

Andrea Glawogger und Alexander Horwath

Film und die digitale Kultur

Die digitale Kultur der Gegenwart berührt in tiefgreifender und vielfältiger Weise auch jene Institutionen (wie das ÖFM), die von ihrem gesellschaftlichen Auftrag her primär mit materiellen Artefakten, objektbasierten Sammlungen und analogen Darbietungen befasst sind. Daraus ergibt sich die Verpflichtung, eine differenzierte und transparente Strategie zu entwickeln, was den Umgang mit digitalen Werkzeugen, digitalen Werken und der „Rhetorik des Digitalen“ betrifft.

Wir erlauben uns, zu Beginn dieser Überlegungen aus einem englischsprachigen Text zu zitieren, den das Filmmuseum kürzlich zu einer Publikation der Tate Gallery beigesteuert hat. Dieser Band wird im Herbst 2011 anlässlich der Bespielung der Turbine Hall durch die Künstlerin Tacita Dean erscheinen. Die Ausstellung, das Buch und der zitierte Text wenden sich gegen ein in unserer Kultur weit verbreitetes Phantasma: dass analoge Medien, im Speziellen der Film, vollständig und verlustfrei durch digitale Medien ersetzbar seien. „This rhetoric can only be countered in our field if we are willing to accept a process that seems unpleasant to many. 1. On a wider, industrial scale, film will disappear very soon. 2. For a long while, almost everyone will continue to say ‘film’ when they are actually referring to something else. 3. For a long while, artists who continue to shoot, edit and exhibit film, as well as curators who dedicate themselves to preserving and presenting film/cinema as a working system of objects, machines, and public performances, will be widely denounced as nostalgic, reactionary, elitist. 4. The place of film will be the museum.“ (A.H.)

* * *

Das Österreichische Filmmuseum vertritt die Position, dass Film in den 120 Jahren seiner Existenz die ihm zugeschriebenen Eigenschaften als kulturgeschichtlich *neues*, technologisch und ästhetisch *spezifisches* und soziokulturell *folgenreiches* Medium mehr als ausreichend nachgewiesen hat. Die Diagnose des *Neuen* und *Spezifischen* (im „Kern“ des Mediums) ist nicht essentialistisch ausgerichtet. Sie bleibt vereinbar mit der Erkenntnis, dass sich Film – wie alle Ausdrucksformen – zunächst durch Auffaltungen an den Rändern anderer Medien und Schaukünste entwickelt hat; dass Aspekte dieser anderen Medien und Schaukünste durch Mimikry (von Seiten des Films) in den Film eingegangen sind; und dass es im historischen Verlauf zu zahlreichen weiteren Auffaltungen gekommen ist, bald auch an den Rändern des

Films selbst – wobei neuere Medien nun durch Mimikry des Films ihre eigene Etablierung zu beschleunigen suchten und suchen (das „digitale Kino“ der Gegenwart ist ein gutes Beispiel).

Dazu eine weitere These: Während sich in Zeiten des Wandels das Neue, Besondere einer Technologie in Bereichen wie den Naturwissenschaften, der industriellen Güterproduktion oder der alltäglichen Kommunikation offenbar sehr rasch zeigt und durchsetzt, bleibt dieses Neue, Besondere im Bereich der industriell gefertigten *Repräsentationen* relativ lange an den gewohnten Formen (und Begriffen) orientiert, die von älteren Technologien durchgesetzt wurden. Derzeit finden sich Film und digitale Medien in einer solchen Situation: Mimikry bzw. gegenseitige Auffaltung; starke öffentliche Präsenz eines vagen „Ablöse“-Diskurses; ideologische Dominanz des Digitalen bei gleichzeitig stark zurückgebliebener Begriffsbildung und Unterscheidungsfähigkeit selbst unter interessierten Diskursteilnehmern.

