

Kino / Museum.

Film als Sammlungsobjekt oder

Film als Verbindung von Archiv und Leben

WINFRIED PAULEIT

Ausgehend vom Begriff des Museums lassen sich drei strukturell unterschiedliche Formen des Archivs denken: Das Museum als Sammlung von Objekten, die Bibliothek als Sammlung von Texten und die Kinemathek als Sammlung von Filmen oder audio-visuellen Produktionen. Das Besondere des Films ist, dass er wie das Buch auch Objektcharakter besitzt, dass er zudem als Text begriffen werden kann und dass er schließlich als spezifische Form der Kinematografie über Sammlungsobjekt und Textualität hinausgeht. Als erstes Hypermedium ist der Film in der Lage, sich neben der Welt auch andere Künste anzueignen und somit selbst einen imaginären Ort der Sammlung kultureller Produktionen zu etablieren. Der Film kann also – ähnlich wie das Museum – einen Rahmen bilden für die Kulturgeschichte des 20. Jahrhunderts, die im Film gleichsam aufgehoben ist. Im Folgenden will ich zunächst einige Filminstitutionen benennen und davon ausgehend erstens die gegenseitige Verschränkung von Film und Museum thematisieren, zweitens die Differenz von White Cube und dunklem Kinosaal in einem Zwielficht zusammenführen und drittens am Beispiel von Chris Markers *Sans Soleil* (1982) den Film selbst als eine paradoxe Figur der Verbindung von Archiv und Leben fassen.

In historischer Perspektive gehört das Kino zu den Jahrmarktsattraktionen. Sein eigentliches Schauobjekt, der Film, entwickelt sich zwar schnell zu einer prosperierenden Kulturindustrie, die höheren Weihen der Kunst und Kultur bleiben ihm aber lange Zeit verwehrt. Das hat neben politischen, gesellschaftlichen und philosophischen Gründen auch mit der spezifischen Materialität zu

tun und mit dem Auftreten des Films als neuem Medium, welches alle anderen Künste, sowohl die bürgerlichen als auch die niederen, in sich vereinnahmen konnte (vgl. Käthow 2003: 75). Gerade wegen seiner Fähigkeit zur Reproduktion wurde der Film zunächst als ein Dokument gehandelt, das z.B. in Deutschland den staatlichen Behörden unterstellt war und archivarisch verwaltet wurde – allerdings ohne den Anspruch einer Vermittlung als Werk von künstlerischer Bedeutung.¹ Zu einer international verbrieften Anerkennung des Films als kulturelles Erbe kommt es schließlich erst im Jahr 1980 durch eine Empfehlung der UNESCO (vgl. Käthow 2003: 86). Die Kulturindustrie selbst zeigte in der Frühzeit ebenfalls wenig Interesse an der Erhaltung des Gegenstands Film, der aus dieser Perspektive zum Konsum und Verbrauch bestimmt jeweils von nachfolgenden Produktionen verdrängt wurde. So entstanden die ersten Sammlungen des Films als private Initiative von Kinoliebhabern: Eine zentrale Figur war Henri Langlois, der zusammen mit George Franju im Jahr 1935 in Paris zunächst den Film-Club *Cercle du Cinéma* gründete, um ältere Filme zeigen zu können. 1936 gründeten sie zudem die *Cinémathèque Française*, mit dem Ziel, eine möglichst umfassende Sammlung historisch bedeutsamer Filme anzulegen und diese zu bewahren (Gabel 2005: 1584). Die *Cinémathèque Française* ist neben dem *British Film Institute* (1933), der *Cinémathèque Royale de Belgique* (1938) und der Filmabteilung des MoMA in New York (1935) eines der wegweisenden Beispiele, das eine spezifische Form der Sammlung des Films, seiner Bewahrung, sowie seiner Erforschung und Vermittlung zunächst etabliert und dann weiter vorantreibt. Mit der *Cinémathèque* war zudem ein Begriff für eine neue Form des Archivs gefunden, die das mediale Objekt des 20. Jahrhunderts, den Film, sammeln und bewahren sollte.² Die *Cinémathèque* reiht sich somit neben Museum und Bibliothek als Neuling ein in die Reihe der kulturellen Archive. Und obwohl alle drei Institutionen vor ähnlichen Aufgaben stehen, die für das Museum als Sammeln, Bewahren, Forschen und Vermitteln benannt sind, so stehen diese unterschiedlichen Ziele bei allen Institutionen in einem bestimm-

1 „Ein zentrales Archiv für die Organe und Behörden des Reiches ist in Deutschland mit dem Reichsarchiv in Potsdam eingerichtet worden, das im Laufe der Zeit Unterlagen von allen obersten Reichsbehörden seit 1867 übernehmen konnte, ergänzt um Schriftgut nichtstaatlicher Herkunft, fotografische und filmische Dokumente“. Hieraus ist das *Bundesfilmarchiv* hervorgegangen, das neben dem *Deutschen Filminstitut (DIF)* eines der wichtigsten Filmarchive in Deutschland ist. Zur Geschichte des Bundesfilmarchivs vgl.: http://www.bundesarchiv.de/aufgaben_organisation/geschichte/index.html (Zugriff: 25.06.06). Zur Geschichte des DIF: <http://www.deutsches-filminstitut.de/>.

2 Auch die Filmabteilung des MoMA orientierte sich eher an den Ideen des Film-Clubs, Filme zu zeigen, als sie im Archiv zu bewahren. Dies ist vor allem der ersten Leiterin der Filmabteilung, Iris Barry, zu verdanken, die wiederum Henri Langlois sehr beeinflusste (vgl. Paini 2002: 22).

ten Widerspruch, der vor allem das Bewahren und die Vermittlung als von gegensätzlichen Interessen gekennzeichnet erscheinen lässt. Museen und Bibliotheken haben diesen Widerspruch in der Regel unter dem Dach ihrer Häuser auf die eine oder andere Weise gelöst, die sich dann in bestimmten Bedeutungshierarchien widerspiegelt. Beim Film hingegen wurden die unterschiedlichen Aufgabenbereiche vor allem in Deutschland zunächst unter verschiedene Dächer aufgeteilt, was den Widerspruch zwischen Vermitteln und Bewahren institutionell vertiefte.³ In Berlin wird 1963 die *Deutsche Kinemathek* von Gerhard Lamprecht als nationales Archiv des Films gegründet. 1971 wird sie in eine Stiftung bürgerlichen Rechts umgewandelt, die *Stiftung Deutsche Kinemathek*. Gleichfalls im Jahr 1963 wurde der Verein der *Freunde der Deutschen Kinemathek e.V.* gegründet, mit dem Ziel eine kontinuierliche filmkulturelle Arbeit zu machen, d.h. vor allem, um Filme zu zeigen und neben den kommerziellen Kinos eine anspruchsvolle Filmvermittlungsarbeit zu betreiben. 1970 eröffnen die *Freunde* ein eigenes Kino und 1971 kommen ein eigener Filmverleih und das *Forum des Jungen Films*, eine unabhängige Sektion der *Berliner Filmfestspiele* hinzu. Von der unterschiedlichen Ausrichtung der Arbeitsschwerpunkte dieser zwei deutschen Filminstitutionen, die sich bis heute fort schreibt, wird in der Darstellung der eigenen Geschichte der *Freunde der Deutschen Kinemathek* noch heute berichtet:

„Ein Kino für öffentliche Vorführungen zu betreiben, gehört zu den unverzichtbaren Aufgaben eines Filmarchivs. Zwar gibt es einen alten und niemals endenden Streit unter Filmarchivaren, was wichtiger sei, Filme zu konservieren oder sie zu zeigen, jedoch wird niemand im Ernst bestreiten, dass die Organisation von regelmäßig stattfindenden Filmvorführungen auch zu den wesentlichen Zielen einer Kinemathek gehört.“ (<http://www.fdk-berlin.de/de/arsenal/information/geschichte.html>; Zugriff: 25.06.06)⁴

Dass in diesem Statement die Ähnlichkeit und Differenz zweier Institutionen betont wird, zeigt rückblickend zweierlei: Erstens wird hier ein unterschiedlicher Anspruch auf dasselbe Objekt formuliert (Zeigen versus Bewahren), und zweitens setzt mit der Gründung der Kinematheken ein Prozess der Re-Auratisierung des Films ein, der in seiner extremen Form der Bewahrung die

3 Als symptomatisch für diese Aufgabenteilung kann die bereits genannte Gründung zweier Institutionen in Paris angesehen werden: auf der einen Seite ein Film-Club, der historische Filme zeigte und damit in erster Linie Vermittlungsaufgaben übernahm, und auf der anderen Seite die *Cinémathèque*, die sich als Archiv vor allem der Sammlung und Bewahrung widmete. Die *Cinémathèque Française* kann gleichwohl schon sehr früh als Beispiel für die Überwindung dieser Trennung stehen. Zur heutigen Situation der CF s.u.

