Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 49 (2007)
Heft: 286

Artikel: Das Gedächtnis des Kinos : eine kleine Geschichte der Cinémathèque Française

Autor: Midding, Gerhard

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-864432

Nutzungsbedingungen
Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use
The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 09.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

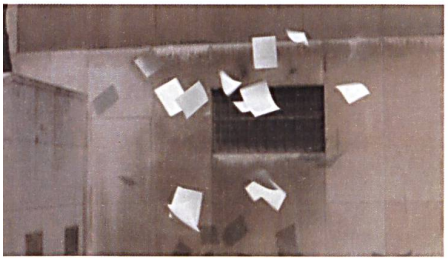
das gedächtnis des kinos

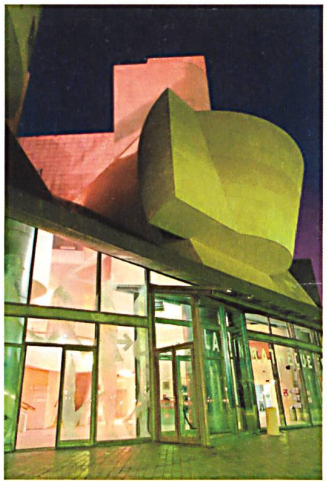
Eine kleine Geschichte der Cinémathèque Française

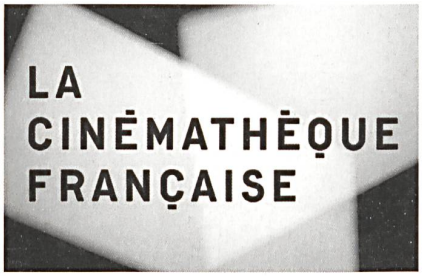
«Willkommen zu Haus!» Mit diesen Worten begrüsste Martin Scorsese die Gäste der glanzvollen Wiedereröffnung der Cinémathèque Française Ende September 2005. Sieben Monate war sie geschlossen gewesen wegen des Umzugs in die *Rue de Bercy Nr. 51* im Pariser Osten. In seiner Laudatio erklärte der Regisseur den neuen Ort zur zukünftigen spirituellen Heimat aller Filmemacher. Sein Diktum, die Idee der Cinémathèque sei so stark, dass sie sich an jedem Platz behaupten könne, klang am Eröffnungsabend ungewollt zweideutig. Denn ihre Geschichte ist zugleich die Geschichte ihres Unbehaustseins. Ihr Bleiberecht war immer wieder strittig und vorläufig. Sieben Jahrzehnte lang war sie auf der Suche nach einem endgültigen Zuhause.

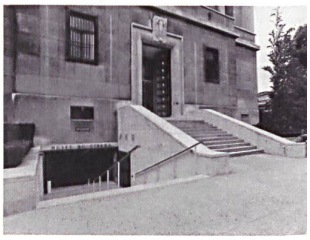
Am Morgen vor der Eröffnung nahm ich mir die Zeit, einige der mythischen Orte noch einmal zu besuchen, an denen ihr Gründer *Henri Langlois* und seine Mitstreiter die Filmgeschichte aufbewahrt haben. Das erste eigene Kino im *Haus Nr. 7 der Avenue de Messine* ist mittlerweile ein Bankgebäude. Es wird gerade renoviert, so bleibt mir der Blick verwehrt auf den Eingang zum einstigen Vorführraum. Er ist mir jedoch von der Leinwand vertraut, aus dem Film TRAVELLING AVANT des späteren Cinémathèque-Präsidenten

2









1

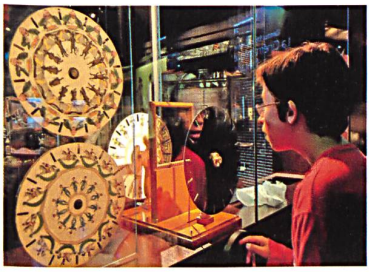
Jean-Charles Tacchella. Dort drängen sich die Filmbegeisterten in der Erwartung, dass Langlois abends über Griffith spricht. Nie zuvor in der Geschichte des Kinos hatte das Programm eines so kleinen Vorführraums so grosse Auswirkungen. Gerade einmal fünfzig Leute fanden darin Platz. Aber hier wurde die *Nouvelle Vague* geboren.

In der *Rue d'Ulm Nr. 29* nahe der Sorbonne war Raum für fünfmal so viele Zuschauer. Das Kino war in einer höheren Schule untergebracht. Der Saal lag im Keller; er existiert noch immer. Munteres Treiben herrscht hier, es ist gerade Pause. Der Pförtner ist überrascht, als ich ihm erzähle, dass diese Schule einmal ein Wallfahrtsort für Filmemacher und -liebhaber aus aller Welt war.

