Zeitschrift: Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino
Herausgeber: Stiftung Filmbulletin
Band: 56 (2014)
Heft: 340

Artikel: "Der Ausstellungsraum eines Filmmuseums ist das Kino" : Gespräch mit Alexander Horwath, Direktor des Östereichischen Filmmuseums

Autor: Horwath, Alexander / Vian, Walt R.

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-863807

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

«Der Ausstellungsraum eines Filmmuseums ist das Kino»

Gespräch mit Alexander Horwath, Direktor des Österreichischen Filmmuseums

FILMBULLETIN Was sind die wesentlichen Aufgaben des Filmmuseums? Was sind die Schwerpunkte deiner Arbeit?

ALEXANDER HORWATH Ausstellen, Bewahren, Vermitteln, *das* sehe ich als die drei Hauptfelder. Die Forschung gehört irgendwie natürlich dazu, zwischen Bewahren und Vermitteln. Der Versuch, diese drei Seiten nicht zu separieren, sondern als eine integrierte Aufgabe anzusehen und die verschiedenen Tätigkeiten dauerhaft möglichst miteinander in Kommunikation zu halten, das ist eigentlich das Ziel. Und das geht gerade noch in einer Institution dieser Grössenordnung. Sobald man eine gewisse Dimension erreicht hat oder gar als staatliches Archiv für Film auch mit nationalen Aufgaben betraut ist, wird das schon schwieriger.

Peter Kubelka hat mal gesagt, dass das Filmmuseum sowohl ein poetisches wie auch ein polemisches Museum sein sollte. Mir ging es in den letzten zwölfeinhalb Jahren eigentlich darum, so gut es geht eine gewisse Schärfe, eine gewisse Beweglichkeit zu bewahren. Die Poesie, die Schönheit und Widersprüchlichkeit dessen, was das Medium Film für mich ist, auch zum Blühen oder zum Ausdruck zu bringen und sie nicht nur akademisch oder bürokratisch zu verwalten.

FILMBULLETIN Du hast als erste Aufgabe das Ausstellen aufgezählt. Wie versteht sich das Österreichische Filmmuseum als Ausstellungsort?

ALEXANDER HORWATH Man weiss, dass Häuser, die diesen Namen tragen, auf der ganzen Welt im Grunde zwei verschiedenen Typologien angehören. Die eine leitet sich aus dem traditionellen Begriff eines Museums her und versteht sich als Ort, an dem man Ausstellungen besucht: zwischen Objekten hindurchschlendert, im Fall des Films Apparaturen, Kostüme, Korrespondenz zwischen Filmschaffenden und vielleicht Ausschnitte auf Videomonitoren zu sehen bekommt.

Das Österreichische Filmmuseum sieht sich dezidiert in der anderen Typologie verankert und hat das auch von Beginn an, in den allerersten Dokumenten, Statements, Beschreibungen der Aufgaben in den sechziger Jahren schon so formuliert. Es steht bei uns – aussen auf der Fassade – der Satz, dass die Ausstellungen auf der Leinwand stattfinden. Der Ausstellungsraum eines Filmmuseums ist das Kino. Ein Filmmuseum ist ein Ort, der dem Medium Film gewidmet ist. Egal ob man den Film als Kunstform oder als Kulturtechnik begreift, um den Ergebnissen dieser Ausdrucksform Sichtbarkeit zu verschaffen, benötigt man einen Ausstellungsraum, der angemessen ist. In einem Filmmuseum, wie wir es verstehen, muss zwangsläufig der Kinoraum den zentralen Darbietungsraum der Auseinandersetzung mit den Werken aus der Geschichte und der Gegenwart dieses Mediums bilden. Diesen Weg halte ich weiterhin, wenn nicht sogar mehr noch als je zuvor, in der heutigen Situation für richtig. Die kinematografische Aufführungssituation verändert sich – zunächst durch das Fernsehen und dann seit den achtziger Jahren durch das Medium Homevideo, durch die DVD-Kultur und heute die Verfügbarkeit vielfältiger Files in der digitalen Welt. Aber umso mehr gilt es, diese kinematografische Form der Erfahrung, wie sie ja sozusagen der Schlüssel zum globalen Erfolg dieses Mediums war, ins Zentrum zu stellen.

Das reine Archivieren von Filmrollen genügt deshalb nicht zur Bewahrung des Mediums Film. Der überlieferte Film in der Dose ist für mich noch nicht der überlieferte Film. Der Film ist nicht das Objekt, das auf Zelluloid, egal ob auf Nitrozellulose oder Azetat oder auf Polyesterfilm, aufgerollt im Regal liegt. Der Film hätte als solches Objekt, das man aus einer Dose herausnehmen und als Streifen gegen das Sonnenlicht halten kann, keinen Welterfolg erzielt. Der Film hat als projiziertes Ereignis in der Zeit seinen Welterfolg hergestellt.

FILMBULLETIN Könntest du noch genauer ausführen, was du unter Film verstehst?