Vor diesem Hintergrund ist ein Museum wie das ÖFM, das die Werke der Filmgeschichte und ihre materiale, medienadäquate Überlieferung, Aufführung und Vermittlung ins Zentrum seiner Arbeit stellt, in weitaus höherem Maße zur Profilierung fähig (und zur weiteren Präzisierung seiner Positionen aufgefordert) als jener Typ „Filmmuseum“, der den Film und seine Geschichte vor allem indirekt vermittelt, etwa durch die Ausstellung von Objekten, Apparaten, Dokumenten und/oder Filmausschnitten in anderen Trägermedien. Dieser Museumstyp, der von der materiellen Präsenz und der zeit- bzw. aufführungsbasierten *Wirklichkeit des Films selbst* absieht, wird durch die digitale Kultur nicht ursächlich erschüttert. Er kann sogar, im Gegenteil, als eine Art „Vorahnung“ betrachtet werden für das, was heute auch außerhalb des Museums Realität wird – das Verschwinden des Films aus jenen Stätten, denen er ursprünglich zugeordnet war (den Kinos).

Die Filmmuseen, in denen Film tendenziell *nicht als Film anwesend* und damit auch einem sinnlichen Verstehen nicht zugänglich ist, sind Teil einer institutionellen Diskurstradition, die schon lange vor der „digitalen Revolution“ einsetzt. Mit wenigen Ausnahmen gehören – zumindest bis vor kurzem – auch Kunstmuseen, (kultur-)historische Museen und die universitäre Film-, Medien-, Geschichts- und Kulturwissenschaft dieser Tradition an. Sie alle bedienen sich in ihrem Umgang mit Film fast ausschließlich jener jüngeren Trägermedien und Dispositive der Filmwahrnehmung, die ab Mitte des 20. Jahrhunderts zur ursprünglichen Konstellation Film/Kino hinzugetreten sind: Fernsehen, Home Video, Video- bzw. DVD-Projektion, Computer/Internet usw. Film existiert heute in allen diesen Dispositiven, sie sind Teil seiner historischen Realität geworden (und haben sich zugleich, bei aller Mimikry, selbständig entwickelt, unabhängig vom Film). Für die erwähnte Diskurstradition boten sich diese Dispositive als praktikabler Ersatz an, um Film zu „vermitteln“, ohne im eigentlichen Sinn darauf zurückgreifen zu müssen. Solch ein Verzicht auf die ursprüngliche technisch-ästhetische Konstellation des Films wurde meist durch den Hinweis ergänzt, dass sie zur Genüge im

außerinstitutionellen „Alltag“ zu finden sei: im Kino. Dieser Hinweis ging immer schon ins Leere (bezüglich Filmangebot und Präsentationsweise war der Alltag des Kinobetriebs stets von Marktkriterien bestimmt und an der Vermittlung von Filmgeschichte höchstens in Spurenelementen interessiert); heute ist er gänzlich obsolet: Die ursprüngliche technisch-ästhetische Konstellation des Films wird im Alltag des Kinobetriebs weltweit durch eine neue Konstellation, das „digitale Kino“ ersetzt.

So gerät jener Typus Filmmuseum, bei dem schon immer Film in analoger Kinoprojektion ausgestellt wurde, scheinbar automatisch zum *einzigem* Ort, an dem dies künftig geschehen wird. „Scheinbar“ deshalb, weil Museen aus der gegenwärtigen Entwicklung viele unterschiedliche und keineswegs „automatisch“ anmutende Schlüsse ziehen – und damit auch unterschiedliche Positionen beziehen.