Mehr als vier Jahrzehnte war die Cinémathèque dann im *Palais de Chaillot* gegenüber dem Eiffelturm untergebracht. Die zwei herabführenden Treppen sind an diesem Herbstmorgen mit verwelktem Laub, zerschlissenen Einkaufstüten und zerknüllten Eisbechern übersät; einem Uneingeweihten käme es nie in den Sinn, dass die Stufen einmal die Passage zu einer mythischen Stätte waren. Längst sind die Treppenstufen selbst zu einem Filmschauplatz und damit zu einem Teil der Filmgeschichte geworden: Der Vorspann von François Truffauts BAISER VOLÉES sowie die Anfangsszenen von Bernardo Bertoluccis THE DREAMERS legen Zeugnis ab vom Klima jener Monate im Frühjahr 1968, in denen die Cinéphilie plötzlich militant werden musste, weil der damalige Kulturminister André Malraux Henri Langlois absetzen wollte. Die Nostalgie ist in diesem Fall indes auf der Leinwand besser aufgehoben. Denn im linken Seitenflügel des Palais de Chaillot hatte Langlois' Reich eine eher prekäre Heimstatt gefunden. Es bedurfte schon des erhebenden Ausblicks auf den Eiffelturm, um einen nach dem Besuch einer Vorstellung dafür zu entschädigen, dass der berühmteste Kinosaal der Welt von ausnehmender Hässlichkeit war.

An diesem Morgen erinnert nur noch ein Plakat an die Glanzzeiten, als dies ein Wallfahrtsort für Filmemacher und -liebhaber aus aller Welt gewesen ist. Es zeigt Langlois, der einige Filmbüchsen davonträgt und so der Vergänglichkeit entreisst. Ein Ausdruck von diebischer Genugtuung liegt auf seinen Gesichtszügen, der davon kündet, wie viel Chuzpe und Gerissenheit es braucht, um das Filmerbe gegen die Anfechtungen der Zeit und die Gleichgültigkeit der Kulturpolitiker zu verteidigen.

2



Strategisches Geschick

Die Idee, Filme zu archivieren, ist beinahe so alt wie das Kino selbst. Schon 1897, zwei Jahre nach der ersten öffentlichen Filmvorführung der Brüder Lumière, wurden erste Forderungen laut, ein Depot für das neue Medium einzurichten. Die staatlichen Archive in Frankreich beschränkten sich zunächst darauf, Dokumentaraufnahmen von bedeutenden Bauwerken oder historischen Ereignissen aufzubewahren.

Erst in den dreissiger Jahren entstanden Kinematheken, die sich auch dem Spielfilm annahmen. 1933 wurde das Schwedische Filmarchiv gegründet, 1934 das Reichsfilmarchiv in Berlin. Im nächsten Jahr folgten die National Film Library in London und die Filmabteilung des Museum of Modern Art in New York. Diese Gründungen waren nicht zuletzt eine Reaktion darauf, dass das Stummfilmerbe drohte, verloren zu gehen. Nach Einführung des Tonfilms war es in den Augen der Produzenten nutzlos geworden. Der Materialwert des Zelluloids erschien mit einem Mal grösser als sein ideeller. Filmkopien wurden eingeschmolzen und zu Kämmen, Nagellack und Schuhcreme verarbeitet. Die Industrie hatte an alle möglichen Verwertungsformen ihrer Produkte gedacht, nur nicht an deren Konservierung.

Das letzte reguläre Kino, das in Paris noch Stummfilme zeigte, schloss 1934 seine Türen. Langlois, der mit dem stummen Kino aufgewachsen war, rief im Oktober 1935 zusammen mit dem späteren Regisseur *Georges Franju* einen Filmclub ins Leben, den «*Cercle du cinéma*». Im darauffolgenden Sommer begannen sie, Filmkopien anzukaufen. Sie suchten auf Flohmärkten und bei Händlern, die Filme auf Jahrmärkten vorführten. Sie versuchten, die grossen Konzerne wie Gaumont und Pathé, die noch einen Gutteil ihrer Stummfilmproduktion besassen und die hohen Lagerkosten scheuten, zu überzeugen, ihnen Filmkopien zu überlassen. Zum Zeitpunkt der offiziellen Gründung der Cinémathèque umfasste ihre Sammlung bereits über tausend Filme; der Legende nach fanden die Filmbüchsen ihre erste Heimstatt in der Badewanne von Langlois' Mutter. Langlois und Franju unterzeichneten gemeinsam mit dem Filmkritiker und -historiker *Jean Mitry* am 2. September 1936 die Statuten der Cinémathèque Française und liessen sie eine Woche später als gemeinnützigen Verein ein-

2

3

2

tragen. Der Beitrag Mitrys stand stets ein wenig im Schatten der monolithischen Figur Langlois', von dessen Anhängern und in der Geschichtsschreibung wurde er gern unterschlagen. Schon Mitte der zwanziger Jahre hatte er sich mit Plänen getragen, eine Kinemathek zu gründen. Sein vornehmliches Interesse galt der Archivierung. Er geriet regelmässig in Konflikt mit Langlois, weil er die Bestände ordnen und ein Inventar anlegen wollte; 1947 kam es zum endgültigen Bruch.