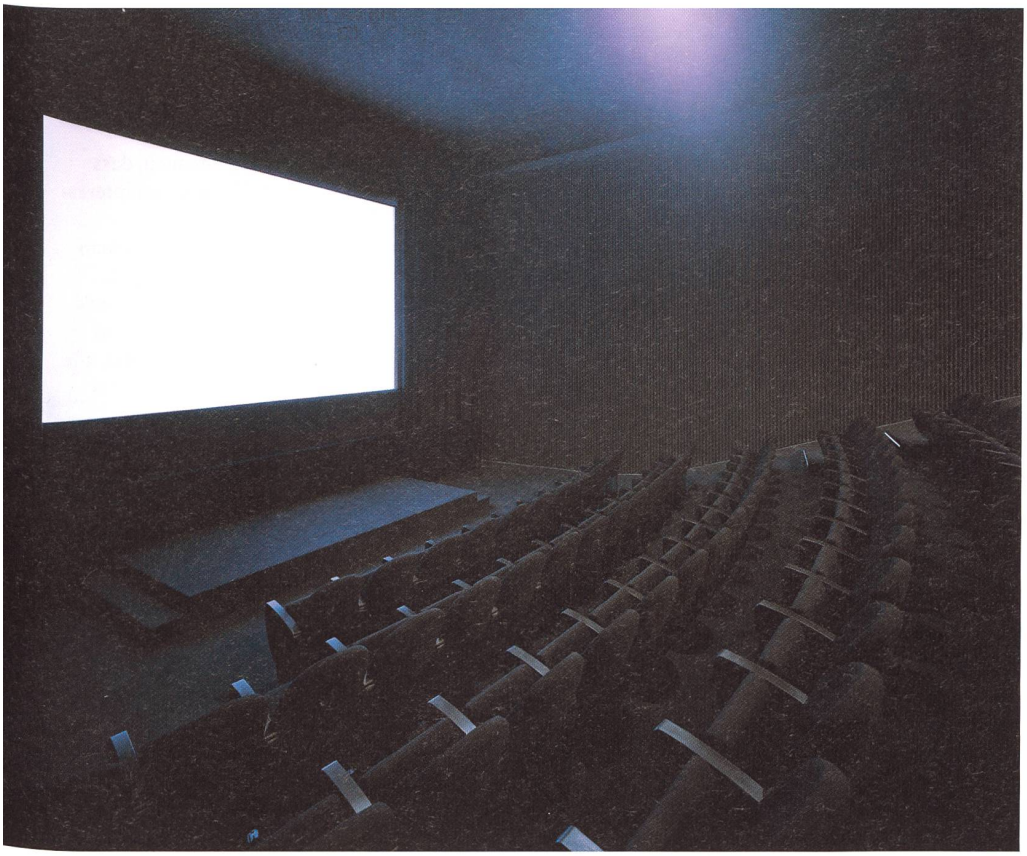
ALEXANDER HORWATH Der Film ist für mich das Projektionsereignis in der Zeit, eine Konstellation, in der Filmstreifen, Projektionsapparaturen und die nötigen räumlichen Verhältnisse als ein in Betrieb befindliches System zusammenspielen. Der Film existiert nur in der Zeit, von der Projektion des ersten Kaders bis zum letzten. Insofern gehört für mich zur Bewahrung von Film nicht nur die Archivierung, die Restaurierung, das Umkopieren und Sichern von Filmen, sondern auch das Bewahren dieser Aufführungssituation. Wir werden in etwa fünfzig Jahren nur dann davon sprechen können, dass der Film bewahrt wurde, wenn weiterhin Orte existieren, an denen das Ereignis Film mit einer gewissen Regelmässigkeit stattfindet.

FILMBULLETIN Was gehört alles zur Bewahrungsaufgabe eines Filmmuseums?

ALEXANDER HORWATH Ein weiterer Teil der Bewahrungsaufgabe beginnt mit dem Sammeln. Es geht darum, eine Sammlung in Zusammenarbeit mit Filmkünstlern, mit Verleihfirmen, mit Produktionsfirmen, in Zusammenarbeit mit anderen Filmarchiven im Rahmen der FIAF (La Fédération internationale des Archives du Film) und der europäischen Netzwerke auszubauen. Für mich, der 37 Jahre nachdem die Institution gegründet wurde, begonnen hat, gilt es auch, Rücksicht zu nehmen auf die historisch gewachsenen Stärken, Schwerpunkte dieser Sammlung und sie zu pflegen. Was in meinem Fall nicht schwierig ist, weil ich zu all diesen Schwerpunktgebieten des Österreichischen Filmmuseums eine grosse Liebe und Nähe verspüre. Aber man muss auch fragen: Was sind die weissen Zonen, an denen man gezielt bestimmte Erwerbungen machen kann, oder die Gebiete, die noch nicht ausreichend vertreten sind?

FILMBULLETIN Ihr tut aber noch mehr und gebt Filme in einer eigenen Edition auf DVD heraus.

ALEXANDER HORWATH Ja, das gehört zum dritten und letzten grossen Thema, zur Vermittlungsaufgabe. Auch sie hat zum Ziel, die kinematografischen Aufführungsakte in vielfältiger Form zu ermöglichen – für verschiedene Publika, etwa Programme für Jugendliche – und sie in verschiedener Weise zu umgeben, durch Gespräche, Moderationen, aber eben auch in andern Medien, den Film möglichst in der Gesellschaft zum Thema werden zu lassen. Dazu gehört zum Beispiel das Publizieren von Literatur über Film oder



denken ist, welche Geschichte, Erfahrungs-, Rezeptions- und Ausstellungsgeschichte, die Werke dieser Künstler mit sich bringen, statt sich dem zu verschliessen oder zu sagen: Na, das sind die Kunstleute, mit denen haben wir nix zu tun. Das Österreichische Filmmuseum ist in einer relativ günstigen Lage, da der Kunstfilm – damit meine ich jetzt weniger Bergman, Fellini oder Godard als die Filme von *Man Ray*, *Maya Deren*, *Jonas Mekas* und Peter Kubelka oder Bruce Connor –, der avantgardistische Film von Anfang an ein wichtiges Sammel- und Forschungsgebiet war.