4 Zur Geschichte der FDK Berlin vgl. auch: <http://www.nachdemfilm.de/report/arsenal.html>.

Haltung zum Original in der bildenden Kunst bei weitem übertrifft und dazu führt, dass historische Filme gar nicht mehr öffentlich gezeigt werden und nur noch ausgewählten Kreisen zu bestimmten Gelegenheiten zugänglich sind.

In der Folge dieser Arbeitsteilung entstehen in den 1970er Jahren in der Bundesrepublik Deutschland die ersten kommunalen Kinos, die sich vor allem der Filmkultur und damit der zentralen Aufgabe der Vermittlung verpflichten.⁵ In den 1980er Jahren entstehen dann die zwei ersten deutschen Film Museen, 1981 in Potsdam das Filmmuseum der DDR und 1984 das Deutsche Filmmuseum in Frankfurt am Main, die als klassische Museen in Form von Objektsammlungen Technik und Geschichte des Films ausstellen.

Ein anderes Konzept des Filmmuseums verfolgte das bereits 1963 gegründete Filmmuseum München. Als Abteilung des Stadtmuseums verfügt es nicht über eine Dauerausstellung von Objekten und verzichtet damit auf die klassische Museumsstruktur. Es versteht sich vielmehr als Filmarchiv, das sich der Rekonstruktion verlorener und zerstörter Filme widmet und als kommunales Kino, das Vermittlungsarbeit betreibt. Ähnliche Konzepte für ein Filmmuseum, die nur aus Archiv und Kino bestehen, finden sich in Wien (Österreichisches Filmmuseum) und Amsterdam (Niederländisches Filmmuseum). Was an den Unterschieden zwischen den Institutionen deutlich wird, ist vor allem die Differenz des Objekts Film zu anderen Sammelgegenständen, das zwar in Archiven gelagert und dort erfasst und bewahrt werden kann, wie andere Objekte auch, für dessen Zugang es aber nicht ausreicht, ihn einfach als Objekt der Öffentlichkeit zu präsentieren. Filme müssen aufgeführt werden, sie bedürfen hierzu der speziellen Anordnung des Kinos, die sich strukturell von der klassischen Präsentationsform des 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 Reflektion auf einer weißen Leinwand in einem dunklen Saal zeigt, die aber neben Objekten in der Projektion auch größere Anordnungen wie Architekturen, Städte, Landschaften und nicht zuletzt Menschen zeigen kann – und

5 „In Duisburg und Frankfurt am Main entstanden in den 1970er Jahren die ersten Kommunalen Kinos, zahlreiche in anderen Städten folgten. Als ihr Dachverband gründete sich damals die sogenannte *Arbeitsgruppe für kommunale Filmarbeit*. ‚Andere Filme anders zeigen‘ – dieses Motto formuliert immer noch den Anspruch, der filmischen Monokultur die Vielfalt des Kinos entgegenzusetzen.“ Im *Bundesverband kommunale Filmarbeit* sind heute 160 kommunale Kinos organisiert. Vergleiche die Seite des *Bundesverbandes kommunale Filmarbeit*: <http://www.kommunale-kinos.de/pages/start.htm> (Zugriff: 25.06.06).

die eine eigene spezifische Form des filmischen Erzählens ausbildet.⁶ Das Kino ist zudem ein Ort, der sich mit der eigenen Biografie verbinden kann, an dem man Menschen beim Leben und z.B. in einer Retrospektive, die einem Schauspieler gewidmet ist, diesem beim Älterwerden und bei der Ausbildung seiner Persönlichkeit zusehen kann.⁷ Hinzu kommt noch – insbesondere beim Spielfilm – eine spezifische Bewusstseinsform, die im Laufe der Theoretisierung der Filmrezeption immer wieder mit dem Traumzustand verglichen wurde. Schließlich braucht man für die Vermittlung des Films nicht irgendein Kino, sondern eines, das auch ältere Filmformate und Stummfilme präsentieren kann, letztere werden üblicherweise mit begleitender Live-Musik aufgeführt.⁸ Ein Kino für die Filmvermittlung muss also über eine Ausstattung verfügen mit entsprechender auch historisch orientierter Technik und Know-how.

Aus dieser Sonderstellung heraus hat man gerade in der jüngsten Vergangenheit einige Versuche unternommen, dem Film mithilfe von Konzepten eines *Filmhauses* gerecht zu werden. Dies sieht z.B. in Berlin so aus, dass seit dem Jahr 2000 nicht nur die *Stiftung Deutsche Kinemathek* und die *Freunde der Deutschen Kinemathek* als zwei Institutionen mit ihren unterschiedlichen Arbeitsschwerpunkten unter einem gemeinsamen Dach vertreten sind, sondern dass es dort auch ein Filmmuseum (seit neuestem zusätzlich ein Fernsehmuseum) und eine Fachbibliothek gibt. Damit überspannt das *Filmhaus* nicht nur die originären Ziele einer Kinemathek, es umfasst vielmehr alle drei Archivtypen: Museum als Objektsammlung, Bibliothek als Wissensspeicher in Textform und Kinemathek als Filmarchiv und Kino – und in diesem Fall zusätzlich noch eine Filmhochschule, die Deutsche Film- und Fernsehakademie Berlin (dffb), die die Vermittlungsseite um eine explizite Ausbildungsstätte ergänzt.⁹ Planungen für ähnliche Filmhauskonzepte in kleinerem Ausmaß gibt es auch in anderen Städten. In Bremen wurde beispielsweise vom kommunalen Kino (*Kino 46*) im Rahmen der Bewerbung zur Kulturhauptstadt die dezidierte Planung eines ‚Cineums‘ vorgelegt. Dieses Projekt orientiert sich an den klassischen Aufgaben der Kinemathek, die Filmkultur zu bewahren und zu vermitteln, und es versteht sich gleichzeitig als ‚Science Center‘, das sich insbesondere an Jugendliche richtet und Medientechnologien spielerisch und anwendungsorientiert erfahrbar macht. Da dieses Vorhaben im Kon-

6 In diesem Zusammenhang ist auch die Erfassung des Films innerhalb der akademischen Disziplinen relevant: der Film wird (nicht nur in Deutschland) traditionell in den Kontext der Philologien eingeordnet.

7 Vgl. z.B. Bergala 2002: 10, der seine Erfahrungen in frz. Film-Clubs beschreibt.

8 Hierbei ist insbesondere der neueste Stand der Technik nicht immer von Vorteil. So lassen sich in Kinos mit der neuesten Tontechnik, die eine Schalldämpfung des Saals umfasst, z.B. andere direkte Schallquellen wie Live-Musik am Klavier nur schwerlich zur Geltung bringen. Ähnliches gilt für Gespräche mit dem Publikum nach dem Film.

9 Vgl. *Jahresbericht Stiftung Deutsche Kinemathek 2004*, SDK Berlin 2005: 5.

text eines funktionierenden Netzwerks von Institutionen wie kommunalem Kino, Landesbildstelle, Universität und weiteren Partnern entwickelt wurde, besteht die Hoffnung, dass eine solche Einrichtung schließlich auch ohne den Rahmen der Kulturhauptstadt realisiert werden kann.

Museum im Film

In seinem Aufsatz *Film versus Museum* geht Siegfried Mattl dem System der Repräsentationen nach, „das der Film dem Museum leiht oder – je nach Perspektive – aufzwingt“ (2003: 51). Er verfolgt dabei die These, „dass sich der Film, indem er das Museum zugleich material als Raum und symbolisch im einzelnen Objekt inszeniert, als Metasprache des Museums einsetzt und dessen Produktions- und Marktverhältnisse reguliert“ (ebd.: 51f.). Die Veränderung, die das Museum in dieser Konstellation erfährt, ist seine Popularisierung, die sich seit den 1970er Jahren vollzieht, und in diesem Prozess, so Mattl, „erweist sich der Film als Retter des Museums“ (ebd.: 69). Mattl gründet seine Analyse sowohl auf eine Phänomenologie des Films als Bewegungsbild als auch auf die jeweiligen konkreten Verbindungen von Museum und Kino, von denen er zwei Beispiele ausführlich vorstellt: *Bringing up Baby* (R: Howard Hawks, USA 1938) und *The Relic* (R: Peter Hyams, USA 1997). In *Bringing up Baby* stellt der Film zwar die Einzigartigkeit des Skeletts eines Brontosauriers heraus, aber „die Singularität erweist sich schließlich daran, dass der Brontosaurier einer einzigartigen Liebesbeziehung im Wege steht“ (ebd.: 71).