Zu den Gründungsmitgliedern gehörten die Pioniere *Louis Lumière* und *Georges Méliès*, die Regisseure *Jean Renoir* und *Marcel L'Herbier* und die Avantgardisten *Man Ray* und *Fernand Léger*. Diese Zusammensetzung ist in vieler Hinsicht aufschlussreich. Dass Langlois die Nähe zu bildenden Künstlern suchte, ist bezeichnend für seinen Kinobegriff: Das neue Medium war für ihn gleichrangig mit den etablierten Künsten und hatte somit ein eigenes Museum verdient. Zugleich zeigt die Liste der Gründungsmitglieder, wie eng Langlois' Beziehung zu den Filmemachern von Anfang an war. Er verstand es, die Grossen des Kinos zu umwerben und den anderen das Gefühl zu geben, eine Retrospektive in der Cinémathèque käme einem Ritterschlag gleich. Das Vertrauen der Regisseure war für ihn der grösste Aktivposten: Sie überliessen ihre Filme viel eher dem leidenschaftlichen Liebhaber als staatlichen Institutionen. Wie hoch sein Ansehen unter Filmemachern in aller Welt war, zeigten die Proteste nach seiner Absetzung 1968 eindrucksvoll. Nicht nur alle Generationen des französischen Films gingen für ihn auf die Strasse. Auch Chaplin, Akira Kurosawa, Roberto Rossellini und Orson Welles schlossen sich dem Protest an.

Langlois' Talent für strategische Freundschaften sollte der Cinémathèque auch während der deutschen Besetzung von Nutzen sein. Er hatte 1938 die Wahl des Deutschen *Frank Hensel* zum ersten Präsidenten der FIAF, der Föderation der internationalen Filmarchive, massgeblich unterstützt. Im Leiter des Reichsfilmarchivs hatte er einen Seelenverwandten gefunden, der kaum weniger filmbegeistert war als er. Hensel half ihm, Filme vor dem Zugriff der deutschen Behörden zu retten, verriet ihm, welche Filme beschlagnahmt oder vernichtet werden sollten, und überliess ihm stillschweigend Lagerräume. Langlois' Versuche, das Erbe des Kinos während der Okkupation zu retten, sind legendenumwoben. Er

4

5

6

7

8

pflegte Kontakte zur Kulturverwaltung des Vichy-Regimes – 1943 erhielt die Cinémathèque erste staatliche Subventionen –, während seine Mitarbeiter, Angehörigen der Résistance gleich, Filmbüchsen im ganzen Land versteckten.

In dieser Gemeinschaft, die sich verschworen hatte, die Geschichte des Kinos um jeden Preis lebendig zu erhalten, spielten drei Frauen zentrale Rollen. Mit *Mary Meerson*, der Witwe des berühmten Szenenbildners Lazare Meerson, ging der homosexuelle Langlois eine enge, konfliktreiche Lebensgemeinschaft ein. Eifersüchtig wachte sie über jede Aktivität in der Cinémathèque. *Marie Epstein*, die Schwester des Regisseurs Jean Epstein, widmete sich der Konservierung und Restaurierung. Und die sprachgewandte Filmjournalistin *Lotte Eisner* bereiste als Botschafterin der Cinémathèque nach dem Krieg die ganze Welt. Als Langlois' Emissärin hielt sie Kontakt zu Exilanten wie Fritz Lang, erwarb Filmsammlungen und Nachlässe. Die grosse Ausstellung zum expressionistischen Stummfilm, mit der die Cinémathèque im Herbst 2006 das Jubiläum ihres siebzigjährigen Bestehens feierte, geht wesentlich auf ihre Anschaffungen zurück.

Nachdem Langlois die Filme aus seiner Sammlung jahrelang in Filmclubs hatte vorführen müssen, verfügte er 1948 endlich über ein eigenes Kino. Dort, in der Avenue de Messine, hat er in den Nachkriegsjahren die Programmgestaltung zu einer wahren Kunst erhoben. Er entwickelte eine grosse, assoziative Phantasie dabei. Es war eine hintergründige Leidenschaft, die Langlois den Zuschauern nahebringen wollte. Er war ein charismatischer Vermittler, wie ihn nur die französische Cinéphilie hervorbringen konnte. Er war Zeit seines Lebens ein Pädagoge, der es verstand, die Geschichte des Kinos prägnant, anspielungs- und metaphernreich darzustellen. Die jeweils drei Abendvorstellungen erlaubten es ihm und dem Publikum, geheime, unterschwellige Verbindungen zwischen Filmen unterschiedlichster Herkunft herzustellen. Oft waren sie poetisch, manchmal imaginär. Ein Archiv, das seine Sammlung nicht zeigt, war für ihn unvorstellbar. Er verglich Filme mit einem Perserteppich, den man am besten pflegt, indem man ihn benutzt. Der Filmhistoriker *Bernard Eisenschitz* hat seit den fünfziger Jahren miterlebt, wie Langlois diese Philosophie umsetzte. «Er fand, dass man die Filme immer wieder vor dem Publikum auf die Probe stel-

9

10

2

11

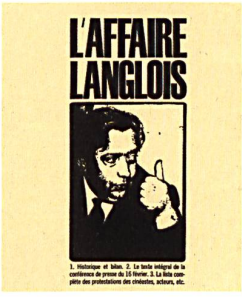
len musste: Dabei überprüfte er auch seine eigenen Ansichten. Für ihn hatte jeder Film ein Nachleben. Jahre später konnte man in ihm vielleicht Dinge entdecken, die den zeitgenössischen Zuschauern verborgen geblieben waren. Das war für ihn keine Frage der soziologischen Relevanz als Zeitdokument, sondern es ging um den filmischen Wert.»

