècle de cinéma mondial“ wiederzufinden. In dieser Ausstellung stand nicht nur der Film im Zentrum, sondern Langlois schien auch die Sprache des Films – seine Bewegung und Sprunghaftigkeit, seine Imagination und Suggestion – strukturell in den Ausstellungsparcours übersetzen zu wollen.²³⁹

Die Ausstellung wurde im rechten Flügel des Palais de Chaillot ebenfalls im Untergrund aufgebaut, wo man sich in einem langen, von Treppen unterbrochenen, geschwungenen Gang entlang bewegte. Dadurch, dass es in der Ausstellung auch Filminstallationen gab, war der museale Raum verdunkelt und nur stellenweise hell beleuchtet. In dieser höhlenartigen Dunkelheit, in der die im Lichtschein durch die vorbeirauschende Mengen Schatten zirkulierten, fühlte sich schon Païni an ein unterirdisches Straßenliniennetz erinnert und bemerkte dazu polemisch, dass diese Ausstellung, der ihn an einen Geisterzug erinnerte, passender als „Musée Phantome“ zu betiteln gewesen wäre:²⁴⁰ „L’obscurité souterraine zébrée d’éclats lumineux, les mouvements de la foule donnent à voir dans Le Métro des circulations de corps et de lieux, comparables à ce à quoi le visiteur du musée fut soumis dans ce « train fantôme » qu’était le musée du Cinéma selon Langlois.“²⁴¹

²³⁸ Vgl. Langlois 1966, S. 534-535. Krull wurde durch ihr Fotobuch „Métal“ bekannt, in dem sich Fotografien von Brücken, Zügen, Generatoren und der Konstruktion des Eiffelturms finden und brachte sozusagen diese Technikbegeisterung, der sie in Deutschland, Russland und Holland begegnet war nach Frankreich. Allen voran ist hier außerdem die russische Filmavantgarde zu nennen, aber auch die konstruktivistische Fototheorie László Moholy-Nagys, der 1925 mit dem Montagebuch „Malerei Fotografie Film“ das Lehrbuch der „Neuen Fotografie“ veröffentlicht hatte. – Vgl. Frizot 2015 u. Johnson/Rice/Williams 2012, S. 522-524.

²³⁹ Philippe Garrel bemerkte die strukturelle Analogie der Ausstellung zum Film. – Vgl. Garrel im Film „Le fantôme d’Henri Langlois“ (Jaques Richard | F 2005).

²⁴⁰ Vgl. Païni 2014, S. 24-25.

²⁴¹ Païni 2014, S. 24. „Der Film repräsentiert seinen Traum dieser musealen Strategie [...] Die Dunkelheit des Unterirdischen, die streifenartig von Lichtsplittern durchsetzt ist, die Bewegung der Masse in der U-Bahn, die zirkulierende Körper und Lichter sind mit der Museumsbesucherin vergleichbar, die in diesen „Geisterzug“ gestiegen ist, in dem es sich um das Museum von Henri Langlois handelte.“

IV. Die Ausstellung „Trois quarts de siècle de cinéma mondial“ im Palais de Chaillot

1. Uneingeschränkte Vollständigkeit: Eine Utopie oder die Praktik einer Dynamik ?

Langlois wollte möglichst alle Strömungen der Filmgeschichte in seine Ausstellung miteinbeziehen, um ein vollständiges Bild der Filmgeschichte zu vermitteln: „Si l'on veut concevoir un musée du Cinéma à Paris, il faut le concevoir comme le Louvre, avec toutes les écoles représentées. [...] L'histoire du cinéma va être retracée, des origines à nos jours, et je veux que ce soit vraiment à la fois beau, complet et sérieux.“²⁴² Damit knüpft Langlois nicht nur explizit an die bildenden Künste an, sondern auch an ihre Museumstradition. Sein Anliegen erschöpft sich aber nicht lediglich darin, das Kino in den Status der „hohen Künste“ zu erheben, sondern diese Hierarchien insgesamt – zugunsten innerer Zusammenhänge – aufzubrechen, um eine neue Vorstellung davon zu etablieren, welche Potenziale die Ausstellung als künstlerische Vermittlungsform beinhaltet. Allein schon das Kino in seiner globalen Ganzheitlichkeit zu fassen, war schon in dessen Anfängen des Kinos ein zu umfangreiches Unterfangen, das in die Zukunft blickend, in seiner Vielfalt schon gar nicht mehr überschaubar war.²⁴³ Darüber hinaus kommt noch hinzu, dass Langlois nicht nur das Kino als bildende Kunst deklarierte, sondern es auch für hinfällig hielt, einen Kunstfilm von einem Dokumentar- oder Amateurfilm zu unterscheiden. Er ging davon aus, dass man aus der Gegenwart heraus, schwer bestimmen kann, was in der Zukunft an Bedeutung gewinnen und verlieren würde, und somit wäre jede Kategorisierung hinfällig und unbrauchbar.²⁴⁴ So, wie die ausgestellten Objekte im Louvre einen Transformationsprozess zur Kunst durchlaufen haben, so könne es jedem Film ergehen.²⁴⁵ Diese Ansprüche, uneingeschränkt alles zu sammeln, alle Ausdrucksformen des Kinos in seiner Ausstellung vertreten wissen zu wollen und sich als Institution die Aufgabe zu stellen, auch die ungerechtfertigten Außenseiterinnen der

²⁴² Vgl. Langlois 1970, zitiert nach Mannoni 2006, S. 419. „Wenn man ein Filmmuseum in Paris errichten möchte dann muss es wie der Louvre aufgebaut sein, in dem alle Schulen repräsentiert sind. Die Kinogeschichte soll von ihren Anfängen bis zur Gegenwart nachgezeichnet werden und ich möchte, dass sie dabei in einem wirklich ansehnlich, komplett und seriös ist.“

²⁴³ Die Tendenz, die Weltkunst, sei es nun in einer Enzyklopädie oder in einer (Welt-)Ausstellung zusammenzufassen, ist eine Idee, die sich in der Aufklärung aufgebaut hat und mit der Entgrenzung des Kunstbegriffs im 20. Jahrhundert ihren Höhepunkt erreichte. Langlois berief sich dabei gerne auf Albert Kahn (1860-1940), der zwischen 1910 und 1920 das Vorhaben verfolgte, ein Museum zu errichten in dem, in Form von Fotografien und Filmen, die ganze Welt in all ihren Ausdrucksformen repräsentiert sein sollte. – Vgl. Langlois 1948, S. 204. Auch hinsichtlich der Filmgeschichte, war Langlois nicht der einzige, der das Kino in seiner globalen Ganzheitlichkeit als Einzelperson fassen wollte. Georges Sadoul und Jean Mitry verfolgten, zwar nicht in Form einer Ausstellung, sondern in Form mehrerer Bücher, das Projekt, eine allumfassende Filmgeschichte zu schreiben. – Vgl. Paini 2014, S. 16-17.

²⁴⁴ Vgl. dazu Mannoni 2006, S. 301, sowie Langlois 1964 (Virtuelle Ausstellung der Cinémathèque française über Henri Langlois) <http://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/langlois/#!/point/61>.

²⁴⁵ Vgl. Langlois an James Card, 1968, zitiert nach Mannoni 2006, S. 301. „Monsieur Eisenstein est mort depuis 1948. Il n'a jamais compté parmi les collaborateurs de la Cinémathèque française, exactement comme Léonardo De Vinci n'a jamais compté parmi les collaborateurs du musée du Louvre“ – Ebd.

Filmgeschichte immer wieder zum Programm zu machen, klingen allzu utopisch und in ein in der Realität zum Scheitern verurteiltes Vorhaben. Diese Vision jedoch als reine Utopie abzutun verfehlt Langlois' Absicht, denn gerade mit dieser evozierten Vollkommenheit, die sich niemals als geschlossene Einheit vollenden lässt, sondern als irreduzible Vielheit in mehrere Richtungen weist, wird ein Museum formuliert, die Vision, das in ständiger Bewegung bleibt und damit ein *musée vivant*,²⁴⁶ wie Langlois es forderte, kompromisslos möglich macht.²⁴⁷

Die Geschichte des Kinos durch eine Ausstellung nachzuzeichnen, bedeutete für Langlois auch, die enge Verbindung zum Leben und zur Kunst miteinbeziehen zu können. Langlois ging davon aus, dass sich die ausgestellten Objekte dem Betrachter selbst erschließen, und eine Erklärung die eigene Auseinandersetzung mit Kinogeschichte im Keim ersticke.²⁴⁸ Er sah in der Zusammenführung verschiedener Objekte die Möglichkeit, Zusammenhänge deutlicher zu machen und zwar als poetischen Raum, in dem man nicht zur Gänze steuern kann wie sich die Besucherin zu den Objekten verhält und welche Verbindungen sie knüpfen würde. Aus dieser Intention heraus entwickelte er eine wahre Leidenschaft für die Museografie, die für ihn ein höchst sensibles Unterfangen darstellte.²⁴⁹

Aber wenn Langlois seine kuratorischen Projekte als künstlerisch betrachtet, dann nicht um den Anspruch zu stellen, eine neue Kunstform zu entwickeln, sondern mit dem Anspruch, die Kunst „wahrhaftig“ zu vermitteln. Er stellte sich nicht die Aufgabe den Erwartungen des Publikums zu genügen, sondern im Gegenteil war es ihm ein wichtiges Anliegen in seiner Ausstellung Wertungen immer wieder infrage zu stellen, ohne dabei ein hierarchisches Verhältnis aufzubauen oder gar die Filmgeschichte zu simplifizieren.²⁵⁰ Er vermittelte keinen Kanon, sondern versuchte in seinen Ausstellungen mehr auf Verbindungen zwischen Filmen, aber auch anderen Ausdrucksformen der Kunst und der Wissenschaft aufmerksam zu machen. So begann er beispielsweise seine Großausstellung nicht mit den Frères Lumière, sondern mit dem chinesischen Schattentheater, das bis ins 6. Jahrhundert zurückgeht, und mit vielen anderen Dingen, die Langlois unter dem Titel „Pré-Cinéma“ zusammenfasste.²⁵¹ Er versuchte, durch die gesamte Ausstellung ein dichtes Beziehungsnetz

²⁴⁶ Langlois 1949, S. 203.

²⁴⁷ Vgl. ebd.

²⁴⁸ Vgl. Langlois 1976, S. 766-769.

²⁴⁹ Vgl. Langlois im 1974 gedrehten Film zu seinem Museum „Le musée du cinéma – Henri Langlois à Chaillot“ (Jean Lassave | F 1974), <https://vimeo.com/101244396>, sowie Langlois 1972a, S. 753-755. „Réfléchir, c'est rester deux heures dans une salle en se demandant si quelque chose doit être mis à gauche ou à droite, c'est faire refaire la couleur du passe-partout d'une gravure, c'est mobiliser pendant trois heures des ouvriers – alors qu'ils pourraient faire autre chose – pour mettre particulièrement en valeur un document par un cadre spécial. Bie sûr, j'aurais pu accroche tout ça tel que, et les gens, peut-être, ne s'en seraient pas aperçu. Mais je ne peux pas, je travaille comme ça, et je crois que l'accrochage aussi est un ouvre d'art en soi.“ –Ebd. S. 756.

²⁵⁰ Vgl. Langlois 1972b, S. 738-741. Eine Möglichkeit dafür waren seine Filmprogramme, in denen er auch immer wieder Filme zeigte, die keiner sehen wollte, aber er zeigte sie ebenso lange bis die Kinosäle sich doch wieder füllten. – Vgl. Langlois 1972b, S. 740.

²⁵¹ Vgl. Mannoni 2006, S. 430.

zu spinnen, das Assoziationen anregen und eigene Verbindungen ermöglichen sollte, die auch über Langlois' Intentionen hinausgehen. Da für ihn die Cinémathèque ein Ort war an dem man aufgefordert war Neues zu denken, wollte er in seiner Ausstellung auch eine Atmosphäre schaffen, in der die Besucherinnen Kinogeschichte erleben, wie man ein poetisches Werk erlebt und dadurch auch in gewisser Weise auf Filme vorbereiten.²⁵² Er sträubte sich vehement dagegen, eine traditionell-didaktische Ausstellung zu gestalten, denn diese Art der Annäherung war für Langlois stupide und sabotierte die „wahre“ Auseinandersetzung mit Kunst, weil diese überschattet würde von Pauschalmeinungen, Daten und Fakten und es so verunmöglicht, sich auf die ausgestellten Werke einzulassen.²⁵³ Er suchte nach einer Art „primitivem“ Zugang zur Kunst, im Sinne einer Unvoreingenommenheit.²⁵⁴ Deshalb gab es auch kaum Beschriftung in der Ausstellung und auch keine Führungen, in denen in etwa erklärt werden würde, was man zu den jeweiligen Werken denken soll und versuchte jede Art von Barriere zu den Objekten zu vermeiden.²⁵⁵ Für die Ausstellungsarchitektur bedeutete dies den Verzicht auf Vitrinen und Schaukästen, die Bilder hingen nicht nur an den Wänden, sondern von den Decken oder waren durch Holzkonstruktionen mitten im Raum positioniert. Langlois bezeichnete seine Ausstellung als eine suggestive, in der die einzelnen Objekte als Allusionen fungieren, die den Besucherinnen ermöglichen in eine osmotische Beziehung zu den Ausstellungsobjekten zu treten:

„ Je ne crois pas à l'éducation sous la forme de ce qu'on appelle «l'éducation». La véritable éducation, c'est l'osmose. [...] L'art est une matière que l'on ne peut enseigner: elle s'apprend par osmose. [...] Depuis des années, toutes les expositions sont basées sur le système imbécile d'éducation explicative, car les gens aiment apprendre ce qu'il faut qu'ils pensent. Or, l'art ne s'explique pas, il se sent. Si l'on veut un lien entre l'art et l'homme, il faut recréer un cordon ombilical. il s'agit d'une éducation primitive, d'une éducation par osmose. La seule vraie.“²⁵⁶

Damit formulierte er nicht nur Ansätze die Museologie zu transformieren, sondern kreierte auch ein Ausstellungsformat, das es ermöglichte, Künstlerinnen und Filmemacherinnen auszustellen, die den totalen Bruch mit Tradition und den endgültigen Abschied von jeglichem Kanon forderten: Künstlerinnen die ein grundsätzliches Misstrauen gegenüber jeder Form der Vereinnahmung hatten und im Bruch mit Akademien und Regelsystemen standen. Langlois wurde als ein Mitstreiter gefeiert und seine Anstrengungen empfand man als Rettung in der Not. Sie sahen in dieser Figur die Hoffnung Kunst aus ihrer Singularität zu befreien und in Zusammenhänge einzuarbeiten. Nur wer Chaos präsentiert, kann den Gedanken an eine Ordnung so darstellen, dass er jeweils selbst unternommen

²⁵² Vgl. Langlois 1972a, S. 753.

²⁵³ Vgl. dazu Langlois 1972b, S. 752, sowie Langlois 1976, S. 766-769.

²⁵⁴ Vgl. Langlois 1972b, S. 752.

²⁵⁵ Vgl. Mannoni 2006, S. 427-431.

²⁵⁶ Langlois 1972b, S. 752. „Die Kunst kann nicht gelehrt werden, sie begreift sich durch Osmose. Seit Jahren sind alle Ausstellungen nach einem erklärenden Schema aufgebaut, weil man erkannt hat, dass die Menschen es mögen, wenn man ihnen erklärt was sie denken sollen. Die Kunst erklärt sich aber nicht, sie erspürt sich. In einer Art primitiven Annäherung, eine Annäherung durch die Osmose. Der einzig wahre Zugang.“

wird. In der Präsentation eines Chaos, das sich in unzählige Richtungen zu einer Ordnung zu neigen können scheint, will Orientierung ohne Weisung vorgehen.

2. „Un Voyage initiatique“ - Das Labyrinth der Filmgeschichte(n)

Auffallend ist, dass diese Ausstellung abgesehen von den Erinnerungen ein paar weniger Cinephiler, aus dem Gedächtnis der Geschichte der Cinémathèque getilgt wurde. Fragt man das Personal in den ehemaligen Räumlichkeiten des Palais de Chaillot, in dem sich heute die „Cité de l'architecture & du patrimoine“ befindet, hat es hier niemals eine Ausstellung gegeben, aber an die Filmprojektionen könne man sich noch erinnern, fragt man in der Cinémathèque, weiß man zu der Ausstellung auch eher wenig bis gar nichts.

Mit dem Begriff der Ausstellung verhält es sich aber auch nicht so eindeutig, wie man zunächst glauben möchte. Schon allein die Wortverwirrung zwischen Ausstellung und Museum scheint sich auch nach zahlreichen Differenzierungsaufrufen bis heute nicht durchzusetzen.²⁵⁷ Vielleicht hat Langlois gerade deshalb Gefallen daran gefunden, nicht eine dieser Definitionen durch die andere zu ersetzen, sondern die Definition Cinémathèque als Dritte hinzuzufügen. Eine Cinémathèque kann, wie weiter oben schon ausgeführt, als Museum bezeichnet werden, sowie eben mit Museum allein die Ausstellung gemeint sein kann und mit Ausstellung wiederum die Filmprojektionen gemeint wird und umgekehrt. Trotzdem lässt sich nochmals festhalten, dass er seine Cinémathèque als Museum bezeichnete, um deutlich zu machen, dass man hier auch ausgestellte Objekte vorfindet.

Marianne de Fleury, Dominique Lebrun und Olivier Meston haben 1994 nachträglich einen dreibändigen Katalog zur Ausstellung mit dem Titel „Musée du Cinéma Henri Langlois“ publiziert. Dieser Katalog besteht fast ausschließlich aus Fotografien der Ausstellung und Abbildungen der ausgestellten Objekte. Damit könnte man meinen, dass in diesem Fall mit „Musée du Cinéma Henri Langlois“ tatsächlich nur seine Ausstellung im Palais de Chaillot gemeint ist, da sie, nach seinem Tod auch so bezeichnet wurde. Doch auch in diesem Katalog wird die Ambiguität des Begriffs produktiv gemacht: Das einleitende Interview zwischen Jean-Luc Godard und Freddy Buache (1990) spricht zwar auch von einem Museum, lässt dabei die Ausstellung aber völlig aus und legt den Fokus auf die legendären Filmprogramme und ihre Auswirkung auf die Nouvelle Vague.²⁵⁸ Erst ein Text im dritten Band von Jean Rouch „Les Mille et Une Nuits d'Henri Langlois“ (1994) spricht explizit von der

²⁵⁷ Im Alltag kann man von „Museum“, „Ausstellung“ oder „Sammlung“ sprechen, aber dasselbe meinen. Es handelt sich dabei zwar um keine Synonyme, man kann hier durchaus begrifflich klar unterscheiden, aber in der Praxis ist es so, dass das Gemeinte sich immer erst im Kontext erschließt. Die Cinémathèque française bezeichnet beispielsweise ihre Dauerausstellung als Museum und ihre temporäre Ausstellung als „Exposition“. Vgl. Internetseite der Cinémathèque française, <http://www.cinematheque.fr/musee.html>.

²⁵⁸ Vgl. Godard/Buache 1990, S. 4-6.

Ausstellung.²⁵⁹ Schließlich findet sich darin auch ein Text von Henri Langlois „Pour un musée vivant du cinéma“, dieser ist jedoch aus dem Jahr 1949, handelt also nicht von der im Katalog illustrierten Ausstellung, sondern von seinen Ausstellungen in der Avenue de Messine, macht aber schon seine Leidenschaft für die Museografie deutlich.²⁶⁰

Neben den Fotografien der Ausstellung sind informative Texten, die zwischen filmgeschichtlichen und filmtechnischen Details variieren, eingearbeitet worden. Dabei wird jedoch kaum auf die einzelnen Objekte oder gar auf die Ausstellung selbst eingegangen, vielmehr werden die einzelnen Objekte in einen breiteren filmgeschichtlichen Kontext gestellt. Es handelt sich dabei um die in den 1990er Jahren geschriebenen Ausstellungstexte von Jean Narboni, die Marianne de Fleury nachträglich in die Ausstellung setzen wollte. Sie wurden dort jedoch in der Ausstellung nicht dauerhaft realisiert, weil es von Seiten der Anhängerinnen Langlois' massive Proteste gegen diese Texte gab.²⁶¹ Denn Langlois wollte, wie schon erwähnt, in keinem Fall die Besucherinnen mittels Texten durch die Ausstellung führen, er wollte allein durch die ausgestellten Objekte einen Dialog erzeugen. Keine der vielen Rezipientinnen, hat sich die Mühe gemacht hier begrifflich genauer zu werden, im Gegenteil, die von Langlois produktiv gemachte Ambiguität wurde zum Spielball um über sein Erbe zu sprechen.

Der Ausstellung „Trois quarts de siècle de cinéma mondial“, die im Jahr 1970, genauer gesagt mit dem 75-jährigen Jubiläum der ersten öffentlichen Filmprojektion der Frères Lumière eröffnet werden sollte, evoziert, mit den Anfängen des Kinos zu beginnen.²⁶² Doch Langlois ging in seiner Ausstellung sechs Schritte zurück und begann erst im Saal VII und VIII mit den Anfängen des Kinos. In den ersten sechs Sälen widmete sich Langlois der Vorgeschichte des Kinos: Im Saal I war das Pré-cinéma ausgestellt, danach folgten Säle zu den Anfängen der Fotografie, Émile Reynaud, der Chronofotografie, Étienne -Jules Marey und Thomas Edison, bis man schließlich in den Saal VII und VIII kam, der den Anfängen des Kinos und den Frères Lumière, sowie Georges Méliès gewidmet war. Insgesamt war die

²⁵⁹ Vgl. Rouch 1994, S. 8-10.

²⁶⁰ Vgl. Langlois 1949, S. 3-4.

²⁶¹ Vgl. Mannoni 2006, S. 438.

²⁶² Langlois wollte die Ausstellung auch exakt 75 Jahre später am 28. Dezember 1970 eröffnen, aber aus technischen, finanziellen und künstlerischen Gründen, wurde die Ausstellung erst zwei Jahre später eröffnet. Nach der „Langlois Affäre“ (1968) wurde das Ausstellungsprojekt in die Wege geleitet. Unterstützung fand er beim CNC (Centre national du cinéma), das die Idee Langlois' befürwortete und zur Förderung bereit war. Auch der neue Kulturminister Edmond Michelet (1969-1970), war seinem Projekt freundlich gesinnt, und animierte ihn, so schnell wie möglich die Ausstellungsräume zu beziehen. Offiziell wurde festgelegt, dass die Ausstellungsfläche bis 1. Februar 1971 wieder freigegeben werden sollte, doch Michelet versprach ihm bleiben zu können, wenn die Ausstellung gelänge, und genau daran hielt Langlois fest. Ab 1. Juli 1970 wurden die Räumlichkeiten für die Umbauarbeiten des Filmmuseums zur Verfügung gestellt. Die Ausstellung sollte schon nach zwei Monaten - also im September 1970 - eröffnet werden. Dieser Zeitpunkt war wie die finanzielle Kostenaufstellung nicht realistisch. Langlois arbeitete ab 1970 ununterbrochen an diesem Projekt und verbrachte Tag und Nacht in seinem Museum: Er hatte kaum noch Zeit, seine Filmprogramme zu gestalten und präsent zu sein, an den Universitäten zu lehren, geschweige denn Filme zu sehen. Auch seine konservatorischen Anstrengungen rückten zusehends in den Hintergrund, obwohl sie teilweise immer dringlicher wurde. Die Eröffnung der Ausstellung fand tatsächlich erst nach fast zwei Jahren am 14. Juni 1972 statt. – Vgl. Mannoni 2006, S. 421.

Ausstellung in 19 Säle gegliedert, wobei der letzte Saal mehrere Bewegungen einschloss und alphabetisch (A-Q) kategorisiert war.²⁶³

Doch nicht nur im Saal XIX waren mehrere Bewegungen in einem Raum vertreten, sondern die gesamte Ausstellung vernetzte diesen chronologischen Streifzug durch die Kinogeschichte so, dass Langlois ähnlich wie in seinen Filmprogrammen in dieser chronologischen Einteilung auch „unpassende“ Objekte platzierte. Diese Aufteilung im Katalog ist irreführend, da es sich bei den letzten beiden Räumen eigentlich um weitere circa zwanzig Säle handelte. Begründen lässt sich diese Zusammenführung damit, dass die Vernetzung verschiedenster Filmgenres im Verlauf der Ausstellung immer dichter wurde, bis schließlich so differente Objekte in einem Raum zusammenkamen, dass man in Bezug auf eine Raumeinheit nicht mehr mit einem Wort sagen konnte, welche Autorin, welche Schule oder Epoche hier im Vordergrund stand. Zwar gab es auch in diesen Sälen klare Einheiten, nur befanden sich diese in einer Umgebung von Objekten, die jedes chronologische Erklärungsprinzip sprengten. Zudem kamen Objekte, die vielleicht in einem bestimmten Saal zentral behandelt wurden, immer wieder vereinzelt in anderen Räumen vor.

Langlois bezeichnete den letzten Abschnitt der Ausstellung als Labyrinth, indem es sozusagen auch bezweckt war, sich zu verlieren.²⁶⁴ Die Schwierigkeit der Saalbezeichnung wurde im Katalog damit gelöst, dass zumindest vier Raumeinheiten als Saal XVIII (Les derniers chefs-d'œuvre du muet) zusammengefasst wurden. Im Saal XIX (Les débuts du parlant), der noch größer war, hat man die 17 Raumeinheiten alphabetisch geordnet und auch zu benennen versucht.²⁶⁵ Auffällig war, dass Langlois in der Ausstellungsszenographie keinem einheitlichen Gestaltungsprinzip folgte, sondern je nach thematischem Schwerpunkt mit Raumkonzepten variierte. Eisners Memoiren ist zu entnehmen, dass er unermüdlich daran arbeitete:

„die Ausstellungsstücke mit Leben zu erfüllen und kein technisches Museum zu schaffen, in dem Dutzende von alten Kameras nebeneinander aufgereiht waren, wie Soldaten beim Appell, säuberlich mit Etiketten versehen – nein. Er wusste, wie man die verschiedensten Objekte zu einer reizvollen Farben- und Formensymphonie zusammenstellen konnte. Unter seinen Händen mischten sich technische Apparaturen mit glitzernden Roben, Programmen und Dekors zu einer lebendigen Epoche. Mit spanischen Wänden, Nischen, Tapetentüren, Bögen und geheimnisvollen, nur schummrig beleuchteten Ecken, erfand er seine eigene labyrinthische Architektur, in der man sich verlor, um immer neue Kostbarkeiten zu entdecken.“²⁶⁶

²⁶³ (I) Pré-cinéma (II) Débuts de la photographie (III) Émile Reynaud (IV) De la photographie à la chronophotographie (V) Étienne Jules Marey (VI) Thomas Edison (VII-VIII) Les frères Lumière et les débuts du cinéma (IX) Georges Méliès (X) Pathé et le cinéma forain (XI) Le burlesque française (XII) Le film d'Art (XIII) Avènement du cinéma américain (XV) Rayonnement de l'Ecole Scandinave (XVI) L'expressionisme allemand (XVII) L'avant-garde française. Les années 20 (XVIII) Les derniers chefs-d'œuvre du muet (XIX) Les débuts du parlant. – Vgl. Ferreux/ Fleury/ Lebrun/ Meston 1992, (Bd.1), S. 5-6.

²⁶⁴ Vgl. Franju 1994, S. 8-10.