„Bringing up Baby“, R: Howard Hawks, USA 1938

In dieser Überkreuzung zweier Singularitäten (starres Skelett und entzündete Liebe) wird „letzten Endes dem Museum die Idee der Authentizität auf einer sozial verträglichen Ebene zurück[gegeben]“ (ebd.). Mattls famose Lektüre – die selbst eloquent auf der Seite der Populärkultur agiert – basiert dabei auf der Gegenüberstellung von Stillstand und Bewegung, Museum und Film, männlichem Denker und weiblichem Instinktmensch, dem Skelett eines Dinosauriers und einem lebendigen Leoparden: „Größer kann der Gegensatz nicht sein: hier die Gleichung von Frau, (Wild-)Katze, Tanzmusik und Sport, dort diejenige von Mann, Dinosaurier, Zylinder und Arbeitskittel“ (ebd.: 67). In diese Polarisierung reihen sich dann nicht nur die beiden ausgewählten Filmgenres ein, Hawks Screwball Comedy und Hyams Action-Thriller, sondern auch die spezifische Phänomenologie des Films als Bewegungs-Bild, die den dargestellten Gegenständen, Skelett und Mumie, und dem Museum als erstarrte Ordnung und Blickbarriere gegenüberstehen. Gerade die Screwball Comedy eignet sich dafür, den Film nicht nur als Bewegungs-Bild, sondern gewissermaßen in seiner genrespezifischen Überdrehung der Bewegung auszustellen, die alles Statische mit sich reißt und durcheinander wirbelt: „*Bringing up Baby* ist vor allem ein Film über Körper in Bewegung. Nicht zuletzt steht dafür der Leopard ‚Baby‘ ein, dessen Geschmeidigkeit und Exzentrik – er ist nur durch den Schlager ‚I can’t give you anything but love, Baby‘ lenkbar – quasi das ultimative Bezugsbild für alle anderen Körper in Bewegung abgeben“ (ebd.: 62f.).

So überzeugend und sympathisch die These vom Film als Retter des Museums und zudem noch die Zugabe einer sozial verträglichen Ebene erscheint, so wirft sie doch in erster Linie den Blick aufs Museum und weniger auf seinen Retter, den Film. Deshalb wird im Folgenden die Perspektive zurückgewendet auf diesen: Was hat der Film davon, sich als Retter des Museums aufzuführen? Der Film kann in diesem Joint Venture seinen Anspruch verbuchen, auf der Seite der Humanität und des Lebens zu stehen und sich gleichwohl durch das Museum mit den Insignien der Einzigartigkeit und der Dauer aufzuladen.¹⁰ Was aber in dieser Verbindung von Film und Museum und in der Setzung des Films als Bewegungs-Bild gleichsam maskiert wird, ist erstens die Endlichkeit von Geschichten und ihre Determinierung in der Geschichte, die sich z.B. auch in der Endlichkeit des Lebens seiner Schauspieler spiegelt (Kathrine Hepburn und Cary Grant, die beiden Hauptdarsteller aus *Bringing up Baby* sind beide mittlerweile verstorben). Dies trifft aber nicht nur die dargestellten Geschichten und die Geschichte ihrer Darsteller,

10 In dieser Anordnung spiegelt sich auch das kulturelle Verhältnis von Europa und den USA. Weil das Museum eine europäische Erfindung ist, wird es in *Bringing up Baby* mit der Pose des (erstarrten) Denkers von Rodin assoziiert, dem der Film als eine Kulturindustrie, eine Art von kulturellem Schmelztiegel und eine Form von rastloser Bewegung gegenübersteht.

die zu der unseren (als Zuschauer) noch einmal in einem spezifischen Verhältnis stehen. Sie betrifft zweitens auch die Geschichte des Films als Medium und seine eigene materielle Basis als fotografische Einschreibung. Die Leugnung des Films – und insbesondere die von Komödien und Action-Thrillern – besteht darin, dass er selbst auf der Basis eines Prozesses der Mumifizierung existiert. Gerade auf diesen Umstand hatte André Bazin (2004: 39) bereits im Jahr 1945 hingewiesen, als er den Film als „die Mumie der Veränderung“ bezeichnete.¹¹ Erst diese Selbstreflexion des Films erlaubt eine andere Bestimmung des Verhältnisses von Film und Museum, die sich historisch nicht bruchlos aus den 1930er Jahren bis in die Gegenwart nachzeichnen lässt und die sich vor allem als Erneuerung des Films in Europa zunächst durch den Neorealismus und später durch die Nouvelle Vague zeigt.¹²



„La Jetée“, R: Chris Marker, F 1962

Die selbstreflexive Spur des Kinos und eine andere Bestimmung des Verhältnisses von Film und Museum findet sich in Filmen wie *Hiroshima – mon amour* (R: Alain Resnais, F 1959) oder in *La Jetée* (R: Chris Marker, F 1962). *La Jetée* erscheint dabei wie eine Bestandsaufnahme der Erinnerungskultur, die nicht nur das Museum thematisiert und das eigene Medium Film selbstreflexiv angeht, sondern sich mit der Nachstellung einer Szene explizit auf einen anderen Film bezieht, der seinerseits das Museum und das gebrochene Verhältnis von Objekt und Text zum Thema hat: *Vertigo* (R: Alfred Hitch-

11 Bazin hatte diesen Schluss aus einer Adaption der Gedanken Bergsons gezogen und die fotografische Materialität des Films dabei berücksichtigt. Er unterscheidet sich damit deutlich von der späteren Setzung eines Bewegungs-Bildes von Gilles Deleuze, der ebenfalls mit Bezug auf Bergson den Film jenseits des Fotografischen als Bewegungs-Bild definiert.

12 Auch bei Deleuze (der bei Mattl ungenannt im Hintergrund mitzulaufen scheint) verändert sich die Bildauffassung des Films vom Bewegungs-Bild zum Zeit-Bild durch die historische Erfahrung der Katastrophe von Holocaust und II. Weltkrieg.

cock, USA 1958). Allerdings wird in *La Jetée* nicht die Szene im Kunstmuseum zitiert, sondern jene andere, die das Paar vor die Jahresringe eines Mammutbaums führt, an dem die Zeit als Spur direkt in Erscheinung tritt. Damit geht Marker das Verhältnis von Film und Museum auf drei unterschiedlichen Ebenen an. Was *La Jetée* allerdings direkt mit *Bringing up Baby* verbindet, ist das zentrale Motiv der Kreuzung des Museumsraums (mit prähistorischen Skeletten) mit der aufkeimenden Liebe eines Paares. In beiden Filmen steht dem Museum als Zeitspeicher ein anderer Raum gegenüber (an dem das Paar sich zuerst begegnet), der die Bewegung von Körpern im Raum hervorhebt. Das ist bei Hawks der Golfplatz und bei Marker das Rollfeld des Flughafens. Bei Hawks beginnt der Film im Museum, um seinen Umweg über den Golfplatz zu nehmen, auf dem es durch eine Verwechslung des Golfballs zur schicksalhaften Begegnung kommt, und endet wieder im Museum in der Umarmung der neuen Liebe. Der Golfball, der mit einem Kreis markiert ist, wird (als Punkt im Raum) zum Symbol der zirkulären Rückkehr des Films zu seinem Ausgangspunkt. Bei Marker beginnt und endet der Film auf dem Rollfeld. Das Museum ist in diesem Film der Ort, an dem der in der Zeit reisende Protagonist seine volle Navigationsfähigkeit in der Zeit erlangt. Gleichzeitig markiert er den Beginn und das Ende der Liebesbeziehung. Das Symbol der Bewegung durch die Zeit ist hier ein Bild (eine Fotografie als Punkt in der Zeit). Der Reise durch den Raum steht die Reise durch die Zeit gegenüber: In einem Fall wird die Reise durch den Raum zur Katharsis (Hawks), im anderen die Reise durch die Zeit (Marker). Schließlich liegt zwischen den Filmen von Hawks und Marker nicht nur räumlich der Ozean, der eine Reise per Schiff oder Flugzeug notwendig macht, sondern eben auch eine Zeitreise von 24 Jahren, die das Wissen um die Konzentrationslager umfasst und die Bedrohung durch einen atomaren III. Weltkrieg kennt, die beide in *La Jetée* das Thema des Films bestimmen.

