

Alexander Horwath im Gespräch mit Vinzenz Hediger  
Bochum, 23. Juni 2010, im Rahmen der Ringvorlesung «Orte filmischen Wissens»

**«Ich bin zutiefst davon überzeugt: Der Film ist ein Akt, der sich in einem bestimmten Zeitraum abspielt, und damit ein performativer Akt».**

**Hediger:** Filmarchive – und das österreichische Filmmuseum ist unter anderem das – haben eine mittlerweile etwas mehr als 80-jährige Geschichte. Sie entstehen *grosso modo* Ende der zwanziger Jahren, als die Produzenten bei der Einführung des Tonfilms ihre vermeintlich wertlos gewordenen Lagerbestände zu vernichten beginnen und Filmliebhaber diese Filme retten und in Archive überführen. Zwischen den frühen 1930er und den 1950er Jahren entstehen schließlich überall auf der Welt die nationalen Filmarchive und akademische und museale Sammlungen, wie die des Museum of Modern Art, die entweder die nationale Produktion archivieren oder die Filmkunst als Ganze dokumentieren. An welchem Punkt in der Geschichte der Filmarchive befinden wir uns heute? Was ist die Aufgabe des Archivs und des Archivdirektors?

**Horwath:** Zunächst einmal gab es auch vor dieser Phase, die du angesprochen hast, Filmarchivgründungen, nur haben wir diese meist unterschlagen, weil sie nicht einen ästhetischen oder einen filmkunstgeschichtlichen Rahmen hatten, sondern firmengeschichtlich waren. Sie waren Dokumente von industriegeschichtlichen Zusammenhängen. Der Industrielle Albert Kahn in Paris zum Beispiel hat noch einmal eine ganz andere Form von Archiv fabriziert, indem er Kameraleute um die ganze Welt geschickt hat, um von dort Filmbilder mitzubringen, die er in einer Art «Filmarchiv der Welt» gesammelt hat, ohne damit Präsentationsabsichten zu verbinden. Dieses Archiv gibt es immer noch, eine faszinierende Institution. Der Moment, den du angesprochen hast, der Moment der Cinémathèque française oder des Department of Film 1935 im Museum of Modern Art, sind Momente, die sehr stark zusammenhängen mit einem allgemeinen Diskurs über die Kunstwürdigkeit des Films. Bis heute bauen viele Häuser – und viele derer, die sich dezidiert Filmmuseum nennen – auf dieser Genealogie auf. Ich glaube allerdings nicht, dass man Institutionen wie das Bundesarchiv Filmarchiv, die die Archivierungsarbeit ins Zentrum stellen, mit Institutionen vergleichen kann, die sich aus einer Museumstradition heraus gebildet haben und zeitgleich Archivaufgaben nachgehen. Kunstmuseen sammeln auch, und doch nennt niemand sie Archive. Vielmehr sind das eben Museen mit Sammlungen, die zugänglich gemacht werden. Aus der Sicht meines Hauses steht dieser Aspekt im Vordergrund. Ich denke, dass ein Haus, das filmarchivarische Arbeit macht,

aber ein Museum ist, ganz automatisch einen bestimmten Blick auf dieses Archiv hat. Zurückgreifend auf etwas, was Peter Kubelka, der Mitbegründer des Österreichischen Filmmuseums, mal gesagt hat, glaube ich, dass es wahrscheinlicher ist, dass in dieser Konstellation ein poetisches und polemisches Archiv oder Museum entsteht, als bei einer Institution, die das Zeigen und Sichtbarmachen von Filmen nicht zu ihren Prioritäten zählt. Dies ist schon mal ein wichtiger Unterschied. Du hast ja gefragt, wofür Filmarchive heutzutage überhaupt gut sind. Ich gehe damit noch einen Schritt zurück. Ich glaube heute mehr denn je, dass Filmmuseen/Filmarchive nicht nur in der Lage sind, sondern auch eine Pflicht haben, eine zeitliche Perspektive zu entwerfen, die weit über jene gegenwärtigen Rhetoriken und Ideologien zum Thema „Weiterexistieren des Films“ hinausgehen. Du hattest den Moment angesprochen – und jetzt mache ich eine große Klammer auf –, als die Mehrheit der Filmemachenden und auch die Mehrheit der Filmeschauenden der Meinung war, dass der Tonfilm als das neue weltumspannende Ding den stummen Film obsolet machen würde. In so einem Moment würde ohne ein archivarisches oder Museums-Denken vieles verloren gehen. Damals gab es jedoch die allgemein verbreitete Vorstellung: Etwas Altes hört auf, etwas Neues beginnt. Ich denke, dass wir uns heute in einer ähnlichen diskursiven Situation befinden. Man kann sehr leicht einen Test machen, bei Menschen, die über das Kino und das Digitale Zeitalter sprechen und gleichzeitig die digitale Verfügbarkeit für alle Zeit propagieren. Erstens glauben diese Menschen, dass die Digitalisierung eine riesige Ausbreitung der vorhandenen und verfügbaren Bewegtbilder bedeutet und zweitens glauben sie, dass mit der Digitalisierung eines Films die mühselige Arbeit im Archiv Gott sei Dank erledigt ist. Unter diesen Umständen hat ein Archiv mehr denn je die Aufgabe, für das ihm anvertraute Kulturgut und die ihm anvertrauten Objekte eine zeitliche Perspektive zu entwerfen, die diese Rhetoriken durchstößt, gerade so, als ob sie sie nicht zur Kenntnis nähme. Vom Archiv aus gesehen müssen wir weiterhin in Jahrhunderten denken und uns schlichtweg der Haltung verweigern, dass bereits alles über das Filmmaterial ausgesagt sei. Ich finde es auch in öffentlichen und natürlich kulturpolitischen Zusammenhängen wichtig, dass man die neuen dominanten Begriffe und Diskurse immer sehr hart befragt und sich nicht ins scheinbar Selbstverständliche fügt. In jedem Feld stellen sich sehr schnell Common-Sense-Situationen ein, unhinterfragte Übereinkünfte, und ich denke, dass ein Archiv die Aufgabe hat, diese Übereinkünfte zu attackieren und zu konfrontieren.

**Hediger:** Tatsächlich ist die Digitalisierung nicht die Lösung für die Probleme der Filmarchive. Film ist ein Medium, das eine sehr kurze Halbwertszeit hat. Verglichen mit Ölgemälden oder Büchern sind Ausfallraten, rein materialbedingt, sehr hoch. Dass Digitalisierung dieses Problem lösen könnte, ist illusionär, unter anderem deswegen, weil eine digitale Archivierung bedeutet, dass entweder die Datenmenge reduziert werden muss – auf einer DVD ist einfach weniger Information als auf einem Filmstreifen –, oder dass man Speicherkapazitäten braucht, die sich niemand leisten kann, um dieselbe Datendichte zu erhalten.