²⁶⁵ (A-E) Les débuts du parlant aux U.S.A /en France/ en Allemagne/ en U.R.S.S/ en Angleterre (F) Animation (G) Le cinéma français des années 50 (H) La Nouvelle Vague (I) L'âge d'or Hollywood (J) „Grande-Bretagne General Post Office“ (K) Le néo-réalisme italien (L) Les pays nordiques (M) La R.D.A. (N) Cinéma soviétique d'après-guerre (O) Cuba (P) Le grenier du Musée (Q) Unbenannt – Vgl. Ferreux/ Fleury/ Lebrun/ Meston 1992, (Bd.1), S. 5-6.

²⁶⁶ Eisner 1984, S. 221.

Vor allem in der farblichen Gestaltung der Wände erprobte er die verschiedensten Formen. Langlois soll Stunden damit verbracht haben, den exakt richtigen Farbton für die jeweiligen Wände zu finden.²⁶⁷ Es gab Säle, die völlig weiß gestrichen waren, andere Säle waren wiederum in sehr dunklen Farben gestaltet oder auch sehr bunt ausgemalt, sowie mit floralen Tapeten oder vergrößerten Fotografien tapeziert. Einige davon waren zusätzlich noch mit Textilien, wie schweren Vorhängen behangen. Die farbliche Gestaltung brachte in jedem Fall den Vorteil, eine weitaus günstigere und schnellere Methode darzustellen, um die Wirkung eines Raumes zu verändern, als etwa bauliche Veränderungen vorzunehmen.²⁶⁸ Denn Langlois hatte, wie schon erwähnt, kaum finanzielle Mittel für seine Ausstellung, da ihm die staatlichen Subventionen gestrichen wurden.²⁶⁹ Deshalb versuchte er mit geringem finanziellen Aufwand und vielen Kompromissen, eine Ausstellung zu realisieren, die seiner Vision am nächsten kam. Er wollte auch in der gesamten Ausstellung mehrere 16mm-Hortson-Projektoren aufstellen, die zyklisch Filme von den Frères Lumière bis zum Gegenwartskino zeigen sollten.²⁷⁰ Aus finanziellen Gründen waren jedoch nur vereinzelt Filmprojektionen zu sehen, hauptsächlich im letzten Saal mit Ausschnitten der Filme „Le Voleur de bicyclette“ (Vittorio De Sica | ITA 1948), „La Belle et la bête“ (Jean Cocteau | F 1947) und „Ivan der Schreckliche“ (Sergei Eisenstein | R 1944)“, aber auch diese mussten bald aus der Ausstellung entfernt werden, da durch Projektoren und ohne Klimatisierung die Temperatur auf über 40 Grad anstieg, was innerhalb kürzester Zeit die Projektoren beschädigte und die Filme zerstörte.²⁷¹

Es bleibt jedoch festzuhalten, dass Langlois keine Ausstellung ohne bewegte Bilder errichten wollte, da ihm eine solche in Bezug auf die Filmgeschichte widersprüchlich und steril erschien, sondern im Gegenteil gerade durch die bewegten Bilder im musealen Raum eine Art von Verlebendigung der Filmbilder und ihrer Geschichte sah.²⁷² Ein häufig vorkommendes Ensemble in seiner Ausstellung waren Kleider und Kostüme, die er mit Plakaten und Fotografien kombinierte. Da diese oft frei und ungesichert im Raum standen, wurden schon bei der ersten Eröffnung einige Objekte aus der Ausstellung gestohlen und ganze Ensembles zerstört.²⁷³ Dieser Umstand führte dazu, dass manche Objekte nachträglich – auch schon von Langlois – in einem Glaskasten versperret wurden, obwohl Langlois jede Art von Barriere zu den Objekten vermeiden wollte und zudem oft kontrastreiche Arrangements gestaltete, indem er Objekte aus verschiedenen Richtungen zueinander in Beziehung

²⁶⁷ Vgl. Langlois im Film „Le fantôme d'Henri Langlois“ (Jaques Richard | F 2005).

²⁶⁸ Vgl. Langlois/Myrent 1986, S. 382-383.

²⁶⁹ Vgl. Mannoni 2006, S. 360-369.

²⁷⁰ Vgl. ebd., S. 425.

²⁷¹ Vgl. ebd., S. 438.

²⁷² Vgl. Langlois im 1974 gedrehten Film zu seinem Museum „Le musée du cinéma – Henri Langlois à Chaillot“ (Jean Lassave | F 1974), <https://vimeo.com/101244396>.

²⁷³ Vgl. Mannoni 2006, S. 438.

setzte.²⁷⁴ So war es beispielsweise nicht unüblich neben Film-Stills aus dem unvollendeten Film „Que Viva Mexico“ (Sergej Eisenstein | 1932), auch ein Kleid von Jeanette MacDonald aus dem Film „The Merry Widow“ (Erich von Stroheim | US 1925) zu sehen oder das von Elizabeth Taylor im Film „Little Women“ (Mervyn LeRoy | US 1949) getragene Kleid, das vor einem Paravent mit seinem Filmstil aus „Romeo und Julia“ (George Cukor | US 1936) stand und in Bezug mit Zeichnungen für einen Animationsfilm von Oskar Fischinger gesetzt wurde.²⁷⁵ Ein weiteres Beispiel, das man bis heute in einem ähnlichen Ensemble in der Dauerausstellung der Cinémathèque française sehen kann, ist ein Kostüm von Nicolai Tcherkassov aus dem Film „Ivan der Schreckliche“ (Sergej Eisenstein | R 1945), das in einer Säulenkulisse aus dem Film „The Night of the Generals“ (Anatole Litvak | F 1966) thront. Langlois kombinierte dieses Ensemble zusätzlich mit Film-Stills und Zeichnungen von Eisenstein. Einige der von Langlois gesammelten Kleider sind heute dort zu sehen, wobei nur im Falle des zuvor genannten Kostüms das gesamte Arrangement von Langlois übernommen wurde.

Die Ausstellung wurde nach Langlois' Tod mehrmals verändert. Standen zu Langlois Zeit viele Objekte einfach frei im Raum und verdichtet beieinander, wurden diese Arrangements im Laufe der Jahre aufgelöst und stattdessen geordnet und separiert in Glasvitrinen ausgestellt. Zudem wurden schrittweise immer mehr Objekte – zumeist aus konservatorischen, aber auch aus politischen Gründen – aus der Ausstellung entfernt (**Abb. 29-30**).²⁷⁶ Im Katalog wird in der „Anmerkung an den Leser“ auf eine einzige Veränderung in der Ausstellung hingewiesen, nämlich dass der Saal zum japanischen, indischen und lateinamerikanischen Kino (den Langlois gerne erweitert hätte) aufgelöst wurde, um einen weiteren kleinen Kinosaal zu errichten.²⁷⁷ Tatsächlich wurden jedoch an der Ausstellung zahlreiche Veränderungen vorgenommen, die für das museografische Konzept einige massive Eingriffe bedeuteten. Da die Fotografien im Katalog verschiedene Stadien der Ausstellung zeigen, ist diese Veränderung zumindest auf visueller Ebene ansatzweise vorhanden, wird aber gleichzeitig vertuscht, da die drastischen Beispiele ausgelassen wurden und die weniger drastischen sich im Buch nie gegenüberstehen und daher auf den ersten Blick übersehen werden können. Der Plan der Ausstellung ist für diese Art der Vertuschung ein gutes Beispiel. Dieser wurde um des visuellen Orientierungswillens, nicht vollständig abgebildet, sondern in die einzelnen Säle gegliedert. Dabei wurde auch kein Maßstab angegeben, sondern jeweils größtmöglich den Seiten angepasst. Da in diesen Plänen aber lediglich die (wenigen) Vitrinen eingezeichnet sind, ist diese Seitenanpassung wenig

²⁷⁴ Vgl. Myrent/Langlois 1986, S. 386. „Quelquefois, les salles se recouvrent partiellement et suggèrent l'effet d'un flashback, d'une répétition ou d'une découverte tangentielle. Des idées surgissent dans une enivrante confusion de pollinisation croisée. Les influences stylistiques ricochent d'un pays à l'autre.“ – Ebd.

²⁷⁵ Vgl. ebd.

²⁷⁶ Vgl. Mannoni 2006, S. 439.

²⁷⁷ Vgl. Ferreux/ Fleury/ Lebrun/ Meston 1992, (Bd.1), S. 1.

nachvollziehbar.²⁷⁸ Die Pläne zeigen zudem ein Stadium der Ausstellung, das niemals existiert hat, denn einerseits sind im Anhang Werke aufgelistet, die schon bald nach der Eröffnung wieder entfernt wurden, und andererseits entspricht die räumliche Gliederung eher einem späteren Stadium der Ausstellung, in dem manche von Langlois ausgestatteten Säle verändert wurden. Die Fotografien der Ausstellung im Katalog, die nicht datiert und nur teilweise zugeschrieben sind, suggerieren ebenfalls eine Gleichzeitigkeit von verschiedenen Stadien. Zusätzlich findet man darin auch einige trügerische Bildmontagen, die Ausstellungsbilder zeigen, die es nie gegeben hat (**Abb. 31**). Vor allem hat man sich damit begnügt eine Bildmontage, die Langlois für ein Programmheft mit Fotografien von Étienne -Jules Marey angefertigt hatte, zu demontieren und in die Ausstellungsfotos zu integrieren (**Abb. 32-33**). Allgemein kann zum Verfügung stehenden Quellenmaterial gesagt werden, dass die Ausstellung tendenziell lieber gefilmt als fotografiert wurde. Hierbei kann man zwischen zwei Arten von Filmaufzeichnungen unterscheiden: Es gibt einige Filme, die einen Spaziergang durch die Ausstellung zeigen, zumeist Henri Langlois selbst. Eine der meist zitierten Aufnahmen ist die von dem Filmmacher Pierre-André Boutang aus dem Jahr 1975, in der Langlois ohne Kommentar von hinten gefilmt wird, während er durch die Ausstellung spaziert (**Abb. 33**). Die ausgestellten Objekte ziehen dabei so schnell an der Kamera vorbei, sodass man kaum ein einzelnes Objekt wahrnehmen kann, vielmehr tritt die Ausstellung hier in ihrem Gesamtkonzept, in ihrer Rhythmik und Variation auf.²⁷⁹

In diesem Kontext ist auch der Film „Faire-part – Musée Henri Langlois“ von Jean Rouch zu erwähnen, in dem er im Jahr 1997, also kurz vor dem Brandunglück, eine filmische Führung durch das Museum macht und seine Sicht auf die Ausstellung beschreibt. Er hält in seinem Spaziergang immer wieder inne, um über die Besonderheit mancher Ausstellungsräume zu sprechen, dabei versucht die Kamera jedoch nie einen Gesamtüberblick über die Ausstellung einzufangen, sondern mehr die Wahrnehmung einer Besucherin zu imitieren, dessen Blick von Objekt zu Objekt schweift.²⁸⁰

Die zweite Art der Filmaufzeichnung zeigt Langlois inmitten seiner Ausstellung platziert, während er über die Kinogeschichte und ihre Vermittlung spricht (**Abb. 34**). Auch hier schweift die Kamera immer wieder durch die Ausstellung, aber ebenfalls ohne einen Gesamtüberblick einzufangen. Es scheint, als hätte man in Bezug auf die Ausstellung auch das Einfangen von Bewegung als zentraler angesehen, als ein Objekt in den Fokus zu nehmen oder einen Gesamtüberblick zu vermitteln.

Im Folgenden sollen exemplarisch einige der Säle herausgegriffen werden, um an konkreten Beispielen das museografische Konzept von Langlois nachvollziehen zu können: Im *Saal I* (Pré-cinéma), waren unter anderem Raritäten aus der „Will Day- Sammlung“ ausgestellt, wie eine „Royal Delineator“ (Camara obscura) aus dem Jahr 1778, einige verspielte Laternae magicae, Phenakistiskope, aber auch

²⁷⁸ Die Vitrinen sind pro Saal durchnummeriert und die Objekte, die sich nicht in Vitrinen befanden sind von Saal I-XIX fortlaufend gekennzeichnet (MUR. 1 – MUR. 930), ihre genaue Position im Raum ist dabei nicht auszumachen.

²⁷⁹ Vgl. Langlois im Film „Conversation avec Henri Langlois“ (Pierre-André Boutang, | F 1975).

²⁸⁰ Vgl. Rouch in seinem Film „Faire-Part. Musée Henri Langlois“ (Jean Rouch | F 1997).

Lithographien, Bücher, chinesische Schattenspiele, Anamorphosen, etc. In diesen Räumen konnte man an einem Zootrop drehen, Thaumatrope in Bewegung setzen, durch ein Megaethoskop Stadtansichten, die von einer Tag- in eine Nachtansicht wechselten, bestaunen.²⁸¹ Viele Besucherinnen assoziierten diesen ersten Saal, der in einem kräftigen Rotton gestrichen und zudem nur schummrig beleuchtet war, mit einem Kuriositätenkabinett.²⁸²

Im *Saal III* (Émile Reynaud) nahm das „Théâtre optique“, welches Langlois für die Ausstellung von Pierre Bracquemond eigens hatte rekonstruieren lassen, die zentrale Stellung im Raum ein (**Abb. 35**). Um die Projektion vorführen zu können, musste der Raum abgedunkelt werden und war nur stellenweise beleuchtet, allerdings doch so, dass man nicht nur die Projektion, sondern auch den Projektor begutachten konnte, der mit den anderen ausgestellten Objekten, wie Praxinoskopen – deren Erfinder ebenfalls Reynaud war – tiefe Schatten im Raum schlug. Die dunkelblauen Wände referieren an die Nacht und stellen auch, neben der Projektion auf einer weißen Leinwand, einen geeigneten Hintergrund dar. Mittig führte zudem ein beleuchteter Streifen durch den Raum, auf dem man die einzelnen Bilder des gemalten Films „Autour d’une cabine“ (Émile Reynaud | F 1894) verfolgen konnte, der im „Théâtre optique“ in Bewegung zu sehen war. Zwischen diesem Saal und dem nächsten *Saal IV* (De la photographie à la chronophotographie) war an der Decke eine beleuchtete weiße Platte montiert, auf der mehrere Schattenfiguren zu sehen waren.

Die *Säle IV* und *V* (Étienne Jules Marey) waren durch die Beleuchtung und farblichen Gestaltung ihren Gegenstand entsprechend heller gestaltet (**Abb. 36**). Dort waren in länglichen Glasvitrinen Fotografien, Fotoapparate und Dokumente aus Mareys Nachlass und wiederum Objekte ausgestellt, die auch schon im Pré-Cinéma zu sehen waren. An den Wänden hingen zahlreiche Chronofotografien von Marey, aber auch Malereien von Gino Severini und Fernand Léger, die ebenfalls versucht hatten Bewegungsabläufe simultan darzustellen.

Der *Saal VIII* (Les Frères Lumière et les débuts du cinéma) erinnerte in seiner kräftigen farblichen Gestaltung und mit den vielen Stoffen, die wie Bühnenvorhänge von den Wänden hingen an den ersten Vorführungsraum der Frères Lumière Filme im Grand Café „Salon indien“, der noch sehr an der Theaterbühne orientiert gewesen war (**Abb. 37**). Ausgestellt waren dort wiederum Apparaturen, wie beispielsweise ein Photorama von den Frères Lumière, nur waren diese nicht in Glaskästen verschlossen, sondern standen frei im Raum. Daneben waren in diesem Raum Plakate, Film-Stills, Fotografien und auch einige Hommagen an das frühe Kino, wie eine Malerei von Jerome Hill zu sehen. Zudem war in diesem Saal auch eine Leinwand aufgespannt, die immer wieder Filme von den Frères Lumière zeigen sollte.

²⁸¹ 1960 hat Langlois die Sammlung von dem Engländer Wilfried Ernest Lytton Day (1873-1936) für die Cinémathèque française erworben. Will Day war einer der weltweit frühesten Sammler von kinematographischen Objekten aus London. – Vgl. Mannoni 1996, S. 12.

²⁸² Vgl. Mannoni 2006, S. 429.

In dem Georges Méliès gewidmeten *Saal IX* war fast die gesamte Hintergrundkulisse des Films „Le Voyage à travers l'impossible“ (Georges Méliès | F 1904) ausgestellt, sowie der gigantische Kopf und die Arme des Eisriesen aus dem Film „À la Conquête du Pôle“ (Georges Méliès | F 1912) und die außerirdischen Wesen aus „Le Voyage dans la Lune“ (Georges Méliès | F 1902) (**Abb. 38**). Neben einem Model von Méliès Filmstudio, welches sich in Montreuil befand, ließ Langlois zusätzlich eine Rekonstruktion des Gerüsts anfertigen, das er an den Ausstellungsraum anpassen ließ.²⁸³

Für den *Saal XVI* (L'expressionisme allemand) engagierte Langlois den Filmarchitekten Hermann Warm, um die Filmkulisse aus „Das Kabinett des Dr. Caligari“ nochmals nachbauen zu lassen (**Abb. 39-40**). Ein Höhepunkt dabei war, dass man als Besucherin diese Kulisse durchschreiten konnte. Langlois platzierte darin eine lebensgroße Reproduktion von Nosferatu aus dem Film von Friedrich W. Murnau, der man am Ausgang dieser Kulisse begegnete. In der Ausstellung konnte jedoch aus Platzgründen nicht der gesamte Nachbau ausgestellt werden, sondern nur ein Teil davon. Doch auch in diesem Saal fand man nicht nur das expressionistische Kino vertreten, sondern auch ein von Picasso für das Ballett „Parade“ entworfenen kubistisches Kostüm, das 1917 erstmals in Paris aufgeführt wurde (**Abb. 41**). Außerdem wurde das expressionistische Kino mit Arbeiten von Léopold Survage kombiniert (**Abb. 42**). Dabei handelte es sich um elf Blätter seiner „Rythmes colorés“ aus dem Jahr 1914, die in einem länglichen, circa einen halben Meter hohen Glaskasten quer durch den Raum ausgestellt waren.

Der *Saal XVII* (L'avant-garde française. Les années 20) beginnt mit filmischen Werken aus den 1920er Jahren in Frankreich, wie jenen von Jean Epstein, Marcel L'Herbier und Louis Feuillade, involvierte dabei aber von Anfang an auch nichtfranzösische Filmemacherinnen aus diesem Zeitraum. Dabei rückt bis hin zum nächsten Saal immer wieder ein bestimmter Film, eine Autorin oder eine bestimmte Bewegung, wie der Surrealismus oder der poetische Realismus, ins Zentrum. Für den Film „Metropolis“ (Fritz Lang | AT 1902) ließ Langlois einen kleinen Raum mit metallisch-verspiegelten Wänden errichten. Darin stand vor einem großen rar gewordenen Filmplakat der ersten Filmaufführung, der Maschinenmensch, den der Bildhauer und Kostümbildner Walter Schulze-Mittendorff für den Film entworfen hatte und der eigens für die Ausstellung eine Kopie davon anfertigte (**Abb. 43**).²⁸⁴ Außerdem kombinierte Langlois den Film „Metropolis“ in diesem Raum mit Rollenbildern von Hans Richter für den Film „Rhythmus 23“ (1923) und von Viking Eggeling für den Film „Horizontal-Vertikal-Messe“ (1919). Auffallend war im *Saal XVIII* auch der Bereich der dem Experimentalkino zugeordnet werden kann. Dort sah man neben Werken von Man Ray, Antonin Artaud und Luis Buñuel auch Dekorelemente von Pierre Charbonnier, die dieser für eine Aufführung des „Ballets Russes“ von Serge Diaghilev im Jahr 1928 angefertigt hatte und selbst für einen Film

²⁸³ Langlois hätte auch gerne das Filmstudio in Montreuil als Ausstellungsfläche genutzt, aber die neuen Besitzer des Grundstücks waren nicht gewillt, solche Projekte zu unterstützen und ließen das Filmstudio schließlich auch abreißen. – Vgl. Langlois/Myrent 1986, S. 381.

²⁸⁴ Vgl. ebd. S. 421-422.

wiederverwendet haben soll (**Abb. 44**). In diesem Bereich wurden die Wände schwarz, dunkelblau und braun gestrichen. Die Dekorelemente waren mit Nylonschnüren an der Decke befestigt und schlugen formationsreiche Schatten auf die dunklen Wände. In einem Eck an der Decke war ein Bild der letzten Filmsequenz aus „Der Mann mit der Kamera“ (Dziga Wertow | R 1929) abgebildet, das ein weit aufgerissenes Auge zeigt, während es in eine Kamera blickt. Im Teil des sowjetischen Kinos hingen die Bilder nicht an den Wänden, sondern von der Decke (**Abb. 45**).

Langlois hätte anstelle der einzelnen Bilder lieber Filmprojektionen zeigen wollen, doch das war aus finanziellen und technischen Gründen nicht möglich.²⁸⁵ Zudem waren in diesem Raum mehrere Gitterkonstruktionen aufgestellt, an denen ebenfalls Filmbilder montiert waren, die teilweise einen eigenen Durchgang bildeten oder an den Wänden standen (**Abb. 46**). Beide erzeugten eine vielschichtige Überlagerung von Bildern. Auf dem Boden standen an den Wänden mehrere Miniaturhäuser, die René Clair in großen Zahlen für seine Filme als Stadtkulisse anfertigen ließ. Wirkten sie im Bereich zum sowjetischen Kino noch etwas deplatziert und waren vielleicht schwer zu kontextualisieren wurde im folgenden *Saal XIX* (Les débuts du parlons) ihre Herkunft deutlich. Denn dieser begann mit René Clair und Marcel Carné, die in diesem Bereich durch ihre Trompe-l'œil-Effekte von Stadtansichten, wie sie in ihren Filmen angewandt wurden, vertreten waren (**Abb. 47-48**). Carné war durch mehrere Dekors aus dem Film „Les Enfants du Paradis“ (F 1945), die Alexandre Trauner angefertigt hatte und Clair durch mehrere Stadtansichten aus den Filmen „14 juillet“ (F 1933), „Sous les toits de Paris“ (F 1930) und „À nous la Liberté“ (1931) repräsentiert, die Lazare Meerson angefertigt hatte. Interessant war auch der italienische Neorealismus in diesem Saal, in dem Langlois die Wände mit übergroßen Film-Stills tapezieren ließ (**Abb. 49**). Dort konnte man Szenen aus den Filmen von Roberto Rossellini, Luigi Zampa, Luchino Visconti, Federico Fellini und Vittorio De Sica in Lebensgröße begegnen. Manche dieser Fototafeln hatten an einer Stelle einen Schlitz, hinter dem sich ein Projektor versteckte, um auf den gegenüberliegenden Wänden Filmausschnitte projizieren zu können.²⁸⁶ In diesem Raum durchschritt man die bewegten und unbewegten Filmszenen, die so im musealen Raum einen ganz eigenen spannungsreichen Realitätseffekt von Filmbildern erzeugten, nicht nur durch ihre Größe, sondern auch durch ihre unmittelbare Nähe, sodass man als Besucherin fast Teil dieser Filmszenen wurde.

²⁸⁵ Vgl. Langlois im Film „Le fantôme d'Henri Langlois“ (Jaques Richard | F 2005).

²⁸⁶ Vgl. Rouch in seinem Film „Faire-Part. Musée Henri Langlois (Jean Rouch | F 1997) „Plötzlich sind wir wieder beim Schwarzweiß, ohne Farbe, und es ist der Beginn des italienischen Neorealismus. [...] – [D]ieser Raum ist vielleicht einer der schönsten, die Henri Langlois gestaltet hat, eine Illustration des Neorealismus [...] Mit einer wunderbaren Verschiebung im Raum, einer Öffnung, durch die man nach einer seitlichen Kamerafahrt hindurchsehen kann, dabei entdeckt man eine Landschaft und eine ganze Perspektive; und das kann man ebenso auch in diesem Raum entdecken. Für ihn war das die Ankunft des Neorealismus und von Rossellini, der uns heute eine andere Sprache gelehrt hat.“ – Ebd. Übersetzung aus dem Informationsblatt für das 48. Internationale Filmfestivals Berlin, zu dem der Film im Jahr 1998 gezeigt wurde.

Auf den „Neorealismus“ folgte eine Zwischenstelle, die mit den Filmen „Les Yeux sans Visage“ (Georges Franju | F 1959) und „La Belle et la Bête“ (Jean Cocteau | F 1946) eine surrealistische Kombination zwischen Horror und Märchen wagte. Im Teil des Westernfilms ließ Langlois die Wände mit Holz verkleiden und baute einige fensterartige Leibungen ein, die ebenfalls mit Holz vergittert waren und stellte dort einzelne beleuchtete Objekte aus (**Abb. 50**). An der Holzkonstruktion hingen mehrere Filmbilder und einige Kostüme, wie eines von Johnny Mack Brown aus dem Film „Billy the Kid“ (King Vidor | US 1930) oder der Hut von John Wayne aus dem Film „Stagecoach“ (John Ford | US 1939). Hinter einer dieser Gitterleibungen war ein Fernsehapparat platziert, der einen Ausschnitt eines Westernfilms zeigte, in dem ein Mann auf einem fahrenden Zug läuft.

Im letzten Raum waren die Wände mit blauen Vorhängen bedeckt, an denen mehrere Kleider und Kostüme hingen. In der Raummitte war ein großes Bett aus dem Film „Once More with Felling“ (Stanley Donen | GB 1960) ausgestellt (**Abb. 51**). Es war mit demselben blauen Stoff bezogen, hatte die Form einer Gondel, schloss mit einem Schiffsrumpf ab und war mit Fabelwesen verziert. Im Raum waren mehrere filmische Apparaturen und Kleider frei platziert. Auffällig waren in diesem Raum auch die vielen aufgestellten Paravents, auf denen man Filmszenen aus dem europäischen und amerikanischen Kino in Farbe sehen konnte. Von den Decken hingen zudem große Filmlampen. Zwischen all den Objekten wuchs tatsächlich auch ein kleiner Baum, das einzig „echte“ Objekt der Ausstellung, wie Langlois sich nicht verkneifen konnte, zu bemerken.²⁸⁷ Insgesamt erinnerte dieser Raum mit seinem pompösen Bett und den Stoffen an den Wänden an ein orientalisches Schlafzimmer.

