

Interview mit Alexander Horwath, von Siri Peyer und Wolf Schmelter:

Suche nach idealen Bedingungen

Oberhausen, 3. Mai 2009

Alexander Horwath, Sie sind der Direktor des Filmmuseums in Wien, können Sie etwas über diese Institution erzählen, wie wird in dieser Institution das Zeigen des Mediums Film verstanden?

Es gibt zwei grobe Linien, wie das Medium in einem Museum präsentiert werden kann: die eine Linie, das sind die Orte, an denen Objekte, Apparate, Kostüme und andere Paraphernalia aus der Geschichte der Filmkultur ausgestellt werden, in Vitrinen sozusagen. Die andere Linie bilden Museen wie das Österreichische Filmmuseum, die das Zeigen der Filme selbst ins Zentrum stellen. Dies ist für mich die logische Perspektive. Auch ein kunsthistorisches Museum stellt ja primär die Werke der Kunstgeschichte aus und nicht die Käppchen, die die Maler getragen haben, oder die Pinsel und Staffeleien, die sie verwendet haben. Die Konzeption von Peter Kubelka und Peter Konlechner, die das Filmmuseum 1964 gegründet haben, war von Anfang an dem filmischen Ereignis gewidmet. Film hatte in Österreich damals, mehr noch als in anderen europäischen Ländern, einen schwachen Stand, wurde vom Kulturbetrieb nicht sehr ernstgenommen. Es gab kaum filmkulturelle Initiativen, die eine seriöse Beschäftigung mit dem Medium erlaubt hätten. Vor diesem Hintergrund wollte man eine Institution schaffen, in der der Film mit ebenso hohem Anspruch und in ebensolcher Qualität behandelt wird wie die anderen Künste in ihren jeweiligen Museen oder Institutionen – was die Präsentation, die Bewahrung und die wissenschaftliche Arbeit betrifft. Es wurde sukzessive eine Sammlung angelegt, Konservierungsmaßnahmen begonnen, Publikationen erarbeitet usw. Das Modell war also das des klassischen Kunstmuseums. Man verzichtete auf sämtliche nostalgisierenden Elemente, die damals – gerade in Österreich – üblich waren, wenn „entzückende alte Filme“ gezeigt wurden. Der Stummfilm z.B. wurde gern verniedlicht, indem man schlechte Kopien in falscher Vorführgeschwindigkeit und mit beliebigem Piano-Geklimper zeigte, und das dann in paternalistischer Manier mit dem gerade aktuellen „State of the Art“ verglich. Das Filmmuseum hat sich stattdessen bemüht, Filme in den bestmöglichen Filmkopien aus der ganzen Welt, in der korrekten Geschwindigkeit und insgesamt unter möglichst idealen Kinobedingungen zu präsentieren. Schon ein Jahr nach der Gründung ist das Filmmuseum Mitglied der *FIAF* geworden, der internationalen Vereinigung der Filmarchive.

Erstmals erschienen in:

On Curating, no. 3 (2010) http://www.on-curating.org/documents/oncurating_issue_0310.pdf
Vervielfältigung und anderweitige Nutzung des vorliegenden Textes nur nach Absprache mit den Rechteinhabern

Dadurch konnte man in einen Austausch mit den diesbezüglich bedeutendsten Institutionen auf der ganzen Welt treten. Ein weiterer Aspekt war die Betrachtung des Mediums weit über den Fetisch des Spielfilms hinaus. Es wurden zwar von Beginn an auch Retrospektiven zum Genrekino und zum Kunstfilm im Sinne der *Nouvelle Vague* und des Neorealismus gezeigt, aber noch vieles mehr. In den Gründungsdokumenten stehen zwei Sätze: „Film ist die wichtigste Kunstform des 20. Jahrhunderts“ und „Film ist das wichtigste Dokument des 20. Jahrhunderts“ – soll heißen, dass der dokumentarische Film, gerade auch das anonyme Dokument oder die Wochenschau, der Propagandafilm, der wissenschaftliche Film, also diverse in der Filmgeschichtsschreibung marginalisierten Gattungen, ebenfalls Aufmerksamkeit erhielten. Und natürlich die internationale und österreichische Avantgarde, das experimentelle Kino. Der Fokus des Filmmuseums ist im Grunde ein „Nichtfokus“, es versucht Film in all seinen Spielarten, in der ganzen Bandbreite ernst zu nehmen, ernster jedenfalls als viele Cinematheken, die sehr stark auf den Spielfilm konzentriert sind.