**Horwath:** Ich würde hinzufügen, dass selbst wenn man es sich leisten kann – und es gibt Entwürfe für stark automatisierte Archivsysteme, die eine regelmäßige Migration der Daten bewerkstelligen sollen –, selbst dann halte ich den zentralen Punkt des Medienwechsels kulturhistorisch und sogar menschengeschichtlich für nicht ausreichend, um die Substitution des Films durch digitale Datenträger zu rechtfertigen. Hinzu kommt noch, da du den Begriff der Halbwertszeit verwendest, dass die Halbwertszeit jedes jüngeren Mediums immer kürzer wird. Die Halbwertszeit jedes Mediums nach dem Film schrumpft radikal. Richtet man den Blick nach vorne in die Zukunft statt in die medienhistorische Vergangenheit, dann gewinnt der Film hinsichtlich seiner Dauerhaftigkeit geradezu den Status von Marmor. Umso radikaler stellt sich jetzt, mit allen Hervorbringungen, die digital geboren sind, die Frage nach dem *Bewahrenkönnen*, dem *Bewahrenmüssen* und dem *Wie des Bewahrens*. Mein Kollege Paolo Cherchi Usai hat unlängst einen schönen kurzen Text mit dem Titel «The Demise of Digital» veröffentlicht. Ein provokanter, polemischer Titel, weil man ja immer über «The Death of Cinema» liest. «The Demise of Digital», so Cherchi Usai, steht uns deshalb bevor, weil noch *jedes* bisher dominante Medium von einem neueren dominanten Medium abgelöst wurde. Und dieser „Niedergang“ wird noch verschärft, wenn die mit der Archivierung digitaler Werke beauftragten Institutionen nichts aus der Geschichte lernen und zu viel Zeit verstreichen lassen, bevor sie an die Arbeit der Sicherung gehen. Wir wissen, dass in den großen Bibliotheken über die Erhaltung und Bewahrung des Internets Diskussionen stattfinden. Aber die Herausforderungen, die sich da stellen, sind weitaus gewaltiger als die einer Digitalisierung von Filmarchiven. Von daher kommt es mir ironisch vor, wie intensiv sich viele mit der Digitalisierung von Film beschäftigen, wo doch das viel drängendere Problem aus zeitgenössischer Sicht das Problem der «preservation of the digital» darstellt.

**Hediger:** Das eigentliche Problem wäre also die Digitalisierung des Digitalen.

**Horwath:** Der Film als Filmrolle – als objekthafte Form des Filmischen – ist immer noch ein passiv archivierbares Medium. Das kann man von der Digitalität nicht mehr sagen. Man kann Daten nicht einfach so auf ein Regal legen. Man hat es mit einer völlig anderen Konstellation zu tun. Insofern ist damit eine Verschärfung eingetreten, die eine unendlich größere Herausforderung für Archivwissenschaft und Archivarbeit darstellt als die langfristige Konservierung von Filmrollen.

**Hediger:** Es gibt ja so etwas wie ein Ethos der Filmarchivare und Filmrestauratoren, und die FIAF (Fédération Internationale des Archives du Film) hat einen Code of Ethics aufgestellt, Regeln, die selbstverpflichtenden Charakter für Filmarchivare und Filmrestauratoren haben. Zu diesen zählt die Reversibilitätsregel: Man soll nicht mit dem filmischen Material Sachen anstellen, die nicht rückgängig gemacht werden können. Das impliziert, dass die vorfindliche

Materialbasis das eigentliche Objekt der Archivierung ist. Digitalisierung kann in diesem Fall eigentlich nur heißen: Umschreibung für die Verbreitung. Im Falle des Films kann der digitale Datenträger nicht das primäre Medium der Archivierung sein. Der andere Punkt ist der, dass gemäß aktuellem Kenntnisstand das dauerhafteste Konservierungsmedium von Film der Polyesterfilm wäre, von dem man schätzt, dass er ungefähr tausend Jahre Bestand haben kann. Solche Prognosen lassen sich für digitale Speichermedien nicht aufstellen.

**Horwath:** Nur haben wir mit Polyesterfilm bis jetzt zu wenig Erfahrung gemacht. Polyesterfilm gibt es seit ungefähr 10 Jahren. Solche Voraussagen sind mit einer gewissen Skepsis zu betrachten. Man hat auch von Acetatfilm, der sich in den fünfziger Jahren statt Nitratfilm durchgesetzt hat, als «safety film», als Sicherheitsfilm gesprochen, weil er nicht mehr so brennbar sei wie Nitratfilm. Ein paar Jahrzehnte später ist man auf ein sogenanntes Essigsyndrom gestoßen, also eine andere chemische Selbstzersetzungslogik, welche dem sogenannten Sicherheitsfilm innewohnt, und hat fast ein genauso großes Problem wie mit der Entzündlichkeit des Nitratfilms vorher bekommen. Wir werden also sehen, wie es mit Polyester aussieht...

**Hediger:** Du hast von der Position gesprochen, die ein Filmmuseum gegen diesen automatischen und uninformierten Konsens der Digitalisierung beziehen müsse. Die Archivierung und die Sammlungspflege sind aber nur einige Aufgaben eines Filmmuseums. Deine Arbeit betrifft in erster Linie einen anderen Bereich: Die Programmierung, die Erforschung und die Darstellung des Materials in der Öffentlichkeit. Was sind in diesem Bereich deine leitenden Prinzipien?

**Horwath:** Zunächst ist es mir wichtig, die zeigende Instanz, die verfügbar machende Seite eines Museums in einem bestimmten Bezug zur jeweiligen Sammlung zu sehen. Die Arbeit des Archivs ist nicht isoliert von der Arbeit des Ausstellens und des Publizierens zu betrachten. Ausstellungen und Publikationen sind von den Erfahrungen im Archiv mitgeformt worden. Insofern hängen diese Dinge zusammen. Man sagt gerne, dass ein Film das sei, was in fünf oder sechs Rollen in so und so vielen Dosen im Archiv liegt, und wenn diese Rollen bewahrt sind, dann haben wir den Film bewahrt. Auch wenn es etwas seltsam klingen mag, bin ich doch nicht dieser Meinung. Ich denke nicht, dass das, was in diesen Dosen ist, wirklich der Film ist. Wir brauchen allerdings das, was in diesen Dosen ist, um Film herbeizuführen. Ich bin zutiefst davon überzeugt: Der Film ist ein Akt, der sich in einem bestimmten Zeitraum abspielt, und damit ein performativer Akt. Film ist also das, was entsteht, wenn das, was in diesen Dosen ist, in einer bestimmten maschinellen und räumlichen Konstellation zur Aufführung gebracht wird. Der Zeitraum, in dem dieses Objekt als Film zur Aufführung gebracht wird – das ist es wovon wir sprechen, wenn wir Film sagen. Das heißt, es gibt diese Aspekte des