Das Filmmuseum war immer auch ein kunsthistorisches Museum eines bestimmten Segments der Gegenwartskunst. Es war zugleich aber auch ein zeithistorisches Museum, weil es den Film als Dokument der Zeitgeschichte möglichst ernst zu nehmen versuchte. Lange Zeit haben die Historiker den Film nicht als vollwertige Quelle in ihre Arbeit aufgenommen. Die geschriebene, gedruckte Quelle war immer wertvoller. Das hat sich aus verschiedenen Gründen stark gewandelt, und insofern ist jetzt das Filmmuseum in der günstigen Lage, ein Partner für avanciertere Formen der Geschichtsforschung zu sein.

Das hat wiederum sehr viel damit zu tun, wie sich das Haus von Grund auf aufgestellt hat: mit einem visionären Begriff des Mediums. Die Mainstream-Rezeption umfasst eigentlich den abendfüllenden Spielfilm, das Unterhaltungskino im weitesten Sinn. Mit etwas grösserem Horizont nimmt man dazu, was sich heute Arthousefilm nennt. Das ist immer noch ein schmales Segment dessen, was das Medium kann und ist. Die Aufmerksamkeit für die verschiedenen anderen Formen war bei uns immer hoch. Dem sogenannten ephemeren Film, also etwa dem Amateurfilm, dem Trailer, dem Werbefilm, widmen wir ebenfalls Aufmerksamkeit.

FILMBULLETIN Inwiefern ist dieser Teil der Sammlung für die historische Forschung relevant?

ALEXANDER HORWATH Wenn man sich beispielsweise näher mit der NS-Ära in Österreich beschäftigt, wird einem bewusst, wie sehr das Geschichtsfernsehen immer noch auf Naziquellen und Bilder zurückgreift, die wir von der NS-Ära haben, die Bilder des NS-Staates sind. Die Beschäftigung mit Amateurfilmquellen kann faszinierende, auch wirklich andere Geschichtsbilder, andere Verständnisweisen dieser zeitgeschichtlichen Epoche liefern. Zu diesem Verhältnis zwischen der Zeitgeschichte und dem Medium

das Aufgreifen dieser jüngeren Faksimile-Medien des Filmischen wie der DVD.

Eine wichtige Erkenntnis in meinen ersten Tagen hier war, dass VHS und DVD für die Bibliothek, Mediathek keine relevanten Medien waren. Sie wurden nicht gesammelt. Wir haben durch Schenkungen und verschiedene andere Möglichkeiten in relativ kurzer Zeit eine Sammlung von etwa 25 000 Werken auf diesen Faksimile-Medien zusammengetragen, die wir natürlich nicht im Kino spielen, aber den Studierenden anbieten. Wir wollen nicht nur eine grosse Fachbibliothek anbieten, sondern eben auch Filme in diesen Faksimile-Medien.

Die DVD ist ein Katalogmedium. So, wie man in einer Rembrandt- oder Manet-Ausstellung die Werke als Original zu sehen bekommt, aber im Ausstellungskatalog nur ein Abbild davon betrachten kann. Kaum jemand würde meinen, dass «Le déjeuner sur l'herbe» im Buch das Werk von Manet sei. Es ist eine Reproduktion in derselben Weise, wie das Medium Film auf einer DVD oder in einem File reproduziert wird.

Das Bewusstsein, das Unterscheidungsvermögen der Menschen dafür zu schärfen, ist insgesamt eine gesellschaftliche Aufgabe und in unserem Bereich halt besonders wichtig. Das Unterscheidungsvermögen für mediale Transformationen, Unterschiede zwischen Medien zu schärfen, gehört zum Segment Vermittlung dazu. Das Österreichische Filmmuseum hat sich vor fast zehn Jahren dazu entschlossen, gemeinsam mit anderen Archiven ein DVD-Label aufzubauen, um Werke zu veröffentlichen, die wegen geringer Nachfrage nicht auf den Markt kommen, die aber in den jeweiligen Sammlungen der Museen und Archive eine Wichtigkeit und Wertigkeit haben.

Wir nutzen auch die Website der Institution, um punktuell Dokumente zugänglich zu machen. Da eignet sich nicht jede Art von Film dafür, und wir beschränken uns zum Beispiel auf Wochenschauen, Filme als zeithistorisches Dokument oder Dokumente der eigenen Hausgeschichte. So sind etwa Publikumsgespräche mit Gästen, die das Filmmuseum seit den siebziger Jahren besuchten, auf unserer Website verfügbar.

Man kann mit der Gesellschaft, mit der Umgebung, in der man tätig ist, in eine lebendigere Kommunikation treten, wenn man im vollen Bewusstsein darüber, was man da tut, und in einer halbwegs korrekten Benennung dessen, die Realität der Laufbildkultur rund um uns aufgreift.

FILMBULLETIN Welche Kooperationen neben derjenigen mit anderen Institutionen sind für das Österreichische Filmmuseum wichtig?