Langlois war ein exzellenter Historiker, aber kein sorgsamer Konservator. In der Föderation der Filmarchive verschaffte ihm seine Philosophie erbitterte Gegner. Der Brite *Ernst Lindgren* räumte der Konservierung Priorität ein. Entsprechend machte die National Film Library in London grössere technische Fortschritte als ihr Pariser Gegenstück, das im Ruf stand, nonchalanter mit seinen Beständen umzugehen. *Vincent Pinel*, der viele Jahre in der Cinémathèque für die Konservierung und Restaurierung zuständig war, relativiert dieses Bild: «Ich glaube nicht, dass Langlois das Sammeln der Filme gegenüber ihrer Erhaltung privilegiert hat. Aber er hatte vielleicht eine etwas magische Vorstellung von der Konservierung der Filme. Er glaubte nicht an ihre Zerstörbarkeit. Er war überzeugt, dass sie in dem Augenblick gerettet waren, in dem sie in der Cinémathèque ankamen.»

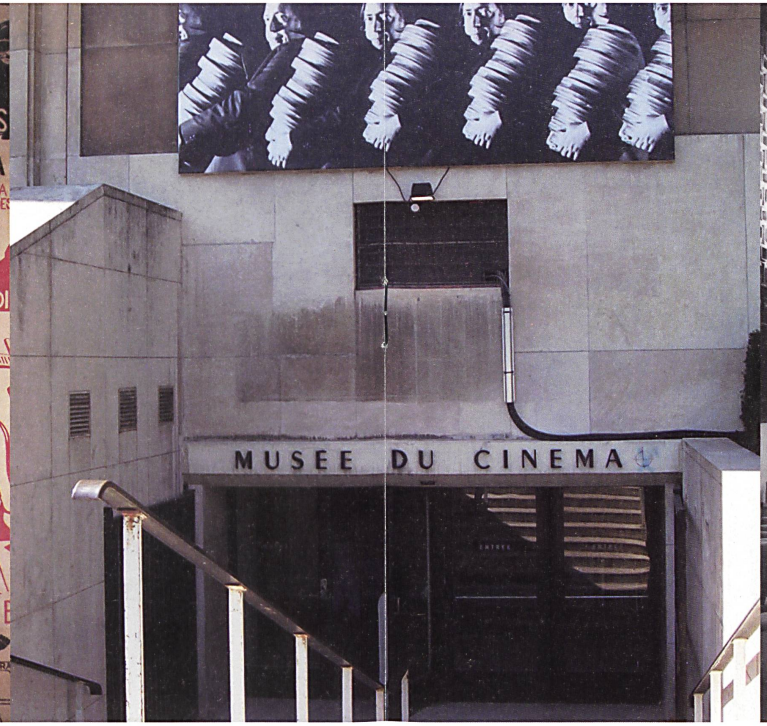
Der grosse Brand, der 1959 im Lager in der Rue de Courcelles ausbrach, war ein katastrophaler Rückschlag für die Cinémathèque. Das Ausmass des Schadens hat sich nie ganz ermessen lassen, denn es gab keinen Katalog – nicht zuletzt wegen Langlois' Paranoia: Die Kopien waren nicht immer auf legale Weise erworben worden, und er fürchtete, sie würden zurückgefordert. «Das war keine rationale, wissenschaftliche Organisation», meint Michel Ciment, die graue Eminenz der französischen Filmkritik. «Ich erinnere mich zum Beispiel, wie ich 1957 an einer Vorführung von Erich von Stroheims THE HONEYMOON teilnahm. Danach hat ihn niemand mehr zu sehen bekommen, denn die einzige Kopie lag in der Cinémathèque und wurde bei dem Brand zerstört.» Unter den verbrannten Kopien befanden sich auch Leihgaben anderer Archive. Die FIAF suspendierte die Cinémathèque im folgenden Jahr.

Langlois' Führungsstil belastete auch das Verhältnis zu den staatlichen Geldgebern. Als der Schriftsteller André Malraux 1959 das Amt des Kulturministers übernahm, stockte er die Subventio-

2



12



nen kräftig auf. Er war Langlois zu Dank verpflichtet, da dieser die einzige Kopie seines Films L'ESPOIR über die Kriegszeit gerettet hatte. Malraux ging es aber auch darum, die staatliche Aufsicht der Institution durch einen Verwaltungsdirektor zu gewährleisten, den er dem künstlerischen Leiter Langlois an die Seite stellen wollte. Als sich die Kritik an ihm mehrte, glaubte Malraux, ihn nicht mehr halten zu können. Er entliess ihn am 9. Februar 1968. Schon am nächsten Tag fand die erste Demonstration von Filmemachern in der Rue d'Ulm statt. Vier Tage später, als Jean-Luc Godard von einem Polizeiknüppel getroffen wurde, nahm der Protest militante Formen an. Er wurde zu einer Generalprobe für die Studentenunruhen des Pariser Mai. Das Kino war Auslöser, Kristallisationspunkt einer politischen Revolte geworden.