Marker stellt in *La Jetée* aber noch eine andere Verbindung zwischen Film und Museum her:

„Der Zufluchtsort der Überlebenden einer atomaren Katastrophe ist in den unterirdischen Gängen des Palais de Chaillot angesiedelt, dem Ort, der schon zu Zeiten von Henri Langlois die Cinémathèque Française beherbergte; die Figur des Versuchsleiters wurde mit Jacques Ledoux, dem – inzwischen verstorbenen – Leiter der Brüsseler Cinémathèque Royale, besetzt.“ (Blümlinger 1997: 66f)

Während *Bringing up Baby* zur Zeit der Gründung der ersten Kinematheken gedreht wurde, blickt *La Jetée* bereits zurück auf die Institutionalisierung der Kinemathek als spezifisches Archiv des Films, das nun selbst eine Analogie zum Museum darstellt. Die Wahl des Ortes und die Besetzung mit Jacques Ledoux vermitteln jene zwiespältige Hoffnung, die das Kino als „Mumie der

Veränderung“ den anderen Museen an die Seite stellt – und macht den Leiter der Brüsseler *Cinémathèque* zu einem sadistischen Experimentator, der per Injektion die Erinnerungen seiner Gefangenen bearbeitet. Da *La Jetée* sich narrationslogisch und formal nicht auf die Präsenzerfahrung des klassischen Films beruft, entgeht er jener oben genannten Verleugnung der eigenen Mumifizierung im Bewegungs-Bild. Er stellt im Gegenteil seine fotografische Basis in der Reihung von einzelnen Fotografien als statischen Bildern geradezu aus.¹³ Das Ergebnis dieses Joint Ventures ist, dass wir neben dem Museum auch den Film mit seiner spezifischen Form mumifizierender Praxis kennenlernen, in der der Bezug zum Leben gleichfalls durch Erstarrung und Tod markiert ist, dass aber andererseits in der ästhetischen Form des Films – in *La Jetée* sind es die Ellipsen und Auslassungen zwischen den fotografischen Bildern – gerade der Bezug zum Leben so eindrücklich aufgehoben zu sein scheint.

White Cube / dunkler Kinosaal

Seit der Erfindung des Films gibt es Verbindungen und Gegensätze zwischen Kunst und Kino. Bildende Künstler haben beispielsweise Filme gedreht, während sich der Film zu einer Industrie entwickelte, zu einem Massenmedium jenseits der gängigen Kunstbegriffe und Museumsstandorte. Nach einer sehr wechselvollen Geschichte gibt es seit den 1990er Jahren wieder verstärkt Beziehungen und Überlagerungen zwischen bildender Kunst und Kino. Bildende Künstler bauen dafür gelegentlich aufwändige Projektionsräume im Museum nach und Hollywoodklassiker dienen dann als Bildarsenal in diesen Installationen, die den Film im Sinne der Appropriation ‚musealisieren‘.¹⁴ Aber es gibt auch den einfachen Wechsel der Institutionen, und so präsentieren Filmemacher ihre Filme inzwischen auch in Galerien, und bildende Künstler adressieren Filmfestivals mit ihren Arbeiten – und neuerdings richten klassische Filminstitutionen neben ihren Kinos auch das ein, was man seit einiger Zeit im Kunstdiskurs eine ‚Black Box‘ nennt.¹⁵ Dieser neuen ‚Verfransung‘ der Künste folgt die Theoriebildung zwar nicht mehr „mit über dem Kopf zusammengeslagenen Händen“ (Adorno 1977[1966]), sondern eher mit einer

13 Demgegenüber wird die Stadt der Zukunft in *La Jetée* in Form eines Computerchips dargestellt (vgl. Paech 1999: 71).

14 Vgl. hierzu meine Kritik der Arbeit 23 *Kurzfilme/23 Filmplakate* von Maria Eichhorn, Preis der Nationalgalerie für Junge Kunst 2002, Hamburger Bahnhof, Berlin, in: *Texte zur Kunst* 47 (Pauleit 2002).

15 In einer Presseerklärung zur Veranstaltung *Kinoprozesse – Film und Video kommunizieren* (1.-3.05.2005) der Freunde der Deutschen Kinemathek in Berlin wird die ‚Black Box‘, ein Raum für Videoinstallationen, als dritter Aufführungsort neben den beiden Kinos genannt.

vorausseilend polarisierenden Anpassungslogik, die insbesondere über die unterschiedlichen Dispositive audio-visueller Projektionen wenig aussagt. So ist zwar der White Cube als klassischer Begriff für den quasi neutralen Ausstellungsraum seit den 1970er Jahren etabliert (O'Doherty 1996). Aber die Einführung des Begriffs ‚Black Box‘ für den schwarzen Raum in der bildenden Kunst leuchtet trotz mancher Publikation wenig ein, zumal dann nicht, wenn er gleichzeitig für alle Projektionskünste – also auch für das Kino – in Anschlag gebracht wird.¹⁶ Der Begriff ist vor allem deshalb irreführend, weil er aus der Kybernetik stammt und dort für Objekte Verwendung findet, deren innerer Aufbau und Funktionsweise unbekannt ist, sprich zu denen man gerade keinen Zugang hat. So ist die begehbare ‚Black Box‘ ein Widerspruch in sich. Die dunklen Räume in der bildenden Kunst müssten vielmehr als Black Cubes beschrieben werden, da sie im Grunde auf das Konzept des White Cubes aufbauen, mit ähnlichen ideologischen Effekten (vorgebliche Neutralität und Sakralisierung). Sie sind also eher die Fortsetzung des klassischen Museumsraums, nur mit zuweilen extremer Verdunkelung.¹⁷ Meist werden diese Räume für Videoinstallationen eingerichtet und sind mit spärlichen Sitzgelegenheiten ausgestattet, die nur selten eine Rückenlehne aufweisen. Aber nicht nur die fehlenden Rückenlehnen unterscheiden die Black Cubes vom klassischen Kino, sondern eine ganze Reihe von Merkmalen, die man in der Theorie als Dispositive zusammengefasst hat. Für das Kino beginnt dies mit der landläufigen Beschreibung als „dunkler Saal“, ein Raum also, der explizit nicht referenzlos gedacht ist, sondern in seinen Bedeutungsfacetten von Herberge, Tempel, Palast und Speisezimmer immer eine Konnotation zum Wohnen mit sich führt (wenn auch nur vorübergehend), und seiner Bezogenheit auf den Menschen Ausdruck verleiht.¹⁸ Ergänzend zu den unterschiedlichen Dispositiven bilden sich bei den Gewohnheitsnutzern spezifische Dispositionen aus.¹⁹ Was mich aber hier mehr interessiert, ist weniger das Beharren auf

16 Vgl. Frohne (2001), Beil (2001), Manovich (2005).

17 „Aktuelle Museumsneubauten für Mediensammlungen wie das geplante Privatmuseum der amerikanischen Sammler Pamela und Richard Kramlich außerhalb von San Francisco oder der gerade fertiggestellte Anbau Base103 der Sammlung Goetz in München berücksichtigen diese Bedürfnisse. Beide sind gänzlich unterirdisch angelegt, wodurch optimale Bedingungen für die Präsentation medialer Kunst möglich werden. Der ‚Schwarzraum‘ ist wie der ‚weiße Raum‘ ein künstlich geschaffener Raum, der das Rezeptionsverhalten des Betrachters leitet und den Künstlern, wie Ralf Beil schreibt, ‚bei präziser Ausführung ein Maximum an Kontrolle über Kontext, Präsentationsbedingungen und damit auch Wahrnehmung des eigenen Werkes liefert‘.“ (Himmelsbach 2004)

18 Wobei hier nicht das Wohnen ausgestellt, also sichtbar wird, sondern im Dunkel des Saals sozusagen verborgen und dadurch möglich wird.

19 Die unterschiedlichen Dispositionen steuern die Rezeption und können zu intermedialen ästhetischen Erfahrungen führen (vgl. Pauleit 2000 und 2004). In der Praxis hat sich dies z.B. deutlich während einer gemeinsamen Exkursion zur

der Gegenüberstellung oder Separiertheit der Bereiche und Eigenheiten, sondern es sind exemplarische Fälle (bis hin zu Fallgeschichten) einer Annäherung von Ausstellungsraum (Museum) und Kino, die sich gewissermaßen im Zwielficht abspielen oder einrichten.