Den Übergang zu diesem Raum stellte das Kino der Gegenwart dar, das aus räumlichen, zeitlichen und künstlerischen Gründen fast ausschließlich durch Filmplakate von Filmemachern wie etwa Jean-Pierre Gorin, Yawar Mallku und Fernando Solanas lediglich an einer Wand vertreten war (**Abb. 52**). Diese Wand, die in das „orientalische Schlafzimmer“ führte war von den Illustratoren Pierre Wiazemski (Wiaz) und Thierry de Barrigue de Montvallou, (Barrigue) mit Titeln politischer Filme und Parolen beschrieben worden. Sie verwies damit explizit auf die Wände im öffentlichen Raum, die mit Beginn der 60er Jahre als politisches Sprachrohr eine eigene Funktion in der Öffentlichkeit für sich beanspruchten. Dass gerade diese Wand, die explizit an den öffentlichen Raum appellierte, in einen Raum führte, der, völlig im Gegensatz dazu, den absoluten Privatraum darstellte, setzt einen Kontrast, der gerade in Bezug auf den Film hervortritt. Denn im Film wird der private Raum oftmals zum Objekt der Kamera, um die verschiedensten Szenarien, die hinter den Gemäuern vor sich gehen, der Öffentlichkeit sichtbar zu machen. Der private Raum erscheint auf der Leinwand und damit kann jegliches Szenario nicht nur verfolgt, sondern auch interpretiert und diskutiert werden, stand das Kameraauge doch genau am Bettpfosten. Dieser letzte Ausstellungsraum, der auch von Langlois als „Salle de la Gondole“ bezeichnet wurde, war nach seinem Tod einer der ersten Räume, der aus

²⁸⁷ Vgl. Langlois im Film „Le fantôme d'Henri Langlois“ (Jaques Richard | F 2005).

konservatorischen Gründen aus der Ausstellung verschwand. Auch die „politische Wand“ verschwand schon als die ersten Veränderungsmaßnahmen vorgenommen wurden. Stattdessen waren dort nur noch Filmplakate und einige Dokumente ordentlich eingerahmt und verglast an der Wand aufgehängt worden. Gegen diese Umbaumaßnahmen gab es immer wieder massive Proteste, aber auch die Entscheidung, die Ausstellung völlig unberührt zu lassen, führte schließlich dazu, dass sie schon vor dem Brand langsam in sich zerfiel.²⁸⁸

Die Ausstellung wurde von vielen Zeitgenossinnen als gigantische Wunderkammer beschrieben, in der man sich in einer Sintflut von Objekten verliert und allein seiner eigenen Assoziation ausgesetzt ist, die irgendwo zwischen Kinematografie und Cinephilie ihre Referenz findet.²⁸⁹ Glenn Myrent, der 1986 in Zusammenarbeit mit Georges Langlois auch die Biografie „Henri Langlois. Premier citoyen du cinéma“ schrieb, wies besonders auf die positiven Effekte dieser Ausstellungsform hin: die erstaunten Besucherinnen, die vielen aufgeworfenen Fragen und die damit entfachte Interesse auf die Filme.²⁹⁰ Jacques Richard bezeichnet Langlois' Vermittlungskonzept in seinem rückblickend realisierten Fotofilm als Verwirklichung einer „phänomenologischen Idee“²⁹¹ und erhebt die Ausstellung zum Kunstwerk und Langlois zum „Poète de la septième art“.²⁹² Sprach man über die Ausstellung, dann nicht ohne auch gleichzeitig von Langlois zu sprechen. Sie war nicht lediglich eine Zurschaustellung seiner über die Jahre gesammelten Objekte, sondern auch eine Projektion dieser mysteriösen und doch gewaltigen Persönlichkeit. Schließlich wurde seine Ausstellung auch zum Kunstwerk erhoben, einerseits von ihm selbst, also insofern, als dass er das Kuratieren als einen künstlerischen Akt beschrieb: „Bien sûr, j'aurais pu accroché tout ça tel que, et les gens, peut-être, ne s'en seraient pas aperçu. Mais je ne peux pas, je travaille comme ça, et je crois que l'accrochage aussi est un œuvre d'art en soi.“²⁹³ und

²⁸⁸ Vgl. Mannoni 2006, S. 447-448. Jean Rouch stellte in seinem Film mit Bedauern fest, dass die Ausstellung schon vor dem Brandunglück im Begriff war, zu verschwinden: „Wenn Du Dich hier umdrehst, dann siehst Du, dass dort ein anderes Museum beginnt, aber leider fehlen die wunderbaren Sachen, die Langlois hier ausgestellt hatte. [...] Das war also eine Reihe von Kämpfen. Für mich war Langlois derjenige, der den Skandal herbeibringt, und was damals passierte, war außerordentlich. Und wenn ich jetzt sehe, was heute geschieht, dann kann ich nicht umhin, diesen Film Faire-Part (Traueranzeige) zu nennen, denn all dies wird verschwinden, um einem ›Museum des Nationalerbes‹ Platz zu machen. [...] Zu unseren Lebzeiten erleben wir, wie ein außerordentliches Museum zu Grabe getragen wird, das von Henri Langlois konzipiert wurde.“ – Vgl. Rouch in seinem Film „Faire-Part. Musée Henri Langlois“ (Jean Rouch | F 1997), Übersetzung aus dem Informationsblatt für die 48. Internationale Filmfestival Berlin, zu dem der Film im Jahr 1998 gezeigt wurde.

²⁸⁹ Ein Journalist der Zeitschrift „Le Monde“ (15/6/1972) beschrieb seine Erfahrung: „Dans les galeries souterraines du palais de Chaillot, un labyrinthe magique avec ses pièges, ses trompe-l'œil, ses trésors fabuleux. Un enchevêtrement d'image et d'objets gardés en vie par la puissance d'un amour fou: la passion selon Henri Langlois. [...] Le grand ordonnateur s'assied et regard. Il voit, sur un panneau nu, naître des couleurs, se former un visage, se construire un décor. Son regard crée un rouge violet pour faire chanter le gris mauve.“ zitiert nach. Mannoni 2006, S. 429.

²⁹⁰ Vgl. Myrent im Film „Le fantôme d'Henri Langlois“ (Jaques Richard | F 2005).

²⁹¹ Vgl. Richard im Fotofilm „Le musée du cinéma Henri Langlois du Palais de Chaillot (Jaques Richard | F 1998).

²⁹² Ebd.

²⁹³ Langlois 1972a, S. 752.

andererseits von Seiten der Besucherinnen, darunter ebenfalls Journalistinnen, Filmkritikerinnen, Künstlerinnen und der Museologe Georges-Henri Rivière.²⁹⁴

Nach der ersten Eröffnung des Museums musste es bald wieder geschlossen werden, da einige Objekte abhandenkamen und kein Geld für Aufseher vorhanden war. Aus Sicherheitsgründen war der Besuch der Ausstellung nur noch in Gruppen mit einer Begleitperson möglich, was entgegen Langlois' Vorstellung vom Erleben einer Ausstellung ging.²⁹⁵ Darüber hinaus machte ihm die schlechte Konservierung der Objekte zu schaffen, die vor allem die Filme und Fotografien angriff. Auch die in der Ausstellung eingesetzten elektronischen Geräte, wie die Filmprojektoren waren ständig defekt. Rivière besuchte nach Langlois' Tod Anfang der 80er Jahre die Ausstellung, um alle konservatorischen Mängel zu notieren und in Folge beheben zu lassen.²⁹⁶ Er stellte fest, dass die wichtigsten museografischen Normen nicht eingehalten waren (Temperatur, Luftfeuchtigkeit, Lichtbedingungen). Die Kostüme, Apparate und sensiblen Objekte waren nicht in Glaskästen geschützt, die Filmplakate waren nicht verglast und eingerahmt, es gab keine Vorkehrungen gegen Diebstahl, leicht entzündliche Objekte waren nicht ausreichend gesichert, usw. Aber Rivière sah trotz der Mängel, welche „Magie“ von diesen Ausstellungsräumen ausging und wollte dass dieses Werk geschützt wird und nur die notwendigen Maßnahmen ergriffen werden um den weiteren Bestand dieser Ausstellung zu sichern. „La galerie, telle qu'elle se présente, est plus un opus Langlois qu'une véritable histoire du cinéma.[...] Un je ne sais quoi de profond que j'ai en moi m'incite à penser qu'il faut sauver ce chef-d'œuvre, au prix de reformes drastiques de sécurité, de protection climatique, de signalisation.“²⁹⁷

Schlussendlich gab es nach Langlois' Tod niemanden, der dieses dynamische Projekt von Langlois hätte fortsetzen können.²⁹⁸ Dafür gab es zahlreiche Gründe, aber ein schwerwiegender war sicherlich, dass die Spannung zwischen seinen Befürwortern und Gegnern auch nach seinem Tod fortbestand, sich vielleicht sogar forcierte. Nach dem Brandunglück gab es von Seiten der Anhänger die Forderung, die Ausstellung wieder aufzubauen. Zudem protestierten sie gegen das Vorhaben, den Standort der

²⁹⁴ Vgl. Mannoni 2006, S. 438-439. Der Museologe Georges Henri Rivière ist in Frankreich als Wegbereiter des ethnographischen Museums bekannt. Er steht für interaktive, lebendige Museen, die komplexe Strukturen wiederzugeben versuchen und auf einer differenzierten Kulturwahrnehmung aufbauen. In seinen Ausstellungen hat er sich das Prinzip der Inszenierung zu Eigen gemacht und eine Präsentationsästhetik entwickelt, die allein vom musealen Objekt ausgeht. – Vgl. Gorgus 1999. Païni geht davon aus, dass Rivière, der dem Surrealismus ebenfalls sehr nahe stand und Ausstellungskonzepte grundlegend zu transformieren versuchte für Langlois' Museum eine Inspiration gewesen sein muss. Beispielsweise sieht Païni eine parallele in der Aufhängung, auch Rivière bevorzugte die Aufhängung von Objekten im freien Raum zum Beispiel durch Nylonschnüre, anstatt sie in Glasvitrinen zu versperren. – Vgl. Païni 2014 in seinem Vortrag „Le Musée imaginaire d'Henri Langlois“ an der Cinémathèque française am 14.04.2014, <http://www.cinematheque.fr/seance/11488.html>, Zugriff am: 12.3.2015.

²⁹⁵ Vgl. ebd., S. 438-439.

²⁹⁶ Vgl. ebd.

²⁹⁷ Rivière an Jacques Flaud 1980 in: Mannoni: 2006, S. 438. „Die Ausstellung repräsentiert mehr das Opus von Langlois, als die Geschichte des Films. Eine tiefe Ergriffenheit sagt mir, dass man dieses Meisterwerk schützen muss und dafür die erforderlichen Maßnahmen, wie Sicherheitsvorkehrungen, Klimatisierungsregelungen treffen muss.“

²⁹⁸ Vgl. Mannoni 2006, S. 436.

Cinémathèque zu wechseln.²⁹⁹ Die Ausstellung sei ein Kunstwerk, das fest an seinen Ort gebunden sei, und könne wie der Eiffelturm nicht nach Belieben verschoben werden.³⁰⁰ Anfangs plante man tatsächlich noch die Ausstellung von Langlois wiederaufzubauen. Nach langem Hin und Her wurde diese Idee doch verworfen und nur noch in Ansätzen in der Dauerausstellung der heutigen Cinémathèque française umgesetzt, die sich bis heute an der Ausstellung von Langlois anlehnt.

Neben den vielen Bewunderern gab es aber auch – im Kreise der Nouvelle Vague – Stimmen, die sich gegen diese Ausstellung aussprachen. Primär François Truffaut, der hinter allen bisherigen Projekten Langlois' stand, sah in dieser Ausstellung nicht mehr als ein touristisches Spektakel, in dem man einer Reihe von Klischeéaufhängungen begegnet. Er sah zwar ein, dass eine Filmausstellung eine Cinémathèque bereichern könne, verstand aber nicht die Priorität, die Langlois' diesem Projekt einräumte, vor allem weil er die finanziellen Mittel dafür nicht besaß und damit ständig in Kämpfe um Legitimation verwickelt war.³⁰¹ Auch Jean-Luc Godard versuchte Langlois von diesem museografischen Projekt abzubringen und riet ihm auch die Cinémathèque dem Staat zu verkaufen und sich wieder mehr seinem Leben und dem Film zu widmen.³⁰² Godard näherte sich in einer ähnlichen Denkweise der Filmgeschichte an und wird im letzten Kapitel eine zentrale Rolle einnehmen, nicht nur weil er im Jahr 2006 eine Ausstellung kuratierte, die auch als Hommage an Langlois' verlorene Ausstellung aufgefasst wurde.

Langlois war trotz sichtlicher Erschöpfung und Verschuldung noch lange nicht bereit, sein Museumsprojekt zu beenden. Denn in Anbetracht seines Vorhabens, die Filmgeschichte in ihrer Ganzheitlichkeit zu fassen, bildete die realisierte Ausstellung für ihn nur den Grundstein für die Erweiterung des Museums. Er beharrte bis an sein Lebensende weiter darauf, die ihm versprochenen Ausstellungsflächen noch zugewiesen zu bekommen:³⁰³

„Aussi grande qu'elle soit, l'exposition est toute petite par rapport à l'ampleur du sujet. Elle ne constitue donc, malgré ses 2500m² de galeries, que la préfiguration du futur musée du Cinéma, tel qu'il sera possible quand on pourra disposer des trois étages supplémentaires prévus et qui nous furent promis. [...] La vraie bataille, c'est que je veux les trois étages de plus qui m'avaient été promis par Malraux.“³⁰⁴

²⁹⁹ Vgl. ebd.

³⁰⁰ Film „Le fantôme d'Henri Langlois“ (Jaques Richard | F 2005).

³⁰¹ Vgl. Mannoni 2006, S. 432-434.

³⁰² Vgl. ebd., S. 436. Langlois antwortet indirekt auf diese Kritik in der Zeitschrift „Le Monde“ „Oui, il [le musée] a coûté une fortune. On a consacré des crédits au musée, au détriment des autres activités. C'est un choix. Ce n'est pas nouveau: la Cinémathèque a dérapé dès sa création. On m'a dit: «Vous auriez mieux fait de tirer des copies», je réponds: « Non !»: Les cinémathèques qui n'auront pas compris qu'elles doivent, d'abord, être des musées, seront des armoires, rien de plus. – Langlois 1976, S. 769.

³⁰³ Vgl. Mannoni 2006, S. 436.

³⁰⁴ Henri Langlois an den Direktor des tschechischen Filmmuseums, 1972, zitiert nach Mannoni 2006, S. 427. So groß die Ausstellung auch sein mag, in Bezug auf ihr Sujet ist sie viel zu klein. Sie bildet trotz ihrer 2500m² nur die Präfiguration des zukünftigen Filmmuseums, welches erst möglich sein wird, wenn man die vorgesehenen Stockwerke zur Verfügung gestellt bekommt. Der wahre Streit ist, dass ich die drei weiteren Geschosse zugestanden bekommen möchte, die mir Malraux versprochen hat.

Mit dieser Ausstellungsbeschreibung ist deutlich geworden, dass Langlois auf mehreren Ebenen versuchte, das Kino mit allen möglichen Ausdrucksformen des Lebens zu verbinden. Es war keine „reine“ Kunst-, Film-, Technik-, oder ethnographische Ausstellung, sondern eine Synthese und gleichzeitig eine Erweiterung davon. Dabei hat er in mehrerer Hinsicht einer klassischen-didaktischen Museografie den Rücken gekehrt: keine Beschriftungen, kein einheitlicher, klarer Parcours, keine Distanz zu den ausgestellten Objekten und vor allem keine Ordnung. Im Gegenteil, das Chaos wurde zum Prinzip dieser Ausstellung. Dieser Aspekt scheint vor allem in Bezug auf die Erwartungen, die man allgemein an Dauerausstellungen stellt, interessant zu sein. Was erwartet man von einer Dauerausstellung, auch wenn man diesen „reaktionären“ Museumsbegriff längst hinter sich gelassen hat?

3. Rhizomatische Verdichtung – Das Chaos als Strategie

„Langlois n'est pas désordonné: il a un sens scientifique du désordre“³⁰⁵

Museen sind tendenziell an die Vorstellung eines statischen, reaktionären Ortes gegenüber der dynamischen, chaotischen Außenwelt geknüpft, die sich nicht etwa mit der Lebendigkeit des menschlichen Tuns auseinandersetzen, sondern wohlthuende Ordnung in die Unübersichtlichkeit der Vergangenheit bringen. Sicherlich gibt es Museen, die sich diesen Vorwurf nicht gefallen lassen möchten, diesem Konzept schlichtweg so auch nicht entsprechen und das Museum vielmehr als „einen ungemein aufgeladenen, einen spannungsreichen Ort, ein Ort [begreifen], in dem, wenn es ein gutes Museum ist und wenn man ein bisschen etwas mitbringt an Interesse, effektiv neue Erfahrungen zu machen sind –lebendige Auseinandersetzung, sowohl mit zeitgenössischen [...] als auch lebendige Erfahrung, mit zum Teil uralten Artefakten.“³⁰⁶

Aber so ganz wird das Museum das Klischee vom unberührbaren Tempel der Vergangenheit trotzdem nicht los. Der Gedanke, dass es lebendig, ja vielleicht sogar lebendiger als das Leben selbst sein könnte, verleitet nicht immer dazu, über die „wahren“ Aufgaben eines Museums nachzudenken, sondern dazu, auch belustigt darüber zu schmunzeln. Auch wenn Museen eine Veränderung durchlebt haben, die einen Image- und Strukturwandel mit sich brachte, handelt es sich dabei immer noch um Orte, die sich die Aufgabe gestellt haben, das kulturelle und historische Gedächtnis zu bewahren. Ein Museum soll ein Ort sein, an dem man sich von der Gegenwart distanzieren kann, nicht nur um ihr zu

³⁰⁵ Franju in einem Filminterview zu Roger Stéphane und Roland Darbois, zitiert nach: Mannoni 2006, S. 332.

³⁰⁶ Horwath im Gespräch mit Wolfgang Beyer in der Radiosendung „De capo: Im Gespräch“ (Ö1) am 5. September 2014.

entfliehen, sondern auch um im Vergleich mit der Vergangenheit über sie zu reflektieren.³⁰⁷ Geschichte hat spätestens im 20. Jahrhundert das Korsett ihrer Linearität von sich gestoßen, die Vergangenheit verharzt nicht mehr irgendwo auf einsamen Plätzen, sondern wirkt auf die Gegenwart ein und reagiert auf sie. Ein offenes Feld das immer mehrere Richtungen zulässt ist an ihrer statt entstanden, hier lässt sich der Blick aus der Gegenwart in die Vergangenheit und wieder zurück werfen, im Sinne der Bilder, die Walter Benjamin in seinem Passagen-Werk „dialektisch“ nennt.³⁰⁸ „Dialektiker sein heißt den Wind der Geschichte in den Segeln haben. Die Segel sind die Begriffe. Es genügt aber nicht, über die Segel zu verfügen. Die Kunst, sie setzen zu können, ist das Entscheidende.“³⁰⁹ Seit Geschichte nicht mehr einfach erzählt, sondern als flexibles Arrangement von historischem Material gesehen wird, in dem Widersprüche nicht einfach getilgt werden, steht auch das Medium Ausstellung vor der Herausforderung, diesen kritischen Geschichtsbegriff strukturell in ihr Konzept zu involvieren. Ganz besonders müsste dieser Anspruch für die moderne und zeitgenössische Kunst zutreffen, der dieser Geschichtsbegriff inhärent ist, und deren Kunstbegriff zudem auch nicht mehr diese einfachen historischen, verbindlichen und normativen Konturen aufweist, sondern der im 20. Jahrhundert aus seinen Angeln gehoben wurde. Der Philosoph und Politikwissenschaftler Christian Demand erkennt dies und kritisiert an den Museen der modernen Kunst, in deren Werken, ihre Historikerinnen einen ästhetischen Ausnahmezustand sahen, der sich in „Provokation, Kompromisslosigkeit, Subversion und Verstörung“³¹⁰ ausdrückte und den „totalen Bruch mit jeder Tradition, den endgültigen Abschied von jeglichem Kanon [und] die erbarmungslose Schleifung aller Akademien und Regelsysteme“³¹¹ forderte, sich in der „historischen Verarbeitung“ nicht im Geringsten strukturell in ihre Museen übersetzt.³¹² Ganz im Gegenteil, sie scheinen sogar – vor allem in ihren Dauerausstellungen – gegen die Werke zu arbeiten um wieder, unter einer definiten, sinnverheißenden Perspektive und mit geordneter Hand und erwarteter Reihenfolge, die Geschichte der Kunst zu erzählen:

„Mir ist das erst kürzlich wieder aufgefallen, als ich durch Zufall kurz hintereinander die renommierten Sammlungen der Tate Modern, des Centre Pompidou und des Museum of Modern Art besuchte. Ich kam mir ein wenig vor wie im Zoo. So wie man dort die Elefanten traditionell neben dem Nashorn findet, worauf man sich zu den Giraffen begibt, die Zebras besichtigt und herb enttäuscht wäre, würde man danach nicht noch an den Schimpansen vorbeigeführt, war auch hier dreimal ein nahezu identischer Parcours durch die Kunst des 20. Jahrhunderts abgesteckt: Neben

³⁰⁷ Vgl. Groys 2003, S. 175-186.

³⁰⁸ Vgl. Benjamin 1982 (Bd.1), S. 592. Dialektische Bilder liefern einen Punkt, von dem aus gleichzeitig zurück und umher geblickt werden kann. Sie bieten eine Sichtweise und vermitteln gleichzeitig eine Perspektive. Doch die gegenseitige Erhellung von Vergangenheit und Gegenwart, die die dialektischen Bilder ermöglichen, entfernt sich auch von der Idee einer zeitlich linearen Entwicklung: „Das Gestern determiniert das Heute nicht stärker, als es selbst von ihm determiniert ist“ – Casetti 2010, S. 77-79.

³⁰⁹ Vgl. Benjamin 1982 (Bd.1), S. 592

³¹⁰ Demand 2010, S. 9.

³¹¹ Ebd.

³¹² Demand bezieht sich in seinen Überlegungen auch auf Malrauxs imaginäres Museum, das für ihn den Inbegriff für die Aufhebung eines geordneten kanonisierten Kunstverständnisses und das „Ende der normativen Ästhetik“ darstellt, in dem die Kunst nun befreit von jeglichen historischen Determinierungen rezipiert werden könnte. – Vgl. Demand 2010. S. 8-11.

dem Picasso wartete der Matisse, auf Pollock folgte wie gewohnt Barnett Newman, aus dem Saal gegenüber blinzelten einem bereits die alten Bekannten Warhol und Rauschenberg entgegen, worauf auch schon die Herren Beuys, Stella und Richter den Weg zu Ausgang und Museumsshop wiesen.“³¹³

Demand zufolge ist es bis heute feststellbar, dass die großen Museen der modernen Kunst, trotz widerwilliger Kunstproduktion und unüberschaubarer Rezeption, schweigend die Übereinkunft getroffen zu haben scheinen, in ihren Dauerausstellungen doch bevorzugt einem linearen Narrativ zu folgen, in dem die Geschichte der Kunst wie in einem „ästhetischen Weltgericht“³¹⁴ präsentiert wird, damit nicht die Gefahr entstehe, dass jemand am Ende überhaupt nichts verstanden hat und womöglich völlig entgeistert das Museum verlässt. Der Wissende wird bestätigt, der Unwissende belehrt und die Abwechslung wurde ganz in die temporären Ausstellungen verschoben. Im Gegensatz zu temporären Ausstellungen werden in Dauerausstellungen die eigenen Sammlungen präsentiert, mit denen sich die Museen gegenüber den anderen Institutionen legitimieren müssen. Aus dieser Position heraus scheint sich die Verpflichtung zum Ordnungswillen zu ergeben, durch den das „Unhinterfragbare“ wieder aus dem Chaos enthoben wurde, um es in einer Art Endlosschleife zu wiederholen. In diesem Zusammenhang kann wieder an Deleuze und Guattari erinnert werden, die in ihrem Buch „Was ist Philosophie?“ ein Konzept entwickelten, in dem das Denken als kreativer Akt bestimmt wird, der sich aus dem Chaos generiert. Das Denken konzipiert seinen Gegenstand, während es ihn denkt. Der Ordnungswille steht diesem Konzept jedoch widerwillig gegenüber: „Wir wollen doch nichts anderes als ein wenig Ordnung, um uns vor dem Chaos zu schützen. Nichts ist schmerzvoller furchteinflößender als ein sich selbst entgleitendes Denken, als fliehende Gedanken, die, kaum in Ansätzen entworfen, schon wieder verschwinden, bereits angenagt vom Vergessen oder in andere hineingestürzt, die wir ebenso wenig beherrschen.“³¹⁵

Auch wenn damit nicht jede Ordnung aus den Museen verworfen werden muss, und auch ein gewisses Gefallen darin steckt, stellt sich Demand die Frage, ob es noch angesichts der im 20. Jahrhundert stark entwickelten Veränderung hin zu einem Denken in dynamisch relationalen Räumen überhaupt noch vertretbar ist, in Dauerausstellungen die Ordnung der Kunst vermitteln zu wollen.

Langlois versuchte in jedem Fall nicht, einem Ordnungsmuster zu folgen, und die sich im Filmdiskurs formierende Geschichte nochmals zu bestätigen, sondern er versuchte zuallererst einmal etwas zu zeigen, mit dem die Besucherinnen nicht rechneten, um so dazu aufzufordern, über die Anfänge des Films aus einer anderen Perspektive nachzudenken. Dieser Bruch setzte sich durch die gesamte Ausstellung hindurch fort, indem Ausstellungsobjekte immer wieder in eine unkonventionelle Beziehung zueinander gesetzt wurden. Er setzte Leerstellen in seiner Ausstellung, die eigene

³¹³ Demand 2010, S. 9.

³¹⁴ Demand 2008, S. 68.

³¹⁵ Deleuze/Guattari 1991, S. 238.

Annäherungen forderten, und die Betrachterin aktiv in die Ausstellung involvierte. Auch wenn die Dauerausstellung letztlich ihre Schwerpunkte hatte, die sich durch die Will Day-Sammlung, aber auch durch Langlois' Vorliebe für den Stumm- und Experimentalfilm ergab und er doch eine ganz bestimmte Art und Weise hatte, Filmgeschichte zu sehen, ging es ihm nicht darum, sich durch seine Ausstellung gegenüber anderen Institutionen abzugrenzen oder seine Sehweise anderen aufzudrücken, sondern darum, ähnlich wie auch in seinen Organigrammen, Beziehungsgeflechte aufzuzeigen.³¹⁶ Er wollte auch nicht im Geringsten die Filmgeschichte ordnen, sondern das Publikum langsam aber sicher in ein Beziehungsgeflecht verwickeln, aus dem überhaupt niemand „geordnet“ entkommen sollte.

Dieser Ansatz steht in jedem Fall ganz im Gegensatz zu den vielen Dauerausstellungen, die, wie schon erwähnt, nichts anderes zu verfolgen scheinen, als die Ordnung der Kunst zu propagieren. Sie folgte in jedem Fall keinem klaren, linearen Narrativ, sondern versuchte vergleichbar mit der Erfassung institutioneller Verhältnisse bei seinen Organigrammen eine Genealogie der Filmgeschichte zu konstruieren. Langlois hat auch nicht nur Diagramme gezeichnet, um die Organisationsstrukturen seiner Cinémathèque offenzulegen, sondern auch immer wieder versucht, die Filmgeschichte zu visualisieren (**Abb. 53-54**). Diese Zeichnungen sind jedoch skizzenhafter und setzten sich in dieser Konstellation nicht fort, was die Vermutung nahe legt, dass er sie auch wieder verworfen hat. Die Filmgeschichte auf diese Art und Weise darzustellen, ist mit den berühmten und viel rezipierten Zeichnungen von Alfred H. Barr, dem Kunsthistoriker und ehemaligen Direktor des MoMA in New York in Verbindung zu bringen. Barr hat ähnlich wie Langlois Diagramme erstellt, nicht aber um die institutionellen Vernetzungen zu visualisieren, sondern um die Entwicklung der Kunst darzustellen (**Abb. 55**). Hinter seiner Idee verbirgt sich das einfache Modell von Wachstum und Verfall: „Für soziale Veränderungen, für spirituelle, literarische oder andere außerkünstlerische Quellen als Inspiration für die abstrakten Maler war [...] in seinem Evolutionsdiagramm kein Platz.“³¹⁷

Für Langlois hingegen beruhte die Filmgeschichte auf keinem Prinzip von Ursache und Wirkung oder Wachstum und Verfall. Vielleicht hat er deshalb im Gegensatz zu Barr, in dieser Art von Darstellung, keine Möglichkeit gesehen, die Filmgeschichte in einer zweidimensionalen Darstellung zu visualisieren. Die fragmentaren Zeichnungen von Langlois zeigen doch sehr deutlich, wie er versuchte, durch wuchtige Pfeile Beeinflussungen und Beziehungen darzustellen, die er dann aber nicht völlig ausformulierte. Es macht den Eindruck, als fehlte es ihm auf dem Blatt an zumindest einer weiteren Dimension, die er im musealen Raum fand und als hätte er erst dort die Möglichkeit gesehen, die Genealogie des Films in ihrer Verdichtung und all ihren Ebenen kenntlich zu machen – nicht nur im Sinne einer Vollständigkeit, sondern auch als grundlegende Reversion der Geschichte.