Zeitlichen und Räumlichen, die den Film seltsamerweise wieder in die Nähe des Theaters oder einer musikalischen Aufführung bringen. Ein Filmarchiv und ein Filmmuseum können sich nicht damit zufrieden geben, die Dosen und Rollen aufzuheben. Man kann den Inhalt der Dosen zwar gegen das Licht halten, man kann sie auf einen Schneidetisch legen und von einer Lichtquelle beleuchtet ablaufen lassen. Aber ohne die Konstellation der Gerätschaften des Kinos, die in Betrieb gehalten werden müssen, ist Film nicht mehr herbeiführbar. Wir können uns eine Situation vorstellen, in der Filmarchive überlebt haben, aber die Bedingungen der Vorführung nicht mehr gewährleistet sind – dann wäre meines Erachtens Film gestorben, selbst wenn abertausende Filme in den Dosen liegen. Für mich gehört das System der Aufführung also ganz klar zum Archiv dazu. Diese Haltung kann man bis zu einem extremen Ideal – nicht einer falschen, aber doch einer extremen Vorstellung – ausweiten. Wenn ein Land oder eine Stadt sagt, dass es an einem bestimmten Ort ein Filmmuseum braucht, dann kann man daran die Forderung knüpfen, dass eine Vielzahl von Aufführungssituationen geschaffen werden müssen, und dass man die technischen Geräte bereitstellt, ja sie im Bedarfsfall sogar nachbaut, die man braucht, um die unterschiedlichen Formate des Films aufzuführen und damit die unterschiedlichen Epochen der Existenz des Films verständlich zu machen. Formate wie 8mm oder andere Schmalfilmformate, die weltweit fast nicht mehr aufgeführt werden können, aber vor wenigen Jahrzehnten noch populär waren, kann man heute im Grunde nicht mehr richtig verstehen. Auch wenn man einen 16mm-Film von Kenneth Anger oder einen Gangsterfilm der dreißiger Jahre in einem auf dem neusten Stand der Technik ausgestatteten Kino oder Filmmuseum mittels Dolby Stereo, Digital-Projektion und auf riesiger Leinwand vorführt, werden Menschen diese Filme zwar sehen, aber sie nicht wirklich in ihrer historischen Bedeutung verstehen können. Diese Filme sind einfach nicht für so ein Setting produziert, und sie werden im Grunde erst verständlich in dem Setting, für das sie produziert waren. Ich bin mir natürlich bewusst, dass die Forderung, jeden Film in dem Setting aufzuführen, für das er produziert wurde, sehr weit geht. Ich kenne keine Institution, die über eine so breite Palette von Settings verfügt. Ich möchte aber trotzdem das Hauptaugenmerk auf diese Settings und diese räumlichen Konstellationen legen und festhalten, dass nur dann, wenn das alles zusammenkommt, eigentlich Film passiert. In diesem Sinne meinte ich, dass die Archivierung, also das Lagern, Befunden und Katalogisieren von Filmen, nur einen Teil der Arbeit des Filmarchivs/Filmmuseums ausmacht. Das klingt jetzt vielleicht so, als wäre ich ein kinohistorischer Technik-Aficionado. Das bin ich nicht. Ich kenne mich in der Technikgeschichte der Projektoren und Kameras nicht unbedingt im Detail aus. Aber es erscheint mir aus der Perspektive des Mediums selber unverzichtbar, so zu denken. Die parafilmischen technischen Objekte, die Kameras, Projektoren, Schneidetische etc., sollten bewahrt und gepflegt werden. Aber es genügt nicht, sie – wie dies in manchen Filmmuseen geschieht – einfach in eine Vitrine zu stellen. Mit stillstehenden Projektoren kann der Opa dem Enkel nicht erklären, wie es einmal war mit dem Film. Man soll sie als lebendige, im Betrieb befindliche Objekte bewahren und

Film darin zur Aufführung bringen. Egal wie komplex und herausfordernd diese Aufgabe auch sein mag. Ein solches auf die Aufführung, auf den Film als Akt gerichtetes Verständnis ist mir näher als das fetischisierende Ausstellen technischer Para-Objekte des Films in herkömmlichen Museumsräumen. Es herrscht in diesem Feld denn auch eine Begriffsverwirrung. Wenn man beim Begriff des Filmmuseums zum einen an das Filmmuseum in Berlin denkt und zum anderen an die Wiener Institution, dann hat man es doch mit zwei ganz unterschiedlichen Museumskonzepten zu tun.

**Hediger:** In Berlin gibt es den Schminkkoffer von Marlene Dietrich, und bei euch gibt es Marlene Dietrich in einem Film von Josef von Sternberg. Deine Position ist natürlich eine sehr dezidierte. Sie erinnert auch an einen Satz, den Raymond Bellour vor kurzem geschrieben hat. Die Frage, ob das, was außerhalb des Kinoraums an Filmen zirkuliert – im Fernsehen, auf Bildschirmen, auf Mobiltelefonen – überhaupt noch Kino sei, beantwortet Bellour unmissverständlich mit «nein». Kino ist Film nur im Kino. Es gibt, so Bellour, ein «privilège absolu du dispositif», ein absolutes Privileg des (Kino-) Dispositivs.<sup>i</sup> Deine Position ist insofern etwas weicher als die von Bellour, weil Film in deinem Verständnis eine Vielzahl möglicher Dispositive mitmeint, so lange eben nur das dem jeweiligen Film adäquate Setting den Rahmen der Aufführung bildet (aber eine Aufführung muss es sein). Damit konturiert sich aber auch das Verhältnis von Archiv und Veröffentlichung noch einmal stärker. Es kann nicht einfach nur darum gehen, die Bestände des Archivs auf irgendeine Weise zugänglich zu machen, und sei es als Videoclips auf YouTube. Vielmehr geht es darum, den Film in seinem Setting zur Aufführung zu bringen. Dies steht im schroffen Gegensatz zu einem weiteren, derzeit sehr beliebten – um nicht zu sagen: politisch dominanten – Konzept, das in der Begriffstriade *access*, *content* und *user* zum Ausdruck kommt. *Access/content/user* meint das Ideal einer freien Zugänglichkeit von Archivmaterialien, vorzugsweise auf Online-Plattformen. Darüber hast du vor einiger Zeit eine Polemik mit deinem Archivkollegen Nicola Mazzanti ausgetragen. Mazzanti hielt auf dem Jahreskongress der FIAF in Ljubljana einen Vortrag, in dem er eine Utopie des Onlinearchivs entwarf, die um den freien, demokratischen Zugang zum *content* Film kreiste. Du hast diese Utopie als «neoliberale Markt-Ideologie» kritisiert (vgl. dazu Horwath 2005; Mazzanti 2005).<sup>ii</sup> Dabei hast du nicht nur das Dispositiv gegen sein Aufgehen und Verschwinden in einer Welt digitaler Plattformen verteidigt, sondern auch, und darum geht es mir jetzt, eine Rolle für den Filmkurator reklamiert, die durch keinen Algorithmus substituierbar ist. Zu deiner Definition von Film gehört mithin nicht nur die Verknüpfung des Ortes des Kinos mit dem Ereignis der Aufführung, sondern eine spezifische Instanz der Vermittlung. Vielleicht kannst du diese in ihrer Funktion noch genauer umreißen.

