

Stephan Ahrens

## **Bregt Lameris: Film Museum Practice and Film Historiography: The Case of the Nederlands Filmmuseum (1946-2000)**

2018

<https://doi.org/10.17192/ep2018.4.7956>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

### **Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:**

Ahrens, Stephan: Bregt Lameris: Film Museum Practice and Film Historiography: The Case of the Nederlands Filmmuseum (1946-2000). In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 35 (2018), Nr. 4. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep2018.4.7956>.

### **Nutzungsbedingungen:**

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung 3.0/ Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

### **Terms of use:**

This document is made available under a creative commons - Attribution 3.0/ License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by/3.0/>

# Neuerscheinungen: Besprechungen und Hinweise

## Im Blickpunkt

### **Bregt Lameris: Film Museum Practice and Film Historiography: The Case of the Nederlands Filmmuseum (1946-2000)**

Amsterdam: Amsterdam UP 2017 (Framing Film), 270 S., ISBN 9789089648266, EUR 95,-

Bregt Lameris' Studie *Film Museum Practice and Film Historiography* über die Geschichte des EYE Filmmuseums in Amsterdam (früher Nederlands Filmmuseum) ist in der filmhistorischen Forschung ein längst überfälliges Unterfangen. Der großen und stets wachsenden Zahl an Filmmuseen steht eine marginale Forschung gegenüber. Spannendes Material bieten beispielsweise Laurent Mannonis *Histoire de la Cinémathèque Française* (Paris: Gallimard, 2006) über die Kinemathek und das Museum in Paris oder der editierte Briefwechsel zwischen Henri Langlois und Maria Adriana Prolo, der Gründerin des Museo Nazionale del Cinema in Turin *Le Dragon et l'Alouette: Correspondance 1948-1979* (Torino: Museo Nazionale del Cinema, 1992). Es existieren jedoch nur wenige Studien von Filmmuseen, die über einen Chronik-Charakter hinausgehen und eine umfassende kritische und theoretische Einordnung wagen. Haidee Wassons *Museum Movies: the Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema* (Berkeley: Univ. of Calif. Press, 2005) über Film und Aufführungspraxis im New

Yorker MoMA und Erika Balsoms *Exhibiting Cinema in Contemporary Art* (Amsterdam: Amsterdam Univ. Press, 2013) über die kinematografische Wahrnehmung in Museen jenseits des Kino-Dispositivs bilden hier zwar spannende Ausnahmen, doch ist Lameris die erste, die sich umfassend einer Institution sowohl geschichtlich als auch theoretisch nähert.

Ihren Blick richtet sie auf eine Wechselbeziehung, die sie – einem kunstvollen Tanz-Duett gleich – als *Pas-de-deux* (vgl. S.21) bezeichnet: die Beziehung zwischen der Arbeit des Filmmuseums mit dessen sich wandelnden Akzentsetzungen auf der einen Seite und der Entwicklung der Filmgeschichte mitsamt ihrer Perspektivierungen auf der anderen Seite. Durch die Begegnung dieser beiden Geschichten gelingt es Lameris darüber hinaus, Filmtheorie und Museumstheorie auf fruchtbare Weise miteinander zu verbinden.

Sie baut ihre Untersuchung entlang der drei Säulen der Museumspraxis – Sammeln, Bewahren (Restaurierungen) und Präsentieren – auf und versucht so

zu zeigen, wie Film als ein Museumsobjekt konstruiert wurde, „an historical and an aesthetic object through film museum practice and the writing of film history“ (S.20). Die Entwicklung dieser Doppelgeschichte zeichnet sie im ersten Abschnitt „Collections“ unter anderem anhand der Vermittlung zwischen der Sammlungsarbeit des Nederlands Filmmuseum und der Arbeit der International Federation of Film Archives (FIAF) nach. So wie die FIAF-Konferenz 1978 als einschneidend für die Filmgeschichtsschreibung gilt, ist nach Lameris auch ein Umschwung in der Sammlungsarbeit des Filmmuseums zu beobachten. Kurze Filme und Fragmente aus der Zeit des frühen Kinos (die ‚Bits and Pieces Collection‘ sowie die Desmet-Sammlung), über die das Filmmuseum verfügte, waren von da an nicht mehr nur Bruchstücke aus der ‚primitiven Phase‘ des Kinos, sondern Objekte mit einem eigenen ästhetischen und filmhistorischen Wert, die neben den Kanon traten. Während Lameris den ästhetischen Wert in Anlehnung an museumstheoretische Studien vor allem in der Möglichkeit der Filme verortet, einer „tradition of wonder cabinets“ (S.63) folgend die Betrachter\_innen in Erstaunen zu versetzen, wird das Filmmuseum aus disziplinärer Sicht zu einem Agenten der revisionistischen Filmgeschichtsschreibung (*New Film History*), die auch jenseits der Filmmuseumspraxis entscheidend ist, initiierte das Filmmuseum damit doch einen neuen Kanon für die Filmgeschichtsschreibung.