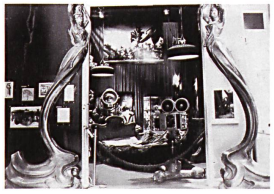
Langlois, der die Welt entweder in Verbündete oder Gegner der Cinémathèque einteilte, ging aus der Affäre als Sieger hervor. Sie beweist wiederum sein strategisches Geschick. Ohne sich selbst je öffentlich zu Wort zu melden, mobilisierte er seine Anhänger und lancierte eine Pressekampagne. Am 21. April 1968 nahm Malraux die Entlassung zurück. Im Gegenzug wurden die Subventionen für die Cinémathèque gekürzt. Dennoch konnte Langlois sich 1972 im Palais de Chaillot seinen grössten Wunsch erfüllen, eine Dauerausstellung. Bernard Eisenschitz erinnert sich: «Während andere Filmmuseen einen eher illustrativen Charakter haben und streng der Chronologie folgen, wollte er eine Ausstellung schaffen, in die man intuitiv eintauchen kann, in die man sich ganz versenken kann. Die Kinogeschichte sollte man in einem Prozess der Osmose begreifen, nicht nur anhand von Fakten. Er hätte zum Beispiel am liebsten auf Schrifttafeln verzichtet, die die Exponate erläutern und einordnen. Der Gang durch seine Ausstellung sollte eine Einführung in die Imagination der Filmgeschichte sein.» In seinem «Musée du cinéma» wollte Langlois eine konkrete sinnliche Verbindung zur Filmgeschichte herstellen. Jedes Exponat war für ihn ein Fetisch, der Phantasien und Erinnerungen freisetzt. Die Ausstellung von Plakaten, Kostümen, Drehbüchern, von alten Kameras und Projektoren sollte die Faszination des Gegenständlichen einholen. Langlois' Lebensziel, «terminer la Cinémathèque», die Cinémathèque zu vollenden, schien damit erreicht. 1974 wurde ihm ein Ehren-Oscar verliehen. Man muss sich das einmal vorstellen: Jemand bekommt in Hollywood einen Preis dafür, dass er in Frankreich Filme sammelt. Drei Jahre später, in den Morgenstunden des 13. Januar 1977, starb Langlois nach einem Herzanfall.

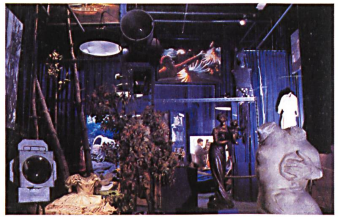
Das verlorene Vertrauen

Er hatte sich nie um seine Nachfolge gekümmert; es hätte seiner Natur widersprochen. Die Cinémathèque wurde nach seinem Tod durch Macht- und Richtungskämpfe geschwächt. Bernard Eisenschitz, der damals im Verwaltungsrat sass, erinnert sich an die Epoche als eine Zeit der Psychodramen. Die Institution wurde von prominenten Filmemachern wie *Jean Rouch* und *Costa-Gavras* geleitet. Dank dessen Beziehungen zur sozialistischen Regierung wurden die Subventionen in den achtziger Jahren angeblich sogar verfünffacht. Aber sie blieb dennoch ein Abglanz früherer Zeiten. Eine Kinemathek ist schliesslich ein Ort, den man vertrauensvoll betritt, der die Filmgeschichte kundig abbildet und dessen Programm einen sicheren, hintergründigen Geschmack beweist.

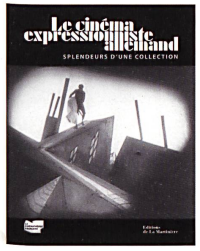
Der Kunsthistoriker *Dominique Païni* erstattete ihr als Leiter in den neunziger Jahren einen Teil ihrer früheren Ausstrahlung zurück. Sein Führungsstil war ähnlich autokratisch und paranoid wie der von Langlois. Er weigerte sich einzugestehen, wie wichtig der Beitrag des Staates (der immerhin achtzig Prozent des Budgets beisteuert) und wie gross dementsprechend die Verantwortung der privaten Institution ihm gegenüber ist. Er zögerte beispielsweise, Bilanzen vorzulegen. Seine Programm- und Personalpolitik war umstritten, prägt aber die Cinémathèque bis in die Gegenwart.