³¹⁶ Zur Langlois' Art und Weise die Filmgeschichte zu sehen: Vgl. etwa Langlois 1955a u. Langlois 1955b.

³¹⁷ Schmidt-Burkhardt 2005, S. 152.

Für diese Art von ambivalenten Strukturen haben Deleuze und Guattari den aus der Botanik entlehnten Begriff des Rhizoms geprägt. Es handelt sich dabei um ein Wurzelgeflecht ohne Stamm und stellt einen Gegenentwurf zum Konzept des cartesianischen „Baum des Wissens“ dar. Sie verwendeten diesen Begriff als Metapher für ein neues, nicht hierarchisches Modell der Wissensorganisation und Weltbeschreibung. Das Rhizom verkörpert ein nicht zentriertes, variables System, das sich einzig und allein durch das sich verändernde Geflecht von Querverbindungen definiert. In seiner Wachstumsform steht das Rhizom für die freie Art der Entfaltung, die dem vernetzten Denken entspricht:³¹⁸ „Deleuze und Guattari schwebte mit dem Rhizom ein antiautoritäres Erkenntnismodell vor, das quer durch alle epistemologischen Plateaus Verbindungen herstellt, ja erst möglich werden lässt. Statt ordnender Semantik propagieren sie die Heterarchie verschiedener semantischer Zweige.“³¹⁹ Sie favorisierten mit dem rhizomatischen Prinzip die Vorstellung von der Vielwurzeligkeit des Wissens und machten ambivalente Komplexitäten zu ihrem philosophischen Grundsatz. Deleuze und Guattari wollten das Rhizom nicht als Modell einer Lerntheorie verstanden wissen. Vielmehr sollten mit diesem offenen Denknetz immer wieder beliebige neue Erkenntnisknoten zwischen den ‚tausend Plateaus‘ ihrer Philosophie geknüpft werden.“³²⁰ Sie geben damit die Vorstellung einer linearen Einheit auf, wie sie das Bild eines Baumes, der eine Hauptwurzel hat, erweckt, und ersetzen sie durch das Prinzip der Vielheit.³²¹ Das Konzept eines kartografischen Denkens in einem Wurzelwerk lässt sich ebenso auf Langlois‘ gesamte Denk- und Arbeitsweise übertragen: „Je travaille dans l’improvisation, dans le désordre, je veux dire dans le désordre apparent de la vie. Un arbre pousse au jour le jour, il ne pousse pas selon des plan d’architecte.“³²² Langlois verwendete zwar noch den Baum als Metapher, aber in seinen Zeichnungen wird sichtbar, dass sich dieser in einem Rhizom aufgelöst hat.

Dem museografischen Konzept von Langlois liegt ein ähnlich ambivalentes Beziehungsgeflecht in Form von rhizomatischen Verläufen aufzubauen, zugrunde. Eine Form zu denken, die nicht nur in seinen Ausstellungen, sondern auch schon in seinen Organigrammen, Filmlisten, in seinem einzigen gedrehten Film und schließlich in seiner Art und Weise über Filmgeschichte und die Zukunft der Cinémathèque, zu sprechen zum Ausdruck kommt. Man kann also sagen, dass diese Art des Denkens, in der es um die Erzeugung von spielerischem Umgang mit mehreren Möglichkeiten, sowie um die Einsicht geht, dass es eine Vielfalt möglicher Wege zu entdecken und zu entwickeln gibt, ganz dem Zeitgeist des Poststrukturalismus entspricht. Deren intellektueller Hauptanknüpfungspunkt die

³¹⁸ Vgl. Deleuze/Guattari 1976. „Das Rhizom selbst kann die verschiedensten Formen annehmen, von der Verästelung und Ausbreitung nach allen Richtungen an der Oberfläche bis zur Verdichtung in Knollen und Knötchen. [...] Jeder beliebige Punkt eines Rhizoms kann und muss mit jedem anderen verbunden werden [...] Ein Rhizom ist keinem strukturalen oder generativen Modell verpflichtet. Es kennt keine genetische Achsen oder Tiefenstrukturen.“ – Deleuze/Guattari 1976, S. 11-20.

³¹⁹ Schmidt-Burkhardt 2005, S. 435.

³²⁰ Vgl. ebd. S. 125.

³²¹ Vgl. ebd., S. 53.

³²² Langlois 1972b, S. 756.

Avantgardebewegung war, eine Bewegung, die Langlois hoch schätzte, und die er im Kreise der Nouvelle Vague und durch sein erweitertes Museum in gewisser Weise selbst als Montagekünstler fortsetzte.³²³

V. Filmgeschichte vermitteln?

1. Die Ausstellbarkeit von Kino und seiner Geschichte

Der Umstand, dass Langlois sich über die Jahre immer intensiver auf das Medium Ausstellung fokussierte, zeugt davon, dass er darin die ideale Ausdrucksform sah, um die Filmgeschichte zu vermitteln. Nicht idealer als die Filme selbst zu sehen, aber idealer als beispielsweise in Form eines Textes über Filmgeschichte reflektieren zu wollen. Sein Hauptargument gegen den Text war nicht etwa seine Linearität, sondern sein Unvermögen, Bilder zu zeigen, und so immer in dem beklemmenden Verhältnis zu stehen, die Bilder in eine andere Sprache als ihre eigene übersetzen zu müssen.³²⁴ Das Kino war für Langlois eine vor allem visuelle Kunst und deshalb wollte er es auf dieser Ebene vermitteln.³²⁵ Auch die musikalischen Untermalungen des Stummfilms sah er als weniger wichtig an, da die Filme selbst ihre eigene Rhythmik erzeugen, was er sich auch in seinem Film „Le Métro“ zunutze machte.³²⁶ Außer Frage stand dies für ihn bezüglich der Stumm- und Experimentalfilme, aber mit dem Aufkommen des Tonfilms bemerkte er, dass der Film seinen Schwerpunkt auch auf die Dialoge legen könne oder dass eine Verstärkung der Bilder durch die Dialoge und Musik entstehen konnte. Damit war auch für Langlois der Film nicht mehr lediglich eine visuelle Kunst, sondern eine Synthese von Bild, Ton und Dialog, wobei für ihn das Bild zum Ton in einem Verhältnis stand, wie der Diamant zur Keramik.³²⁷ Für ihn blieb auch der Tonfilm hauptsächlich eine visuelle und damit bildende Kunst. Dafür spricht auch seine Reaktion auf die Feststellung, dass er der Vater der Nouvelle Vague sei:

³²³ Die Analogie zwischen der Avantgardebewegung und dem Poststrukturalismus stellte unter anderem der Philosoph Jean-François Lyotard fest. – Vgl. Lyotard 1985, sowie Welsch 1990, S. 31-36.

³²⁴ Vgl. Langlois 1972a, S. 738-752.

³²⁵ Vgl. ebd.

³²⁶ Dieser Vorteil in der Seherfahrung wurde ihm bewusst, als er aus finanziellen Gründen, die Stummfilme ohne musikalische Untermalung vorführte. – Vgl. Langlois 1972a, S. 745-748.

³²⁷ In einem anderen Beispiel bezeichnet er den Film als Sandwich, wo er das Bild als das Brot, den Ton als die Butter und den Dialog als den Schinken bezeichnet. – Vgl. Langlois 1972, S. 749. Auf dieser Weise stellte er das Öffnen in Interviews und Tagebuchaufzeichnungen die Frage, welche Bedeutung der Ton und der Dialog im Film tragen, um schließlich immer wieder festzustellen, dass sie in ihrer Bedeutung variieren. So wie es Filme gibt, in denen die Dialoge nicht getilgt werden können, so gibt es auch solche, die ohne Ton ihre visuelle Kraft erst völlig offenbaren. Die Präsenz und Absenz von Ton war die eine Sache, die er oftmals umkreiste und die andere Frage war, wie relevant das Verstehen der gesprochenen Sprache eines Films für dessen Rezeption sei. Hinsichtlich dieser Frage kam er immer wieder zu dem Schluss, dass das Sprachverständnis sekundär wäre und das Nicht-Verstehen der Dialoge sogar das Potenzial berge, das filmische Werk besser zu begreifen. – Vgl. ebd.

„Moi je veux bien qu’on dise que la Cinémathèque française est le père de la Nouvelle Vague, mais alors, pourquoi le British Film Institute n’est-il pas le père d’une nouvelle vague ? [...] Mais voilà. En passant des films sans sous-titre, j’ai obligé les gens à regarder! Dans mon esprit, l’écart entre le cinéma d’aujourd’hui et le cinéma de demain tel que je le vois réside dans le compromis des dialogues. [...]. Dès que l’on commence à écouter un dialogue, c’est qu’il a quelque chose de littéraire, n’est-ce pas ? Le cinéma meut n’a jamais été littéraire ; quand il l’était, il était mauvais. Si la Cinémathèque a joué un rôle prépondérant dans la formation de la Nouvelle Vague, donc c’est qu’elle n’avait pas l’argent nécessaire pour sous-titrer les copies des films.“³²⁸

Er machte nicht, wie die meisten Autorinnen der Nouvelle Vague, seine Filmprogramme dafür verantwortlich, sondern die Tatsache, dass er aus finanziellen Notlagen heraus oft gezwungen war, nichtfranzösische Filme gänzlich ohne oder mit falschen Untertiteln zu zeigen. Denn damit waren die Besucherinnen der Cinémathèque gezwungen richtig hinzusehen.³²⁹ Langlois maß der gesprochenen Sprache in den Filmen nicht nur eine sekundäre Rolle zu, sondern sah darin auch das Problem, dass die Sprache der Bilder in den Hintergrund rücken könnte. Aus diesen Überlegungen wird auch verständlich, warum Langlois in seiner Ausstellung ohne erklärende Texte auskommen wollte, sondern viel mehr danach trachtete, mit den Mitteln der Filmkunst, wie dem Prinzip der Montage, der Blickführung, der Aufhebung von Linearität, der Erzeugung von Spannungs- und Identifikationsmustern und der multiplen Wahrnehmung, selbst einen Dialog zu erzeugen. Trotzdem hatte Langlois Bedenken eine Form zu finden den Tonfilmen adäquat im musealen Raum auszustellen. So äußerte er gegenüber der Nouvelle Vague Zweifel daran, diese Autorinnen im musealen Raum vermitteln zu können und warf die Frage auf, ob diese einzig im Kinosaal rezipiert werden könnten, weil nur dort ihre ganze Ausdrucksform völlig zur Entfaltung komme.³³⁰ Ganz abgesehen davon, ob und welche Filme auch im musealen Raum ausstellbar sind, entfachte Langlois damit eine Debatte über die Ausstellbarkeit des Films, die sich bis heute fortsetzt.³³¹

Godard stellte ganz ähnliche Überlegungen zur Vermittlung von Filmgeschichte an. Er geht sogar so weit, zu behaupten, dass der Film mit dem Ton gescheitert ist, weil er so seine eigene Sprache verlernt hat.³³² Auf mehreren Ebenen scheint es Überschneidungen in der Denkweise von Godard und Langlois zu geben und deshalb soll im folgenden Kapitel versucht werden, ihre Auseinandersetzungen, die sich in verschiedenen Medien ausdrückten, nachzuzeichnen. Was die beiden verbindet ist die Suche nach einer Form, die alle herkömmlichen Vermittlungsarten sprengen sollte, sei es nun in Form einer Vorlesung, eines Filmes oder einer Ausstellung.

³²⁸ Vgl. Langlois 1972b, S. 745. „Ich habe nichts dagegen, wenn man behauptet, dass ich der Vater der Nouvelle Vague sei, aber man sollte sich fragen, weshalb das britische Filminstitut keinen Vater der Nouvelle Vague hat. [...] Indem ich Filme ohne Untertitel laufen ließ, habe ich die Leute gezwungen hinzusehen! [...] Wenn die Cinémathèque eine wichtige Rolle bei der Entstehung der Nouvelle Vague gespielt hat, dann deshalb weil sie nicht das nötige Geld hatte, die Filme zu untiteln.“

³²⁹ Vgl. ebd.

³³⁰ Vgl. Langlois im 1974 gedrehten Film zu seinem Museum „Le musée du cinéma – Henri Langlois à Chaillot“ (Jean Lassave | F 1974), <https://vimeo.com/101244396>.

³³¹ Vgl. dazu etwa Païni 1998, Dercon 2000, Horwath 2010, Verraes 2013 oder Slock 2013.

³³² Vgl. Godard 1980, S. 177.

Für Godard war Langlois auch niemand weniger als der Gott, der den Cineasten das Licht brachte: „un soir/ nous nous rendîmes/ chez Henri Langlois/et alors la lumière fu“.³³³ Langlois hatte schon zur Zeit der Gründung der Cinémathèque erklärt, es ginge ihm darum, durch das Vorführen von Filmen über Filme zu reflektieren und auch Godard wollte durch seine Filme immer auch ein Nachdenken über das Medium Film anregen. Für Godard war Langlois durch seine Art Filme zu vermitteln, selbst ein Filmemacher. Durch die Art und Weise, in der Langlois seine Cinémathèque führte und Filme vermittelte, konnte sich die Nouvelle Vague formieren.³³⁴ Denn auch die Autorinnen der Nouvelle Vague versuchten, in ihren Filmen geschichtstheoretische Überlegungen anzustellen, indem sie ihre Vorbilder explizit in ihre Filme miteinbezogen. Deshalb bezeichneten sie die Cinémathèque auch oft als „Louvre du cinéma“, denn dort hatten sie erstmals als Filmemacher die Möglichkeit, wie die Maler in Museen, ihre Vorbilder zu studieren und in ihren Werken darüber zu reflektieren.³³⁵ Doch Godard war der einzige Filmemacher, der sich dabei immer an den Grenzen des Möglichen bewegte. So wie Langlois vor ihm, erweiterte auch er das Kino auf die bildenden Künste. Insgesamt verfolgen sie einen ähnlichen Ansatz, nämlich die Kinogeschichte nicht isoliert zu betrachten, sondern viel eher auf die Beziehungen zwischen Kunst, Wissenschaft, Politik und Leben hinzuweisen.

Mit der Videotechnologie und spätestens seit den 1990er Jahren, ist die Filmausstellung jedoch zu einem weiteren Medium in ein Konkurrenzverhältnis getreten, nämlich zum Film selbst, genauer gesagt zum filmvermittelnden Film, wie man ihn etwa von Gustav Deutsch, Harun Farocki oder – wie in Bezug zum Österreichischen Filmmuseum Wien schon erwähnt – von Alexander Horwath kennt.³³⁶ Damit konnte die Auseinandersetzung mit Filmgeschichte auf eine andere Ebene gebracht werden, indem man beispielsweise durch Zeitmanipulation, Verdichtung, Isolation und Montagen auf bestimmte Momente in den Filmen hindeuten konnte, die möglicherweise in der herkömmlichen Rezeption im Kino außer Acht gelassen würden.³³⁷ Das bedeutet, dass die Überlagerung, Verdichtung und Vernetzung, die Langlois nur im musealen Raum umzusetzen wusste, nun im Film selbst möglich wurde und umgekehrt, dass sich das Verhältnis von Raum, Bildraum und Betrachterin im musealen Raum vom Kino emanzipierte. An dieser Stelle muss bemerkt werden, dass Langlois zwar das Aufkommen der Videotechnik erlebt hatte, doch das Ausmaß der Möglichkeiten, die sich dadurch bis in die Gegenwart entwickeln würden, konnte ihm kaum bewusst gewesen sein. Im Gegensatz dazu haben sich die institutionellen Einschränkungen im Medium Ausstellung kaum verändert. Deshalb

³³³ Vgl. Godard 1998, (Bd.1), S. 12. „Eines Abends trafen wir uns bei Henri Langlois und es ward Licht“.

³³⁴ Vgl. Frisch 2007, S. 98-127.

³³⁵ Vgl. Jacques Rivette im Film „Le fantôme d'Henri Langlois“ (Jaques Richard | F 2005).

³³⁶ „Ein filmvermittelnder Film kann eine künstlerische Videoarbeit sein, die in einer Montage typische Einstellungen aus Filmen eines Regisseurs versammelt; oder ein Dokumentarfilm über Bild-Motive eines Genres; oder ein ‚filmkundlicher‘, didaktischer Film zur Kinovermittlung. Das Genre umfasst viele Formate: experimentelle, analytische, didaktische, essayistische Formen für Kino, Fernsehen, Museum und Schule.“ – Internetseite: Kunst der Vermittlung, <http://www.kunst-der-vermittlung.de/>.

³³⁷ Vgl. Zahn 2012, <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmpaedagogik/manuel-zahn-filmvermittlung-ist/>.

kann es im Folgenden nicht darum gehen, die Medien Ausstellung und Film gegeneinander auszuspielen, sondern darum auf welche Weise sie versuchen sich zu erweitern. Die Ausstellung von Godard wird dabei, auch wenn sie für ihn ein gescheitertes Projekt war – auch darin liegt eine Analogie – im Fokus stehen, da sie die Grenzen des Museums offen legte und zudem als eine Hommage an Langlois' verlorene Ausstellung aufgefasst wurde, nicht nur der tatsächlich realisierten im Palais de Chaillot, sondern auch seiner imaginierten Vision einer absoluten, dynamischen, vernetzten und unendlich erweiterbaren Ausstellung.

2. Die erweiterten Vorlesungen in Montréal und der (unvollendete) Videoessay „Introduction à une véritable histoire du cinéma et de la télévision“

Langlois hat neben seinen legendären Filmprogrammen nicht nur mit der Ausstellung experimentiert, sondern auch die Vorlesung als didaktisches Medium genutzt und mit Godard darüber nachgedacht, wie man die Vorlesung zugunsten des Film erweitern könnte.³³⁸ Ein Schriftzeugnis dieser gemeinsamen Überlegung ist ein Projekt, das die „wahre“ Kinogeschichte vermitteln soll. „Wahr“ insofern, als sie aus Bildern und Tönen gemacht sein sollte und nicht aus Texten. Ins Visier nahmen sie dabei das Format der Vorlesung, die vor allem den Universitäten und Akademien vorbehalten war. Sie wollten die Vorlesung in ihren Möglichkeiten ausschöpfen und dem Film anpassen. Anlass dafür waren von Seiten Langlois' Vorlesungen zur Filmgeschichte, die er seit den 1960er Jahren in Montréal hielt. Er bezeichnete seine Vorlesungen jedoch als „Antivorlesungen“ und sich selbst als „Antiprofessor“.³³⁹ Sie hielten es für stumpfsinnig, lediglich über die Filmgeschichte zu sprechen, sie wollten in einer Vorlesung vielmehr mit Filmausschnitten arbeiten und so durch die Montage verschiedenster Filme einen offeneren Rahmen schaffen, um sich mit Filmgeschichte auseinanderzusetzen.³⁴⁰

Langlois und Godard traten für eine erweiterte Vorlesung ein, die ähnlich wie in Langlois' Filmprogrammen unkonventionelle Vergleiche zwischen Filmen zuließ, wie beispielsweise die Stummfilme von Louis Feuillade mit denen von Godard einander gegenüber zu stellen und darüber hinaus die Filmgeschichte in einen breiteren Kontext zu setzen und in Verbindung mit Kunst, Wissenschaft, Politik und Leben zu sehen. Leider haben sich die Vorträge von Langlois in keiner Form erhalten, aber aus Berichten von ehemaligen Hörerinnen und seinen Reflexionen wird offensichtlich, dass sie seinen Filmprogrammen ähnlich gewesen sein müssen.³⁴¹ Nach Langlois' Tod wurde Godard

³³⁸ Vgl. Langlois/Myrent 1986, S. 360-376. „Henri Langlois wurde auch ohne Universitätskarriere zum Professor für Film ernannt und lehrte in Nanterre, an der Sorbonne und Montréal. Seine Vorträge waren sehr beliebt wegen ihrer Lebendigkeit. Er zeigte Filme und redete dann spontan darüber, und wer ihn einmal gehört hat, wird das nie in seinem Leben vergessen.“ – Eisner 1984, S. 182.

³³⁹ Vgl. Langlois 1976, S. 767.

³⁴⁰ Vgl. Langlois/Myrent 1986, S. 360-376.

³⁴¹ Vgl. dazu etwa Eisner 1984, S. 219-224 u. S. 239-255, Langlois/ Myrent 1986, S. 209-249.

von Serge Losique, dem Leiter des Conservatoire d'Art Cinematographique in Montréal, eingeladen, Langlois' filmhistorische Vorlesungen von Langlois in Kanada weiterzuführen. Aus diesem Anlass entschloss sich Godard dazu, das mit Langlois formulierte Projekt umzusetzen und anstatt eine konventionelle Vorlesung zu halten, begann er, mit seinen Studentinnen eine Art Drehbuch für einen späteren Videoessay zu erstellen, das den Titel: „Introduction à une véritable histoire du cinéma et de la télévision“ trug.³⁴² Es war eine Art Retrospektive, in der immer einer seiner Filme den Ausgangspunkt darstellte und mit anderen Filmen gekoppelt wurde, die als Einfluss, über gemeinsame Themen oder durch andere Querverbindungen mit den seinen kommunizierten.³⁴³

„Das Drehbuch wurde also in mehrere Kapitel oder Reisen eingeteilt [...]. Bei jeder Reise brachte ich etwas von meiner Geschichte mit, und an jedem Monatsende tauchte ich wieder in sie ein, mit jeweils zwei meiner Filme. Aber das Wasser dieses Tauchbads ließ mich oft etwas anderes sehen, als das, was mein Gedächtnis gespeichert hatte. Das kam daher, dass wir morgens Filmstücke zur Filmgeschichte zeigten, die damals für mich etwas zu tun gehabt hatten, mit dem, was ich gerade machte. Und ich kommentierte das Ganze dann aus dem Stegreif vor drei oder vier Kandidaten, die in dieser Geschichte genauso verloren waren wie ich.“³⁴⁴

Letztlich konnten nur sieben der zehn Reisen realisiert werden, weil die finanziellen Mittel dafür ausgingen und aus diesem Projekt entstand auch kein Videoessay, sondern eine Buchpublikation und der darin enthaltene Text ist auch nicht von Godard geschrieben worden, sondern ist „die Übersetzung einer Übersetzung einer Übersetzung“³⁴⁵, wie es im Vorwort dieses Buches heißt. Denn es handelt sich hierbei um keinen von Godard verfassten, sondern um einen frei von ihm gesprochenen Text, der anhand von Aufzeichnungen rekonstruiert und publiziert wurde. Godard lag es ganz und gar nicht im Sinn, ein Buch zu publizieren, denn, alle geschriebenen Filmgeschichten verfälschten seiner und auch Langlois Ansicht nach ihren Gegenstand und konnten ihn auch gar nicht erfassen. Die Übersetzerinnen haben sich also bemüht, wie sie selbst sagen, „hinter dem Geschriebenen das Gesprochene zu hören und zu verstehen und es durch das Geschriebene zu suggerieren.“³⁴⁶

3. Die Filmdokumentation: „Parlons cinéma ou les anti-cours d'Henri Langlois “ (1976)

Zwei Jahre bevor Godard nach Langlois' Tod seine Vorlesungen in Montréal fortführte, realisierte Langlois mit Harry Fischbach auch eine Dokumentation zur Filmgeschichte, die im kanadischen Fernsehen ausgestrahlt wurde: „Parlons cinéma ou les anti-cours d'Henri Langlois“. Diese war so aufgebaut, dass Langlois sich im Gespräch mit Harry Fischbach zu verschiedenen Themen äußerte, wie zu Charlie Chaplin, zum Übergang vom Stummfilm zum Tonfilm, zu den Beziehungen zwischen Andy

³⁴² Godard 1984, S. 9.

³⁴³ Vgl. ebd., S. 15-21.

³⁴⁴ Ebd., S. 9.

³⁴⁵ Ebd., (Vorwort der Übersetzerinnen), S. 5.

³⁴⁶ Ebd.

Warhol und Godard, etc. In diesen Themenblöcken wurden, wie schon aus den genannten Beispielen hervorgeht, unterschiedliche Perspektiven gewählt, um sich der Kinogeschichte anzunähern. Diese Gespräche waren zusätzlich mit Filmausschnitten, Fotografien und sonstigen Bildern bereichert. Daneben kamen aber auch viele Filmemacher und alle möglichen Leute zu Wort, die irgendwie mit Film zu tun hatten. Durch diese verschiedenen Positionen wurde ein facettenreicher Einblick in das Filmemachen gegeben.³⁴⁷

Langlois' Kommentare repräsentierten ganz seine Redeweise. Diese zeichnete sich dadurch aus, dass er unkonventionelle Vergleiche anstellte, wie beispielsweise die Parallelen zwischen Godard und Andy Warhol diskutierte, und sich – wie aus einigen Interviews bekannt – eher launenhaft zur Filmgeschichte äußerte. Dabei bemerkte er beispielsweise, dass Jean Vigo der einzige Filmemacher wäre, dem es bis heute gelungen sei eine perfekte Synthese von Ton, Bild und Dialog zu schaffen oder dass die drei besten Filme in der gesamten Kinogeschichte ohne Frage Chaplin, Chaplin und nochmals Chaplin seien.³⁴⁸ Mit diesem Projekt wird deutlich, dass Langlois auch das Fernsehen nicht als Bedrohung für das Kino sah, sondern im Gegenteil als eine Möglichkeit ein breites Publikum mit Kinogeschichte zu konfrontieren. Gerade weil, so Langlois, durch das Fernsehen auch „schlechtes“ Filmmaterial ausgestrahlt wurde, gewann das Kino dadurch an Legitimität.³⁴⁹

Wurde für Langlois die Ausstellung zunehmend zum idealen Medium, um seine künstlerisch-kritischen Vermittlungsansätze zu verwirklichen und war sie selbstverständlich auch die einzige Möglichkeit, seine nichtfilmische Sammlung vorzuführen und damit auch zu legitimieren, steht Godard dem Museum sehr kritisch gegenüber: Einerseits seinen institutionellen Grenzen und andererseits der Tendenz zur Blockbuster Ausstellung, die so Godard, in ihrem Wahn, hohe Besucherzahlen zu erreichen, nicht mehr als ein Erlebnispark, die Perversion des Museums schlechthin sei.³⁵⁰

Das Museum hat indessen in Godards Werk immer wieder eine zentrale Rolle eingenommen. Ein bleibendes Bild seiner Einstellung zum Museum hat Godard schon in seinem Film „Bande à part“ (| F 1964) zum Ausdruck gebracht, in dem die drei Hauptprotagonistinnen des Films den Louvre in weniger als 9 Minuten und 43 Sekunden durchlaufen um den von Jimmy Johnson aufgestellten Rekord zu brechen. In Godards Werk spielt die bildende Kunst eine zentrale Rolle, dabei privilegiert er jedoch nie die Institution, in der sie aufgesucht werden können. Er fühlte sich in mehrerer Hinsicht von den

³⁴⁷ Vgl. Langlois im Film „Parlons cinéma ou les Anti-cours d'Henri Langlois“ (Harry Fischbach, | F 1976).