Als Beispiel für gelungene Annäherungen im Zwielficht möchte ich in diesem Kontext eine Arbeit der belgischen Künstlerin und Filmemacherin Ana Torfs anführen, die kürzlich mit ihrer ersten Einzelausstellung in Deutschland in der *Gesellschaft für Aktuelle Kunst* (Bremen, Januar-April 2006) zu sehen war:

„Die Installation *The Intruder* geht auf einen Einakter des belgischen Autors Maurice Maeterlinck, *L'Intruse* (*Der Eindringling*) aus dem Jahr 1890 zurück [...]. Die fünf archetypischen Figuren, darunter die eines blinden Großvaters, ‚entwickeln‘ sich wie Marionetten [...]. Torfs experimentiert damit, was man mit nahezu unbeweglichen Figuren in einer geschlossenen Welt, in der sich wenig oder nichts verändert, machen kann. Das ganze Stück wird von kurzen und oft absurden Dialogen getragen, in denen zwei Sinne – das Hören und das Sehen – zentrale Rollen spielen. Auch den Betrachtern im Ausstellungsraum gibt Torfs einen eigenartigen Rhythmus der verschiedenen Eindrücke vor: mal sind die Dias durch Zwischentitel unterbrochen, mal folgen deutliche Positionswechsel aufeinander, mal werden fast idente Dias sehr schnell ineinander überblendet, so dass der Anflug einer Bewegung entsteht.“²⁰

Der Presstext deutet bereits an, dass diese Arbeit in einem Zwischenraum von bildender Kunst, Kino und Theater angesiedelt ist. Sie zeichnet sich weder durch Praktiken der Aneignung der jeweils anderen Künste aus, noch handelt es sich um einen einfachen Wechsel zwischen den Institutionen. Es geht vielmehr um eine Arbeit an den Dispositiven bzw. an einzelnen Elementen dieser Dispositive, die in spezifischen Umkehrungen oder Inversionen Ausdruck finden, die auch für andere Arbeiten von Torfs charakteristisch ist: Im gegenwärtigen Diskurs der Medienkunst würde man für eine solche Installation wie *The Intruder*, die mit Diaprojektionen arbeitet, zur ‚optimalen‘ Präsentation eine ‚Black Box‘ oder einen Black Cube vorschlagen, in die/den dann neben den Projektoren eine helle Projektionsfläche eingebracht wird (vgl. Himmelsbach 2004 und Fußnote 17). Torfs wählt jedoch einen anderen

Ausstellung *X-Screen* im MuMok (Wien) gezeigt: Während die Studierenden eines Instituts der Kunstwissenschaft die Ausstellung räumlich erkundeten, sie also wie ein klassisches Kunstmuseum durchwanderten, ging die andere Gruppe eines Instituts der Filmwissenschaft nach dem Kino-Dispositiv vor und schaute jede Installation wie einen Kinofilm, also jeweils von Anfang bis Ende an, was bei begrenzter Zeit zu einer ganz anderen Rezeption führt.

20 Auszug aus dem Presstext zur Ausstellung *Ana Torfs. Figuren/Projektionen 2000-2005* der *Gesellschaft für Aktuelle Kunst*, Bremen 2006.

Weg, der auf den ersten Blick vollkommen paradox erscheint: sie geht von einem White Cube aus und bringt in diesen eine schwarze Projektionsfläche ein (die direkt auf die Wand aufgebracht ist), um auf diese schwarze Fläche die Dias zu projizieren. Beim Begehen der Ausstellung meint man zunächst, das sei unmöglich, und sucht nach dem technischen Trick, den es allerdings nicht gibt. Die Arbeit lebt vielmehr von dem schmalen Grat ihrer gewollt „schlechten“ Bedingungen, die neben einem Zwielficht im Raum eigenwillige graue Bilder auf der Leinwand erzeugen. Der Gewinn dieser paradoxen Anordnung ist, dass so die eigene Medialität als Projektion nicht nur sichtbar wird, sondern gewissermaßen „stumme“ implizite Fragen stellt wie: Was ist eine Projektion, worin besteht ihre Materialität, welchen Stellenwert hat sie im Kontext eines Ausstellungsraums? Im Zwischenbereich, den diese Installation erzeugt, geht es nicht mehr nur um Medienkunst oder Theater oder Kino. Es werden vielmehr die Institutionen und ihre Dispositive mitbefragt, aber nicht nur konzeptuell, sondern im Sinne einer paradoxen, direkten ästhetischen Erfahrung.



„The Intruder“, Ana Torfs 2004, Schwarz-Weiß-Diaprojektion, Ton, ca. 35 Min., Endlosschleife, Installationsansicht, Roomade, Brüssel, 2004. © Foto: Ana Torfs

Ein Beispiel für ein kuratorisches Zwielficht stellt die Ausstellung *Renoir | Renoir* dar, die im September 2005 anlässlich der Wiedereröffnung der *Cinémathèque Française* im neuen Gebäude gezeigt wurde. Dabei handelt die inhaltliche Konzeption der Ausstellung kaum von einer Neuigkeit. Die ästhetischen Bezüge der Malerei des Vaters Pierre-Auguste Renoir zu den Filmen des Sohns Jean sind bekannt. Im Hinblick auf die Institution der *Cinémathèque* gewinnt sie dennoch an Bedeutung: Das neue Gebäude der *Cinémathèque* ist zunächst für das *American Center* in Paris vom Stararchitekten Frank O. Gehry im Jahr 1994 fertiggestellt worden und sollte eigentlich als

Schaufenster der amerikanischen Kultur in Frankreich dienen, wurde aber aus finanziellen Gründen bereits im Jahr 1995 wieder geschlossen. „Den Umbau vom Kulturzentrum zur *Cinémathèque* leitete der französische Architekt Dominique Brard. Die äußere Gestaltung des Prestigebaus mit seinen Vorsprüngen, Schrägen, Rundungen und dem geschwungenen Eingangsdach – Gehry hatte seine Kreation einmal mit ‚einer Tänzerin, die ihr Ballettröckchen anhebt‘ verglichen – blieb unverändert“ (Gabel 2005: 1586). Gerade mit diesem Bau hätte die *Cinémathèque* zur Wiedereröffnung ihre Unabhängigkeit und Eigenständigkeit als siebente Kunst herausstellen können. Oder man hätte den Bezug zur amerikanischen Kultur, zum amerikanischen Kino (oder zur Bewegung des Tanzes) herstellen können.²¹



Die Cinémathèque Française in Paris, Rue de Bercy, 2006. Foto: Winfried Pauleit

Man hätte auch den Bezug zur Literatur aufgreifen können, befindet sich doch die *Cinémathèque* (zusammen mit der *Bibliothèque du Film*, die ebenfalls im Gehry-Bau untergebracht ist) in unmittelbarer Nähe zur *Bibliothèque Nationale*, die auf der gegenüberliegenden Seite der Seine gelegen ist. Beide Orte wurden im Juli 2006 mit einer Brücke für Fußgänger und Radfahrer verbunden.

Aber man entschied sich dafür, eine Verbindung zur Malerei herzustellen und eine Familiengeschichte mit der Nationalgeschichte zu verbinden. Dabei ist mit dieser Wahl auch eine Aufladung der Trias der Archive Museum, Bibliothek und Kinemathek am neuen Standort verbunden, in der die bildende Kunst noch fehlte. Die Ausstellung *Renoir | Renoir* konnte zudem nicht allein von der *Cinémathèque* ausgerichtet werden, sondern nur in Kooperation mit

21 Dies wäre dem ehemaligen Leiter der *Cinémathèque*, Dominique Païni, entgegengekommen, der seine Pläne für eine Ausstellung *Hitchcock und die Kunst* in der *Cinémathèque Française* nicht realisieren konnte und damit schließlich ins Centre Pompidou abwanderte: *Hitchcock et l'art*, Centre Pompidou, 2001 (vgl. Païni 2002: 14ff.).

dem *Musée d'Orsay*, das über eine Sammlung der Werke von Pierre-Auguste Renoir verfügt, wodurch es schließlich gelang, herausragende Werke aus der Geschichte der bildenden Kunst in den Räumen eines Filmmuseums zu präsentieren. Bei einer solchen Zusammenarbeit zwischen Kunst und Kino stellt sich immer die Frage der Gewichtung: Zeigt man eine Ausstellung bildender Kunst und fügt den Film in Ausschnitten als Dokument hinzu, oder zeigt man den Film als das übergreifende Medium und wie es sich die Malerei aneignet. Und in diesem Fall konkret: legt man den Schwerpunkt auf die Malerei des Vaters und zeigt die Einflüsse auf den Sohn, oder legt man den Schwerpunkt auf den Film und beginnt beim Sohn. Die realisierte Ausstellung versuchte das im Titel repräsentierte Gleichgewicht *Renoir | Renoir* zu halten.