Der Kinoraum als Ausstellungsraum, das sind ja einigermaßen fixe Parameter: die Leinwand, die Bestuhlung und so weiter. Gab oder gibt es im Filmmuseum Versuche, diese zu sprengen oder aufzulösen?

Diese Versuche gab es in der Film-und-Kunst-Geschichte ja immer wieder. Aber sowohl der kommerzielle als auch der unabhängige Film sind, rein quantitativ betrachtet, primär als ein Medium betrieben worden, das für die Aufführung in einem bestimmten Setting, einer bestimmten räumlichen und apparativen Konstellation gemacht und gedacht ist. Historisch betrachtet, hat der Film in diesem Setting seine inhärenten Qualitäten und Möglichkeiten am besten entfaltet. Das hat natürlich manchmal zu Situationen geführt, in denen Künstler diese dominante Anordnung sprengen wollten – z.B. mit der Idee eines *Expanded Cinema*, das dem „autoritären“ Massenmedium Kino mit „antiautoritären“ Umgangsweisen begegnet. Der Film wurde in den Galerieraum oder in den Aussenraum geholt, oder es wurde mit Mehrfachprojektionen gearbeitet, das Publikum oder der Projektor selber wurden zu Mitspielern, statt ins Auditorium oder in die Vorführkabine „verbannt“ zu sein. Oder man verzichtete ganz auf den Filmstreifen und fokussierte auf die Dimension der Projektion. Es war damals, in den 60er und 70er Jahren, aber schon etwas spät, um das Kino als „großen Gegner“ zu betrachten, weil es längst im Begriff war, seine Rolle als dominanter Motor der Unterhaltungsindustrie abzugeben, nämlich an das Fernsehen. Insofern finde ich es immer recht ironisch, wenn heute, im Kunstbetrieb, große und potente Institutionen, die selbst mit dem kapitalistischen Kunstmarkt verschwistert sind, in emphatisch „antiautoritärer“ Gestik eine Art *Neo-Expanded Cinema* ausrufen, mit dem sie die „simple“ oder „lineare“ Relation zwischen Zuschauer und Leinwand sprengen wollen. Da wird dann das Faktum, dass sich der Betrachter einer Filminstallation körperlich freier bewegt als der Betrachter im Kino, zu einem

Erstmals erschienen in:

On Curating, no. 3 (2010) http://www.on-curating.org/documents/oncurating_issue_0310.pdf
Vervielfältigung und anderweitige Nutzung des vorliegenden Textes nur nach Absprache mit den Rechteinhabern