**Horwath:** Eigentlich ging es bei unserem Streit nicht unbedingt um den Kurator, sondern direkt um das Museum. Mein Text war ursprünglich eine kleine Rede im Rahmen des FIAF-

Kongresses und hieß «The Market Versus The Museum». In meinem Verständnis ist das Museum ein kritisches Werkzeug, das Aufgaben hat, die der Markt nicht erledigen kann. Der Genauigkeit halber muss man in Erinnerung rufen, dass Mazzanti in seiner Replik durchaus keine unsympathische Meinung vertreten hat. Ihm ging es ganz zentral um die künftige Verfügbarkeit von Positionen, die heute marginal sind. Er hat etwa das Beispiel von Chantal Akerman angeführt und gesagt, dass wir (und damit meinte er eine bestimmte Generation von Filmkennern) mit einer bestimmten Filmclubszene aufgewachsen sind, welche zum Beispiel JEANNE DIELMAN, ein Schlüsselwerk von Akerman, an vielen Orten leicht verfügbar machen konnte. Es gab viele Institutionen und Orte und Verleiher, zum Beispiel auch studentische Filminitiativen, und besondere Wechselwirkungen zwischen diesen, die dafür sorgten, dass Akermans Film intensiv zirkulierte und ein größeres Publikum fand. Diese Netzwerke, meinte Mazzanti, seien nun weggebrochen, und es wäre fatal, wenn wir die Möglichkeiten, die uns digitale Plattformen bieten, nicht nutzen würden, um Filme wie diejenigen von Chantal Akerman wieder sichtbar zu machen. Dagegen ist im Prinzip nichts einzuwenden. Ich finde es ja auch wichtig zu verhindern, dass Chantal Akermans Werk verschwindet, nur weil es ein bestimmtes Netzwerk an Institutionen nicht mehr gibt. Ich glaube allerdings, dass ein Teil von Chantal Akermans Werk verschwände, wenn es *nur* auf diese Art und Weise existierte. Ich habe überhaupt nichts dagegen, Filme in andere Dispositive zu verlagern – solange man die Möglichkeit erhält, sie in ihrem ursprünglichen Setting aufzuführen. Ich vertrete also eine weniger harte Position als Bellour, wenn man so will. Man muss sich als Filmarchivar nur mit den Logiken der Märkte auseinandersetzen und verstehen, auf welche Weisen Film mutiert und in welche Richtung Film vorangeht. Das ist sehr spannend und es bringt neue Wissensformen mit sich. Aber mein Plädoyer lautet, dass das Werk – um bei dem Beispiel zu bleiben – von Chantal Akerman, in der Form, in der es gedacht und produziert ist, erhalten bleibt. Man könnte das kulturwissenschaftlich erweitern und sagen, dass jene technisch-räumlich-gesellschaftliche Situation, in der JEANNE DIELMAN entstand, für das Verständnis von JEANNE DIELMAN unabdingbar sei. Eine Gesellschaft hat die Pflicht, Museen zu erschaffen, in denen diese Wirkungen nachvollziehbar bleiben. Der Kern davon ist das ursprüngliche mediale Dispositiv. Ich habe Mazzanti primär deshalb kritisiert, weil er mir im Zuge diverser FIAF-Panels und Archivdiskussionen als Musterbeispiel für einen bestimmten Sprachgebrauch auffiel, der sich schnell verbreitet hat. Ein Sprachgebrauch, wie mir heute bewusst ist, der eigentlich aus dem Bibliothekswesen kommt. Ich habe damals die Begriffe *content*, *user* und *access* herausgegriffen und befragt und dabei festgestellt, dass alle drei Begriffe „neoliberale“ Umschreibungen älterer Begriffe sind, welche eher aus der Museumswelt stammen, wie zum Beispiel Artefakt und Besucher. Meine Kritik zielte also auf die eingangs schon skizzierte und kritisierte Rhetorik der Digitalisierungseuphorie. Wie dominant diese Rhetorik mittlerweile ist, sieht man an der Kulturpolitik vieler europäischer Regierungen und der Europäischen Union, bei der Viviane Redding als EU-Kommissarin federführend für Kommunikations- und Medienfragen

zuständig ist. Frau Redding teilt mit vielen europäischen Regierungen einen geradezu unglaublichen Glauben an *content*. Hollywood benutzt für seine Filme seit vielen Jahren den Begriff *product*. Das ist nachvollziehbar. Das sind Geschäftsmenschen. Warum sollten sie nicht *product* sagen? Filmkenner und Filmliebhaber haben früher Hollywood dafür beschimpft. Doch das Wort *content* ist noch um vieles fieser, wie sich etwa an der Entwicklung der Nationalbibliotheken und Filmarchive in Skandinavien zeigt. Dort werden die beiden Bereiche sukzessive zusammengeführt und Buch und Film dabei auf der gleichen Ebene behandelt – oder vielmehr werden Buch und Film gleichermaßen reduziert auf ihren Informationsgehalt. Es ist mit *content* demnach fast wie mit Wasser: *content* kommt raus, wenn man den Hahn aufdreht. Wie ich schon skizziert habe, verstehe ich Film nie losgelöst von dem Dispositiv seiner Aufführung. Daher gibt es für mich *content* nicht. Oder vielmehr kann Film niemals nur *content* sein. Die *content*-Ideologie findet ihren deutlichsten Ausdruck in kulturpolitischer Hinsicht in dem Projekt «Europeana» der Europäischen Union, in dem der ganze kulturelle Output Europas, angefangen in der Antike, in digitaler Form zugänglich gemacht werden soll – ist ja schließlich alles *content*. Das ist der Hintergrund, vor dem unsere Debatte damals stattfand. Es gibt aber durchaus auseinanderstrebende Entwicklungen. Ausgerechnet in Hollywood zum Beispiel stößt die *content*-Ideologie an ihre Grenzen. Man könnte ja denken, dass dort nur der kommerzielle Aspekt zählt. Nun hat aber die Academy of Motion Picture Arts and Sciences auf Betreiben ihres Filmarchivs eine Befragung unter wichtigen Entscheidungsträgern der Filmindustrie durchgeführt. Das Ergebnis lautete, dass es kein Vertrauen in die Digitalisierung von Film gibt. Vielmehr gab es einen Konsens, dass es selbst bei Filmen, die mit Digitalkameras gedreht wurden, ratsam sei, sie nachträglich auf 35mm auszuspielen, um ihre Aufbewahrung auf möglichst lange Sicht zu garantieren. Natürlich spielen dabei ökonomische Überlegungen eine Rolle. Die Hollywood-Industrie ist eine Copyright-Industrie; sie will ihre Rechtsbestände auch noch in 50 Jahren verwerten können. Es ist dennoch bemerkenswert, dass die progressistische Haltung zum *content* genau in Hollywood sich nicht durchsetzt, sondern eine – im positiven Sinne – durchaus konservative Sichtweise auf Film.