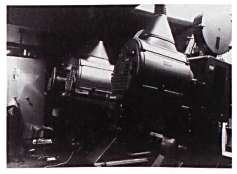
Vollmundig versprach 1984 der damalige Kulturminister Jack Lang den Umzug in einen «Palast des Kinos». Zunächst war der wenige hundert Meter entfernte Palais de Tokyo vorgesehen. Der notorisch häufige Wechsel auf diesem Ministerposten verschleppte das Problem. 1998 wurde das einige Jahre zuvor von Frank Gehry entworfene und nach zwei Jahren aus Geldmangel wieder geschlossene American Center im 12. Arrondissement ins Spiel gebracht. Es sollte eigentlich schon zur Jahrtausendwende bezogen werden. Aber erst im September 2003 revidierten Verwaltungsrat und Generalversammlung die Statuten. Dieser Umbruch kam in den Au-





13





gen vieler Beobachter einem Staatsstreich gleich, in dessen Folge *Claude Berri*, der letzte grosse Patriarch des französischen Kinos, Jean-Charles Tacchella als Präsidenten ablöste. Seine Ägide begann zwar auf einem eitlen Misston. Er beanspruchte die Ausstellungsfläche für seine eigene Sammlung moderner Kunst und lenkte erst nach einer hitzigen Pressekampagne und dem Veto des Kulturministers ein. Die Kinemathek profitierte jedoch enorm von seinen engen Kontakten zur Finanz-und Kunstwelt. So konnte er zahlreiche Museen überzeugen, Gemälde von Auguste Renoir für die Eröffnungsausstellung in Bercy auszuleihen, die dem Maler und seinem Sohn Jean gewidmet war.

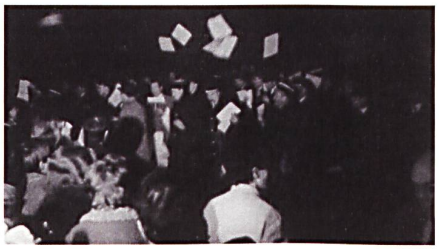
Auch die Ernennung *Serge Toubianas*, des ehemaligen Chefredakteurs der «Cahiers du cinéma», zum Direktor war umstritten. Sie wurde vom Kulturministerium diktiert; es standen keine anderen Kandidaten zur Wahl. Seine Hauptaufgabe war zunächst, den Umzug in das neue Domizil im Pariser Osten erfolgreich abzuwickeln. Nach Ansicht einiger Kritiker sind dabei viele der Ideen von Langlois auf der Strecke geblieben. Michel Ciment etwa trat von seinem Posten im Verwaltungsrat zurück, weil Toubiana den Aspekt der Konservierung vernachlässigte und den Vorschlag zur Gründung einer Expertenkommission ablehnte. Angesichts der Arbeit des nationalen Filmarchivs in Bois d'Arcy erschienen verstärkte Anstrengungen auf diesem Gebiet redundant.

Heimkehr

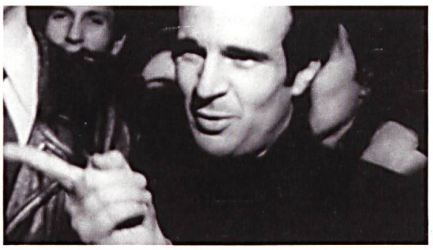
Anfangs schien es, als sei das neue Domizil kein Ort, an dem sich ein fremder Geist widerstandslos einnisten könnte, als würde es Zeit brauchen, bis die Cinémathèque ihn erobern würde. Aber Frank Gehrys anmutig zweckentfremdeter Bau lädt zum Verweilen ein. Er besitzt gar eine figürliche Affinität zum Kino. Die Asymmetrie der schiefwinklig auseinanderstrebenden Elemente erinnert an expressionistische Stummfilmdekors. Seine Janusköpfigkeit lässt sich als Gleichnis lesen, dass Cinephilie stets auch eine Gegenkultur zur bürgerlichen Kultur ist. Die Strassenseite fügt sich ins Ensemble der Fassaden, während sich auf der Rückseite die Phantasie exzentrisch entfalten darf. Der französische Architekt Dominique Brard hat das Interieur in ein vertracktes Spielfeld der Ebe-

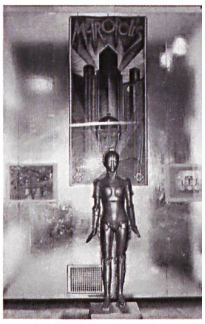
2

2



2



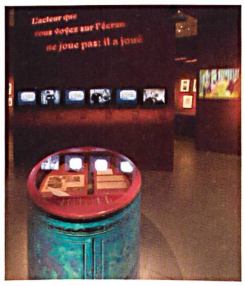


14

nen verwandelt, voller Brüche, Irrwege und Verbindungen. Insgeheim respektiert die Architektur die eigenbrötlerische Natur des Cinéphilen: Es ist leicht, sich hier aus dem Weg zu gehen. Dabei ist dies Labyrinth ein heller, lichter Ort. Der Kalkstein aus Saint-Maximin, den Gehry gewählt hat, reflektiert das Licht auf eindrucksvolle Weise. Brard nutzt ihn als Leinwand: Bilder, Zitate und Wegweiser sind auf Böden und Wände projiziert. Französischer Hochmut hat diktiert, dass sie einsprachig gehalten sind.