ALEXANDER HORWATH Da wäre zum Beispiel die Zusammenarbeit mit Kunstmuseen zu nennen. Allein der Umfang, in dem Laufbilder sowohl in historischen Stadtmuseen wie auch in Kunstmuseen präsent sind, laden implizit zu einem Dialog ein. Wir arbeiten mittlerweile sehr oft mit Kunstmuseen zusammen, die manchmal auf den Avantgardefilm draufschauen, als wären sie die Ersten, die das Genie eines *Bruce Connor* oder eines *James Benning* entdecken. Denen können wir zur Seite stehen und vermitteln, dass mit zu be-

Film gab es immer wieder Veranstaltungen aus unterschiedlichen Perspektiven – nicht nur zum Propagandafilm, auch zum Film als scheinbar anonymem, objektivem Dokument des öffentlichen Lebens, als dokumentarischem Artefakt bis hin zur fiktionalen Verarbeitung von Zeitgeschichte. Schon 1969 lief ein Jahr lang eine Reihe mit Dokumenten zur österreichischen Geschichte, 1972 eine Retrospektive zum Propagandafilm, sowohl NS-Propaganda als auch die Gegenpropaganda der Alliierten, die sehr viel Echo ausgelöst hat und in den Jahren danach weitergepflegt wurde.

FILMBULLETIN Wie positioniert sich das Österreichische Filmmuseum hinsichtlich der Digitalisierung des Films?

ALEXANDER HORWATH Wenn man die beiden Kulturtechniken miteinander vergleicht und sie sich wirklich ehrlich und präzise ansieht, kann man gar nicht anders, als feststellen, dass der kinematografische Film und das digitale Medium, wie Musik, Literatur verschiedene Ausdrucksformen sind.

Wie so oft in der Menschheitsgeschichte gibt es Entwicklungen, bei denen man meinen könnte, dass von zwei verschiedenen Ausdrucksformen die eine scheinbar aus der anderen hervorgehe oder dass sie einander so nahe seien, dass die eine einfach die andere ersetzen könnte und dass kein wirklich wesentlicher Unterschied zwischen ihnen bestünde. In einer solchen Situation befinden wir uns jetzt. Da sollte das, was das Medium Film kann und was *nur* das Medium Film kann, zumindest ins Zentrum gestellt werden. Und zwar nicht zulasten des digitalen Mediums, so wie der Film nicht zulasten des Theaters in die Welt getreten ist. Wir beharren darauf, nicht aus Sturheit, nicht aus Purismus, nicht aus Nostalgie und nicht aus Fetischismus, sondern mit dem aufklärerischen Versuch, das Unterscheidungsvermögen zu schärfen.

Warum muss, nur weil die digitale Kultur vom Film wesentliche Mainstream-Aufgaben übernimmt, dieses Medium, das das zwanzigste Jahrhundert geprägt hat wie kein anderes, zu Ende gehen? Warum soll nicht, im Sinne der kulturellen Überlieferung, das Medium Film genauso wie das Medium Theater und andere Kulturtechniken erhalten bleiben? Die Menschen waren klug genug, andere Kulturtechniken, die auch im Sinn ihrer Mainstream-Rolle obsolet geworden waren, zu erhalten. Warum soll der analoge Film nicht trotzdem weiterexistieren, sei es eben als Heritage, als kulturgeschichtliches Medium, unabhängig davon, wie viele laufbildmachende Menschen und Firmen heute noch mit analogem Film arbeiten? Das müsste theoretisch eine irrelevante Frage sein, ist es aber leider nicht. Daher ist es unsere Aufgabe, diese Sicht zu stärken, damit die Rhetoriken, die extrem marktwirtschaftlich gesteuert sind und derzeit auch sehr stark die kulturpolitische Debatte in Europa dominieren, sich nicht einfach unwidersprochen durchsetzen.

Diese Rede von der Alternativlosigkeit, die wir ja auch sonst in der Politik überall hören, ist keineswegs alternativlos. Was alternativlos sein mag, ist, dass die Laufbildindustrie jetzt mit digitalen Mitteln arbeitet. Das ändert aber nichts daran, dass der Film hundertzwanzig Jahre lang schlagend nachgewiesen hat, dass er eine eigenständige Weise der Weltverwandlung war und als solche erhalten bleiben sollte.

Museen sollten in der Lage sein, auch noch in hundert Jahren den kinematografischen Aufführungsakt und diese spezifische Konstellation den Menschen, die sich dafür interessieren, anzubieten, so wie man jetzt auch Barockmusik, Gott sei Dank, wieder so hören kann, wie sie gedacht und geschrieben war. Kubelka verwendet immer wieder gern dieses Beispiel: Hundertfünfzig Jahre lang waren bestimmte Instrumente ausgestorben, und man konnte Barockmusik nicht so hören, wie sie gedacht war, weil sie mit unzulänglichen neueren Instrumenten dargeboten wurde. Aber die Originalklangbewegung hat sich in den letzten hundert Jahren und vor allem ab den fünfziger und sechziger Jahren durchgesetzt. Bestimmte Flöten mussten nachgebaut werden. Dinge, die verschwunden waren, wurden wieder hergestellt, weil es das Interesse und Bedürfnis gab, die Barockmusik möglichst wieder so erleben zu können, wie sie damals existierte.