In den „fortschrittlichen“ Ländern Nordeuropas findet diese Nivellierung jedoch statt. Als der Film plötzlich auf Videokassette und auf DVD auftauchte, wurde er in der Form des Buches vorstellbar: Als materialer Datenträger mit einem bestimmten Informationsgehalt, der beliebig vervielfältigt werden kann. Entsprechend hat in den letzten dreißig Jahren der Ereignischarakter des Films an Evidenz verloren. Die Leute haben Film früher nur unter der Form des Ereignisses wahrgenommen. Heute haben Menschen, die aufgrund ihrer Sozialisation Film nur mit dem Aufdrehen des Wasserhahnes (Fernsehgerät) oder (Internet) verbinden oder durch die Ausleihe der buchförmigen DVD kennen, einen anderen Bezug zu Film. Es wundert mich daher nicht, dass es den skandinavischen Nationalbibliotheken gelungen ist, die jeweiligen Kultusminister davon zu überzeugen, dass man Film und Buch auf einer Ebene betrachten sollte, derjenigen des *content*.

**Hediger:** Wie aber unterscheidet sich der am Film und seiner Aufführung orientierte Kurator vom *content*-fixierten Bibliothekar?

**Horwath:** Es gibt auch hier eine Begriffsunklarheit. Der Begriff des Kurators ist in Mode, und der Kurator selbst ist gerade in den letzten vierzig Jahren eine dominante Figur im Kunstbetrieb geworden. Studierende – dort wo ich Einblick habe, in Wien – verstehen darunter mehrheitlich die Person, die nach eigenem Geschmack, Gutdünken, Wissen und Kenntnissen Ausstellungen und Programme zusammenstellt. In der zeitgenössischen Kultur ist das ja schon fast so etwas wie eine existenzielle Bedingung: In jeden einzelnen von uns ist das Kuratordasein eingedrungen. Ich spitze jetzt etwas zu: Jedes Individuum ist Kurator seines eigenen Daseins. Die Art und Weise, wie man mittels Musikauswahl oder Filmauswahl sein Selbst inszeniert, hat für viele etwas Kuratorisches. Und genau dieses Verständnis des Berufes ist dominant geworden. Man stellt sich vielleicht auch jemanden vor, der um die Welt reist und dort und dort etwas sieht, die ganzen Dinge dann zusammenpackt und in so etwas wie einer Ausstellung herzeigt. Aus dem englischen Sprachgebrauch allerdings kommt ein anderes Verständnis des Begriffes, des *curator*, das ganz eng mit einer konkreten Sammlung an einer konkreten Institution verwoben ist. *Curatorship* meint Tätigkeiten, die eher jemandem in einem Museum übertragen werden und die einen Bezug zu dem Korpus der Dinge haben, welche das Museum über einen bestimmten Zeitraum akquiriert hat. Die Tätigkeit des *curator* in diesem Sinn wird als eine interpretatorische verstanden, in Bezug auf eine bereits existente Sammlung, und die jeweilige Lesart und Interpretation finden ihren Ausdruck in einer Ausstellung oder in einer Filmreihe. Das ist ein Verständnis der Rolle des Kurators, das wir so im deutschsprachigen Raum weniger haben – wir sagen dann so etwas wie «Kustode» dazu. Aber der Kustode wird von den meisten Menschen nicht als der identifiziert, der all die tollen Ausstellungen macht, sondern als der, der im staubigen Keller aufpasst, dass der Statue nichts passiert. Ich fände es interessant und wertvoll, diesen aus dem anglophonen Bereich kommenden Begriffshof hierzulande etwas zu stärken, auch wenn mir durchaus bewusst ist, dass nicht jeder, der kuratorisch tätig ist, auch die Möglichkeit haben kann, eine Sammlung zu betreuen. Der Begriff des Kurators, der als Interpret einer Sammlung agiert, hat, so meine ich, einen wichtigen Vorteil: Die Werke werden nicht so schnell zum *content*, wenn man diesen Begriff des Kurators wählt. Die Problematik des Begriffs tritt dann zutage, wenn es um freie kuratorische Arbeit geht und um das konkrete Problem, für eine Ausstellung die Filme im Original zu beschaffen, nachdem man sie zuerst auf DVD oder, wie heute nicht selten der Fall, auf YouTube gesichtet hat. Ein Kurator in dieser Situation hat vielleicht keine Ahnung davon, wo man den Film her bekommt, oder schlimmer noch: Er geht ganz selbstverständlich davon aus, dass man sich einen Film, den man auf DVD oder YouTube gesehen hat, irgendwo in einer 35mm-Kopie ausleihen kann. Das ist ja oft nicht der Fall. Ich bin nun seit acht Jahren in einem Museum und war vorher schon kuratorisch tätig. Ich fand es immer interessant zu wissen, woher der Film nun kommt und wie er danach auf die DVD kommt. Wenn auf einer DVD *digitally remastered*

oder *digitally restored* steht und daneben vielleicht sogar noch der Name eines Archivs, heißt das dann auch gleichzeitig, dass dieses Archiv die Filmrollen hat und man sich diese ausleihen kann? Das heißt es nicht immer. Dieser ganze Bereich, der auch das Wissen um die Quellen, die Orte und die institutionellen Konstellationen einschließt, in denen Filme existieren, ist wichtig, wenn man über Kuratorenschaft redet. Peter Kubelka hat diese beiden Bereiche in exemplarischer Weise zusammengeführt. Ich fand es großartig, dass Peter Kubelka vom Filmmuseum, einer von der Republik Österreich und der Stadt Wien subventionierten Institution, gefordert hat, dass sie einerseits das Äquivalent zum Kunsthistorischen Museum sein müsse, ein kunsthistorisches Museum für Film eben und nicht für die Kunst bis 1800, und gleichzeitig gesagt hat, dass es ein poetisches und polemisches Haus sein muss. Das konnte er sagen, weil er zugleich avantgardistischer Filmemacher und Museumsgründer war. Er hat Archäologie und Avantgarde in einem Feld zusammen gebracht, und diese Verbindung hat unglaublich explosiv gewirkt.