Durch die vier Kinosäle mit Kapazitäten zwischen 80 und 415 Plätzen hat sich die Anzahl der wöchentlichen Vorstellungen von 25 auf 50 verdoppelt. Sie sind nach Langlois, Franju und Jean Epstein benannt – Mitrys Name fehlt –; der kleinste, Lotte Eisner gewidmet, verfügt über einen Schneidetisch und bleibt der pädagogischen Nutzung vorbehalten. Durch die thematischen Filmzyklen und Werkschauen im «Centre Pompidou» und dem «Forum des Images» ist der Cinémathèque in den letzten Jahren eine ernste Konkurrenz zugewachsen. Aber die Zahl der Zuschauer hat sich in dieser Zeit sogar verdreifacht. Dieser Zuwachs verdankt sich nicht zuletzt der spottbilligen Jahreskarte, mit der das Publikum an das Haus gebunden wird, durch die sich die Pariser Programmkinos in ihrer Existenz aber mittlerweile stark bedroht fühlen.

Diese relativ bequem erworbene Treue des Publikums eröffnet ungeahnte Freiheiten für die Programmgestaltung. Sie ist auf den ersten Blick vielgestaltig und facettenreich. Genre- (Edmond T. Gréville, Terence Fisher) und Autorenkino (Roberto Rossellini, Benoît Jacquot) sind ausbalanciert, das Stummfilmerbe (Louis Feuillade, deutscher Expressionismus) ist präsent. Das klassische Hollywoodkino (Cukor, Mann, Sirk, Vidor), das für deutschsprachige Kinematheken stets ein Risiko birgt, stösst auf regen Zuspruch. Der Blick ist nicht nur auf Regisseure fixiert: dem Kameramann Raoul Coutard war letzthin ebenso eine Hommage gewidmet wie dem Komponisten Antoine Duhamel. Stars wie Catherine Deneuve und Isabelle Huppert wurden gefeiert, die Hommage an Michael Caine blieb hingegen erstaunlich erfolglos. Das aktuelle Herbstprogramm versammelt Namen wie Humphrey Jennings, Sidney Lumet und Yasuzo Masumura, eine Retrospektive französischer Animationsfilme und historischer Produktionen aus der Kinometropole Shanghai. Ereignischarakter besitzt die komplette Werkschau

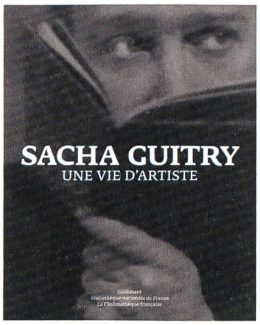


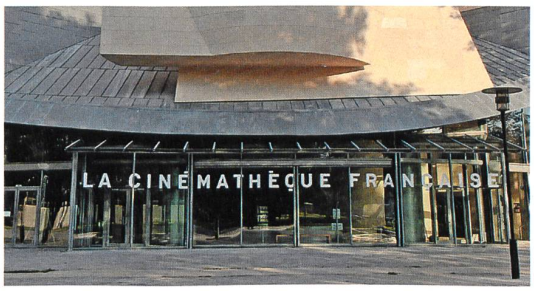
Sacha Guitrys, welche auch Toubianas Gespür für Synergieeffekte demonstriert: Die hauseigene Retrospektive und Ausstellung fällt zusammen mit zwei Theaterpremieren, der Ausstrahlung einer TV-Biografie und der Veröffentlichung einer DVD-Box.

Die Programmauswahl, für die wesentlich der «Cahiers»- und «Le Monde»-Autor Jean-François Rauger verantwortlich zeichnet, hat seit dem Umzug aber auch Kritiker auf den Plan gerufen. Michel Ciment, als Redakteur der Konkurrenzzeitschrift «Positif» nicht ganz unparteiisch, kann im Programm nur den Geschmack eines bestimmten Clans ausmachen – Filmemacher, die weniger hoch in der Gunst der «Cahiers du cinéma» stehen (etwa Theo Angelopoulos, Mike Leigh, John Boorman oder Bertrand Tavernier), hätten wenig Aussichten, mit einer Retrospektive gewürdigt zu werden.

Auch die Dauerausstellung «Passion Cinéma» ist ein Kritikpunkt. Nach Ansicht des amerikanischen Filmhistorikers *Glenn Myrent*, eines langjährigen Mitarbeiters der Cinémathèque und Autor einer Langlois-Biografie, war sie seit langem ein ungeliebtes Kind. «Nicht wenige Leute betrachteten den Brand von 1997 als ein Gottesgeschenk», behauptet er. «Der Schaden war vergleichsweise gering, aber er schien zeitweilig als willkommener Vorwand, die Ausstellung erst gar nicht wieder zu öffnen.» In Bercy umfasst sie nur noch einen Bruchteil der Exponate aus Langlois' neunzehnteiligem Parcours durch die Filmgeschichte, der sich von ihren Vorläufern bis zum Neorealismus erstreckte. Die Schau, die Toubiana bei der Eröffnung als «Gravitationszentrum» pries, ist ein verblüffend kleines Kuriositätenkabinett. Ihr Blick zielt auf das Exotische. Sie versucht, das naive Staunen der ersten Zuschauer einzuholen, empfindet den frühen Status des Kinos als Jahrmarktsattraktion respektvoll nach. Eine Anbindung an spätere Epochen unternimmt sie nicht. Im Gegensatz zu anderen Filmmuseen ist in der Licht- und Spiegeldramaturgie freilich der Versuch zu spüren, das Wesenhafte des Kinos nicht nur auszustellen, sondern nachzuahmen.