Wenn wir jetzt den Film nicht retten, weil Kodak und alle anderen Rohfilm produzierenden Firmen und Kopierwerke eingehen, dann werden sich Menschen in hundert Jahren garantiert dieses Mediums wieder annehmen und es von null auf wieder herstellen. Viel aufwendiger allerdings.

FILMBULLETIN Bedeutet dies auch, dass euch die digitalen Laufbilder weniger interessieren?

ALEXANDER HORWATH Als Kino muss man in der Lage sein, digitale Filme zu zeigen. Aber nicht so, wie es leider die meisten praktizieren. Seit sie Digital Cinema eingebaut haben, ist die Verführung offenbar gross, alle möglichen historischen Filme als Blu-rays oder DCPs zu spielen – mit dem lächerlichen Argument, die Leute seien sich das heute so gewohnt. Die Norm ist heute das High-Definition-Bild, als könnte man den Leuten das analoge Filmbild nicht zumuten, weil es als altmodisch gilt. Das ist kein Argument für ein Museum. Das Gegenteil ist der Fall.

Wir haben ein Digital Cinema eingerichtet, um die Werke der gegenwärtigen Filmgeschichtsepoche korrekt wiederzugeben. Wir haben kürzlich *Valeria Bruni-Tedeschis* dritten Film UN CHATEAU EN ITALIE gezeigt, der Film existiert als DCP, und der wird auch hier als DCP vorgeführt. Die Filme von *Marguerite Duras* würden wir als DCP nicht spielen – wir bemühen uns mit allen Mitteln von den Rechtsinhabern und aus andern Archiven Kopien zu kriegen.

FILMBULLETIN Wie sieht es denn mit der Verfügbarkeit der analogen Kopien aus?

ALEXANDER HORWATH Es gibt mittlerweile Weltvertriebe, die einem ständig sagen, spielt doch diesen oder jenen Film, wir haben doch das wunderbare HD-File oder die DCP oder die Blu-ray. Wir verweigern das einfach. Da unterscheiden sich halt auch die Praktiken der verschiedenen Häuser. Natürlich kann man sagen, so wie es jetzt ausschaut, wird es immer schwieriger. Immer mehr Kopierwerke sperren zu. Wichtig wäre, dass auf jedem Kontinent zwei bis drei Kopierwerke überleben können. Es gibt einerseits die Welt von Kodak, Fuji und den Kopierwerken, aber es gibt auch eine sehr aktive, international gut vernetzte Szene von Labors, die zum Teil von unabhängigen Künstlern selber errichtet wurden, die mit 16-mm- und 8-mm-Film arbeiten und selber Film entwickeln.

Die Beschäftigung mit Amateurfilmquellen kann faszinierende, auch wirklich andere Geschichtsbilder, andere Verständnisweisen dieser zeitgeschichtlichen Epoche liefern.

Peter Kubelka und Peter Konlechner, 1968

FILMBULLETIN Ihr unterstützt ja das Projekt, Zelluloid und die Kulturtechnik Film zu retten, auf savefilm.org.

ALEXANDER HORWATH Ja, vonseiten der Avantgarde, die nicht über die Marktmacht, aber über die kulturelle Durchsetzungsfähigkeit verfügt, könnte das Überleben des Systems Film vielleicht noch am ehesten gewährleistet sein. Zwischen Unesco, EU und Kodak müssten schon längst Gespräche stattfinden, wie diese "Sprache" Film, die Kulturtechnik Film bewahrt werden kann. Die grosse Kampagne *savefilm* wurde gerade erst gestartet – mit *Tacita Dean* und Leuten aus Hollywood. *Christopher Nolan* ist auch dabei. Ich selbst bin im Steering Committee. Da ist ganz klar geworden: Wenn alle Museen, Filmmuseen, Filmarchive, Kinematheken auf der Welt, den Rechteinhabern und den Weltvertrieben gegenüber eine klare Position einnehmen und sagen würden: Wir spielen eure Digitalisate nicht, wir sind Museen, wir sind dafür da, Orginale zu zeigen, dann würden auch die Studios wieder viel eher eine neue Kopie machen. Es gibt ja auch da einen "Markt" von etwa zweihundert Spielstätten, die das so zeigen wollen. Dann zahlt es sich für Fox oder Warner durchaus aus, eine neue 35-mm-Kopie zu ziehen, weil es diese Abnehmer gibt. Und wenn die mehr kopieren, dann heisst es auch wiederum, dass für die Rohfilmhersteller und die Kopierwerke Arbeit da ist.

FILMBULLETIN Heisst das aber, dass ihr euch *gar nicht* um die digitalen Laufbilder kümmern wollt?

ALEXANDER HORWATH Die digitale Kultur der letzten zwanzig Jahre und in der Zukunft zu bewahren, ist unendlich grösser als die Aufgabe, das Medium Film zu bewahren. Wenn jetzt die zum Teil prekären, jedenfalls meistens nicht im Rang der Nationalbibliotheken stehenden Filmarchive und Filmmuseen in den verschiedenen Ländern von der Politik die Aufgabe draufgedrückt kriegten, dass sie die digitale Kultur der Gegenwart bewahren sollen, dann wäre das lächerlich. Man denke ans Internet. Es ist nicht nur ein anderes Medium, es ist auch eine vollkommen andere und von der Grössenordnung her nochmals riesigere Aufgabe.