**Hediger:** Das heutige Verständnis des Kurators geht wesentlich zurück auf Harald Szeemann, den die einflussreiche Zeitschrift *Artforum* in einem Nachruf aus dem Jahr 2005 als «arguably the most influential curator of all time» bezeichnete. Szeemann hat in den 1960er Jahren in der Kunsthalle Bern Ausstellungen eingerichtet, die aufgrund ihrer Konzeption berühmt wurden und ihn damit ebenso berühmt gemacht haben wie die Künstler, die er ausstellte – so die Ausstellungen «art brut – insania pingens» von 1963, die Bilder von Geisteskranken zeigte, und vor allem «When Attitudes Become Form» von 1969, die Mutter aller zeitgenössischen Konzeptausstellungen. Diese Entwicklung läuft im Übrigen parallel mit der Geschichte des Regietheaters, das in gewisser Weise mit Max Reinhardt einsetzt und in den 1970er Jahren dominant wird, eine Theaterkultur, bei der die Inszenierung und der Regisseur plötzlich wichtiger erscheinen als Stück und Autor. «Kurator» in diesem Sinne meint also die Rolle dessen, der Werke in Ereignisse einbettet, die er schafft und die ihm zugerechnet werden. Ein Filmkurator wäre entsprechend jemand, der Programme schafft, die über und neben den Werken stehen und nicht einfach den Kanon abspielen. Der Begriff von *curatorship*, den du zusammen mit Paolo Cherchi Usai, David Francis und Michael Loebenstein auch unlängst in einem gemeinsamen Buch entwickelt hast (vgl. Horwath/Cherchi Usai/Francis/Loebenstein 2008), ist damit verglichen ein gewissermaßen konservativer. Vielleicht liegt aber genau darin seine Sprengkraft.

**Horwath:** Weil dieser Begriff etwas beinhaltet, was als Kraft in jedem Archiv wohnt und nicht zu unterschätzen ist. Ein Archiv ist immer eine unbekannte Welt. Ein Kurator macht dort Entdeckungen und bringt dadurch Bewegungen ins eigene Denken und in das allgemeine Denken von Filmgeschichte in der Öffentlichkeit. Das ist etwas, was der andere Typus von Kurator nicht so leicht machen kann. Das Archiv wirft dir massenhaft Dinge zu, die in keinem Kanon und in keinem etablierten, filmkunstgeschichtlichen Rahmen existieren. Das ist das

Polemische: dass man vom Archiv immer aufs Neue mit fragmentarischem und nicht einschätzbarem Material konfrontiert wird. Material, welches nicht mit einer Bildunterschrift – und damit einer Diskursunterschrift – daherkommt. Wenn der Kurator nun eine Freiheit im Denken hat und diese Konfrontation annimmt, können die avanciertesten Programme entstehen. Aber auch für Künstler ist in den letzten zwanzig Jahren die Arbeit mit nicht-kanonischen Werken im Archiv ein wichtiges Feld geworden. Viele großartige Filmkünstler arbeiten heute so – man denke an Peter Delpouts Arbeiten wie *LYRISCH NITRAAT* von 1991, oder an die *FILM-IST*-Reihe von Gustav Deutsch, die 1995 begonnen wurde und Material aus unterschiedlichen Archiven verarbeitet, von denen Deutsch mitunter auch als *artist in residence* eingeladen wurde, um mit ihren Beständen zu arbeiten. Die Kraft des Archivs wirkt in viele Richtungen.

**Hediger:** Exemplarisch für die Freisetzung dieser Kraft des Archivs ist sicherlich auch das Nederlands Filmmuseum (jüngst umbenannt in «Eye Film Institute Netherlands»), wo in den frühen neunziger Jahren Eric de Kuyper, Peter Delpout, Nico de Klerk und eine Reihe weiterer Leute systematisch das Ausschussmaterial, die sogenannten *bits and pieces*, gesichtet und zu Programmen zusammengestellt haben.

**Horwath:** Was bekanntlich auch Auswirkungen auf die Filmwissenschaft hatte. Nicht zuletzt der Arbeit an den *bits and pieces* und den bis dahin unbeachteten Amsterdamer Sammlungen zum frühen Kino ist geschuldet, dass das Kino vor 1914, das in der kanonischen Geschichtsschreibung bestenfalls als primitive Vorform des Spielfilms vorkam, überhaupt akademisch und wissenschaftlich beleuchtet wurde. So etwas passiert erst in einer bestimmten Konstellation von Archiven und Menschen, wie etwa Peter Delpout und Eric de Kuyper, die ja auch Filmemacher waren. Das sind Personen, die auf dieses vormals unbekanntes Material auch mit einem poetischen Blick schauen können.

**Hediger:** Mich interessiert, welche Rolle im poetisch-polemischen Filmmuseum, wie du es vertrittst, der Kanon spielt. Kubelka und Jonas Mekas haben ja zusammen mit einigen Kollegen in den Jahren 1970-1975 mit dem «Essential Cinema»-Programm für die Anthology Film Archives eine Art Standardprogramm für ein Filmmuseum zusammengestellt: 110 Programme mit 330 Titeln, ein Kanon von Filmen, die man gesehen haben muss, ein «ambitious attempt to define the art of cinema», ein Kanon aber auch, der etwas quer liegt zu den Kanons der großen Kinematheken.<sup>iii</sup> Henri Langlois, der Gründer der Cinémathèque française, etwa sammelte die großen Regisseure der großen Kino-Nationen, und von diesen aber alles, auch die missratenen Filme. Langlois' Kanon war auch derjenige der *Cahiers du cinéma*, der ohne Zweifel zum folgenreichsten der Filmgeschichte geworden ist. Dieser Kanon bestimmt heutzutage etwa auch die Wahrnehmung des Kinos im Kunstbetrieb und die Debatte in der Filmphilosophie.