³⁴⁸ Vgl. ebd.

³⁴⁹ Vgl. Langlois 1976, S. 766. Bezüglich des Fernsehens ist es Langlois und Godard gemeinsam, dass sie sich im Fernsehen oftmals etwas provokant aufführten, indem sie ihre Interviewer bloßstellten, das Fernsehen anprangerten und mit Absurditäten um sich warfen. Sie standen dem Fernsehen beide sehr kritisch gegenüber, aber Langlois sah darin immer noch das Potenzial einer positiven Erweiterung. – Vgl. ebd.

³⁵⁰ Vgl. Païni im Filminterview „De voyage(s) en utopie a film socialisme“ (Guillermina Chiariglione | F 2010), <https://vimeo.com/26447852>.

Museumswänden eingeeignet – nicht nur als Ausstellungsmacher, sondern auch als Besucher.³⁵¹ Godard entdeckte im Film selbst die einzig „wahre“ Möglichkeit Filmgeschichte zu vermitteln. Die filmische Montage bildete für ihn, wie der Bildtheoretiker und Filmwissenschaftler Volker Pantenburg darlegt, das Kernelement seiner Poetik.³⁵² Sie ermöglicht ein „relationierendes Springen, als Konstruktion und Rekonstruktion von Verhältnissen“³⁵³. Diese Zusammenfügung zweier Bilder ruft für Godard immer auch ein drittes, ein imaginäres Bild hervor. Die Montage ist für ihn ein zentrales theoretisches Verfahren und erfährt im Laufe seines Schaffens eine Erweiterung. Er unterscheidet dabei nicht zwischen Montage und „mise en scène“, sondern interessiert sich für die dialektische Verknüpfung dieser beiden Konzepte.³⁵⁴ Dieser theoretisch-schöpferische Akt spiegelt sich in all seinen Filmen wider, aber ganz besonders wird dieser Ansatz in seinem Projekt „Histoire(s) du Cinéma“ deutlich.³⁵⁵ Dabei handelt es sich um einen sechsstündigen Videoessay, der zwischen 1989 und 1992 entstanden ist, in dem er über die Geschichte des Kinos als Geschichte des 20. Jahrhunderts auf mehreren Ebenen reflektiert. Der Essay besteht aus montierten Bildern verschiedenster Art, an erster Stelle Filmschnipsel, deren Herkunft manchmal erkannt werden kann oder auch nicht. Sie scheinen oft kurz auf und werden mit anderen Bildern überblendet, mit einem zweiten und stellenweise sogar einem dritten Bild. Dazwischen scheinen immer wieder Gesichter bestimmter Regisseure oder auch Bilder von Malern auf. Worte in Großbuchstaben und wechselnde Typografie in verschiedenen Farben erweitern das Betrachtungsfeld und weisen Sprache immer wieder in ihrer Ambiguität aus, die in sich schon keine Linearität von Geschichte zu tragen vermag. Man hört Stimmen aus dem Off, die Texte in das Ganze hineinsprechen; darunter auch die Stimme des Autors. Der Kultur- und Filmwissenschaftler Klaus Theweleit bezeichnet die Stimme Godards als eine Art „Kommentar“, der einen Ariadnefaden durch das Labyrinth des Minotaurus Kino fädelt: „Film-Geschichte wird hier weder aus ‚Fakten‘ und ‚Daten‘ kompiliert, noch werden Geschichten erzählerisch ausgebreitet, hier wird auf vielen Ebenen in vielen Schichten Geschichtliches zu einer Art neuer Kenntlichkeit verdichtet.“³⁵⁶ Godard erinnert sich nicht an einzelne Filme, sondern an die Filmgeschichte insgesamt als großen Zusammenhang, also auch an Parolen und Begriffe, politische Ikonografie und filmische Ikonen, dokumentarische Szenen und paradiesische Orte, die ständig ineinander übergehen. Godard testet in seinen Filmen immer wieder die Grenzen des Kinos aus, wie er beispielsweise durch seinen letzten Film „Adieu au langage“ (F 2014) wieder gezeigt hat. Er probierte sich darin erstmals im 3D-Kino, wiederholte dessen bloße, auf ein

³⁵¹ Vgl. ebd. Langlois hingegen bemerkte sich als Filmemacher zu eingeschränkt zu fühlen und meinte dazu ironisch, deshalb lieber Filmdirektor und Ausstellungsmacher geworden zu sein. – Vgl. Langlois im Film „Le fantôme d'Henri Langlois“ (Jacques Richard | F 2005). Bei diesem angestellten Vergleich, darf jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass Filmemacherinnen durch die neuen Möglichkeiten, etwa der Videotechnik, viel autonomer geworden sind.

³⁵² Vgl. Pantenburg 2006, S. 70

³⁵³ Ebd.

³⁵⁴ Ebd.

³⁵⁵ Vgl. ebd., S. 71.

³⁵⁶ Theweleit 2009, S. 8

visuelles Spektakel abzielende dabei jedoch nicht, wie sie kürzlich wieder im Kino eine Hochblüte erfahren hat, sondern löste diese Anwendung des Effekts in einem Spiel von Perspektiven auf. Die Sehweise, die er darin forderte, führte dazu, dass viele Zuschauerinnen an der Tauglichkeit ihrer 3-D-Brille zweifelten, sie sogar austauschten, um dann festzustellen, dass es doch einfach so gehört.

4. Die Ausstellung „Voyage(s) en Utopie“ von Jean-Luc Godard (Centre Pompidou 2006)

Wenngleich Godard der Institution Museum kritisch gegenüberstand, realisierte er im Jahr 2006 mit Païni die Ausstellung „Voyage(s) en Utopie. JLG 1946-2006. À la recherche d'un théorème perdu“ im Centre Pompidou. Dieses Projekt erwies sich neben der Ausstellung „Les Immatériaux“, die der Philosoph Jean-François Lyotard im Jahr 1985 dort kuratierte, als eines der gewagtesten Experimente dieses Museums.³⁵⁷ Darin verfolgte Godard, ähnlich wie in seinen „Histoire(s) du cinéma“, das Ziel, die Filmgeschichte in ihrem großen Zusammenhang zu betrachten.

In drei Räumen betitelt als „Avant-hier“ (Vorgestern), „Hier“ (Gestern) und „Aujourd’hui“ (Heute) entwickelte er eine Archäologie der Medien. In dieser Ausstellung waren Werke zur bildenden Kunst zu sehen, Möbelarrangements, wie etwa ein bezogenes Bett, auf das man sich als Besucherin setzen konnte, oder ein Esstisch, an dem man ebenfalls Platz nehmen konnte, daneben sah man auch einige Filmplakate, Poster, Abfälle und eine Reihe von Bildschirmen mit Fragmenten seiner eigenen und anderer Filme aus der Kinogeschichte. Seine Ausstellung war, wie der Kurator Hans Ulrich Obrist, der diese Ausstellung mehrmals besuchte, bemerkte: „eine nicht-retrospektive Retrospektive, in welcher er die Geschichte des Kinos, die Übermacht der amerikanischen Popkultur und die hegemoniale Rolle von Bildern in den Blick nehmen wollte.“³⁵⁸ Godard dachte und sah die Ausstellung wie einen Film und im Grunde haben diese beiden Medien per se einiges gemein: Es gibt einen Anfang und ein Ende, ein ähnlicher Zeitrahmen wird von den Besucherinnen in Anspruch genommen, die Blickführung wird inszeniert und noch viele andere Parallelen. In der Ausstellung von Godard fungierten die ausgestellten Objekte wie einzelne Bilder einer Filmrolle, die er im Ausstellungsraum zueinander in Beziehung setzte. Ähnlich wie in seinen Filmen versuchte er, hier möglichst hohe Assoziationsenergien bei den Besucherinnen auszulösen. Es ging nicht darum, was ausgestellt ist, sondern wie die Blicke darauf fallen, und in welcher Beziehung zueinander diese Blicke stehen.

Der Raum „Aujourd’hui“ lag im Erdgeschoss und dort wollte Godard sich der Grenze der Außenwände nicht passiv ergeben: Aus der Enge des Saals heraustretend, wurde der Moment auf der Straße szenisch zugänglich, indem er die Glasfassade zur Straße völlig freilegen ließ: Ausstellungsbesucherinnen und Passantinnen auf der Straße, so wie angrenzende Quartiere von

³⁵⁷ Zu der Ausstellung „Les Immatériaux“ von Lyotard im Centre Pompidou, siehe etwa Wunderlich 2008.

³⁵⁸ Obrist 2014, S. 48.

Obdachlosen, standen auf einer Ebene mit diesem Ausstellungsraum. Zu sehen waren dort auf großen Bildschirmen Szenen aus Sportreportagen und Pornofilmen, durchmischt mit zahlreichen Filmausschnitten, Textpartikeln und Arbeiten von Godard, die quer über alle drei Räume verstreut waren.³⁵⁹ Die „Voyage(s) en Utopie“ waren auch, wie schon im ersten Raum „Avant-hier“ deutlich wird, das Ergebnis einer Verweigerung. Denn ursprünglich war Godard vom Centre Pompidou eingeladen worden, eine wesentlich umfangreichere Ausstellung unter dem Titel „Collage(s) de France. Archéologie du cinéma“ zu gestalten. Diese Ausstellung war jedoch aufgrund künstlerischer, technischer und finanzieller Schwierigkeiten nicht umgesetzt worden.³⁶⁰ Im ersten Raum hat Godard deshalb einige Architekturmodelle ausgestellt, die eine Ahnung davon vermitteln, was ihm vorgeschwebt haben mag.³⁶¹

Sechs Monate vor der Eröffnung der schlussendlich realisierten Ausstellung lehnte Godard jeden Kontakt mit dem Centre Pompidou ab, der über ein handgeschriebenes Fax hinausging. Zur Eröffnung verweigerte er auch eine Pressemitteilung und letztlich war die Ausstellung niemals fertig, denn sie veränderte sich auch noch während ihrer Laufzeit weiter und blieb bis zum Schluss unvollendet. Diese Unvollendetheit war auch für die Besucherinnen sichtbar, weil Montageteile und Kabel auf dem Boden lagen, einige Ausstellungstexte von Hand korrigiert waren. Zusätzlich musste man auch schwere Plastikvorhänge zur Seite schieben, wenn man die Ausstellung betreten wollte.³⁶² Godards Unbehagen gegenüber dem Museum wird in einem Kurzfilm von Alain Fleischer deutlich, in dem er mit dem Journalisten Christophe Kantcheff durch die Ausstellung spaziert, um sie zu besprechen.³⁶³ Es war kaum möglich, mit Godard über die Ausstellung zu diskutieren, weil er alles völlig negierte, absichtlich falsch verstand oder die Frage selbst in Frage stellte. So wird im ganzen Gespräch aneinander vorbei geredet, bis Godard es abrupt abbricht und die Ausstellung verlassen möchte. So wenig greifbare Information man aus diesem Gespräch auch mitnehmen kann, so wird daraus doch nochmals einiges deutlich: Er lehnt die institutionellen Grenzen des Museums ab, verachtet, dass der Erfolg einer Ausstellung an den Besucherinnenzahlen gemessen wird, steht dem Verhalten des Menschen im Museum sehr kritisch gegenüber und wehrt sich vor allem maßlos dagegen, eine Ausstellung zu konzipieren, in der allgemein nachvollziehbare Bezüge gefordert werden. Als Kantcheff ansatzweise versucht die Ausstellung zu interpretieren, will Godard nicht darauf eingehen und tut seine Ansätze als

³⁵⁹ Vgl. ebd.

³⁶⁰ Vgl. Film „Le désordre exposé“ (Bohler / Gailleurd | F 2012). Dieser Film fragt 6 Jahre nach der Ausstellung von Godard, was von ihr geblieben ist. Er beginnt damit, dass André S. Labarthe etwas orientierungslos im Centre Pompidou nach der Ausstellung sucht und schließlich an der Rezeption danach fragt. Dort antwortet man ihm, dass die Ausstellung schon lange vorüber sei und von dieser Flüchtigkeit jeder Ausstellung ausgehend wird über Godards Verhältnis zur Geschichte und ihren Bildern reflektiert.

³⁶¹ Vgl. Obrist 2014, S. 48-49.

³⁶² Vgl. ebd., S.49.

³⁶³ Vgl. Godard und Kantcheff im Film „Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard“ (Alain Fleischer | F 2006).

blödsinnige Metaphorik ab. Er will sich nicht erklären müssen, entweder man versteht es, oder man versteht es nicht.

Die Umgebung der Ausstellung änderte sich ständig, wie Obrist bemerkte, der angelehnt an Deleuze und Guattari diesen Zustand als „chaosmotisch“ beschrieb.³⁶⁴ Diese Wortverschmelzung zwischen Chaos und Osmose beschreibt die Erfahrung einer ständig sich wandelnden Umgebung und kann in diesem Kontext auch auf Langlois' lebendiges Museumskonzept übertragen werden. Man sollte sich, wie er forderte, der Kunst durch Osmose annähern und das Chaos spielte fraglos für Langlois auf mehreren Ebenen eine zentrale Rolle. Führt die Ausstellung des Filmemachers Godard auf ähnliche Weise ins Freie, wie sie bei Langlois den Museumsdirektor ins Kino führte? Das Chaos ist ein Bestandteil des Lebens, sich von ihm abzuschotten verunmöglicht eine lebendige Arbeit, aus ihm heraus zu denken, muss als Aufgabe immer wieder gestellt werden. In ihrer Singularität und Abgeschlossenheit kann die Ordnung funktionieren, aber was geschieht, wenn man zwei Ausformungen des Chaos in Beziehung setzt? Nur an dieser Stelle kann Osmose einsetzen, ohne sich schon erübrigt zu haben. Sich zu sagen, die Welt sei so komplex, wieso also etwas zu sehen versuchen, wo es vielleicht gar nichts zu sehen gibt, lieber gleich blind bleiben und sich alles sagen lassen und dann aber behaupten, etwas gesehen zu haben. Mit dieser Art von Gemütlichkeit wollen Langlois und Godard nicht dienen. Im Gegenteil, sie fordern ihr Publikum auf, sich mit Sachverhalten intensiv auseinanderzusetzen, das Chaos nicht zu scheuen: „Philosophie, Wissenschaft und Kunst wollen, dass wir das Firmament zerreißen und uns ins Chaos stürzen.“³⁶⁵ Unter diesem Gesichtspunkt sind sie sich einig, dass Ausstellungen und Filme nicht einfacher als die Welt sein können. Mit Einfachheit kommt man nicht weit, wenn man versucht, ernsthaft über das Leben zu reflektieren. Der Schutz vor dem Chaos als eine Art Sonnenschirm, wie Deleuze und Guattari es umschreiben,³⁶⁶ unter den man sich flüchtet um ihm zu entrinnen und so niemals Gefahr zu laufen sich den „unendlichen Variabilitäten, deren Verschwinden und Erscheinen zusammenfallen“³⁶⁷, aussetzen zu müssen, sondern lieber auf vorgefertigten schmalen Pfaden sein Leben entlang zu taumeln, ist das Elixier der Verdummung.

Païni sah die Qualität der „Voyage(s) en Utopie“ und deren Potenzial für Godard darin, dass er im musealen Raum die Gleichzeitigkeit der Bilder – ein Vorhaben, das Godard in seinen Filmen ständig verfolgt – tatsächlich visuell realisieren konnte.³⁶⁸ Godard dagegen sah darin kaum ein Potenzial, da er diesen Anspruch in seinen Filmen realisiert sieht und zudem mit den Ausführungen in der Ausstellung wenig zufrieden war. Für ihn war diese Ausstellung ein durch zahlreiche Kompromisse gescheitertes

³⁶⁴ Vgl. Obrist 2014, S. 49.

³⁶⁵ Deleuze 1996, S. 239.

³⁶⁶ „Alles das verlangen wir, um uns *eine Meinung zu bilden*, als eine Art „Sonnenschirm“ zum Schutz gegen das Chaos.“ – Ebd.

³⁶⁷ Vgl. ebd.

³⁶⁸ Vgl. Païni im Filminterview „De voyage(s) en utopie a film socialisme“ (Guillermina Chiariglione | F 2010), <https://vimeo.com/26447852>.

Projekt, das nicht mehr als das Unvermögen des Museums zum Ausdruck brachte.³⁶⁹ Aber nicht im Sinne eines Scheiterns, das den Fluch der Reue über den Versuch selbst legt, sondern im Sinne eines Scheiterns das unbedingt notwendig war, um Möglichkeiten auszutesten, Grenzen sichtbar zu machen und trotzdem den Versuch zu wagen darüber hinauszudenken. Godard führte mit diesem „gescheiterten“ Projekt vor, dass man die Spielregeln noch immer verändern und die Konventionen des Formats weitgehend aufbrechen konnte.³⁷⁰ Mit den Ruinen der unmöglichen Ausstellung „Collage(s) de France“ bezog er sich auch nicht nur auf sein unrealisiertes Projekt, sondern auch auf die verlorene Ausstellung von Langlois, die letztlich ebenso nur ein Kompromiss oder, in den Worten von Langlois, ein Anfang war.³⁷¹

Die verlorene Ausstellung von Langlois soll hier jedoch nicht, wie Rouch es tat, als Traueranzeige (Faire-Parte. Musée Henri Langlois) bezeichnet und bedauert werden.³⁷² Denn vordergründig ist nicht von Interesse, weshalb sich die Ausstellung nicht erhalten hat und was vielleicht alles möglich gewesen wäre, wenn man Langlois bedingungslos in seinem Projekt unterstützt hätte. Viel zentraler ist, dass er eine Vision formulierte, die weit über die konventionellen Grenzen des Museums hinausgeht. Gewissermaßen eine Utopie formulierte, aber eine Utopie die der Zeit gerecht zu werden versucht. In der Frage nach der Ausstellung ist ihr Scheitern keine Antwort. Es geht darum, die institutionellen Bedingungen des Museums in Frage zu stellen und sich vor allem mit seiner Potenzialität immer wieder neu zu beschäftigen. Wo sonst, wenn nicht im musealen Raum?

³⁶⁹ Vgl. Godard im Film „Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard“ (Alain Fleischer | F 2006).

³⁷⁰ Vgl. Obrist 2014, S. 45.

³⁷¹ Vgl. Nicole Brenez in ihrem Vortrag „Jean-Luc Godard/Henri Langlois“ am 11. April 2014 in der Cinémathèque française https://www.canal-u.tv/video/cinematheque_francaise/henri_langlois_jean_luc_godard_conference_de_nicole_brenez.17604, Zugriff am: 12.02.2015.

³⁷² Vgl. Rouch in seinem Film „Faire-Parte. Musée Henri Langlois“ (Jean Rouch | F 1997).

Anhang

Literaturverzeichnis

Albera 2004

François Albera, Musée du cinéma: Esprit es-tu là ?, in: 1895. Revue de l'association française de recherche sur l'histoire du cinéma, Ausgabe 43/2004, Internet: <http://1895.revues.org/1602>, Zugriff am:16.04.2015.

Bachmann 2013

Alejandro Bachmann, Sequenziell denken. Zur Historizität von Filmvermittlung – Zwei Aspekte, in: Zeitgeschichte, Nr.4, Juli/August 2013, S. 219-226.

Bader 2010

Lena Bader, Bricolage mit Bildern. Motive und Motivationen vergleichenden Sehens, in: Bader, Lena; Gaier Martin; Wolf, Falk (Hrsg.): Vergleichendes Sehen, München 2010, S. 19-45.

Ballhausen 2007

Thomas Ballhausen, Kultur und Blätterrauschen. Zu Theorie, Geschichte und Zukunft der (Filmarchive), in: Frank Stern u. Julia B. Köhne (Hrsg.), Filmische Gedächtnisse. Gesichte - Archiv - Riss, Wien 2007.

Barbin 2005

Pierre Barbin, La Cinémathèque française. Inventaire et légendes (1936-1986), Paris 2005

Bazin 1945

André Bazin, Die Ontologie des photographischen Bildes, in: Ders. Was ist Film? Berlin 2004, S. 33-42.

Benjamin 1940

Walter Benjamin, Über den Begriff der Geschichte, in: Rolf Tiedermann und Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), Gesammelte Schriften I, Frankfurt am Main 1982, S. 691-704.

Benjamin 1982

Walter Benjamin, Das Passagenwerk, in: Rolf Tiedermann und Hermann Schweppenhäuser (Hrsg.), Gesammelte Schriften V, 1–2, Frankfurt am Main 1982.

Blüminger 2009

Christa Blüminger, Kino aus zweiter Hand. Zur Ästhetik materieller Aneignung im Film und in der Medienkunst, Berlin 2009.

Bohn 2013

Anna Bohn, Denkmal Film. Band I: Der Film als kulturelles Erbe, Berlin 2013.

Buache/Godard 1990

Freddy Buache u. Jean-Luc Godard, Entretien entre Jean Luc Godard et Freddy Buach, in: Huguette Marquant Ferreux, Marianne de Fleury, Dominique Lebrun, Olivier Meston (Hrsg.): Musée du cinéma Henri Langlois, Paris 1992, Bd.1, S. 6-8.

Buñuel 1991

Louis Buñuel, Die Flecken der Giraffe. Ein- und Überfälle, Berlin 1991.

Casetti 2010

Francesco Casetti, Relokation des Kinos, in: Bettina Henzler, Winfried Pauleit, Christine Rüffert, Karl-Heinz Schmidt, Alfred Tews (Hrsg.), Vom Kino lernen. Internationale Perspektiven der Filmvermittlung, Bremen 2010, S. 63-81.

Crimp 1993

Douglas Crimp, Über den Ruinen des Museums. Mit einem fotografischen Essay von Louis Lawler, Dresden 1993.

Curtis/Glöde 2005

Robin Curtis u. Marc Glöde, Visuelle Intervalle in der filmischen Wahrnehmung, in: Christ Brüstle, Nadia Ghattas, Clemens Risi, Sabine Schouten (Hrsgg.), Aus dem Takt. Rhythmus in Kunst und Natur, Bielefeld 2005.

Dähne 2013

Chris Dähne, Die Stadtsinfonien der 1920er Jahre. Architektur zwischen Film, Fotografie und Literatur, Bielefeld 2013.

Deleuze/Guattari 1996

Gilles Deleuze u. Felix Guattari, Was ist Philosophie?, aus dem Französischen von Joseph Vogl und Bernd Schwibs, [Q'est-ce que la philosophie? zuerst Paris 1991] Frankfurt am Main 1996.

Deleuze 1990

Gilles Deleuze, Das Zeit-Bild. Kino 2, aus dem Französischen von Klaus Englert, [Cinéma 2. L'image-temps zuerst Paris 1985] Frankfurt am Main 1990.

Deleuze/Guattari 1977

Gilles Deleuze u. Felix Guattari, Rhizom, aus dem Französischen von Dagmar Berger, Clemens-Carl Haerle, Helma Konyer, Alexander Krämer, Michael Nowak und Kade Schacht, [Rhizome. Introduction zuerst Paris 1976] Berlin 1977.

Demand 2010

Christian Demand, Wie kommt die Ordnung in die Kunst?, Hannover 2010.

Demand 2008

Christian Demand, Wie kommt die Ordnung in die Kunst?, in: Gerald Bast u. Ruth Paul (Hrsg.), Von der Unabhängigkeit des Denkens. Ästhetische und moralische Orientierungsversuche, Wien 2008, S. 53-70.

Dercon 2000

Chris Dercon, Sonnenflügel – Mondtrakt, in: Uwe. M. Schneede (Hrsg.), Museum 2000 – Erlebnispark oder Bildungsstätte?, Köln 2000.

Didi-Huberman 2013a

Georges Didi-Huberman, Album vs. Atlas (Malraux vs. Warburg), aus dem Französischen von Markus Sedlazeck, in: Anngret Pelz und Stefan Kramer (Hrsg.), Album, Göttingen 2013, S.59-73.

Didi-Huberman 2013b

Georges Didi-Huberman, L'album de l'art à l'époque du Musée imaginaire, Paris 2013.

Didi-Huberman 2010

Georges Didi-Huberman, Was zwischen Bildern passiert. Anachronie, Montage, Allegorie, Pathos, aus dem Französischen von Markus Sedlazeck, in: Bader, Lena; Gaier Martin; Wolf, Falk (Hgg.): Vergleichendes Sehen, München 2010, S.537-575.

Eisner 1984

Lotte H. Eisner, Ich hatte einst ein schönes Vaterland, Heidelberg 1984.

Ferreux/ Fleury/ Lebrun/ Meston 1992

Huguette Marquant Ferreux, Marianne de Fleury, Dominique Lebrun u. Olivier Meston (Hrsg.), Musée du cinéma Henri Langlois, Paris 1992

Fleckner 2005

Uwe Fleckner, Der Kampf der visuellen Erfahrung. Surrealistische Bildrhetorik und photographischer Essay in Carl Einsteins Zeitschrift „Documents“, in: Schneede, Uwe M.,: Begierde im Blick. Surrealistische Fotografie, Hamburg 2005, S. 23-32.

Frizot 2015

Michel Frizot, Germaine Krull, Paris 2015.

Fulder/Tschopp 2002

Daniel Fulda u. Silvia Severena Tschopp, Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart, Berlin 2002.

Geimer 2010

Peter Geimer, Vergleichendes Sehen oder Gleichheit aus Versehen? Analogie und Differenz in kunsthistorischen Bildvergleichen, in: Bader, Lena; Gaier Martin; Wolf, Falk (Hgg.): Vergleichendes Sehen, München 2010, S. 45-70.

Glöde 2009

Marc Glöde, Raumdeterminierung. Einige Überlegungen zur experimentellen Filmpraxis im Museum, in: Rosa Barbara, Ursula Mayer, Margaret Salmon, Rooms Look Back, Berlin 2009.

Godard/ Ishaghpour 2008

Jean-Luc Godard u. Youssef Ishaghpour, Archäologie des Kinos. Gedächtnis des Jahrhunderts, Berlin 2008.

Godard 1998

Jean-Luc Godard, Histoire(s) du cinéma. La Monnaie de l'absolu. Une vague nouvelle, Paris 1998.

Godard 1980

Jean-Luc Godard, Introduction à une véritable histoire du cinéma, Paris 1980.

Gorgus 1999

Nina Gorgus, Der Zauberer der Vitriolen. Zur Museologie Georges Henri Rivières, Münster 1999.

Grasskamp 2014

Walter Grasskamp, André Malraux und das imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon, München 2014.

Grasskamp 1981

Walter Grasskamp, Museumsgründer und Museumsstürmer. Zur Sozialgeschichte des Kunstmuseums, München 1981.

Groys 2003

Boris Groys, Topologie der Kunst, München 2003.

Haskell 2000

Francis Haskell, The Ephemeral Museum. Old Master Painting and the Rise of the Art Exhibition, London 2000.

Hessen 2012

Anke te Hessen, Theorien des Museums, Hamburg 2012.

Hollein 1987

Hans Hollein, Das imaginäre Museum, in: Monika Goedl (Hrsg.), Documenta 8, Bd.2, Kassel 1987, S. 100-101.

Horwath 2014

Alexander Horwath, Die Vielfalt macht den Reiz des Mediums Film aus. Interview mit Andreas Ungerböck, in: Andreas Ungerböck, Fünfzig Jahre Österreichisches Filmmuseum, Wien 2014, S. 20-27.