Man hat auch weltweit keine langfristigen Sicherheiten. Das gebräuchliche Medium, um digitale Werke zu sichern, ist absurderweise das LTO-Band, also ein Bandmedium, und da geben die Hersteller zwanzig bis dreissig Jahre Garantie. Da muss man, wie beim Computer zu Hause, alle paar Jahre die nächste Generation kaufen. Diese Aufgabe ist mörderisch gross.

Die Schweden etwa haben staatlich verordnet die Aufgabe, alles, was kinematografisch, was in den Kinos, auch digital, so rauskommt, aufzubewahren. Müssen das migrieren. Da stellen sich ganz andere Probleme, es braucht viel mehr Personal, Maschinerie und so weiter. Natürlich beschäftigen auch wir uns mit der digitalen Kultur und mit diesen Transformationen. Wir sind in einer Mutations- und Transformationsepoche, und die muss man möglichst gut verstehen. Aber es wäre vermessen zu sagen, dass das Filmmuseum sich jetzt zu einem Museum der Digitalkultur verwandeln müsse. Es wurden auch in der Vergangenheit schon einzelne Werke gesammelt, die auf Video entstanden sind.

FILMBULLETIN Wie trefft ihr die Auswahl der digital aufbewahrten Werke?

ALEXANDER HORWATH Wir tun es nur in Bezug auf bestimmte Künstlerpositionen, bestimmte Bereiche des kinematografischen Schaffens, die sich jetzt digitaler Mittel befleissigen. James Benning ist so ein Fall: ein Künstler, der sein gesamtes analoges Material, seine Originale unserem Archiv gegeben hat, dessen Werke wir sukzessive sichern, auch restaurieren, der aber 2007 seine letzten Filme auf 16mm gedreht und dann das Digitalmedium als sein Medium gewählt hat. Im österreichischen Avantgardefilm gibt es mehrere solche Beispiele.

Das letzte, bekanntere Beispiel in unserem Fall wäre *Apichatpong Weerasethakuls* erster Langfilm MYSTERIOUS OBJECTS AT NOON. Obwohl der Film erst fünfzehn Jahre alt ist, ging das Original verloren. Es ist nur mehr als ein analoges Objekt überliefert, das er bei uns im Archiv deponiert hat. Wir haben mit diesem Film ein digitales Restaurierungsprojekt durchgeführt, aber das Ziel war nicht, dass am Schluss eine 2K- oder 4K-DCP übrigbleibt, die entsteht sowieso in diesem Prozess, sondern ein neues 35-mm-Negativ und eine neue Vorführkopie.

Lav Diaz ist auch ein gutes Beispiel. Diaz, einer der grössten zeitgenössischen Filmemacher, der erst langsam in der internationalen Film- und Festivalwelt einen Status gewinnt. Er hat zunächst analoge Filme gemacht. Das Negativ seines Meisterwerks BATANG WEST SIDE (WEST SIDE KID) von 2002 ist bei uns eingelagert. Wir haben es restauriert und sogar eine neue Kopie gezogen, die letztes Jahr in Locarno lief. Seit 2005, 2006 hat er aber mit zum Teil sehr billigem Video seine meist zwischen sechs und elf Stunden langen Filme gedreht – auf Standard Definition,

also nicht mal High Definition. Wir haben die Aufgabe übernommen, diese Bänder als Digi-Betas zu überspielen, um zumindest eine zweite Kopie zu haben. Jetzt macht die Film Society of Lincoln Center im Vorfeld des New York Film Festival eine über mehrere Monate dauernde Lav-Diaz-Schau und borgt sich jetzt diese Digi-Betas aus, die wir vor einigen Jahren gemacht haben, weil Diaz in Manila nicht über die nötigen Mittel verfügte, um dieses eine Band, das er besitzt, abzusichern.

FILMBULLETIN Wie reiht sich das Filmmuseum im europäischen und internationalen Kontext der Filmkultur ein?

ALEXANDER HORWATH Ich merke in den Debatten, auf der FIAF-Ebene und im Austausch mit Kollegen, dass uns mehr mit den nordamerikanischen Archiven verbindet als mit den meisten europäischen. Die Haltung, die in den europäischen Cinematheken eine gewisse Mehrheit zu haben scheint, ist mir fremder, denn die ist sehr stark geprägt von dieser scheinbaren Logik: Digitalisierung ist alles. Die deutsche Debatte ist ein Musterbeispiel dafür: Wir verlieren unser Filmerbe, wenn wir nicht sofort, so wie die Franzosen, 400 Millionen Euro bereitstellen, damit unser Filmerbe digitalisiert werden kann. Ich bin auch der Meinung, dass es Sinn macht, möglichst viel auf DVD und online verfügbar zu haben. Es ist aber ein fataler Irrtum, wenn nicht der erste Schritt darin besteht, das Medium selber in seinem Sosein zu bewahren und zu überliefern.

Die private Industrie – die Gaumonts und Pathés – dieser Welt wird mit öffentlichem Geld ausgestattet, damit sie ihre ohnehin berühmten kanonischen Klassiker digitalisieren kann. Grosse 4K-Restaurierung wird das dann genannt, ist aber primär für den Blu-ray-Markt gemacht.