„Partie de campagne“, R: Jean Renoir, F 1936



„La Balançoire“, Pierre Auguste Renoir, 1873, Musée d'Orsay

Die Räume des Filmmuseums wurden dafür zunächst in ihrer Erscheinung einem Kunstmuseum anverwandelt und die Werke von Pierre-Auguste wurden wie üblich in schweren Goldrahmen präsentiert. Dazwischen wurden Filmausschnitte rahmenlos per Beamer direkt auf die weiße Ausstellungswand projiziert. Fast jedem Gemälde war eine Videoprojektion zugeordnet (oder umgekehrt jeder Projektion ein Gemälde). 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 Zwielflicht zeigte. Für eine Präsentation der Malerei war das Licht zu dunkel, die Werke wurden darin zu Schatten ihrer selbst. Sie traten in den Hintergrund – sie wurden einschließlich Goldrahmen quasi degradiert. Und es ist ausschließlich diesem Zwielflicht zu verdanken, dass die Dominanz der Malerei zugunsten eines unbestimmten Gleichgewichts gebrochen wurde. Die Ausleuchtung des Raums wurde weitgehend von den Videoprojektionen bestimmt, die dank lichtstarker Beamer und digitalisiertem Film von z.T. überscharfer Brillanz waren, die der Film selbst kaum erreicht.

Zudem wurden diese Reproduktionen des Films mithilfe von Legenden zu Werken aufgewertet. Die Legenden waren direkt auf die Wand aufgetragen und führten insbesondere in den Pausen vor und nach den Ausschnitten – zwischen Ende und Wiedereinsetzen der Videoprojektion, die entsprechend der unterschiedlichen Länge der Ausschnitte nie gleichzeitig stattfand und den ganzen Raum erfasste – zur Bezeichnung eines abwesenden Werkes bzw. zur Bezeichnung der Abwesenheit des Werkes. Die Verbindung von Zwielflicht und Titeln ohne Werke (während des Aussetzens der Videoprojektion) gab den Filmen des Sohns neben den verschatteten Originalen der Malerei des Vaters ein äquivalentes Gewicht, in der Form einer Auratisierung von Abwesenheiten. In den ‚Schwarzbildern‘, die nur als Weißbilder auf der Ausstellungswand erschienen (bzw. dort im Zwielflicht verschwanden), holte die Ausstellung ein kinematografisches Prinzip in den Ausstellungsraum. So scheint die Ausstellung Renoir | Renoir schließlich nicht allein die Analogien 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 den Betrachter bereithält und diesem erlaubt, eigene oder einfach andere Bilder in den Film einzufügen. Dass sich durch solche Thematisierung des Dispositivs nicht nur das Werk, sondern auch das Dispositiv selbst verändert, hat Marc Ries (2006: 121ff.) eindrücklich in seiner Rezension der DVD von Jean Renoirs *Partie de campagne* gezeigt, die ebenfalls – wie die Ausstellung in der Cinémathèque Française – eine Übertragung des Films ins Digitale unternimmt:

„Zwar ist auch das Menu zu sehen, doch vor allem sieht man eine Frau, die schaukelt, die nicht aufhört zu schaukeln, die endlos schaukelt. Es ist ein Ausschnitt aus dem Film, fünf Einstellungen, die, wie man sagt, geloopt sind, also endlos verkettet. Fünf Bewegungsbilder, die für immer in einem Reigen verbunden sind, ein Reigen, der sie in eine Entität holt, die nicht mehr Film heisst, sondern [...] vielleicht Skulptur? [...] Natürlich hat das Schaukeln eines Mädchens eine ikonografische Tradition. Aber auch die hilft nicht weiter, wenn es um das Neue der digitalen Ästhetik geht. [...] Renoirs Bilder auf der DVD sind postkonditional, weil sie nicht mehr nur Renoirs Bilder sind, sondern auch die eines anderen Regimes, und innerhalb dieses Regimes auch die eines anonymen, wenngleich klugen, ‚geschmacks-sicheren‘ Gestalters im British Film Institute (von dort kommt die DVD, nicht von der französischen Produktionsfirma), vergleichbar dem anonymen Handwerker-Künstler der vorneuzzeitlichen Kunst. Postkonditional deshalb, weil sie nur eine Möglichkeitsform von vielen anderen ausdrücken, weil sie Teil eines bedingungslos offenen Systems sind. Der bekannteste unvollendete Film der Filmgeschichte (so ein Kommentar auf der DVD) trifft also jenes Regime der Bilder, das Unvollendung, Unbestimmtheit geradezu voraussetzt und dieserart auch die Benutzer selbst in die Unvollendung, die Unbestimmtheit der anderen Modalität entlässt. [...] Als ich das Menu das erste Mal auf dem Monitor sah, war ich überrascht [...] und: verführt – und wollte den Film eigentlich gar nicht mehr sehen.“

Film als Museum

Dass der Film dank seines fotografischen Charakters als Dokument fungieren kann, wurde nicht nur früh erkannt, sondern auch kritisiert. Siegfried Kracauer hat diese Funktion mit einem Geschichtsverständnis verglichen, welches das Gegebene in der Form eines Archivs möglichst umfassend reproduziert: „Die Photographie bietet ein Raumkontinuum dar [...]. Dem Historismus geht es um die Photographie der Zeit. Seiner Zeitphotographie entspräche ein Riesenfilm, der die in ihr verbundenen Vorgänge allseitig abbildete“ (Kracauer 1927: 24). Kracauer bleibt aber nicht bei dieser Kritik stehen, sondern formuliert eine Utopie für den Film, die er im Aufsatz von 1927 als ‚Vabanque-Spiel‘ bezeichnet, als ein Potenzial, welches die in der Fotografie festgehaltenen Fragmente neu anzuordnen vermag – und die er im Untertitel seiner *Theorie des Films* von 1960 als: „Errettung der äußeren Wirklichkeit“ reformuliert (Kracauer 1985). Diese Auffassung vom Film weist über seine dokumentarische und archivarische Funktion hinaus, und zwar dank eines Zusammenspiels von Fotografie, Traum und physischer Realität. Kracauers Theorie des Films knüpft im letzten Kapitel zwar explizit an ein Ausstellungskonzept (*The Family of Man* von Edward Steichen) an und enthält damit ein Moment der Musealisierung, sie weist aber gleichzeitig darüber hinaus und zielt – was den Film angeht – auf eine Aufhebung der klassischen Trennung von Archiv

und Leben, aber nicht in der Form einer Maskierung (wie oben am Beispiel von *Bringing up Baby* gezeigt), sondern im Sinne einer spezifischen Verbindung von Film und Zuschauer.²²

Eine weitgehendere Revision des Films unternehmen Laura Mulvey und Peter Wollen in den 1970er Jahren (vgl. Pauleit 2001). Ihre theoretischen Überlegungen und ihre Filmessays (wie z.B. *Riddles of the Sphinx*, GB 1976/77) fordern eine ‚Befreiung des Kinos‘ aus seinen stereotypen Formen. Wollens Utopie fasst den Film als ein Hypermedium, das nicht nur alle anderen Künste umfasst, sondern das gleichfalls im Sinne eines ‚Komplexes‘ im Freud’schen Sinne das Begehren des Zuschauers integriert.²³ Die von Wollen beschriebene Zukunft des Films als gegenseitige Befruchtung, Verflechtung und Beeinflussung der unterschiedlichen Medien und Künste war auf dem Hintergrund der Nouvelle Vague (insbesondere mit Bezug auf Godard) und der Film-Avantgarde-Bewegungen der 1970er Jahre entstanden (die vor allem nicht-kommerzielle Filme im 16mm-Format produzierte). Im Grunde nimmt Wollen damit aber die Idee des Computers als Hypermedium vorweg und macht den Film gleichzeitig auch theoretisch anschlussfähig für die neuen Medien. Wollen weist zudem auf spezifische Projekte voraus, wie z.B. auf Godards *Histoire(s) du cinéma* (F 1988-1998), der das Medium Video nutzt, um die Geschichte des Kinos bzw. Geschichten des Kinos zu erzählen oder im Sinne einer Archiv-Struktur neu anzuordnen. Als ein herausragendes Beispiel dieser Filmavantgarde, das zum einen den Film als ein Hypermedium und als Archiv begreift und gleichzeitig das damit verbundene paradoxe Ansinnen einer Verbindung von Archiv und Leben thematisiert, lässt sich Chris Markers *Sans Soleil* (F 1982) herausstellen.