Horwath 2010

Alexander Horwath, Es gibt nur ein Kino. Alexander Horwath im Gespräch mit Winfried Pauleit, in: Bettina Henzler, Winfried Pauleit, Christine Rüffert, Karl-Heinz Schmidt, Alfred Tews (Hrsg.), Vom Kino lernen. Internationale Perspektiven der Filmvermittlung, Bremen 2010, S. 104-109.

Ince 2005

Kate Ince, Georges Franju, Manchester 2005.

Jungblut 1996

Gay Jungblut, *L'art et le 7e art*. Collections de la Cinémathèque française, Paris 1996.

Käthow 2003

Stephanie Käthow, Mit allen Mitteln der Kunst: Der Film baut sich ein Museum. Staunende Blicke im Filmmuseum Berlin und anderen Tempeln der „zehnten Muse“, in: Eberl, Friehs, Julia Terese Friehs, Günter Kastner, Corinna Oesch, Herbert Posch, Karin Seifert (Hrsg.), *Museum und Film. Museum zum Quadrat 14*, Wien 2003, S. 74-88.

Krull 1928

Germaine Krull, *Métal*, Paris 1927–1928; Neuauflage als Faksimile, Ann und Jürgen Wilde (Hrsg.), Zürich 2003.

Kubelka 2013

Peter Kubelka, *Meine Politik war immer Film*. Ein Gespräch mit Peter Kubelka, Interview Günther Pscheider und Andres Ungerböck, in: Andreas Ungerböck, *Fünfzig Jahre Österreichisches Filmmuseum*, Wien 2014, S. 38-45.

Langlois 1977

Henri Langlois, *Cinéma*, in: Bernard Neoliel und Bernard et Eisenschitz (Hg.), *Henri Langlois. Écrits de cinéma (1931-1977) textes réunis, présentés et annotés*, Paris 2014.

Langlois 1976

Henri Langlois, *Le cinéma c'est l'écran immense de Lumière, pas le mouchoir de poche d'Edison*, in: Bernard Neoliel und Bernard et Eisenschitz (Hg.), *Henri Langlois. Écrits de cinéma (1931-1977) textes réunis, présentés et annotés*, Paris 2014, S. 766-770.

Langlois 1972a

Henri Langlois, *Un voyage initiatique*, in: Bernard Neoliel und Bernard et Eisenschitz (Hg.), *Henri Langlois. Écrits de cinéma (1931-1977) textes réunis, présentés et annotés*, Paris 2014, S. 753-755.

Langlois 1972b

Henri Langlois, *Le septième ciel*, in: Bernard Neoliel und Bernard et Eisenschitz (Hg.), *Henri Langlois. Écrits de cinéma (1931-1977) textes réunis, présentés et annotés*, Paris 2014, S. 738-753.

Langlois 1969

Henri Langlois, *Il est temps de rappeler le cinéma à la vie*, in: Bernard Neoliel und Bernard et Eisenschitz (Hg.), *Henri Langlois. Écrits de cinéma (1931-1977) textes réunis, présentés et annotés*, Paris 2014, S. 734-737.

Langlois 1966

Henri Langlois, *La photographie et Paris*: Germaine Krull, in: Bernard Neoliel und Bernard et Eisenschitz (Hg.), *Henri Langlois. Écrits de cinéma (1931-1977) textes réunis, présentés et annotés*, Paris 2014, S. 534-535.

Langlois 1963

Henri Langlois, *André Bazin*, in: Bernard Neoliel und Bernard et Eisenschitz (Hg.), *Henri Langlois. Écrits de cinéma (1931-1977) textes réunis, présentés et annotés*, Paris 2014, S. 275-276.

Langlois 1962

Henri Langlois, *Telle es mon histoire quo se confond de plus en plus avec celle de la Cinémathèque*, in: Bernard Neoliel und Bernard et Eisenschitz (Hg.), *Henri Langlois. Écrits de cinéma (1931-1977) textes réunis, présentés et annotés*, Paris 2014, S. 212–218.

Langlois 1961

Henri Langlois, *Musée imaginaires*, in: Bernard Neoliel und Bernard et Eisenschitz (Hg.), *Henri Langlois. Écrits de cinéma (1931-1977) textes réunis, présentés et annotés*, Paris 2014, S. 206-208.

Langlois 1956

Henri Langlois, *Vingt-cinq ans de cinéma*, in: Bernard Neoliel und Bernard et Eisenschitz (Hg.), *Henri Langlois. Écrits de cinéma (1931-1977) textes réunis, présentés et annotés*, Paris 2014, S. 219-171.

Langlois 1955a

Henri Langlois, 300 ans d'art cinématographique, in: Glenn Myrent (Hrsg.), Musée du cinéma. Henri Langlois. Palais de Chaillot, Paris 1984, S. 17-32.

Langlois 1955b

Henri Langlois, 60 ans d'Art Cinématographique, in: Glenn Myrent (Hrsg.), Musée du cinéma. Henri Langlois. Palais de Chaillot, Paris 1984, S. 33-70.

Langlois 1949

Henri Langlois, Pour un musée vivant du cinéma in: Bernard Neoliel und Bernard et Eisenschitz (Hg.), Henri Langlois. Écrits de cinéma (1931-1977) textes réunis, présentés et annotés, Paris 2014, S. 203-205.

Langlois 1941

Henri Langlois, Pour une Cinémathèque française idéale in: Bernard Neoliel und Bernard et Eisenschitz (Hg.), Henri Langlois. Écrits de cinéma (1931-1977) textes réunis, présentés et annotés, Paris 2014, S. 91-94.

Langlois 1941

Projection de l'art moderne dans le cinéma, in: Bernard Neoliel und Bernard et Eisenschitz (Hg.), Henri Langlois. Écrits de cinéma (1931-1977) textes réunis, présentés et annotés, Paris 2014, S. 532-533.

Langlois/ Myrent 1986

Georges Patrick Langlois u. Glenn Myrent, Henri Langlois. Premier citoyen du Cinéma, Paris 1986.

Langlois/ Myrent 1984

Georges Patrick Langlois u. Glenn Myrent, Henri Langlois. Metteur en scène des expositions du cinéma, in: Glenn Myrent (Hrsg.), Musée du cinéma. Henri Langlois. Palais de Chaillot, Paris 1984.

Lenk/ Stufkens 2013

Lenk, Sabine u. André Stufkens, Then Began the Battle Royal. Marion Michelle and the FIAF Crisis, in: The Moving Image, The Journal of the Association of Moving Image Archivists, Vol. 13, Nr. 1, Minneapolis 2013.

Locher 2007

Hubert Locher, Musée imaginaire und historische Narration. Zur Differenzierung visueller und verbaler Darstellung von Geschichte, in: Katharina Krause (Hrsg.), Kunstwerk - Abbild - Buch. Das illustrierte Kunstbuch von 1730-1930, München / Berlin 2007.

Lyotard 1985

Jean-François Lyotard, Immaterialität und Postmoderne, aus dem Französischen von Marianne Karbe, [La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir zuerst Paris 1979], Berlin 1985.

Koszarski 2006

Richard Koszarski, The lost museum of Henri Langlois, in: Film History, Vol. 18(3), S. 288-294. New York 2006.

Moholy-Nagy 1925

Laszlo Moholy-Nagy, Malerei, Photographie, Film, München 1925.

Malraux 1952

André Malraux, Le Musée Imaginaire de la sculpture mondiale. La Statuaire - Des Bas-reliefs aux grottes sacrées, Paris 1952.

Malraux 1951

André Malraux, Les Voix du silence, Paris 1951.

Mannoni 2006

Laurent Mannoni, Histoire de la Cinémathèque française. L'amour fou du cinéma, Paris 2006.

Mannoni 1996

Laurent Mannoni, Le mouvement continué. Catalogue illustré de la collection des appareils de la Cinémathèque française, Paris 2006.

Neoliel/ Eisenschitz 2014

Bernard Neoliel u. Bernard u. Eisenschitz (Hg.), Henri Langlois. Écrits de cinéma (1931-1977) textes réunis, présentés et annotés, Paris 2014.

Obrist 2014

Hans Ulrich Obrist, Kuratieren!, München 2014.

Olemta 2000

Patrick Olemta, La Cinémathèque française de 1936 à nos jours, Paris 2000.

O'Doherty

Brian O'Doherty, In der weißen Zellen. Inside the white cube, Berlin 1996.

Païni 2014

Dominique Païni, La stratégie du chaos, in: Dominique Païni, Jean-François Rauger und Bernard Beloniel (Hrsg.), Le musée imaginaire d'Henri Langlois, Paris 2014.

Païni 2013

Dominique Païni, Le cinéma, un art plastique, Paris 2013.

Païni 2010

Dominique Païni, Film als bildende Kunst, in: Bettina Henzler, Winfried Pauleit, Christine Rüffert, Karl-Heinz Schmidt, Alfred Tews (Hrsg.), Vom Kino lernen. Internationale Perspektiven der Filmvermittlung, Bremen 2010, S. 85-97.

Païni 2002

Dominique Païni, Le temps exposé. Le Cinéma de la salle au musée, Paris 2002.

Païni 1998

Dominique Païni, Conserver, montrer. Où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma, Paris 1998.

Patenburg 2006

Volker Pantenburg, Film als Theorie. Bildforschung bei Harun Farocki und Jean-Luc Godard, Bielefeld 2006.

Patenburg/Schlüter 2011

Volker Pantenburg u. Stefanie Schlüter, „Experimentalfilme vermitteln – Zum praktischen und analytischen Umgang mit dem Kino der Avantgarde, in: Gudrun Sommer (Hrsg.), Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter der digitalen Medien, Marburg 2011, S. 13-35.

Pauleit 2006

Winfried Pauleit, Kino/Museum. Film als Sammelobjekt oder Film als Verbindung von Archiv und Leben, in: Viktor Kittlausz und Winfried Pauleit (Hrsg.), Kunst – Museum – Kontexte. Perspektiven der Kunst- und Kulturvermittlung, Bremen 2006.

Pazzini 2005

Karl-Josef Pazzini, Kann Didaktik Kunst und Pädagogik zu einem Herz und eine Seele machen oder bleibt es bei zwei Seelen in der Brust?, Hamburg 2005.

Pethke/ Schlüter 2009

Stefan Pethke u. Stefanie Schlüter, Sammeln und Vermitteln. Filmmuseen im Film, Berlin 2009, Internet: <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmvermittlung-und-filmmuseum/museen-im-film/>, Zugriff am: 17.04.2015.

Rancière 1987

Jacques Rancière, Der unwissende Lehrmeister. Fünft Lektionen über die intellektuelle Emanzipation, aus dem Französischen von Richard Steurer, [Le maître ignorant. Cinq leçons sur l'émancipation intellectuelle] Paris 1987.

Rebentisch 2003

Juliane Rebentisch, Ästhetik der Installation, Frankfurt am Main, 2003.

Rouch 1994

Jean Rouch, Les Mille et Une Nuits d'Henri Langlois, in: Huguette Marquant Ferreux, Marianne de Fleury, Dominique Lebrun, Olivier Meston (Hrsg.): Musée du cinéma Henri Langlois, Paris 1992, Bd.3, S. 7-9.

Roud 1982

Richard Roud, A passion for films. Henri Langlois and the Cinematheque française, London 1982.

Schober 2009

Anna Schober, Ironie, Montage, Verfremdung. Ästhetische Taktiken und die politische Gestalt der Demokratie, München 2009.

Scheugl/Schmidt 1974

Hans Scheugl u. Ernst Schmidt, Eine Subgeschichte des Films. Lexikon des Avantgarde-, Experimental- und Undergroundfilms, Bd.1. Frankfurt am Main, 1974.

Schmidt-Burkhardt 2012

Astrit Schmidt-Burkhardt, Die Kunst der Diagrammatik. Perspektiven eines neuen bildwissenschaftlichen Paradigmas, Bielefeld 2012.

Schmidt-Burkhardt 2005

Astrit Schmidt-Burkhardt, Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde, Berlin 2005.

Schöning 2012

Anna von Schöning: Die universelle Verwandtschaft zwischen den Bildern. André Malraux' Musée Imaginaire als Familienalbum der Kunst, in: kunsttexte.de, Nr.1, 2012, Internet: <http://edoc.hu-berlin.de/kunsttexte/2012-1/von-schoening-antonia-5/PDF/von-schoening.pdf>, Zugriff am: 24.09.2015.

Schulte Strathaus 2010

Von der Kunst, Kino zu sein, in: Bettina Henzler, Winfried Pauleit, Christine Rüffert, Karl-Heinz Schmidt, Alfred Tews (Hrsg.), Vom Kino lernen. Internationale Perspektiven der Filmvermittlung, Bremen 2010.

Simon 2006

Jason Simon, Zerschmetterte Erwartungen. Zu Jean-Luc Godards „Voyage(s) en utopie“ zwei weiteren Auteur-Ausstellungen in Paris, in: Springerin. Hefte für Gegenwartskunst, Taktiken/Topografien, Heft 4/06, Wien 2006, Internet: http://www.springerin.at/dyn/heft_text.php?textid=1866&lang=de, Zugriff am: 17.02.2016.

Slock 2013

Ken Slock, Choc des temporalités et flânerie guidée. This Progress (Tino Sehgal, 2010), in: Barbare Le Maître u. Jennifer Verraes, Cinéma muséum. Le musée d'après le cinéma, Paris 2013, S. 162-172.

Stemmrich 2001

Gregor Stemmrich, Heterotrophien des Kinematographischen. Die „institutional critique“ und das Kino in der Kunst Michael Ashers und Dan Graham, in: Gregor Stemmrich: Kunst/Kino, Jahresring 48, Jahrbuch für moderne Kunst Köln 2001.

Theweleit 2009

Klaus Theweleit, Bei vollem Bewusstsein schwindelig gespielt, Frankfurt/Main 2009.

Thürlemann 2005

Felix Thürlemann, Bild gegen Bild, in: Aleida Assman, Ulrich Gaier und Gisela Trommsdorff (Hg.), Zwischen Literatur und Anthropologie. Diskurs, Medien, Performanzen, Tübingen 2005, S. 136-174.

Verraes 2013

Jennifer Verraes, Le musée a nu par le cinéma, meme (JLG), in: Barbare Le Maitre u. Jennifer Verraes, Cinéma muséum. Le musée d'après le cinéma, Paris 2013, S. 162-172.

Welsch 1993

Wolfgang Welsch, Unsere Postmoderne Moderne, Berlin 1993.

White 2008

Ian White, Kinomuseum, in: Mike Sperlinger u. Ian White (Hrsg.), Kinomuseum. Towards an Artists' Cinema, Köln 2008, S. 13-28.

Wunderlich 2008

Antonia Wunderlich, Der Philosoph im Museum. Die Ausstellung "Les Immatériaux" von Jean François Lyotard, Bielefeld 2008.

Zahn 2012

Manuel Zahn, Filmvermittlung ist? Internet: <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmpaedagogik/manuel-zahn-filmvermittlung-ist>, Zugriff am: 17.04.2015.

Audiovisuelle Medien

Bohler/Gaillourd 2012

Olivier Bohler et Céline Gaillourd, Le désordre exposé, F 2012.

Boutange 1975

Pierre-André Boutange, Conversation avec Henri Langlois, F 1975.

Cozarinsky 1995

Edgardo Cozarinsky, Citizen Langlois, US 1995.

Chiariglione 2010

Guillermina Chiariglione, De voyage(s) en utopie a film socialisme, (Filminterview), F 2010, Internet: <https://vimeo.com/26447852>, Zugriff am: 26.05.2015.

Fischbach 1976

Harry Fischbach, Parlons cinéma ou les Anti-cours d'Henri Langlois, CAN 1976.

Fleischer 2006

Alain Fleischer, Visite de l'exposition „Voyage(s) en utopie“ avec Dominique Païni filmée par Alain Fleischer, in: Alain Fleischer, Morceaux de conversations avec Jean-Luc Godard, F 2006.

Franju/Langlois 1934

Georges Franju und Henri Langlois, Metro, F 1934.

Godard 1996

Jean-Luc Godard, Histoire(s) du cinéma, F 1996.

Kubelka 1997

Peter Kubela, Film als Ereignis, Film als Sprache, Denken als Film, AT 1997.

Lassave 1974

Jean Lassave, Le musée du cinéma – Henri Langlois à Chaillot, (Filminterview) F 1974, Internet: <https://vimeo.com/101244396>, Zugriff am: 3.12.2015.

Menys 1996

Jacques Menys, La mémoire retrouvée, F 1996.

Richard 2004

Jacques Richard, Le fantôme d'Henri Langlois, F 2014.

Rouch 1997

Jean Rouch, Faire-Part. Musée Henri Langlois, F 1997.

Varda 1968

Ange Varda, T'as des beaux escaliers, tu sais, F 1986.

Abbildungsnachweis

Abb.1: Langlois-Affäre 1968, Foto: Unbekannt, Paris 1968., in: Dominique Païni, Mais qui est ce Monsieur Langlois? Paris 2014, S. 25.

Abb.2: Langlois-Affäre 1968, Foto: Unbekannt, Paris 1968., in: Georges Patrick Langlois u. Glenn Myrent, Henri Langlois. Premier citoyen du Cinéma, Paris 1986, S. 225.

Abb.3: Flugblatt zur Unterstützung Henri Langlois' in der Langlois –Affaire „Fonds Comité de Défense de la Cinémathèque française“, © La Cinémathèque française, 1968, Internet: <http://www.cinematheque.fr/expositions-virtuelles/langlois/#!/point/64>, Zugriff am: 29.08.2015.

Abb.4-5: Ausstellungsplakate zur Ausstellung „Le musée imaginaire d’Henir Langlois“, Cinémathèque française, © La Cinémathèque française, Internet: <http://www.cinematheque.fr/cycle/le-musee-imaginaire-d-henri-langlois-119.html>, Zugriff am: 29.08.2015.

Abb.6: Ausstellungsfoto „Le musée imaginaire d’Henri Langlois“, Raum 4 (Le foyer des Artistes), © La Cinémathèque française, 2014, Internet: <http://www.cinematheque.fr/cycle/le-musee-imaginaire-d-henri-langlois-119.html>, Zugriff am: 29.08.2015.

Abb.7: „films peinture“, Künstlerdokumentationen für das Festival in Antibes: Henri Matisse, Alexander Calder, Marc Chagall, © La Cinémathèque française 1950-51.

Abb.8: Ausstellungsfoto „Le musée imaginaire d’Henri Langlois“, Raum 3 (Le montreur d’ombres), © La Cinémathèque française, 2014, Internet: <http://www.cinematheque.fr/cycle/le-musee-imaginaire-d-henri-langlois-119.html>, Zugriff am: 29.08.2015.

Abb.9: André Malraux, Les Voix du Silence, Paris 1951, S. 76-77.

Abb.10: André Malraux, Foto: Maurice Jarnoux, Boulogne-Billancourt 1954, in: Walter Grasskamp, André Malraux und das imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon, München 2014, S. 3.

Abb.11: Filme im Badezimmer der Familie Langlois, Foto: Denise Bellon, 1971, in: Bohn, Anna: Denkmal Film. Band 1: Der Film als kulturelles Erbe, Wien 2013, S. 176.

Abb.12: Henri Langlois, Foto: Unbekannt, Paris 1968, in: Jean Rouch, Le dit d’Henri Langlois. Tradition Orale, in: Raymond Caraco (Hrsg.), Henri Langlois, Paris 1987, S. 7.

Abb.13: Henri Langlois im Palais de Chaillot, Foto: Jacques Richard, 1974, in: Cinelounge „Le musée Henri Langlois“ Internet: <http://www.cinelounge.org/?page=film&num=22606>. Zugriff am: 29.08.2015.

Abb.14: André Malraux, Foto: Maurice Jarnoux, 1954, in: Grasskamp, Walter: André Malraux und das imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon, München 2014, S. 29.

Abb.15: Henri Foucault: Donne-moi tes yeux, 2014, (Ausschnitt), in: Dominique Païni, Jean-François Rauger, Bernard Benolie: Le musée imaginaire d’Henri Langlois, Paris 2014, S. 1.

Abb.16: Histoire(s) du cinéma, Jean-Luc Godard, 1988-1998, in: Jean-Luc Godard, Histoire(s) du cinéma. La Monnaie de l’absolu une vague nouvelle, Paris 1998, S. 146-147.

Abb.17: Ausstellungsplakate für die Ausstellungen der Cinémathèque française „Sergei Eisenstein. 300 dessins“ (April-Juni 1960), in: Dominique Païni, Mais qui est ce Monsieur Langlois? Paris 2014, S. 18.

Abb.18: Ausstellungsplakate für die Ausstellungen der Cinémathèque française „Georges Méliés. Naissance du cinéma“ (Oktober-Mai 1949), in: Georges Patrick Langlois u. Glenn Myrent, Henri Langlois. Premier citoyen du Cinéma, Paris 1986, S. 225.

Abb.19-20: Victor Vasarely, Entwürfe für ein Logo für die Cinémathèque française, Paris 1970, in: Dominique Païni, Jean-François Rauger, Bernard Benolie: Le musée imaginaire d'Henri Langlois, Paris 2014, S. 174.

Abb.21: Alexander Horwath, Loop „Filmmuseum ist“ für das Österreichische Filmmuseum Wien, Wien 2010, in: Stefan Pethke und Stefanie Schlüter, Sammeln und Vermitteln. Filmmuseen im Film, Berlin 2009, Internet: <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmvermittlung-und-Filmmuseum/museen-im-film/>, Zugriff am: 17.04.2015.

Abb.22: Ausstellungsplakate für die Ausstellungen der Cinémathèque française „Hommage à J.E. Marey“ (Juni-September 1963), in: Dominique Païni, Jean-François Rauger, Bernard Benolie: Le musée imaginaire d'Henri Langlois, Paris 2014, S. 174.

Abb.23-26: Henri Langlois, Organigramme der Cinémathèque françaises, in: Dominique Païni, Jean-François Rauger, Bernard Benolie: Le musée imaginaire d'Henri Langlois, Paris 2014, S. 23-27.

Abb.27: Planskizzen für den Film „Le Metro“ von Georges Franju und Henri Langlois, Paris 1934. in: Dominique Païni, Jean-François Rauger, Bernard Benolie: Le musée imaginaire d'Henri Langlois, Paris 2014, S. 200.

Abb.28: Film-Stills aus dem Film „Le Metro“, Paris 1934, in: Dominique Païni, Jean-François Rauger, Bernard Benolie: Le musée imaginaire d'Henri Langlois, Paris 2014, S. 70.

Abb.29: Ausstellungsfoto, Saal VIII „Frères Lumière et les débuts du cinéma“, Foto: Pierre-William Glenn, Palais de Chaillot, 1972-1980, in: Huguette Marquant Ferreux, Marianne de Fleury, Dominique Lebrun, Olivier Meston (Hrsg.): Musée du cinéma Henri Langlois, Paris 1992, Bd.1, S. 73.

Abb.30: Ausstellungsfoto, Saal VIII „Frères Lumière et les débuts du cinéma“, Foto: Unbekannt, Palais de Chaillot, Paris 1972-1997, in: Huguette Marquant Ferreux, Marianne de Fleury, Dominique Lebrun, Olivier Meston (Hrsg.): Musée du cinéma Henri Langlois, Paris 1992, Bd.1, S. 71.

Abb.31: Ausstellungsfoto, Saal III „Émile Reynaud“, Foto: H.M.Ferreux, Palais de Chaillot, Paris 1972-1997, in: Huguette Marquant Ferreux, Marianne de Fleury, Dominique Lebrun, Olivier Meston (Hrsg.): Musée du cinéma Henri Langlois, Paris 1992, Bd.1, S. 31.

Abb.32: Bildmontage von Langlois u. montiertes Ausstellungsfoto, Saal III „Émile Reynaud“, Foto: H.M.Ferreux, Palais de Chaillot, Paris 1972-1997, in: Huguette Marquant Ferreux, Marianne de Fleury, Dominique Lebrun, Olivier Meston (Hrsg.): Musée du cinéma Henri Langlois, Paris 1992, Bd.1, S. 9 u. S. 29.

Abb.33: Henri Langlois gefilmt von Pierre-André Boutange im Palais de Chaillot, Paris 1975, in: Pierre-André Boutange, Conversation avec Henri Langlois, Paris 1975.

Abb.34: Henri Langlois gefilmt von verschiedenen Personen (Harry Fischbach, Jean Lassave und Unbekannte) im Palais de Chaillot, Paris 1972-1976, in: Jacques Richard, Le fantôme d'Henri Langlois, Paris 2014.

Abb.35: Ausstellungsfoto, Saal III „Émile Reynaud“, Foto: Unbekannt, Palais de Chaillot, Paris 1972-1997, in: Huguette Marquant Ferreux, Marianne de Fleury, Dominique Lebrun, Olivier Meston (Hrsg.): Musée du cinéma Henri Langlois, Paris 1992. Bd.3, S. 27.

Abb.36: Ausstellungsfoto, Saal V „Étienne -Jules Marey“, Foto: Jean-Pierre Jolly, Palais de Chaillot, Paris 1972-1997, in: Huguette Marquant Ferreux, Marianne de Fleury, Dominique Lebrun, Olivier Meston (Hrsg.): Musée du cinéma Henri Langlois, Paris 1992, Bd.1, S. 49.

Abb.37: Ausstellungsfoto, Saal VIII „Frères Lumière et les débuts du cinéma“, Foto: Unbekannt, Palais de Chaillot, Paris 1972-1997, in: Huguette Marquant Ferreux, Marianne de Fleury, Dominique Lebrun, Olivier Meston (Hrsg.): Musée du cinéma Henri Langlois, Paris 1992, Bd.1. S. 69.

Abb.38: Ausstellungsfoto, Saal IX „Georges Méliès“, Foto: Pierre-William Glenn, Palais de Chaillot, Paris 1972-1997, in: Huguette Marquant Ferreux, Marianne de Fleury, Dominique Lebrun, Olivier Meston (Hrsg.): Musée du cinéma Henri Langlois, Paris 1992, Bd.1.S. 97.

Abb.39: Ausstellungsfoto, Saal XVI „Les derniers chefs-d’œuvre du muet“ (L’Expressionisme allemand), Foto: Unbekannt, Palais de Chaillot, Paris 1972-1997, in: Huguette Marquant Ferreux, Marianne de Fleury, Dominique Lebrun, Olivier Meston (Hrsg.): Musée du cinéma Henri Langlois, Paris 1992, Bd.2, S. 9.

Abb.40: Ausstellungsfoto, Saal XVI „Les derniers chefs-d’œuvre du muet“ (L’Expressionisme allemand), Foto: Unbekannt, Palais de Chaillot, Paris 1972-1997, in: Huguette Marquant Ferreux, Marianne de Fleury, Dominique Lebrun, Olivier Meston (Hrsg.): Musée du cinéma Henri Langlois, Paris 1992, Bd.2, S. 11.

Abb.41: Ausstellungsfoto, Saal XVI „Les derniers chefs-d’œuvre du muet“, Foto: Unbekannt, Palais de Chaillot, Paris 1972-1997, in: Laurent Mannoni, Histoire de la Cinémathèque française. L’amour fou du cinéma, Paris 2006, S. 420.

Abb.42: Ausstellungsfoto, Saal XVI „Les derniers chefs-d’œuvre du muet“, Foto: Unbekannt, Palais de Chaillot, Paris 1972-1997, in: Dominique Païni, Mais qui est ce Monsieur Langlois? Paris 2014, S. 39.