politischen Befreiungsakt stilisiert, als wäre die Installation eine nicht-hegemoniale Form gegenüber dem hegemonialen Kino. Das ist gänzlich absurd, wenn man bedenkt, dass heute das Flexible, das angebliche „Sich-frei-bewegen-können“, zum eigentlichen hegemonialen Modus geworden ist, im täglichen Dasein wie in unserer Relation zum Filmischen. Hegemonial ist heute die Omnipräsenz des Filmischen, also Laufbilder auf dem Handy, in der U-Bahn oder eben im Museum, in der Installation. Das Bewegtbild ist schon längst selber beweglich und hat sich „verflüssigt“, genauso wie der flexibilisierte Mensch der Gegenwart. Der nicht-fixierte Film und sein nicht-fixer Betrachter bilden das eigentliche hegemoniale Paradigma. In dieser Situation kann das Kino, einmal nur formal betrachtet, noch eher einen „widerständigen“ Ort abgeben als die Filminstallation im Kunstmuseum. Das fixe Setting kann Akte der Konzentration und Sinneszusammenhänge generieren oder ermöglichen, die im dominanten Umgang mit Medien und Bewegtbildern gar nicht mehr vorgesehen sind. Und es kann einen Wahrnehmungsmodus stärken, bei dem man sich tendenziell „auf gleicher Augenhöhe“ mit einem Werk befindet, gerade weil man nicht als frei flottierender Flaneur an den Bildern vorbeizieht. Volker Pantenburg, ein jüngerer Berliner Filmtheoretiker, hat kürzlich etwas sehr Schönes geschrieben, dass nämlich nach der Kritik am White Cube in den 60er und 70er Jahren nun schon längst eine Kritik an der Black Box fällig wäre. Nämlich eine Kritik an der Selbstverständlichkeit, mit der eine bestimmte Form der Darbietung von Bewegtbildern im Kunstbetrieb reüssiert hat. Es gibt natürlich zahlreiche bedeutende filmische Werke, die dezidiert für Nicht-Kino-Konstellationen geschaffen wurden, darunter auch solche, die auf eine Black Box im Galerieraum abzielen. Es wäre absurd, diese Möglichkeiten und Werke aus der Filmgeschichte auszuschliessen. Aber eine Institution, die für 120 Jahre Bewegtbildproduktion „zuständig“ ist, wird anders mit diesem Umstand verfahren als eine Institution in der Tradition der bildenden Kunst, die womöglich erst seit den 90er Jahren das Bewegtbild als ein relevantes „Thema“ erkannt hat.

Wird institutionsübergreifend über solche Themen diskutiert? Über Präsentationsformen von Filmen, die im Zwischenbereich zwischen bildender Kunst und Film arbeiten. Wie zum Beispiel Sharon Lockhart, die auf der Biennale „Teatro Amazonas“ gezeigt hat, der eigentlich für das Kino gemacht ist, und die auch im MUMOK in Wien den Film „Pine Flat“ als Installation gezeigt hat.

Es ist nicht so, dass wir mit den MUMOK- oder Generali-Kuratoren wöchentlich zusammensitzen. Aber ich glaube schon, dass es in Wien, dank einer bestimmten Tradition, die auch mit der historischen Funktion des Filmmuseums zusammenhängt, eine grössere Aufmerksamkeit und Wachheit auf beiden Seiten gibt, gerade was die komplexen Fragen betrifft, wie man Film am sinnvollsten präsentiert. Wir arbeiten viel zusammen mit Kunstmuseen und Ausstellungshäusern, z.B. mit der Secession, dem MUMOK, der Generali

Foundation, gegenwärtig auch mit dem Lentos in Linz, und natürlich auch international. Das MUMOK zum Beispiel hat vor 5 Jahren mit seiner *X-Screen* Ausstellung einen sehr überzeugenden Umgang mit dem Medium an den Tag gelegt. Mir geht es bei diesen Dingen vor allem um eine bestimmte Transparenz dem Publikum gegenüber. So wie man in anderen Medien oder älteren Künsten nicht auf die Idee käme, eine Sache für eine andere auszugeben, bin ich auch der Meinung, dass man einen Kurt-Kren-Film nicht als DVD projizieren sollte. Das ist vielleicht auch ein gewisses „edukatives“ Moment, das wir bei Kooperationen einbringen – nicht nur Werke aus der Sammlung. Und da hat sich viel verändert, man merkt, dass eine neue Generation von Kuratoren an vielen Museen tätig ist. Matthias Michalka und Susanne Neuburger am MUMOK zum Beispiel denken diese Fragen, die auch uns beschäftigen, sehr genau mit. Vor zwei Jahren hat das MUMOK seine Sammlung klassischer Moderne neu aufgestellt. Das Filmmuseum und die Fotosammlung der Albertina sind eingeladen worden, mit ihren Beständen an dieser Neupräsentation mitzuwirken, da das MUMOK in diesen Bereichen zu wenige Beispiele in der Sammlung hat. Das fanden wir interessant, aber zugleich musste man gut überlegen, wie das in der konkreten Ausstellungspraxis aussehen könnte. Es ging um die 20er und 30er Jahre, also nicht um 16mm, sondern um 35mm-Filme, Werke von Man Ray, Dziga Vertov, das *Anemic Cinema* von Marcel Duchamp usw. Früher – oder in anderen Museen – wären diese Filme entweder als Video oder in 16mm-Reduktionskopien, in nicht verdunkelten Räumen oder gleich auf Monitoren gezeigt worden – also in einer „faksimilierten“ bzw. verfälschenden Form, die man in anderen Sparten nicht akzeptieren würde, weil sie das Band zwischen Herstellungs- und Wahrnehmungsweise eines Werks zum Verschwinden bringt. Wir haben mit dem MUMOK also vereinbart, dass im großen Saal dieser Ausstellung ein eigener „Kinoraum“ eingebaut wird – durchaus