Die Schweden haben eine viel klügere Strategie. Sie haben ihr letztes privates Kopierwerk, das in Konkurs zu gehen drohte, mit staatlicher Unterstützung, mit den Mitarbeitern, die dreissig, vierzig Jahre Berufserfahrung hatten, übernehmen können. Dieses Kopierwerk ist in das schwedische Filminstitut eingemeindet worden. Sie haben der Politik gesagt, wenn ihr von uns erwartet, die digitale Revolution ordentlich zu begleiten und das kommende schwedische Filmschaffen ordentlich zu bewahren, dann müssen wir zumindest in der Lage sein, das Bisherige in seinem Medium zu bewahren und das Verhältnis analoger Laufbildtechnologie und digitaler Kultur in unserem schwedischen Filminstitut so zu etablieren, dass wir nicht wesentliche Schritte überspringen. Das halte ich für ein sehr schönes, mustergültiges Beispiel.

Die Eindimensionalität und Besessenheit, mit der auf EU-Ebene ein bestimmter kulturpolitischer Diskurs geführt wird – nämlich: Es muss digitalisiert werden–, bedrückt mich. Und ich spüre, dass leider sehr viele innerhalb der europäischen Cinematheken auch auf diesen Zug aufgesprungen sind, weil man in diesen Themenfächern Drittmittel erwarten konnte. Für analoge Sicherungsprojekte in den Jahren davor gabs nie Geld. Und so ist diese Mehrheit irgendwie zustande gekommen.

Da wissen die Archive in Nordamerika meiner Meinung nach in einer angemesseneren Weise mit dieser Transformationsära umzugehen. Die Library of Congress, ein riesiges, staatliches Unternehmen, muss natürlich den Aufbau eines digitalen Zentrums gewährleisten. Aber man geht selbstverständlich davon aus, dass es weiterhin auch Filme als Film zu erhalten und aufzubewahren gilt. Es gibt ein Anthology-Filmarchiv in New York – eine Institution, die uns besonders verwandt ist, weil Peter Kubelka einer der Mitbegründer war. Es gibt das George Eastman House in Rochester unter der Leitung von *Bruce Barnes*, der sehr ähnlich denkt wie ich. Das Academy-Filmarchiv, also das Oscar-Archiv, wo man glauben könnte, die seien völlig im Bann der "bösen" Industrie und würden nur die Oscar-Preisträgerfilme sichern. Das Gegenteil ist der Fall. Dort sitzt der Restaurator *Mark Toscana* und restauriert Filme von *Stan Brakhage*, einen nach dem andern von seinen 350 Filmen. Selbst einige Studios – Sony und Fox sind besonders gute Beispiele – haben seit zehn, fünfzehn Jahren einfach tolle Leute, die die Libraries leiten. Natürlich müssen die für den jeweiligen DVD- und Blu-ray-Arm des Studios liefern. Aber die schönsten und besten analogen Restaurierungen von Filmen auf Film stammen weltweit nicht aus öffentlichen Archiven, sondern von Fox und Sony.

Alexander Horwath

FILMBULLETIN Was sind die bedeutendsten Errungenschaften des Filmmuseums in den letzten fünfzig Jahren?

ALEXANDER HORWATH (schmunzelt) Da ist man selber nicht der Beste, um dies zu beurteilen. Wenn man an die ersten Jahre denkt, war die erste Errungenschaft sicher, dass es für zwei Männer, die noch nicht dreissig waren, überhaupt möglich war, ein Filmmuseum zu gründen und dafür Rückhalt zu finden. Und das in einer filmkulturellen Situation hier im Land, die einen nicht sehr optimistisch hätte stimmen dürfen. Erstaunlich war auch, dass sich das Filmmuseum in wenigen

Jahren etablieren konnte. So gut, dass fünf Jahre nach der Gründung die nächste Generation unabhängiger österreichischer Filmemacher gegen die Programmpolitik des Filmmuseums demonstrieren kam.

Es hat sich aus zwei Gründen so gut entwickelt: Weil offenbar ein Nachholbedarf in Wien und in Österreich vorhanden war und die Retrospektiven gestürmt wurden. Das Haus hatte von Anfang an die Unterstützung der Cinephilen – von denen man noch gar nicht wusste, dass es so viele in Wien gab. Auch die internationale Aufmerksamkeit hat sehr früh begonnen. Das spielt in Österreich immer eine grosse Rolle. Das Filmmuseum wurde im deutschsprachigen Raum als etwas Neues, Besonderes wahrgenommen, hatte in Filmzeitschriften wie der «Filmkritik» und bei Autoren, die damals tonangebend waren, einen grossen Rückhalt. Weil man die Retrospektiven so konsequent angelegt hat und wie ein Kunstmuseum das Werk eines Künstlers in einer möglichst vollständigen, erschöpfenden Weise sichtbar gemacht hat. Deshalb haben diese Retrospektiven zu Luis Buñuel, Alexander Dowschenko, Erich von Stroheim einfach Aufsehen erregt.

FILMBULLETIN Inwiefern war das damals neu?

ALEXANDER HORWATH Damals hat man sich in einer nostalgisierenden, etwas schulterklopfenden Weise diesen alten Filmen genähert. Da war das hartnäckige, klare Benennen dessen, was notwendig ist, im Februar 1964 neu: Film muss gesammelt werden wie die Produkte anderer Kunstsparten in der Menschheitsgeschichte auch; Film muss ausgestellt werden, so unverfälscht wie möglich, keine zensurierten Fassungen, keine synchronisierten Fassungen, Stummfilme nicht zur Belustigung des Publikums zu schnell gespielt oder von einem schulterklopfenden Klavierklimpern begleitet. Diese Haltung von Kubelka und *Peter Konlechner* hat eben zu einer klaren Präsentations- und Sammlungspolitik geführt, deren Richtigkeit sich einfach heute zeigt.