Installationskünstler arbeiten vorzugweise mit Filmausschnitten von John Ford, Alfred Hitchcock und Roberto Rossellini, und die Liste der Beispiele in Gilles Deleuzes einflussreichen Kinobüchern ist deckungsgleich mit dem *Cahiers*-Kanon. Die Programmpolitik der Filmmuseen ist mithin ein zentraler Faktor der Filmkultur, bis in die Filmwissenschaft hinein. Das gilt so, wie eben skizziert, auch noch für Archive wie das Nederlands Filmmuseum, die auf das anti-kanonische Potenzial des Archivs setzen. Wo stehen wir jetzt? Wie programmierst du? Welche Rolle spielt der Kanon für dich bei der Gestaltung von Programmen?

**Horwath:** Ich glaube, dass unsere Sicht auf die fünfziger und sechziger Jahre ein bisschen verkürzt ist. Schon damals gab es nicht nur *einen* Kanon. Es kommt außerdem sehr drauf an, wie man diesen Begriff verstehen möchte. Es gab parallel immer differenzierte Fügungen, welche man auch Kanons nennen könnte, und genau deshalb gibt es auch *den einen* nicht. Was mich eher interessiert, ist das prozessuale Äquivalent dahinter: die Kanonisierung. Man kann Aktivitätsfelder benennen, in denen dauernd kanonisiert wird. Als ich gerade Chantal Akerman gesagt habe, habe ich eine Entscheidung getroffen: nämlich von ihr zu sprechen und nicht von Philippe Garrel. Das war in mikroskopisch kleiner Form ein Beitrag zur Kanonisierung. Heutzutage wird Film auf viel mehr Ebenen, Plattformen und Formaten diskursfähig, und so etwas wie Kanonisierung und „Festigung einer Auswahl“ passiert ständig. Wenn man sich zum Beispiel die Zeitschrift *Sight & Sound* anschaut – eine der renommiertesten Filmzeitschriften überhaupt – sieht man, dass sie 1952 zum ersten Mal von ihren Kritikern die besten Filme hat wählen lassen. 1954 kam dann Truffauts Artikel «Une certaine tendance dans le cinéma français» heraus, in dem er «Papa's Kino» attackierte und damit einen der Anstöße für die Nouvelle vague lieferte (Truffaut 1954). Die beiden Vorstellungen von Film, die der Bestenliste von *Sight & Sound* und dem Ansatz von Truffaut jeweils zugrundeliegen, ergeben durchaus verschiedene Kanons. Als das Fernsehen in den fünfziger Jahren angefangen hat, alte Filme auszustrahlen, hat das die Wahrnehmung von Filmgeschichte erst recht verändert: man hat plötzlich ganz andere Filmklassiker gesehen. Wir haben es ständig mit dem Willen und den Interessen verschiedener Gruppierungen zu tun, die diskursprägend sein wollen – meist explizit und ausdrücklich. Egal, ob es sich um TV-Sender, Filmmuseen, Zeitschriften und einzelne Kritiker, Filmbuchverlage oder, wie heutzutage, den Kunstbetrieb handelt. Die Criterion Collection z.B., eines der bekanntesten DVD-Labels, wird fast nie unter dem Gesichtspunkt der Frage nach dem Kanon diskutiert. Aber viele Leute, die ich kenne, fassen alles, was in der Criterion Collection erscheint, als «kanonisch» auf. Diese Prozesse möchte ich nicht wegschieben – ganz im Gegenteil – ich finde sie hoch spannend. Man sollte sie nur einer genauen Lektüre unterziehen und danach befragen, was die historische Konstellation ist, die diese Kanons hervorbringt. Welche Machtfragen, Motivlagen, Diskurse rund um sie existieren. Für jemanden, der in einem Filmmuseum arbeitet, geht es in der Auseinandersetzung mit diesem Problemfeld darum, einerseits darüber Bescheid zu wissen, und andererseits, diese

Prozesse nicht zu marginalisieren. Was die Holländer mit dem frühen Kino oder Mekas und Kubelka im Anthology mit dem Avantgardefilm gemacht haben, also einen Gegen-Kanon aufzustellen, kann schnell, zumindest in einem bestimmten Bereich, selbst kanonisch werden – man entkommt dem Problem also nicht. Es gibt viele Filme, die meiner Meinung und meinem Verständnis nach viel zu unbekannt sind. Diese versuche ich in unterschiedlichsten Konstellationen zu zeigen und damit – in meinem kleinen Einflussbereich – „kanonisch“ zu machen. Man ist zwangsläufig Teil von diesem Prozess. Mit der Arbeit am «essential cinema» in New York, dann mit seiner ähnlich gelagerten, auf Frankreich adaptierten Gründungssammlung von Filmen für das Centre Pompidou, und zuletzt mit dem 1996 realisierten Zyklischen Programm *Was ist Film* im Österreichischen Filmmuseum hat Peter Kubelka dreimal – in Form einer kuratorischen Arbeit – seine Sicht auf die Geschichte und die Essenz des Films artikuliert. Was den zuletzt genannten Zyklus betrifft, stellte er mich, als mein Vorgänger, bei meinem Amtsantritt also implizit vor eine Wahl: Entweder konnte ich sagen «ja, das ist alte Schule und in Ordnung so, das führe ich einfach so weiter», «nein, diese Meinung von «essential cinema» teile ich überhaupt nicht, das zeige das nicht mehr» oder «ja, ich mache damit weiter, versuche aber, es so zu kontextualisieren, dass dieses «essential cinema» als Statement einer bestimmten Person und Ära deutlich wird». Ich habe diese letzte Option gewählt; wir führen den Zyklus *Was ist Film* weiter, haben Texte und zuletzt auch ein Buch dazu publiziert, und haben eine anders gelagerte Reihe namens *Die Utopie Film* daneben gestellt, eine Art Gegenstück. Nichtsdestotrotz übernehme ich mit *Was ist Film* auch eine polemische Sicht auf das Medium. In Kubelkas «essential cinema» ist der Avantgardefilm dominant; der narrativ-abendfüllende Film oder der Dokumentarfilm sind weniger stark vertreten. Das ist für sich genommen absolut in Ordnung, aber ich möchte mich nicht darauf beschränken. Zugleich möchte ich nicht den Eindruck erwecken, dass jeder Archiv- und Museumsleiter einfach nur seinen eigenen Kanon bildet, der dann, wenn er in Rente geht, durch einen anderen Kanon abgelöst wird. Meiner Vorstellung nach sollte man in einer historischen Perspektive immer reflektieren, wo und wie solche Verdichtungen stattfinden. Dies ist ein sehr reiches Feld für das Studium von Filmgeschichte. In einem Filmmuseum kann man sich bemühen, damit praktisch umzugehen. Ich finde es geradezu kindisch, wenn man mit anti-kanonischer Emphase fordert, dass es keine Hitchcock- oder Antonioni-Retrospektiven mehr geben soll, weil wir davon schon genug hatten, und dass man doch lieber die «Wasweißich»-Retrospektive machen soll. Die Werke von Hitchcock und Antonioni haben sich zu unterschiedlichen Zeiten und in unterschiedlichen Konstellationen bewährt. Es lohnt sich daher, alle zehn Jahre eine Retrospektive dieser Art zu machen. Die rezenteren und weniger kanonischen Diskurse, wie in unserem Falle z.B. die Untersuchungen zum Amateurfilm, die uns Kubelka in die Wiege gelegt hat, können zeitgleich ebenso bearbeitet werden. Man sollte natürlich nicht-kanonische Ideen und Perspektiven in das Programm einführen. Das Ziel ist immer, ein möglichst breites und möglichst reiches Angebot an Filmen und Ausstellungen mit