eine Art Black Box, mit Sesseln. Und dort wurde mehrmals am Tag, mit häufigen aber fixen Beginnzeiten, ein circa 45-minütiges Programm gezeigt. Als 35mm-Filmprojektion. Das gleiche haben wir jetzt im Lentos in Linz als Beitrag zur *Best of Austria* Ausstellung gemacht. Insgesamt wollen praktisch alle Museen, aber auch Theater und andere kulturelle Institutionen, heute Bewegtbild zeigen, und 90% aller Veranstalter machen es „irgendwie“. Daher glaube ich auch, dass sich über kurz oder lang gewisse Institutionen profilieren werden, die damit auf eine angemessene Weise umgehen, gegenüber jenen vielen, die halt irgendwas irgendwie zeigen.

Durch seinen starken Avantgarde-Fokus hat sich das Österreichische Filmmuseum von Beginn an mehr als Teil der Kunstwelt verstanden als andere Cinematheken. Es konnte potentiell immer schon jedes Museum oder jeder Veranstalter in Wien, der mit Film etwas tun wollte, im Filmmuseum ein Gegenüber finden. Das betrifft auch die maschinellen Ressourcen, die man braucht, um das Medium seriös darzustellen. Viele Museen schrecken davor zurück, wenn man deutlich macht, dass eine ordentliche 16mm- oder gar 35mm-Projektion betreuungsintensiver ist als der DVD-Player im Dauerbetrieb. Aber die Museen merken auch schon, dass die digitale Maschinerie manchmal schneller kaputtgeht oder Probleme bereitet als die Filmprojektion. Es

ist also auch eine Frage der Gewöhnung, das habe ich vorher mit dem Wort edukativ gemeint. Ich sehe eine unserer Aufgaben darin, „bewusstseinsbildend“ im weitesten Sinn zu sein, auch was das Unterscheidungsvermögen des Publikums betrifft. Wir sind ja selbst auch nicht auf Filmwerke fixiert, wir zeigen alle Werke in jenem Medium, in dem sie gemacht bzw. öffentlich geworden sind, d.h. Videos als Videos, 16mm-Filme als 16mm-Filme usw. Es gibt da keine Abschottungen. Aber was ich nicht tun würde, oder nur wenn es der Künstler dezidiert will, ist die Kinopräsentation einer Arbeit, die dezidiert als Installation gedacht ist. Es gibt zwar heute immer mehr Künstler, die bewusst Werke schaffen, die auch für das Kino „gemeint“ sind – und in einer anderen Variante für den Galerieraum. Aber es gibt viele tolle Arbeiten von Stan Douglas, Matthew Buckingham oder Tacita Dean, die wir nie zeigen werden können, solange wir nicht einen zweiten, anders strukturierten Raum haben. Das ist sicher ein gewisses Problem, auch wenn es nur einen winzigen Ausschnitt aus der Geschichte des Films betrifft. Ich wäre froh, wenn wir in einem separaten Space Filmarbeiten dieser Art darstellen könnten, die nicht als klassische Kinoprojektion gestaltet sind.

Kann man sagen, dass das Kino, das an eine Kunstinstitution angegliedert ist, wie zum Beispiel in der Tate Modern in London, dass das der heutige Weg ist, mit diesem Zwischenbereich umzugehen?