Der Film *Sans Soleil* arbeitet auf unterschiedlichen Ebenen wie ein Hypermedium, das sich entlang der Aufgabenbereiche einer Kinemathek oder eines Museums begreifen lässt. Dies beginnt bereits mit dem Titel „Sans Soleil“, der, wie Marker im Film selbst bemerkt, ein von Mussorgski geborgter

22 „Aus dem eben Gesagten ergibt sich, dass filmische Filme eine umfassendere Wirklichkeit beschwören als jene, die sie faktisch abbilden. Sie weisen in dem Maße über die physische Welt hinaus, in dem die Aufnahmen oder Aufnahmefolgen, aus denen sie bestehen, vielfältige Bedeutungen mit sich führen. Dank dem fortwährenden Zustrom der so auf den Plan gerufenen psychophysischen Korrespondenzen, deuten sie auf eine Realität hin, die passenderweise ‚Leben‘ genannt werden mag [...]“ (Kracauer 1985: 109; vgl. auch Pauleit 2005).

23 „The cinema offers more opportunities than any other art – the cross-fertilization [...] the reciprocal interlocking and input between painting, writing, music, theatre, could take place within the field of cinema itself. This is not a plea for a great harmony, a synesthetic *gesamtkunstwerk* in the Wagnerian sense. But cinema, [...] as] a dialectical montage within and between a complex of codes“ (Wollen 1975: 104).

Titel ist. Wolfgang Beilenhoff erläutert den Titel, indem er den Filmkommentar zur Stadt Tokio noch einmal kommentiert:

„[...] ‚Er sagte mir, diese Stadt müsse wie eine Partitur gelesen werden.‘ Eine nicht unwesentliche Verschiebung. Wird hiermit doch angesprochen, dass alles, was wir sehen, keineswegs Wort für Wort, keineswegs linear ‚gelesen‘ werden soll, sondern als Gleichzeitigkeit einer Vielzahl disparater Stimmen, die als autonome Klangphänomene im Raum des Films sich miteinander verbinden. Die damit angesprochene Abkehr vom Paradigma des Textes hin zu dem der Musik führt daher auch zu einem spezifischen Filmtitel: *Sans Soleil*. *Ohne Sonne* (1884), ein aus sechs Gesängen bestehender Liederzyklus von Modest Mussorgski.“ (Beilenhoff 1997: 113)

Was Beilenhoff als Verschiebung auf die Ebene der Musik und des Klangs denkt, lässt sich aber auch (jenseits des Textparadigmas) als eine Anverwandlung von Texten, Bildern und Klängen im Film selbst begreifen. Die Aneignung des Titels wäre dann keine Verschiebung zu einem Paradigma der Musik, sondern die Setzung eines erweiterten Filmparadigmas – ähnlich wie bei Kracauer oder Wollen – als (mit Foucault und Beilenhoff gedacht) anderer Raum – als Raum *ohne Sonne* –, der als imaginärer Ort der Sammlung fungiert: ein Kino (als Kinemathek), ein musealer Schwarzraum, ein Black Cube.²⁴

Sans Soleil strukturiert seine Sammlung – und darüber hinaus seine Tätigkeiten des Bewahrens, Forschens und Vermittels – auf unterschiedlichen Ebenen: erstens als Sammlung unterschiedlicher medialer Bereiche – Bilder, Klänge, Texte –, zweitens als Kombination dieser unterschiedlichen Sammlungen, drittens als Sammlung, Analyse und Synthese von Filmen, die diese Ebenen bereits in sich kombinieren: Spielfilme, Dokumentarfilme, Fernsehbilder, und viertens schließlich als Transformation aller Einzelbereiche im Sinne der Bearbeitung, Erforschung, Veränderung und Vermittlung: auf der Ebene von Klängen und Bildern mithilfe von Audio- und Videosynthesizern und auf der Ebene von Texten mit einem ständigen Wechsel der Erzählebenen

24 Marker weist selbst auf diesen imaginären Ort hin, wenn er gleich zu Beginn von *Sans Soleil* darüber spekuliert, seine (tatsächlich) erste Einstellung an den Anfang eines Films zu stellen, um dieser nur ein Stück Schwarzfilm folgen zu lassen. Diese Rahmung zwischen Anfang und Schwarzfilm stellt die einzelne Einstellung gewissermaßen als Werk heraus, wobei der Schwarzfilm zum Synonym einer rahmenden Institution wird. Im Laufe des Films kennzeichnet der Kommentar diesen Ort noch einmal explizit als imaginären: „Ich schreibe Ihnen dies alles aus einer anderen Welt, einer Welt des äußeren Anscheins.“ Am Ende des Films überführt Marker schließlich seine Bilder nochmals in einen anderen Raum, den er im Anschluss an Tarkowskij „die Zone“ nennt – oder besser, wie Birgit Kämper schreibt, in „einen ‚Ort‘ außerhalb der Zeit [...], die ‚Zone‘ [steht] für die Kontemplation eines aus der Zeit ‚herausgenommenen‘ Momentes“ (Kämper 1992: 53).

zwischen direkter und indirekter Rede und einem Textfluss, der an die freie Assoziation der Psychoanalyse anschließt. Stefan Hesper beschreibt dies wie folgt:

„Chris Markers Film *Sans Soleil* besteht eigentlich aus mehreren, mindestens drei Filmen, einem Bildfilm, einem Tonfilm und einem Kommentar- oder Stimmfilm. Jeder dieser wirklichen Filme ist mehr als das, was man üblicherweise die Spur oder Dimension eines Films nennt. *Sans Soleil* ist, wie im Grunde vielleicht jeder Film, aber hier in exemplarischer Deutlichkeit, ein Kollektivsingular: Es ist ein Film, der in sich viele Filme ist und viele Filme zitiert, vorführt, wiederholt (Dokumentarfilme, Spielfilme, Fotos, Videobilder).“ (1999: 39)

Marker gibt selbst im Abspann seines Films einen Hinweis darauf, dass er die Filmzitate eher im Sinne einer Ausstellung versteht, wenn er sie nicht als Zitate ausweist, sondern wie ein Kurator als ‚geliehene‘ Werke bezeichnet. Schließlich führt die Struktur des Films insgesamt nicht zu einem geordneten Überblick über die einzelnen Elemente und Verbindungen, sondern kulminiert immer wieder in Erfahrungen des Schwindels und konterkariert gleichsam die ordnende Funktion von Museum und Archiv, wie Birgit Kämper unterstreicht:

„Der Kommentar von *Sans Soleil*, um ein Bild von Marker zu verwenden, ist ‚Ariadnefaden und Labyrinth zugleich‘. Aber das will erst durchschaut werden. Mit seinem Alternieren von direkter und indirekter Rede, dem Wechsel von Erzähltempi und Zeitdeixis und den daraus resultierenden Perspektivverschiebungen und zeitlichen Brüchen verwirrt der Kommentar den durch die exzessive Bildmontage schon desorientierten Zuschauer. Er verweigert gerade das, was man von ihm erwartet: Sinnstiftung, den ordnenden Eingriff der Sprache in die assoziativ montierten Bilder.“ (Kämper 1997: 292)

Der hypermediale Charakter lässt sich aber nicht nur am Film selbst ablesen, sondern auch am gesamten Werk Markers, welches sich von der Fotografie und vom Foto-Roman über den Film hin zum Video, zur CD-Rom und zu Internetprojekten entwickelt, wobei alle Produktionen die Fragen von Sammlung und Dokumentation, Erinnerung und Gedächtnis aufgreifen. Markers Werke wurden in diesem Zusammenhang sowohl von der Kritik als auch von Kollegen immer wieder als grenzüberschreitend und paradigmatisch gewürdigt. Über *La Jetée* heißt es: „Der inzwischen geradezu legendäre Science-fiction-Film, den Marker ‚ciné-roman‘, aber auch – aufgrund seiner außergewöhnlichen Struktur – ‚roman-photo‘ genannt hat, wurde zum exemplarischen Film schlechthin erhoben“ (Blümlinger 1997: 65). „[...] ‚Endlich eine filmische Sprache, die ihre Themen nicht verwaltet, sondern zum Schweben bringt‘ schwärmte Edgar Reitz“ (Kämper 1997: 290) über *Sans Soleil*. Zudem

nimmt die (kommentierende) Literatur, die im Anschluss an Werk und Autor entsteht, gleichfalls schwärmerische und paradigmatische Züge an, wenn sie die essayistische Form von Marker übernimmt und fortschreibt oder die ‚Markerologie‘ zum Forschungsgebiet erklärt.²⁵



Standbild aus Chris Markers ‚Sans Soleil‘ (F 1982)

Das paradoxe Ansinnen von *Sans Soleil*, Archiv und Leben zu verbinden, zeigt sich wohl am deutlichsten in den Bildern Markers von zahlreichen Menschen an unterschiedlichen Orten, insbesondere in der Darstellung des menschlichen Blicks durch die Kamera eines Dokumentarfilmers. Dabei wird der Blick in die Filmkamera einmal als flüchtiges Merkmal des Lebendigen und als authentische Blickbeziehung des Kameramanns ‚erfahren‘ bzw. präsentiert (durch die sich der Zuschauer direkt angeschaut fühlen kann), und er wird ebenso in seiner Fixierung, d.h. im fotografischen Augen-Blick bzw. in seiner mumifizierten Objektform vorgeführt.