vielen Reibungsflächen zusammenzustellen, welches zukünftigen Generationen möglichst viele Türen zum Eintritt in die Materie bietet.

**Hediger:** Bei allem Bemühen um die Aufführung von Filmen in ihrem ursprünglichen Setting gehört zu Euren Aktivitäten auch die Edition von Filmen auf DVDs. Ein Beispiel dafür ist die Herausgabe von Dziga Vertovs ENTUZIAZM in zwei Fassungen auf DVD, und das «Digital Formalism»-Projekt, ebenfalls zu Vertov. Wie geht das zusammen mit deiner Emphase der Aufführungspraktiken?

**Horwath:** Der Akt der Aufführung sollte tatsächlich auch immer etwas über das Dispositiv erzählen, in dem und für das der Film entstanden ist. Das Filmmuseum hat aber trotzdem vor fünf Jahren angefangen DVDs zu publizieren. Es gehört zur Pflicht eines jeden Kurators, sich mit anderen Vermittlungssituationen wie der DVD oder dem bewegten Bild auf einer Webseite zu beschäftigen. Die Frage ist natürlich, wie weit man geht: Wenn ich mir Filme auf dem Handy vorstelle, kann ich wenig Bezug dazu entwickeln... Wir betreiben das ganze Jahr über Filmvermittlung mit Schulklassen und offerieren diese Programme natürlich in einer Kinosituation. Ein Begriff, der mir dort sehr wichtig ist, heißt «Unterscheidungsvermögen». Es geht mir dabei nicht darum, diese «Neodispositive» zu verdammen oder für unnützlich zu halten, sondern wir wollen das Unterscheidungsvermögen schärfen; im Endeffekt läuft das mediale nämlich auch auf ein gesellschaftliches Unterscheidungsvermögen hinaus. Das Wissen um Unterschiede ist Basis einer jeden Vermittlungspraxis. Wir versuchen immer, wenn wir Programme machen und Gäste empfangen, den Blick der Besucher auf den Akt der Vorführung zu lenken. Es gibt von Roland Barthes diesen schönen Text «Beim Verlassen des Kinos», in dem jene Aspekte des performativen Ereignisses wichtig werden, die über die filmische Illusion hinausgehen. Man sollte daher alle Medien und Formen nutzen, um dieses Unterscheidungsvermögen zu schärfen, und festhalten, dass nicht alles derselbe *content* ist, der da fließt. Es klingt paradox, aber umso ubiquitärer die filmischen Bilder in unserem Leben werden, umso leichter wird es das Filmmuseum haben, sich zu profilieren. Es gibt viele Leute die glauben, dass der Film stirbt. Ich fürchte mich überhaupt nicht davor. Wenn es geschieht, geschieht es. Die Laterna magica ist auch „gestorben“, was mich nicht davon abhält, sie für ein großartiges kulturelles Artefakt zu halten und mich dafür einzusetzen, dass sie – auch als eine Praxis, nicht nur als Objekt – bewahrt wird. Aber es ist so: Niemand will hören, dass der Film vielleicht einmal eine abgeschlossene kulturelle Praxis sein wird. Umso weiter wir voranschreiten, umso klarer tritt der Film in meinem Verständnis wieder als etwas Spezifisches hervor – als historische Praxis. Umso mehr das Bild vom Digitalen heimgesucht wird, umso deutlicher wird der Film als etwas Anderes profiliert und erkennbar. Wieso konnte man sich so lange nicht vorstellen, dass man Filmmuseen braucht? Weil man sowieso überall Kinos hatte. Das Konzept des Österreichischen Filmmuseums – dass ein Museum ein Kino und ein Kino ein

Museum sein kann – war kulturpolitisch für lange Zeit viel weniger leicht durchsetzbar, als die Berliner oder Frankfurter Variante mit Vitrinen und para-filmischen Artefakten, gerade weil die Kinokultur florierte und nicht einsichtig war, wozu man ein Museum als Kino und ein Kino als Museum braucht. Wenn aber Filmmuseen – und ich bin davon überzeugt, dass es irgendwann so weit ist – die einzigen Orte sind, wo man Film und Kino als Einheit erleben kann, das heißt so erleben kann, wie es hundert Jahre lang von den Filmmachern gemeint war, werden sich viele dieser Probleme der politischen Rechtfertigung von Filmmuseen nicht mehr stellen.

## **Literatur**

Cherchi Usai, Paolo (2006) «The Demise of Digital (Print #1)». In: *Film Quarterly* 59,3.

Cherchi Usai, Paolo/Francis, David/Horwath, Alexander/Loebenstein, Michael (2008) *Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Wien: Synema.

Grisseemann, Stefan/Horwath, Alexander/Schlagitweit, Regina (2010) *Was ist Film. Peter Kubelkas Zyklisches Programm im Österreichischen Filmmuseum*. Wien: Synema

Horwath, Alexander (2005) «The Market vs. The Museum». In: *Journal of Film Preservation* 70,1; S. 5-9 [<http://www.fiafnet.org/pdf/uk/fiaf70.pdf>].

Mazzanti, Nicola (2005) «Response to Alexander Horwath». In: *Journal of Film Preservation* 70,1; S. 10-16 [<http://www.fiafnet.org/pdf/uk/fiaf70.pdf>].

Truffaut, François (1954) «Une certaine tendance du cinéma français». In: *Cahiers du cinéma* 31, Januar.

---

<sup>i</sup> Vgl. den Beitrag von Raymond Bellour in diesem Band.

<sup>ii</sup> Beide publizierten Beiträge können heruntergeladen werden unter <http://www.fiafnet.org/pdf/uk/fiaf70.pdf>.

<sup>iii</sup> Vgl. dazu den Beitrag von Benoît Turquety in diesem Band.