Abb.43: Ausstellungsfoto, Saal XVI „Les derniers chefs-d’œuvre du muet“, Foto: Unbekannt, Palais de Chaillot, Paris 1972-1997, in: Laurent Mannoni, Histoire de la Cinémathèque française. L’amour fou du cinéma, Paris 2006, S. 435.

Abb.44: Ausstellungsfoto, Saal XVI „Les derniers chefs-d’œuvre du muet“, Foto: Martine Richier, Palais de Chaillot, Paris 1972-1997, in: Huguette Marquant Ferreux, Marianne de Fleury, Dominique Lebrun, Olivier Meston (Hrsg.): Musée du cinéma Henri Langlois, Paris 1992, Bd.2, S. 81.

Abb.45: Ausstellungsfoto, Saal XVI „Les derniers chefs-d’œuvre du muet“(Sowjetisches Kino), Foto: Corine de Royer, Palais de Chaillot, Paris 1972-1997, in: Huguette Marquant Ferreux, Marianne de Fleury, Dominique Lebrun, Olivier Meston (Hrsg.): Musée du cinéma Henri Langlois, Paris 1992, Bd.2, S. 61.

Abb.46: Ausstellungsfoto, Saal XVIII „Les derniers chefs-d’œuvre du muet“(Sowjetisches Kino), Foto: Unbekannt, Palais de Chaillot, Paris 1972-1997, in: Glenn Myrent (Hrsg.), Musée du cinéma. Henri Langlois. Palais de Chaillot, Paris 1984, S. 52.

Abb.47: Ausstellungsfoto, Saal XVIII „Les derniers chefs-d’œuvre du muet“, Foto: Jean-Pierre Jolly, Palais de Chaillot, Paris 1972-1997, in: Huguette Marquant Ferreux, Marianne de Fleury, Dominique Lebrun, Olivier Meston (Hrsg.): Musée du cinéma Henri Langlois, Paris 1992, Bd.2, S. 85.

Abb.48: Ausstellungsfoto, Saal XIX „Les débuts du parlant“(René Clair u. Marcel Carné), Palais de Chaillot, Paris 1972-1997, in: Huguette Marquant Ferreux, Marianne de Fleury, Dominique Lebrun, Olivier Meston (Hrsg.): Musée du cinéma Henri Langlois, Paris 1992, Bd.2, S. 105.

Abb.49: Ausstellungsfoto, Saal XIX „Les débuts du parlant“ (Neorealismus), Foto: Elisabeth Lennard, Palais de Chaillot, Paris 1972-1997, in: Huguette Marquant Ferreux, Marianne de Fleury, Dominique Lebrun, Olivier Meston (Hrsg.): Musée du cinéma Henri Langlois, Paris 1992, Bd.2, S. 221.

Abb.50: Ausstellungsfoto, Saal XIX „Le débuts du parlant“, Palais de Chaillot, Foto: Dominique Le Rigoleur, Paris 1972-1980, in: Huguette Marquant Ferreux, Marianne de Fleury, Dominique Lebrun, Olivier Meston (Hrsg.): Musée du cinéma Henri Langlois, Paris 1992, Bd.2, S. 179.

Abb.51-52: Ausstellungsfoto, Saal XIX „Le débuts du parlant“(Salle de la Gondole), Foto: Raymond Picon-Borel, Palais de Chaillot, Paris 1972-1980, in: Huguette Marquant Ferreux, Marianne de Fleury, Dominique Lebrun, Olivier Meston (Hrsg.): Musée du cinéma Henri Langlois, Paris 1992, Bd.2, S. 263-263.

Abb.53: Ausstellungsfoto, Saal XIX „Le débuts du parlant“, Foto: Unbekannt, Palais de Chaillot, Paris 1972-1980, in: Glenn Myrent (Hrsg.), Musée du cinéma. Henri Langlois. Palais de Chaillot, Paris 1984, S. 74.

Abb.54: Ausstellungsfoto, Saal XIX „Le débuts du parlant “(Ex-Salle de la Gondole), Foto: Jean Rouch, Palais de Chaillot, Paris 1997, in: Stefan Pethke und Stefanie Schlüter, Sammeln und Vermitteln. Filmmuseen im Film, Berlin 2009, Internet: <http://www.kunst-der-vermittlung.de/dossiers/filmvermittlung-und-filmmuseum/museen-im-film/>, Zugriff am: 17.04.2015.

Abb.55-57: Henri Langlois, Genealogien der Filmgeschichte, © La Cinémathèque française, Paris 1936-1977, in: Dominique Païni, Jean-François Rauger u. Bernard Benolie: Le musée imaginaire d’Henri Langlois, Paris 2014, S. 23-27.

Abb.58: Alfred H. Barr, Genealogie zur Stilentwicklung von 1890 bis 1936, New York 1936, in: Astrit Schmidt-Burkhardt, Stammbäume der Kunst. Zur Genealogie der Avantgarde, Berlin 2005, S. 123.

Abbildungsverzeichnis



Abb. 1: Langlois-Affaire 1968, Foto: Unbekannt, Paris 1968.

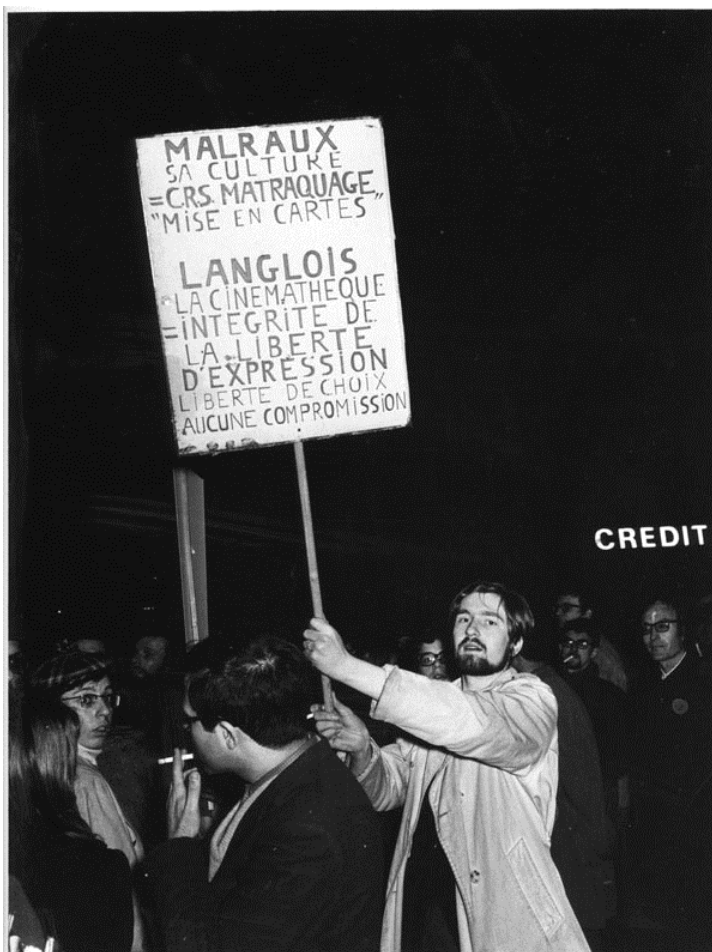


Abb.2: Langlois-Affaire 1968, Foto: Unbekannt, Paris 1968.

Obéissant à une obscure coalition d'intérêts inavouables le Ministre Malraux a fait chasser Henri Langlois de la cinémathèque française.

Etudiants, rue d'Ulm, à Chaillot, vous avez pu vérifier ce qu'était une conception libre et juste de la culture cinématographique.

Sous des prétextes bureaucratiques, les pires ennemis de la culture ont reconquis ce bastion de la liberté.

Ne vous laissez pas faire. La liberté ne se reçoit pas, elle se prend. Tous ceux qui aiment le cinéma, en France et dans le monde, sont avec vous, sont avec Henri Langlois.

Il vous appartient de mettre en échec cette manœuvre.

Manifestez votre indignation. Troublez systématiquement les séances de la Cinémathèque Française, obligez la Culture qu'on veut nous imposer à révéler son véritable visage et son appareil de soutien : le service d'"ordre".

Abb.3: Flugblatt zur Unterstützung Henri Langlois' in der Langlois –Affaire „Fonds Comité de Défense de la Cinémathèque française“, Paris 1968, © La Cinémathèque française.



Abb. 4-5: Ausstellungspakat zur Ausstellung „Le musée imaginaire d’Henri Langlois“, © La Cinémathèque française, Paris 2014.



Abb.6: Ausstellungsfoto „Le musée imaginaire d’Henri Langlois“, Raum 4 (Le foyer des Artistes), © La Cinémathèque française, Paris 2014.



Abb.7: „films peinture“ Künstlerdokumentationen für das Festival in Antibes: Henri Matisse, Alexander Calder, Marc Chagall, © La Cinémathèque française 1950-51.



Abb.8: Ausstellungsfoto, „Le musée imaginaire d'Henri Langlois“, Raum 3 (Le montreur d'ombres), © La Cinémathèque française, Paris 2014.



Abb.9: André Malraux: Les Voix du Silence, Paris 1951.



Abb.10: André Malraux, Foto: Maurice Jarnoux, Boulogne-Billancourt 1954.



Abb. 11: Filme im Badezimmer der Familie Langlois, Foto: Denise Bellon, Paris.



Abb. 12: Henri Langlois, Foto: Unbekannt, Paris 1968.



Abb.13: Henri Langlois im Palais de Chaillot, Foto: Jacques Richard, Paris 1974.



Abb.14: André Malraux, Foto: Maurice Jarnoux, Boulogne-Billancourt 1954.

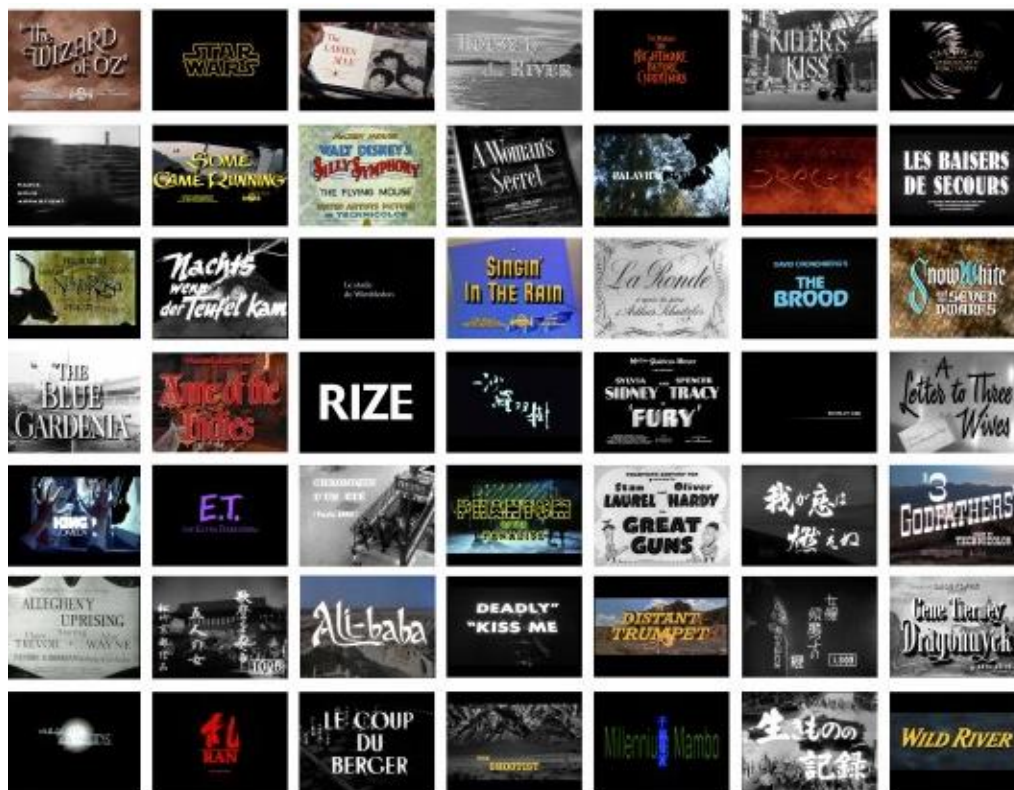


Abb.15: Henri Foucault: Donne-moi tes yeux (Ausschnitt), 2014.



Abb.16: Histoire(s) du cinéma, (Film-Stills), Jean-Luc Godard, 1988-1998.

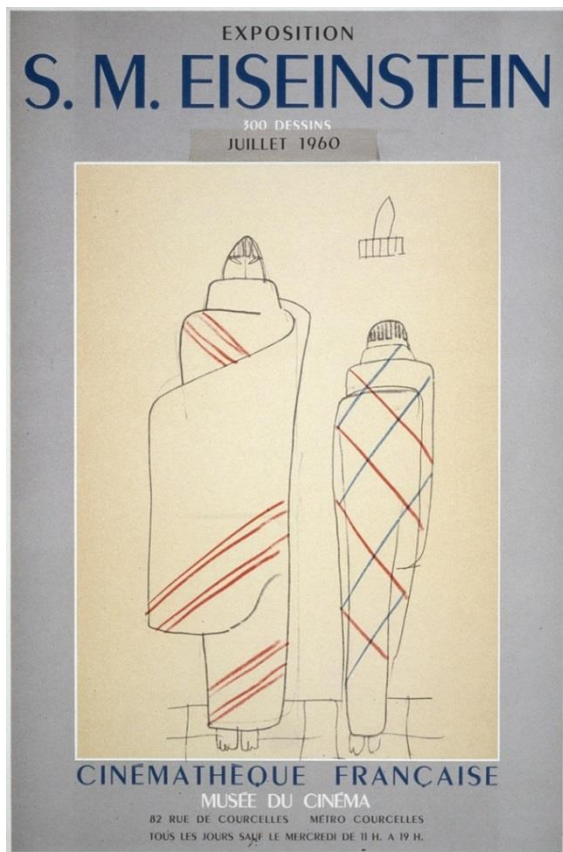


Abb. 17-18: Ausstellungsplakate für die Ausstellungen der Cinémathèque française „Sergei Eisenstein. 300 dessins“ (April-Juni 1960) und „Georges Méliès. Naissance du cinéma“ (Oktober-Mai 1949).

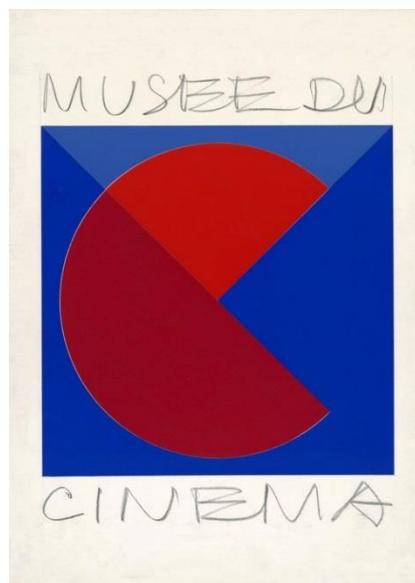
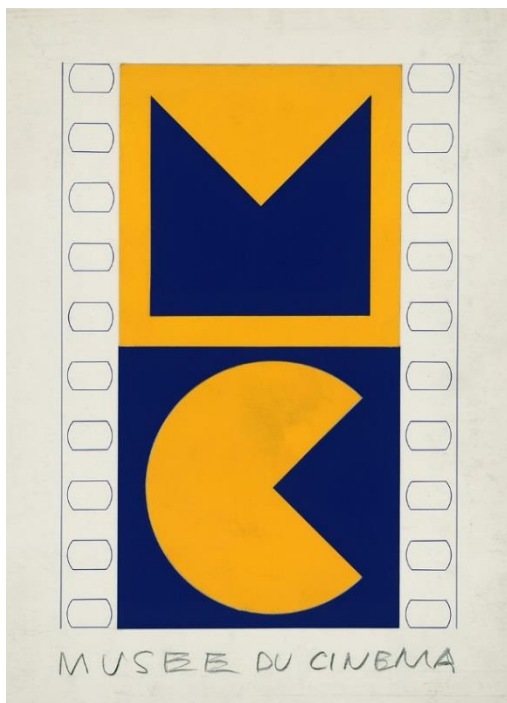


Abb.19-20: Victor Vasarely, Entwürfe für ein Logo für die Cinémathèque française, Paris 1970.

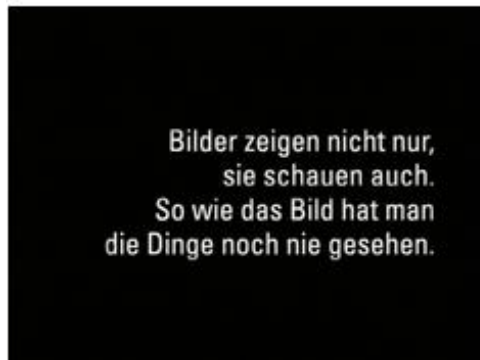
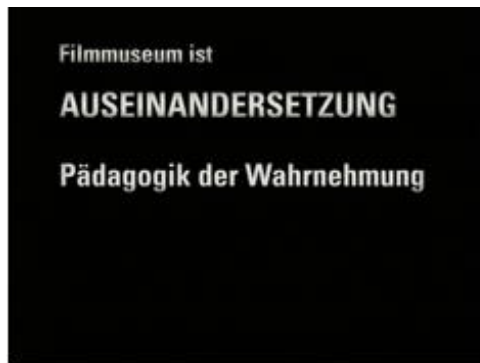


Abb.21: Alexander Horwath, Loop „Filmuseum ist“ für das Österreichische Filmmuseum Wien, Wien 2010.

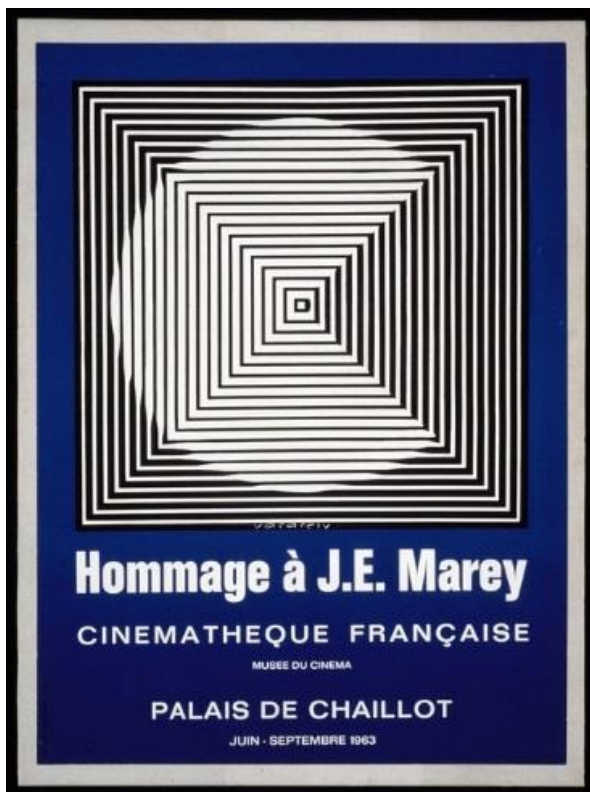


Abb.22: Ausstellungsplakate für die Ausstellungen der Cinémathèque française „Hommage a J.E. Marey“ (Juni-September 1963).

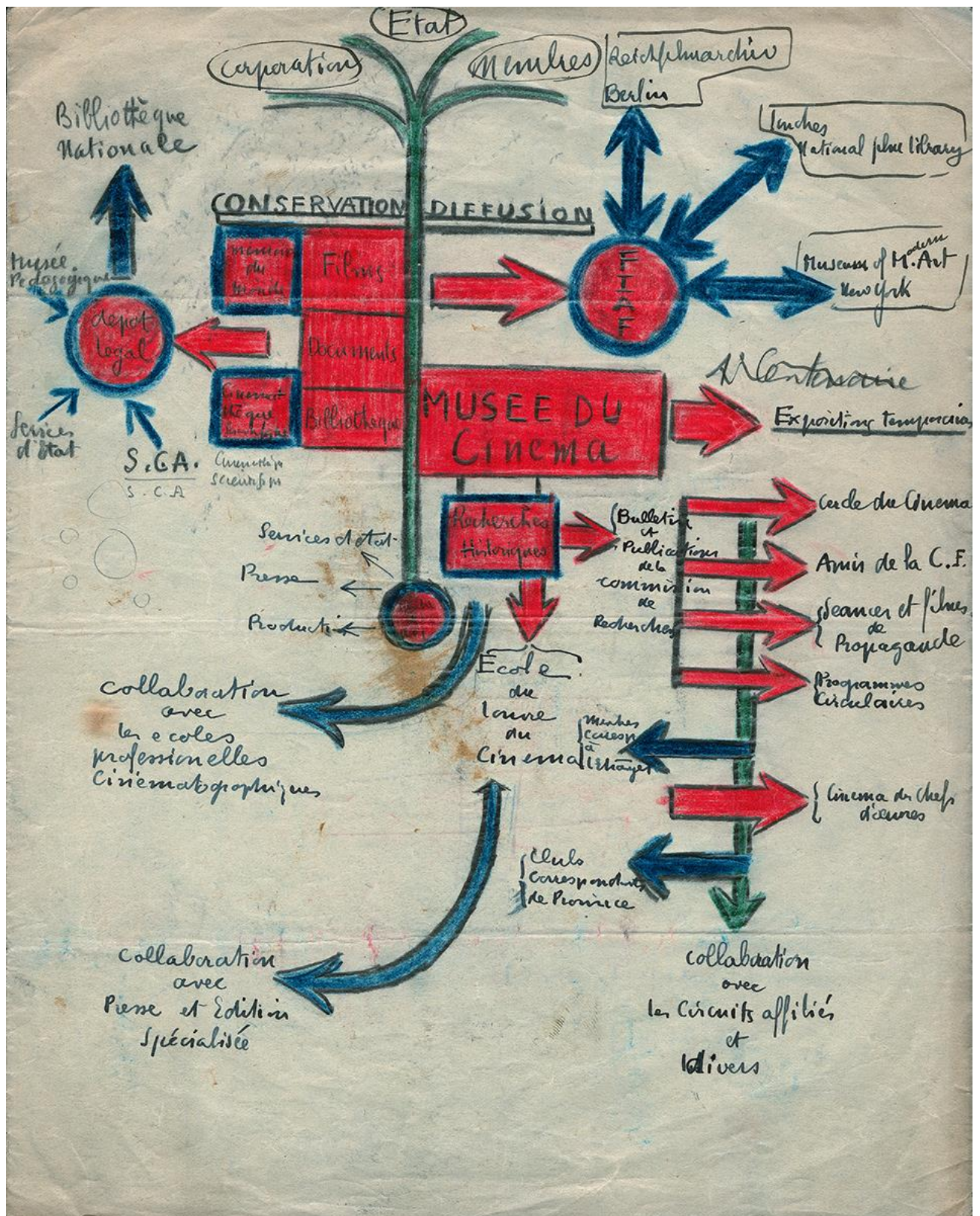


Abb.24: Henri Langlois, Organigramm II für die Cinémathèque française, Paris 1936-1951.

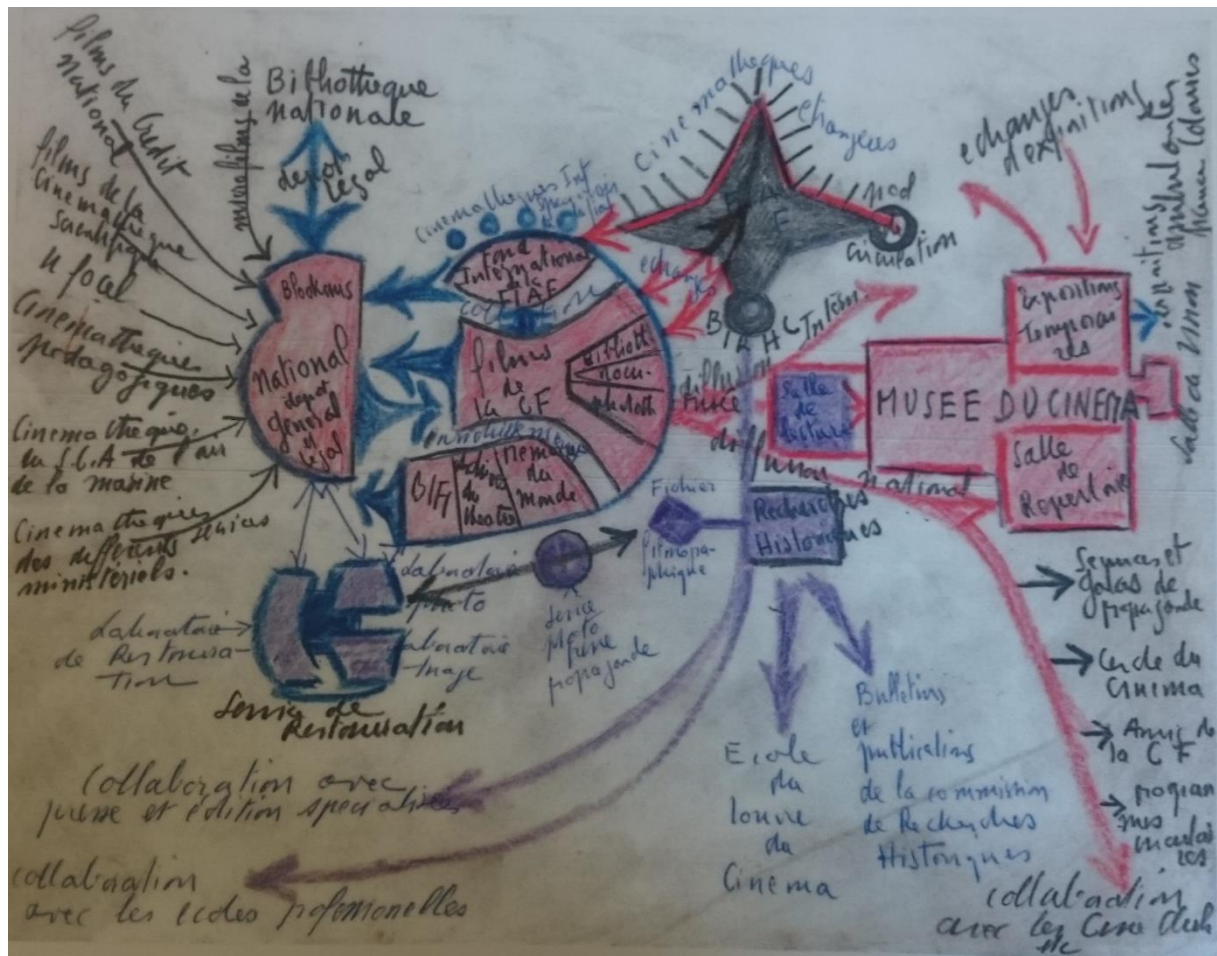


Abb.25: Henri Langlois, Organigramm III für die Cinémathèque française, Paris 1936-1951.