„Das Einrasten des Film-Bilds zum Fotogramm ist Markers ironische Markierung der Unmöglichkeit eines Stillstellens des Glücks, einer Begegnung oder eines Blicks. [...] In *Sans Soleil* bleibt der Blick in die Kamera als Film-Bild die Illusion einer Begegnung. Wie das literarische und filmische Schwarzbild, aber am anderen Ende der kinematografischen ‚effets de réel‘, zeigen gerade die Kamera-Blicke Markers als unmögliche Intensität einer schon unerreichbaren Nähe in der technischen Begegnung zwischen Mensch und Maschine die Spektralität des Kino-Seins als Sein zwischen Leben und Tod.“ (Bongers 1999: 107, 110)

Bongers, der seine Untersuchung von ‚gespenstischen Effekten‘ als Vergleich von Markers Film mit der literarischen Erzählung einer Zeitreise – *Morels Erfindung* von Adolfo Bioy Casares – entwickelt, fokussiert damit genau jenen Widerspruch des Kinos, das noch die flüchtigsten Momente wie Augen-Blicke ebenso sammelt und zeigt, wie das Museum seine Dinge – und gleich-

25 Birgit Kämper bezeichnet sich in einer bibliografischen Angabe selbst als „Markerologin“ (Kämper 1997: 378).

zeitig jenseits dieser Verdinglichung, diese Augen-Blicke als durch Raum und Zeit reisende, unmögliche Blicke und Begegnungen – erfahrbar macht.

Genau dieses Ansinnen – so lässt sich resümieren – verbindet den Film mit dem Museum, welches in seinen Schauräumen ebenfalls auf die Vermittlung von Archiv und Leben zielt. Dies gilt für den einfachen Museumsbesuch ebenso wie für die ausgefeilte museumspädagogische Intervention. Die Differenz, die der Film aufmacht, liegt in der spezifischen Geschichte seines Dispositivs und in der Flüchtigkeit seiner Objekte, die im gefilmten Augen-Blick einen Höhepunkt erreicht.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1977[1966]): „Die Kunst und die Künste“. In: ders., *Kulturkritik und Gesellschaft 1*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 432-453.
- Bazin, André (2004): *Was ist Film?*, Berlin: Alexander Verlag.
- Beil, Ralf Hg. (2001): *Black Box. Der Schwarzraum in der Kunst*, Ostfildern: Hatje Canz.
- Beilenhoff, Wolfgang (1997): „Andere Orte: Sans Soleil als mediale Erinnerungsreise“. In: Birgit Kämper/Thomas Tode (Hg.), *Chris Marker. Filmessayist*, München: CICIM, S. 109-128.
- Bergala, Alain (2002): *L'hypothèse cinéma. Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*, Paris: Cahiers du Cinéma.
- Blümlinger, Christa (1997): „La Jetée: Nachhall eines Symptom-Films“. In: Birgit Kämper/Thomas Tode (Hg.) (1997): *Chris Marker. Filmessayist*, München: CICIM, S. 65-72.
- Bongers, Wolfgang (1999): „Inseln. Gespenstische Effekte in Bildern und Texten“. In: Natalie Binczek/Martin Rass (Hg.), „... sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder ...“. *Anschlüsse an Chris Marker*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 99-111.
- Frohe, Ursula (2001): „That's the only now I get: Immersion und Partizipation in Video-Installationen“. In: Gregor Stemmerich (Hg.), *Kunst/Kino*, Köln: Oktagon, S. 217-238.
- Gabel, Gernot U. (2005): „Frankreich: ‚Cinémathèque Française‘ und ‚Bibliothèque du Film‘“. In: *Bibliotheksdienst*, 39. Jg., H. 12, S. 1583-1587.
- Hesper, Stefan (1997): „Die Stimme der Erinnerung – Bilder des Vergessens. Chris Markers Sans Soleil“. In: Natalie Binczek/Martin Rass (Hg.), „... sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder ...“. *Anschlüsse an Chris Marker*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 39-49.
- Himmelsbach, Sabine (2004): *Vom ‚white cube‘ zur ‚black box‘ und weiter*. In: netzspannung.org, <http://netzspannung.org/positions/digital-transformations>.

- Kämper, Birgit (1992): „Sans Soleil – ‚ein Film erinnert sich selbst‘“. In: Christa Blümlinger/Constantin Wulff (Hg.), *Schreiben Bilder Sprechen. Texte zum essayistischen Film*. Wien: Sonderzahl, S. 33-59.
- Kämper, Birgit (1997): „Sans Soleil [Ohne Sonne], 1982“. In: Birgit Kämper/Thomas Tode (Hg.), *Chris Marker. Filmessayist*, München: CICIM, S. 290-295.
- Käthow, Stephanie (2003): „Mit allem Mitteln der Kunst: Der Film baut sich ein Museum“. In: Hans-Christian Eberl u.a. (Hg.), *Museum und Film*, Wien: Turia + Kant, S. 74-87.
- Kracauer, Siegfried (1963[1927]): „Die Photographie“. In: ders., *Das Ornament der Masse*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 21-39.
- Kracauer, Siegfried (1985): *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Manovich, Lev (2005): *Black Box – White Cube*, Berlin: Merve.
- Mattl, Siegfried (2003): „Film versus Museum“. In: Hans-Christian Eberl u.a. (Hg.), *Museum und Film*, Wien: Turia + Kant, S. 51-73.
- O'Doherty, Brian (1996): *In der weißen Zelle (Inside the White Cube)*, Berlin: Merve.
- Paech, Joachim (1999): „Anmerkungen zu La Jetée“. In: Natalie Binczek/Martin Rass (Hg.), „... sie wollen eben sein, was sie sind, nämlich Bilder ...“. *Anschlüsse an Chris Marker*, Würzburg: Königshausen & Neumann, S. 63-72.
- Païni, Dominique (2002): *Le temps exposé. Le cinéma de la salle au musée*, Paris: Cahiers du Cinéma.
- Pauleit, Winfried (2000): „Als Kinogänger im Theater“. In: *Ästhetik & Kommunikation* Heft 110, S. 35-42.
- Pauleit, Winfried (2001): „Riddles of the Sphinx – Die Arbeit von Laura Mulvey und Peter Wollen zwischen Counter-Strategie und Dekonstruktion“. In: Gregor Stemmrich (Hg.), *Kunst/Kino*, Köln, S. 177-193.
- Pauleit, Winfried (2002): „Kunst Kino Konflikt. Maria Eichhorn im Hamburger Bahnhof, Berlin“. In: *Texte zur Kunst*, Heft 47, S. 160-161.
- Pauleit, Winfried (2004): *Filmstandbilder. Passagen zwischen Kunst und Kino*, Frankfurt am Main: Stroemfeld.
- Pauleit, Winfried (2005): „Fotografie als Argument. Vom fixierenden Beweismittel zum diskursiven Möglichkeitsraum“. In: *Nach dem Film No 8*, <http://www.nachdemfilm.de/no8/pau06dts.html>.
- Ries, Marc (2006): „Einstimmung in eine postkonditionale Ästhetik. Jean Renoirs Une partie de Campagne“. In: *kolik.film*, Sonderheft 5, S. 121-123.
- SDK Berlin (2005): *Jahresbericht Stiftung Deutsche Kinemathek 2004*, Berlin.
- Wollen, Peter (1975): „The Two Avant-Gardes“. In: ders., *Readings and Writings. Semiotic Counter-Strategies*, London: Verso Editions, S. 92- 104.