Das MoMA in New York hat 1935 seine Filmabteilung gegründet, also so neu ist das nicht. Ich war leider noch nie in der Tate Modern, insofern kann ich das nicht konkret vergleichen, was die Raumsituation und „Benutzerlogistik“ anlangt. Das MoMA hat von Beginn an Film als notwendiges eigenständiges Department gesehen, und einen Chief Curator of Film etabliert. Und es besaß von Beginn an einen Kinosaal im Museum. Heute sind es drei oder vier Säle. Auch das Guggenheim oder das Whitney, um in New York zu bleiben, haben mehr oder weniger gelungene Kinosäle eingebaut. In Europa ist es im Centre Pompidou ebenso gemacht worden, das war 1974. Peter Kubelka ist damals eingeladen worden, die Gründungssammlung im Bereich Film zusammenzustellen. Das heißt, es gibt zahlreiche historische Beispiele für diese Praxis. Die Tate Modern ist diesen Beispielen wohl gefolgt, weil ein modernes Kunstmuseum, das mit vielen Medien hantieren will, gut beraten ist, dafür die

jeweils adäquaten, ordentlichen Darbietungsräume zu schaffen. Insofern sollte man, wenn man ein Museum der Moderne oder der zeitgenössischen Kunst gründet oder eines erweitert, nicht lange an der Frage herumfummeln, wie man Laufbilder projizieren will. Man muss als Minimum ein Kino einbauen, das ist ganz simpel. Und man muss investieren, um möglichst alle Formate zeigen zu können.

Können sie noch etwas über ihr Filmprogramm während der Documenta 12 erzählen?

Das was wir bisher besprochen haben, war eine wichtige Basis für die Entscheidungen, die wir in Kassel getroffen haben, zum Beispiel für die Entscheidung, mit dem Programm ganz bewusst in ein Kino zu gehen. Roger Buerger und Ruth Noack waren der selben Meinung wie ich: dass man auf der Documenta die Genealogie und die Kraft des Mediums Film einmal auch über den Ort „Kino“ darstellen sollte, nicht immer über diese Transpositionsakte. Das Kino, das Gloria-Kino, war ja bereits dort, und es ist zufällig im selben Jahr eröffnet worden wie die erste Documenta. Das war einer von mehreren Ausgangsparametern, die ich interessant und schön fand. Ich habe mit der Werkauswahl dann auch einen größeren Zeitraum ins Auge gefasst, der mit dieser Gründungszeit Anfang der 50er Jahre begann, also so etwas wie die „zweite Hälfte des Kinos“, von circa 1952 bis heute. Ich wollte, ähnlich wie die Ausstellung selbst, nicht nur neues, aktuelles Schaffen zeigen, sondern Rekurse machen, die mit dem Aktuellen in ein Gespräch eintreten. Insofern passte diese Einladung sehr gut zu den Überlegungen, die ich angedeutet habe. Man kann ja schnell einmal hören, dass so ein Zugang rückwärtsgewandt sei. Aber ich habe damit nicht nur kein Problem, sondern ich glaube, dass manche „Rückwärtswendungen“ eine bestimmte Sprengkraft haben können. Es gibt so ein Hecheln nach allem, was „Cutting Edge“ zu sein verspricht, dass man gar nicht merkt, wie sehr dies selber schon der absolute Mainstream geworden ist. Da finde ich meine Bezüge lieber in einer modernen Archäologie, oder in Benjamins Vorstellung von dem Historischen, das auftaucht und mit dem Gegenwärtigen reagiert, um blitzlichhaft ein Bild zu erzeugen. Erscheinungen aus der Geschichte, die vehement das kritisieren können, was jetzt so fortschrittlich und allseits beliebt ist. Mit der Geschichte arbeiten, um gute Gründe für die Gegenwart zu finden. Das war auch das Motiv, bei der Documenta ein Programm mit stark historischem Hintergrund zu machen.

Alexander Horwath, Danke vielmals für das Gespräch!