Die erste Wechselausstellung flankierte im Herbst 2005 eine integrale Jean-Renoir-Retrospektive. Die Korrespondenzen, die mit kuratorischer Unterstützung des «Musée d'Orsay» zum Werk seines malenden Vaters Pierre-Auguste hergestellt werden sollten, waren allzu naheliegend; neben wirklichem Erkenntnisgewinn ge-



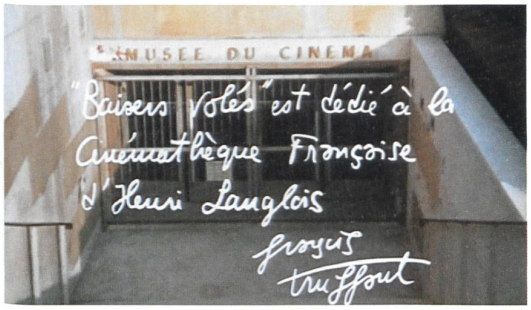


2

brach es ihnen an sinnlicher Prägnanz, da die Filmausschnitte von erstaunlich dürftiger Bildqualität waren. Die Fläche für Sonderausstellungen ist zwar höchst begrenzt – die weltweit gezeigte Kubrick-Schau fände dort beispielsweise keinen ausreichenden Platz –, aber Toubiana hat sie seither klug zu bespielen gewusst. Die Pedro Almodóvar gewidmete (und von ihm selbst weitgehend konzipierte) Ausstellung eröffnete faszinierende Innenansichten seines Werks. Die Expressionismus-Ausstellung vom Herbst 2006 war einerseits ein bündiger didaktischer Einstieg für all jene Besucher, denen diese Kinoepoche unbekannt ist. Zugleich erweiterte sie aber auch den Blick über den tradierten Kanon hinaus, wurde durchaus fündig auch jenseits des Werks von Lang, Murnau und Pabst. Im letzten Frühjahr feierte die Cinémathèque in Kooperation mit der Agentur «Magnum» deren sechzigjähriges Bestehen und lud dazu zehn Fotografen unterschiedlicher Generationen und Stilrichtungen ein, in einen Dialog mit dem Kino zu treten.

In nur zwei Jahren scheint sich die Cinémathèque ihr neues Domizil tatsächlich erobert zu haben. Sie ist wieder ein Wallfahrtsort geworden. Das Zusammenspiel von Tradition und Erneuerung ist seit dem Sommer auch personell bekräftigt worden, nachdem Claude Berri aus Gesundheitsgründen sein Amt als Präsident niederlegte. Die Wahl seines in aller Eile gefundenen Nachfolgers überraschte die Pariser Filmszene zunächst: Es ist Costa-Gavras, für den die Cinémathèque eigentlich ein abgeschlossenes Kapitel war, nachdem er sie in den achtziger Jahren in schweren Zeiten leitete. Damals hatte er sich verstärkt für die Filmrestaurierung engagiert. Mit dem Direktor Toubiana steht ihm möglicherweise eine heikle Kohabitation bevor. Costa-Gavras' Filme wurden in den «Cahiers» meist verrissen. Aber das muss nichts heissen. Über Claude Berris Filme haben sie auch nie eine positive Kritik veröffentlicht.

Gerhard Midding



1 Henri Langlois im Musée du Cinéma im Palais de Chaillot; 2 THE DREAMERS *Regie: Bernardo Bertolucci; 3 Jean Mitry; 4 Marie Epstein; 5* TRAVELLING AVANT *Regie: Jean-Charles Tacchella; 6 Henri Langlois beim Transport von Filmkopien während der Okkupationszeit (Foto Denise Bellon); 7 Henri Langlois und Mary Meerson; 8 Claude Chabrol und Jean-Luc Godard bei einer Demonstration anlässlich der Affaire Langlois (Foto Keystone) 9 Lotte H. Eisner; 10 Brand vom Juli 1959; 11 Kulturminister Jacques Duhamel und Henri Langlois anlässlich der Eröffnung des Musée du Cinéma 1971; 12 Henri Langlois und Georges Franju; 13 Henri Langlois und Freddy Buache, Kongress CICI, Lausanne 1963; 14 François Truffaut und Henri Langlois bei den Dreharbeiten zu* L'ENFANT SAUVAGE; 15 BAISERS VOLÉS *Regie: François Truffaut; restliche Bilder: Cinémathèque Française, rue de Bercy: von aussen, von innen, Kinosaal, Ausstellung «Passion Cinéma», aktuelle Ausstellung «Sacha Guitry» (Fotos Stéphane Dabrowski); Cinémathèque Française im Palais de Chaillot: von aussen, Musée du Cinéma, Kinosaal*