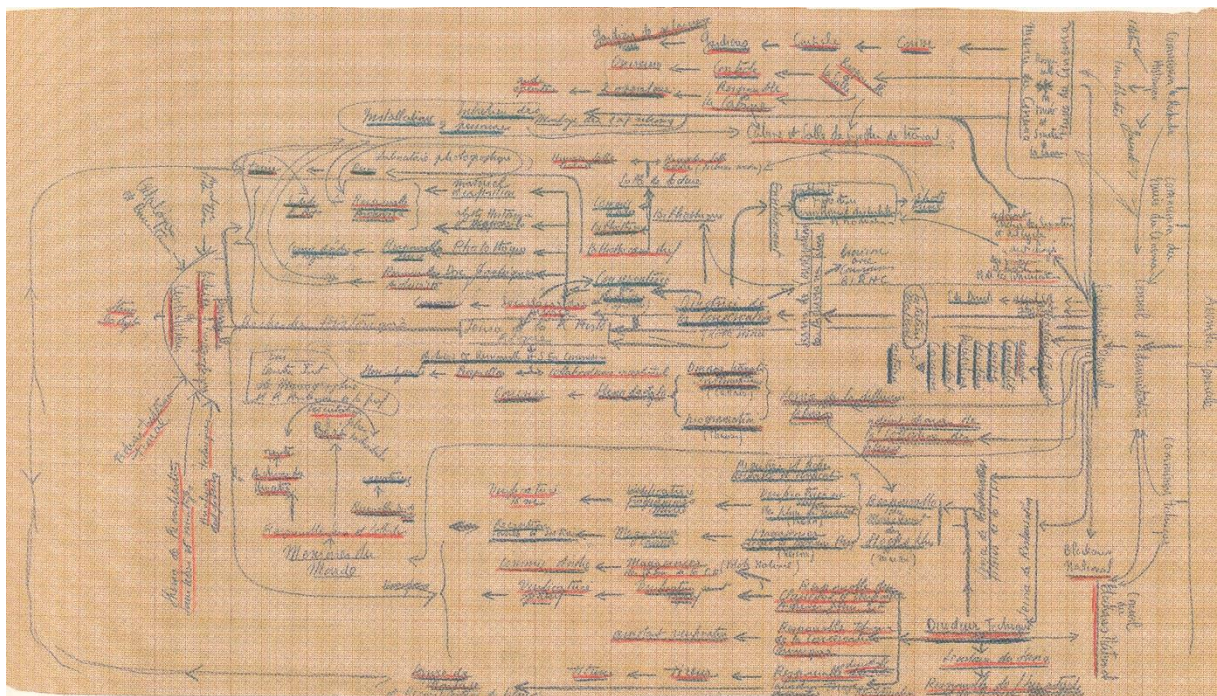


Abb.26: Henri Langlois, Organigramm IV für die Cinémathèque française, Paris 1936-1951.

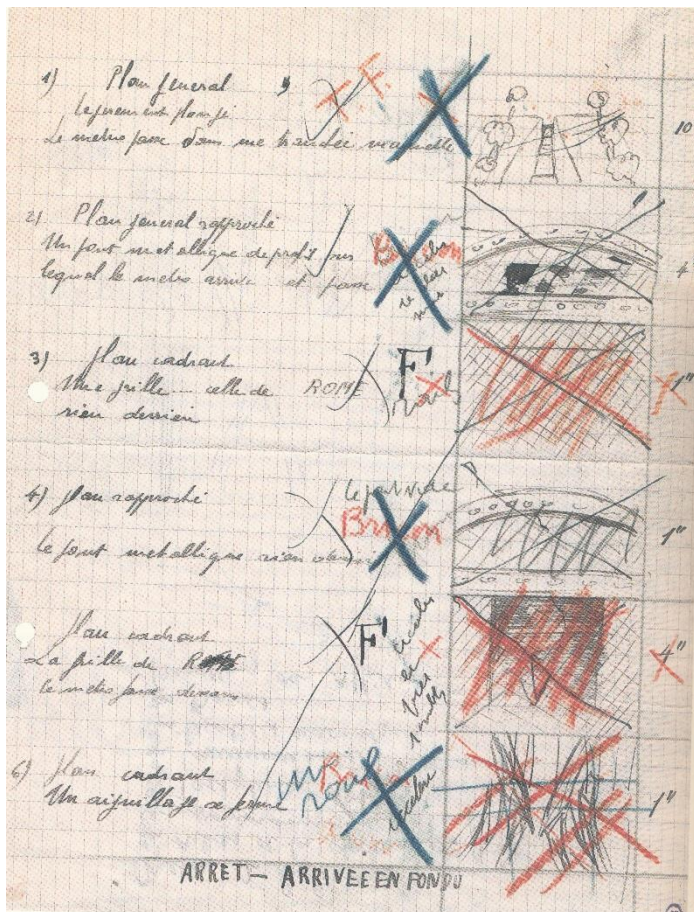


Abb.27: Planskizzen für den Film „Le Metro“ von Georges Franju und Henri Langlois, Paris 1934.

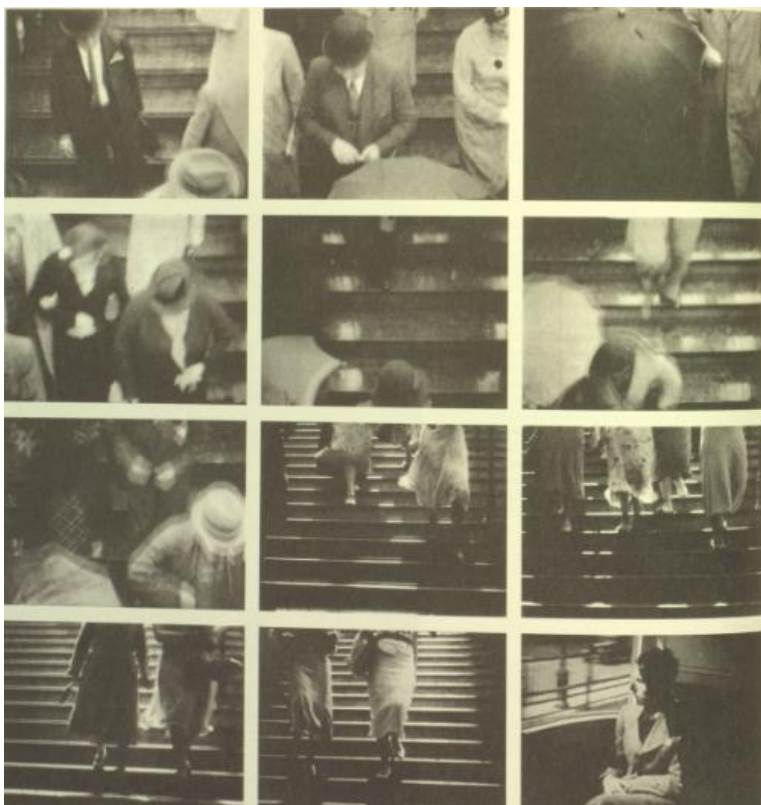


Abb.28: „Le Metro“ (Film-Stills), Georges Franju und Henri Langlois, Paris 1934.



Abb.29: Ausstellungsfoto, Saal VIII „Frères Lumière et les débuts du cinéma", Foto: Unbekannt, Palais de Chaillot, Paris 1972-1980.



Abb.30: Ausstellungsfoto, Saal VIII „Frères Lumière et les débuts du cinéma", Foto: Unbekannt, Palais de Chaillot, Paris 1980-1997.

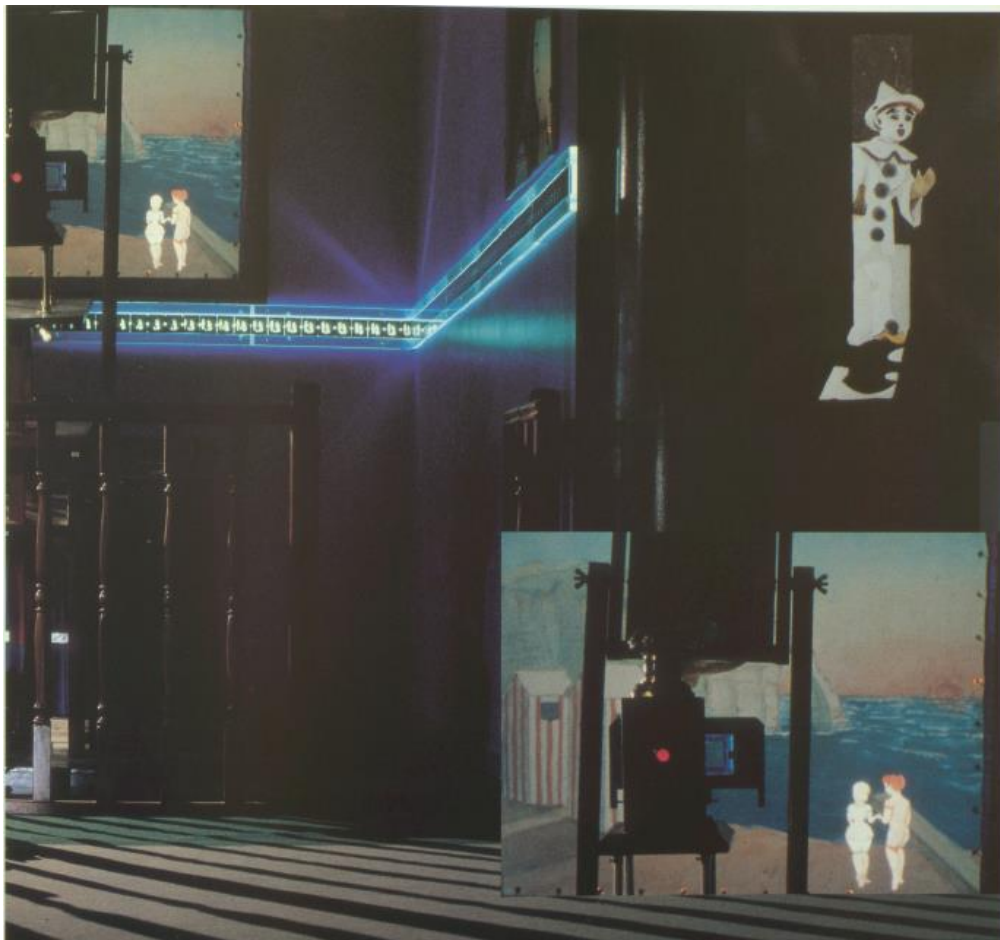


Abb.31: Ausstellungsfoto, Saal III „Emile Reynaud“, Foto: H.M.Ferreux, Palais de Chaillot, Paris 1972-1997.



Abb.32: Bildmontage von Henri Langlois in ein Ausstellungsfoto montiert, Palais de Chaillot, Paris 1972-1997.



Abb.33: Henri Langlois gefilmt von Pierre-André Boutange im Palais de Chaillot, Paris 1975.



Abb.34: Henri Langlois gefilmt in seiner Ausstellung im Palais de Chaillot, Paris 1972-1976.



Abb.35: Ausstellungsfoto, Saal III „Émile Reynaud“, Foto: Unbekannt, Palais de Chaillot, Paris 1972-1992.



Abb.36: Ausstellungsfoto, Saal V „Étienne -Jules Marey“, Foto: Jean-Pierre Jolly, Palais de Chaillot, Paris 1972-1992.



Abb.37: Ausstellungsfoto, Saal VIII „Frères Lumière et les débuts du cinéma“, Foto: Unbekannt, Palais de Chaillot, Paris 1972-1992.



Abb.38: Ausstellungsfoto, Saal IX „Georges Méliès“, Foto: Pierre-William Glenn, Palais de Chaillot, Paris 1972-1992.



Abb.39: Ausstellungsfoto, Saal XVI „Les derniers chefs-d’œuvre du muet“ (L’Expressionisme allemand), Foto: Unbekannt, Palais de Chaillot, Paris 1972-1992.



Abb.40: Ausstellungsfoto, Saal XVI „Les derniers chefs-d’œuvre du muet“ (L’Expressionisme allemand), Foto: Unbekannt, Palais de Chaillot, Paris 1972-1992.



Abb.41: Ausstellungsfoto, Saal XVI „Les derniers chefs-d’œuvre du muet“, Foto: Unbekannt, Palais de Chaillot, Paris 1972-1997.



Abb.42: Ausstellungsfoto, Saal XVI „Les derniers chefs-d’œuvre du muet“, Foto: Unbekannt, Palais de Chaillot, Paris 1972-1997.

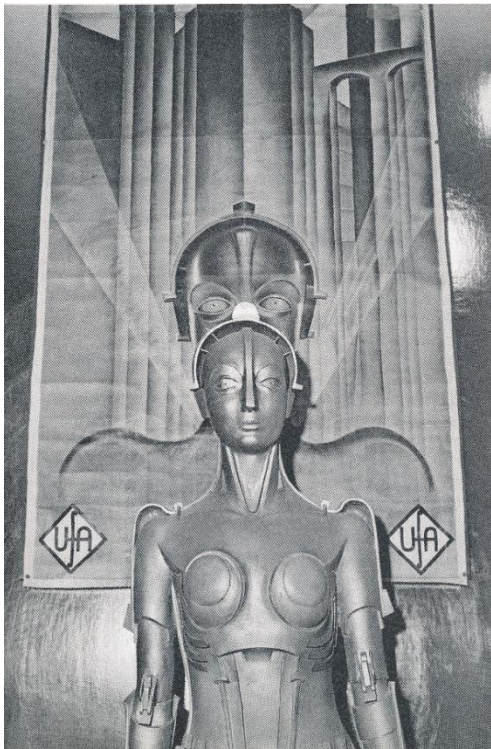


Abb.43: Ausstellungsfoto, Saal XVI „Les derniers chefs-d’œuvre du muet“, Foto: Unbekannt, Palais de Chaillot, Paris 1972-1997.



Abb.44: Ausstellungsfoto, Saal XVI „Les derniers chefs-d’œuvre du muet“, Foto: Martine Richier, Palais de Chaillot, Paris 1972-1992.



Abb.45: Ausstellungsfoto, Saal XVI „Les derniers chefs-d’œuvre du muet“(Sowjetisches Kino), Foto: Corine de Royer, Palais de Chaillot, Paris 1972-1992.



Abb.46: Ausstellungsfoto, Saal XVIII „Les derniers chefs-d’œuvre du muet“(Sowjetisches Kino), Foto: Unbekannt, Palais de Chaillot, Paris 1972-1997.



Abb.47: Ausstellungsfoto, Saal XVIII „Les derniers chefs-d’œuvre du muet“, Foto: Jean-Pierre Jolly, Palais de Chaillot, Paris 1972-1992.



Abb.48: Ausstellungsfoto, Saal XIX „Les débuts du parlant“(René Clair u. Marcel Carné), Palais de Chaillot, Paris 1972-1992.



Abb.49 Ausstellungsfoto, Saal XIX „Les débuts du parlant“ (Neorealismus), Foto: Elisabeth Lennard, Palais de Chaillot, Paris 1972-1992.



Abb.50: Ausstellungsfoto, Saal XIX „Le débuts du parlant“, Palais de Chaillot, Foto: Dominique Le Rigoleur, Paris 1972-1992.



Abb.51: Ausstellungsfoto, Saal XIX „Le débuts du parlant “(Salle de la Gondole), Foto: Raymond Picon-Borel, Palais de Chaillot, Paris 1972-1980.



Abb.52: Ausstellungsfoto, Saal XIX „Le débuts du parlant “(Salle de la Gondole), Foto: Raymond Picon-Borel, Palais de Chaillot, Paris 1972-1980



Abb.53 Ausstellungsfoto, Saal XIX „Le débuts du parlant“, Foto: Unbekannt, Palais de Chaillot, Paris 1972-1980.



Abb.54: Ausstellungsfoto, Saal XIX „Le débuts du parlant“ (Ex-Salle de la Gondole), Foto: Jean Rouch Palais de Chaillot, Paris 1997.

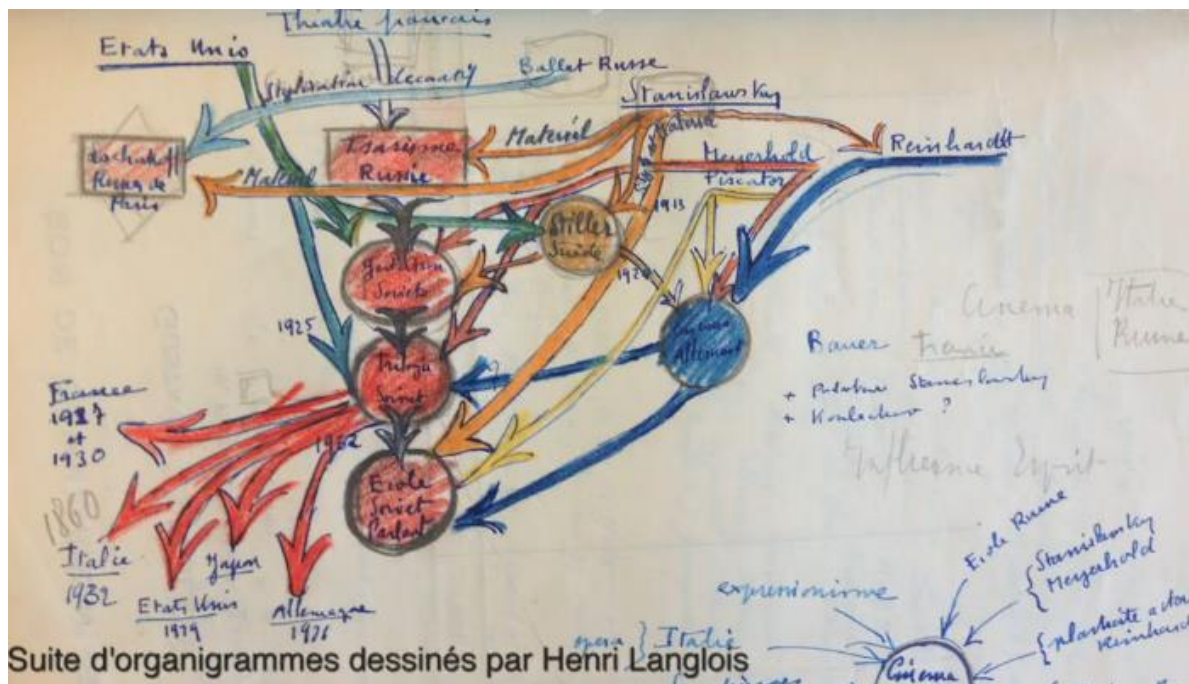


Abb.55: Henri Langlois, Genealogie der Filmgeschichte, © La Cinémathèque française, Paris 1936-1977.

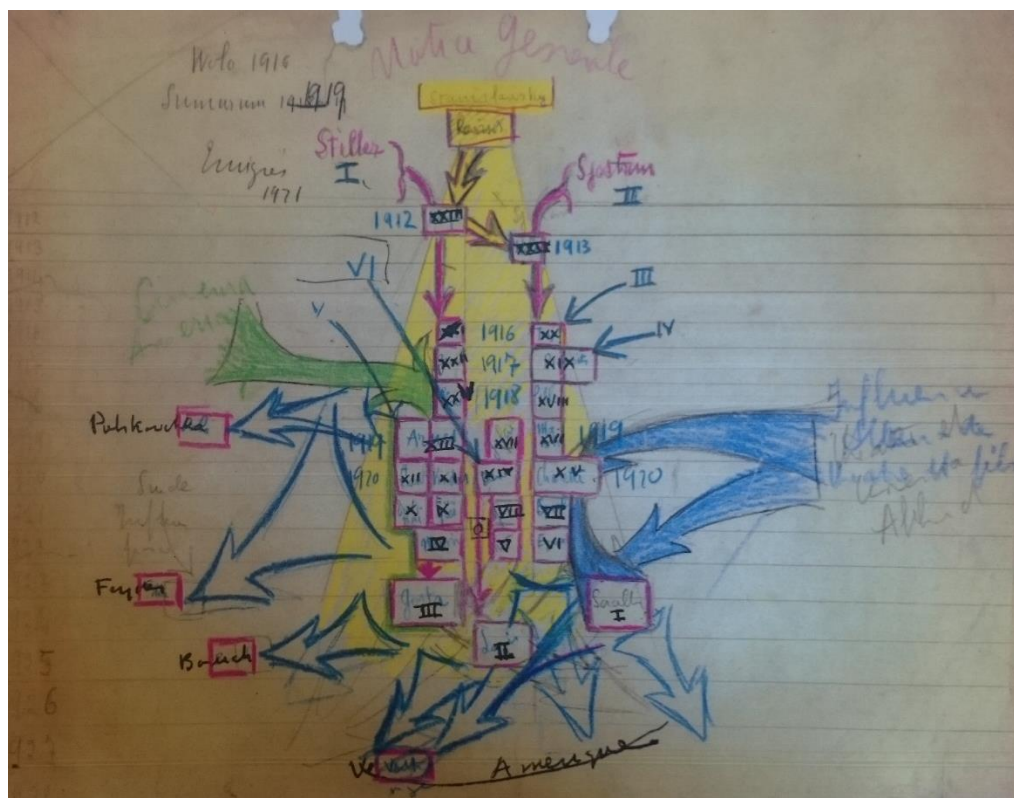


Abb. 56: Henri Langlois, Genealogie der Filmgeschichte, © La Cinémathèque française, Paris 1936-1977.

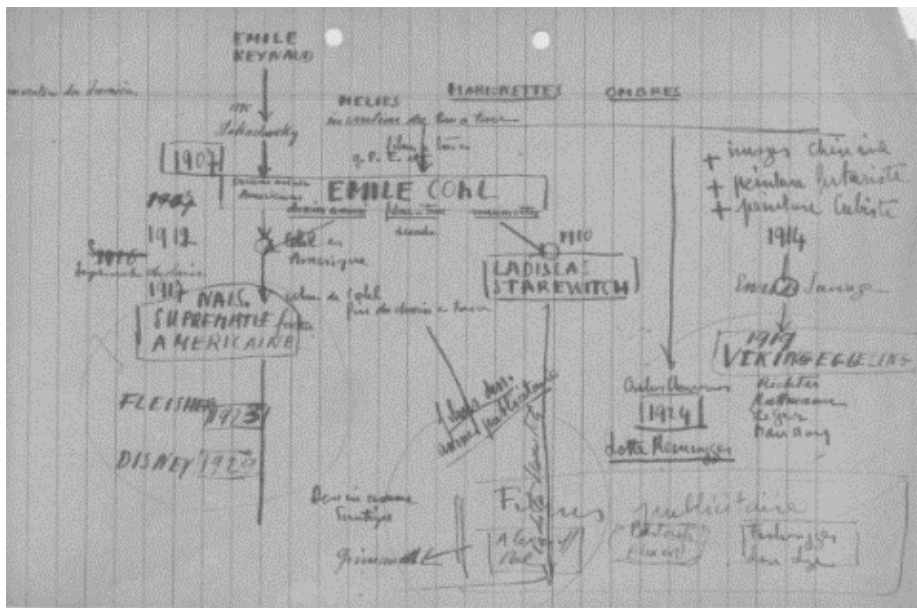


Abb. 57: Henri Langlois, Genealogie der Filmgeschichte, © La Cinémathèque française, Paris 1936-1977.

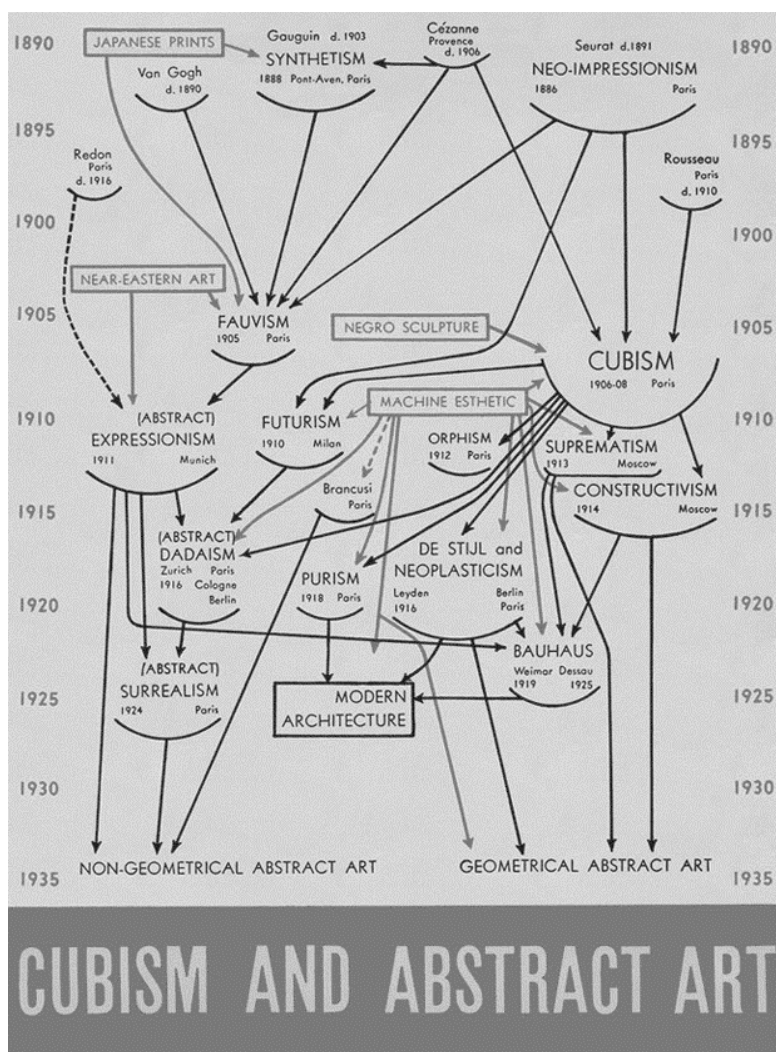


Abb.58: Alfred H. Barr, Genealogie zur Stilentwicklung von 1890 bis 1936, New York 1936.

Zusammenfassung

Die vorliegende Arbeit beschreibt die Museumsvision von Henri Langlois und versucht diese erstmals in einen museumstheoretischen Kontext zu setzen. Langlois ist die zentrale Gründungsfigur der Cinémathèque française, die sich ausgehend von einer privaten Sammelinitiative, zu einer öffentlich anerkannten Institution entwickelte. Er wollte mit der Cinémathèque nicht lediglich eine Institution gründen, die sich ausschließlich der Sammlung von Filmen widmet, sondern sah darin die Möglichkeit den Horizont des Museums zu erweitern und seine Grenzen in einem verdichteten Beziehungsgeflecht aufzuheben. Die Vernetzung spielt für seine Vision auf mehreren Ebenen eine bedeutende Rolle. Bekannt sind vor allem seine unkonventionellen, ahistorischen Filmprogramme, in denen nicht die historische Kontextualisierung, sondern das Herstellen von Bezügen quer durch die Filmgeschichte im Vordergrund stand. Weniger bekannt sind Langlois' objektbezogene Filmausstellungen, die er auf der ganzen Welt in Form von Wanderausstellungen realisierte und die schließlich in ein Großprojekt im Palais de Chaillot mündeten. Diese Ausstellungen sollen in dieser Arbeit im Zentrum stehen, weil Langlois gerade darin das Potenzial sah, seine vernetzungsstrategischen Ansätze zu realisieren. Die Geschichte des Kinos war für Langlois nicht nur der Film, sondern auch seine Atmosphäre, die Technik und vor allem seine enge Verbindung zum Leben und zur Kunst. Einer seiner vordersten Ansprüche war deshalb, seine Institution mit den Museen der modernen Kunst zu vernetzen und das Kino selbst als eine bildende Kunst anzusehen. Dieser Ansatz drückt sich aber, wie es diese Arbeit zu zeigen versucht, nicht nur in seinen Filmprogrammen und Ausstellungen aus, sondern kommt auch im einzigen von ihm gedrehten Film „Le Métro“, seinen Organigrammen, in denen er Organisationsstrukturen einer idealen Cinémathèque zu visualisieren versuchte, in seinen Genealogien zur Filmgeschichte, seinen Filmlisten und schließlich in seiner Art und Weise, über Filmgeschichte und die Zukunft der Cinémathèque zu sprechen, zum Ausdruck.