So wie sich die Sammlungstätigkeit ändert, formuliert das Filmmu-

seum neue Ansprüche an die Art und Weise, wie Filme zu bewahren sind. Im Abschnitt ‚Preservation‘ kann sich die Autorin auf zahlreiche, auch von der FIAF angeregte Forschungsansätze beziehen und versteht diese mit den Anforderungen eines Museums – so etwa die Frage, ob ein Museum rekonstruieren darf – zu verbinden. In diesem Kapitel schlagen sich darüber hinaus Lameris‘ eigene Erfahrungen aus der Arbeit im EYE nieder. Während sie die Restaurierungspraktiken nachzeichnet, lässt sie immer wieder die Spannung zwischen der Arbeit des Nederlands Filmmuseum und einer theoretischen Museumsdefinition, die auf die Authentizität ausgestellter Objekte abhebt, aufblitzen, beispielsweise anhand von Farbrestaurationen, deren ‚Originalzustand‘ unmöglich zu bestimmen ist: Das Filmmuseum versuche durch Restaurierungen originale Farben wiederherzustellen, doch „the ‚original‘ colours cannot be retrieved and, as such, will always be imaginary“ (S.102).

Zentral und für die zukünftige wissenschaftliche Beschäftigung mit Filmmuseen grundlegend ist der Abschnitt ‚Presentation‘. Indem Lameris diesen Begriff wählt – und beispielsweise auf die im Kontext der Museumspraxis näher liegende Bezeichnung ‚Exhibition‘ verzichtet – macht sie evident, dass die Vorführung in einem besonderen Dispositiv zu analysieren sei, das sowohl die Projektion als auch die Materialität des Kinosaals berücksichtigt. In diesem Komplex ändert sich der Objektstatus des Films: „Exhibiting a film in a film museum environment turns it into a

museum artefact, an historical object, above all else“ (S.127). Ausgehend von dieser Transformation ließen sich mindestens zwei Wege einschlagen, einmal jener, der dem neuen Objektstatus nachginge, oder jener, der veränderte Wahrnehmungsverhältnisse untersucht. Indem sie die Frage anschließt, „[h]ow did film museums guide their visitors in their reading of the films they showed“ (S.136), schlägt sie letzteren ein. Hier wird die Stärke von Lameris' Prämisse offenkundig, das Filmmuseum als ein Kunstmuseum zu verstehen. Denn so kann sie einerseits auf Theorien über die Ausstellungsverfahren in Museen rekurrieren, wie jene von Mieke Bal („Telling Objects: A Narrative Perspective on Collecting.“ In: *The Cultures of Collecting*, hrsg. von John Elsner und Roger Cardinal), und zum anderen eine Brücke zu Roger Odins semio-pragmatischen Lektüremodi schlagen (zum ‚ästhetischen Lektüremodus‘ vgl. Roger Odin: „Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen. Elemente zu einem semio-pragmatischen Ansatz.“ In: *Montage A/V*, 11.2 (2002), S.42-57). Plausibel zeichnet sie nach, wie das Filmmuseum Filmgeschichte in einem ästhetischen Lektüremodus präsentiert. Gestützt auf umfassendes Quellenmaterial und den Beschreibungen der verschiedenen Vorführsituationen, die das Nederlands Filmmuseum im Laufe seiner Geschichte wählte – vom Veranstaltungssaal im Stedelijk Museum über den Nachbau von Kubelkas Invisible Cinema bis hin zur Re-Inszenierung eines Kinosaals aus der Frühzeit des Kinos – macht sie klar, dass dieser ‚Lektüremodus‘ im Vordergrund des Film-

museums stand, primär vermittelt über die Autorentheorie. Letztere, die einen „art-reading mode“ (S.170) gewährleistete, sei nach wie vor in der Arbeit des Filmmuseums relevant, obgleich der klassische filmhistorische Diskurs, der diesen Begriff geprägt habe, nicht mehr vorherrschend (ebd.). Das Buch schließt mit einem Einblick in die Präsentationsmodi des neuen EYE.

Lameris' Publikation überzeugt nicht nur wegen des Vorstoßes auf ein bisher zu wenig beleuchtetes Gebiet, sondern ebenso durch die privilegierten Einblicke einer Forscherin, die selbst in der analysierten Institution gearbeitet hat. Zukünftige Untersuchungen werden sich kritisch mit der Verbindung von Semiopragmatismus und Filmmuseum auseinandersetzen, bleibt doch offen, ob der neue Status des Films in einem Filmmuseum allein in einem ästhetischen Lektüremodus aufgeht. Außerdem schließt Lameris eher *en passant* mit einer Bemerkung über das EYE, die den Ausgangspunkt für eine neue kritische Evaluation eines Filmmuseums bildet: „Yet, there is also an element that is missing in the new building, namely, the physical collections“ (S.206). Das Verschwinden der Materialität wird in den kommenden Jahren eine Herausforderung an Filmmuseen sein, ist es doch Aufgabe eines Museums, die Erfahrung mit einer physischen Präsenz zu ermöglichen. Der von Lameris entworfene *Pas-de-deux* von Filmgeschichte und filmmusealer Praxis wird hier helfen, neue Ansätze zu formulieren.

Stephan Ahrens (Berlin)