Eine weitere Leistung lag auch darin, wesentlichen Teilen der amerikanischen Komödie den Rang von kulturgeschichtlich relevanten Positionen zu geben: den *Marx Brothers*, *Mae West*, *W. C. Fields*, *Buster Keaton* – *Karl Valentin* wäre sicherlich dazuzuzählen.

Als man die Marx Brothers 1966 mit einer fast vollständigen Retrospektive gewürdigt hat – zu der man auch noch *Groucho Marx* persönlich begrüssen durfte –, hatte das unglaubliche Effekte auf die Kommentatoren. Es wurde als Sensation empfunden, 1966 die Werke der Marx Brothers geballt in Originalfassung sehen zu können.

Das Nebeneinanderstellen des populären Kinos wie der amerikanischen Komödie neben *Carl Theodor Dreyer*, *Alexander Dowschenko*, *Dziga Vertov* hat sich fortgesetzt. Man setzte darauf, die sowjetische Avantgarde, das grosse sowjetische Kino der zwanziger und dreissiger Jahre aufgrund seiner künstlerischen Durchbrüche abseits ideologischer Debatten zeigen zu können. Daneben bestand eine grosse Liebe zum amerikanischen Genrekino. In den siebziger und achtziger Jahren wurden die grossen amerikanischen Genres in einer substanziellen, systematischen Weise durchgearbeitet.

FILMBULLETIN Wie feiert ein Filmmuseum seinen fünfzigsten Geburtstag?

ALEXANDER HORWATH Wir merken an den Jubiläumsprojekten, dass es ein grosses Interesse von verschiedenen Festivals und Häusern gibt, mit uns was zu machen und zu zelebrieren. Dass das Museum of Modern Art uns eingeladen hat, zu diesem Anlass mit dem Thema Wien gemeinsam eine grosse Retrospektive zu machen, die über zwei Monaten lief, ist ein schönes Zeichen, das mich sehr gefreut hat. Das Cinemaritrovato-Festival in Bologna machte eine eigene Schiene, ein Tribut sozusagen ans Filmmuseum, dazu war auch Kubelka mit seiner Filmperformance «Monument Film» eingeladen. Wir waren auch in Toulouse zu Gast, gleich mit zehn Programmen. Das Problem ist, wir haben *einen* Saal.

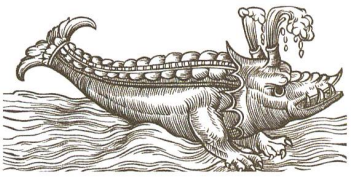
FILMBULLETIN Da gibt es ja ganz anders dimensionierte Filmmuseen in Europa.

ALEXANDER HORWATH Es gibt zum Beispiel das Eye-Filminstitut in Amsterdam, ein Riesending mit drei oder vier Sälen, einem jährlichen Budget, das etwa das Vierzigfache des unseren ist. Das sind schwer vergleichbare Dimensionen. Insofern glaube ich, gemessen an der Überschaubarkeit unserer Mittel, unserer Möglichkeiten, dass wir eine relativ spezifische und deutliche Position einnehmen.

Was ich sehr wohl vergleiche, wenn ich zum Beispiel mit Kulturpolitikern in unserem Land spreche, ist Österreich mit Ländern wie der Schweiz, Dänemark, Belgien oder eben Holland. In all diesen kleineren europäischen Ländern gibt die öffentliche Hand jeweils die drei- bis fünffache Summe der österreichischen aus. Es gibt bei uns ja ein zweites FIAF-Archiv, das Filmarchiv Austria, aber selbst wenn man die Mittel zusammenzählt, kommt man auf eine Summe, die in der Schweiz, in Belgien, in Dänemark um das Mehrfache überschritten wird.

Man kann immer noch daran ablesen, dass der Film im österreichischen Selbstbild oder im österreichischen Kulturverständnis, trotz Gewinnen von Oscars und Goldenen Palmen, immer noch viel aufzuholen hat. Die Mittel, die für Filmkultur im infrastrukturellen Sinn zur Verfügung stehen, stagnieren absolut gesehen seit fünfzehn Jahren. Dabei haben sich die Mittel für die Filmherstellung, über die das österreichische Filminstitut, in dem Filme von *Barbara Auer* bis *Michael Haneke* gefördert werden, verfügen kann, in den letzten sechs Jahren mehr als verdoppelt. Die Mittel für die filmkulturellen Aktivitäten – Filmpublizistik, Filmtheorie et cetera –, aber auch für die innovativen Avantgarde filme, Kurzfilme stagnieren. Da hat sich eine Schere aufgetan, und ich hoffe, dass in den nächsten Jahren auch in diesem Bereich eine Veränderung stattfinden wird.

Es wurde als Sensation empfunden, 1966 die Werke der Marx Brothers geballt in Originalfassung sehen zu können.

So sehr uns jetzt in diesem fünfzigsten Jahr auch von öffentlicher Seite wirkliches Wohlwollen und wirkliche positive Stimmung entgegenschlägt. An unserem Festakt am 6. März 2014 mit dem Bundespräsidenten, allen Kulturministern waren alle ganz glücklich über das, was dieses Haus fünfzig Jahre lang getan hat und weiterhin tut.

Mit Alexander Horwath sprach Walt R. Vian.