An dieser Stelle sei ein kurzer Rückgriff auf die Geschichte des ÖFM gestattet. Wir scheuen uns nicht, die in den Gründungsjahren erfolgten Klarstellungen über die Identität und die Aufgaben dieser neuen Institution als *visionär* zu bezeichnen. Dies deshalb, weil der gedankliche Horizont, auf den die Namensgebung „Filmmuseum“ abzielte und der in der täglichen Vermittlungsarbeit stets im Blick blieb, in der damaligen kulturellen Umgebung weder *selbstverständlich* noch überhaupt den allermeisten Betrachtern *verständlich* war: Die Grundhaltung, dass ein Filmmuseum, was seine Ausstellungen betrifft, ein Kino und nichts als ein Kino sein muss, wurde tendenziell (und wird z.T. immer noch) belächelt oder bestritten. Kulturpolitische Akzeptanz für den Museumsstatus des ÖFM ließ sich viel eher durch das Faktum erreichen, dass hier auch Sammlungen angelegt und wissenschaftliche Arbeiten befördert wurden. Aber es war *das ausschließliche kinematografische Ausstellen von Film unter dem Namen „Museum“*, das die Besonderheit und die *Erstmaligkeit* dieses institutionellen Typs ausmachte (darüber hinausgehende, objektbasierte Ausstellungen des ÖFM fanden und finden nur äußerst sporadisch statt). Betrachtet man die konkrete Praxis verschiedener anderer internationaler Institutionen, gab es zu diesem Zeitpunkt bereits mehrere Häuser, die ähnlich wie das ÖFM operierten – doch keines trat unter dem Namen Filmmuseum auf. Daran hat sich im Wesentlichen nichts geändert. Es waren und sind Institutionen, die sich „Archiv“ nennen (darunter auch eine dem ÖFM zutiefst verwandte Organisation, die 1970 gegründeten *Anthology Film Archives* in New York) oder die ihren Namen vom Typus der „Bibliothek“ ableiten (die verschiedenen *cinémathèques*, die zwar – wie z.B. die *Cinémathèque française* – ihre Räume für traditionelle Objektausstellungen gerne mit dem Begriff *musée du cinéma* belegen, ihre eigentlichen musealen Darbietungen von Film jedoch mit der irreführenden Analogie zur Bibliothek verknüpfen), und zuletzt jene, die als „Filmabteilungen“ größerer Museen fungieren und im Idealfall (wie z.B. dem New Yorker MoMA) eine tatsächlich museumswürdige Sammlung und Darstellung von Werken der Filmgeschichte betreiben.

Das Visionäre an der Position, die das ÖFM von Beginn an einnahm, wird mitbestimmt durch diesen begrifflichen Durchbruch bzw. durch die starke Kohärenz zwischen dem Begrifflichen und der realen Museumspraxis. Auch der Weg vom „Objekt-Museum“ zum „Ereignis-Museum“ wird damit markiert: die Erkenntnis, dass Film noch nicht anwesend ist, solange er als Objekt, in Form einer oder mehrerer Filmrolle(n) archiviert bzw. restauriert vorliegt. Film ist erst dann anwesend und tatsächlich „restauriert“, wenn er in einem bestimmten apparativen Setting zur Erscheinung gebracht und in jene spezifische Zeitlichkeit versetzt wird, die dem jeweiligen Werk eignet. Dies gilt zumindest für solche Institutionen, deren Ziel es ist, eine möglichst konkrete (und möglichst verständliche) *Vergegenwärtigung* historischer Werke und historischer Praktiken zu leisten. Bestimmte Weisen, den Film auf andere Medien zu übertragen und dort, in veränderter Form, zur Erscheinung zu bringen, sind wohlbekannt und weit verbreitet. Bei deren Einsatz im Kontext von Museumsarbeit und Kunstvermittlung wird allerdings nicht so sehr der übertragene Film vermittelt (auch wenn es ganz den Anschein haben mag), sondern das jeweilige Medium, auf das er übertragen wurde (d.h. dessen Charakteristika).

* * *

Wenn der analoge Film nun, im Moment seines Abtretens von der Bühne der Kulturindustrie, *weithin kenntlich wird* als spezifische Ausdrucksform und als zentrales Moment eines spezifischen technisch-ästhetischen Settings, wiederholt sich einerseits ein bekanntes historisches Phänomen, das bisher noch bei allen „starken“ Künsten bzw. Medien zu beobachten war: eine Ausdrucksform muss „veralten“, bevor sie als „überzeitlicher“ Wert (an)erkannt werden kann – Bedeutungsverlust auf der einen Ebene übersetzt sich potentiell in Bedeutungsgewinn auf der anderen (beim Medium Film beginnt dieser Prozess in den 1930er Jahren nach der Ablöse des Stummfilms; er wird um 1960 angesichts der Durchsetzung des Fernsehens deutlich intensiver; und er findet mit dem Anbruch der „digitalen Ära“ seinen vorläufigen Höhepunkt). Andererseits stellt sich die Frage, ob das Verhältnis von Bedeutungsverlust und Bedeutungsgewinn kulturpolitisch und soziokulturell bereits soweit geklärt ist (und ein „überzeitlicher“ Wert schon hinreichend Akzeptanz findet), dass die Bewahrung des Mediums rechtzeitig stattfinden kann. Es geht hier nämlich nicht nur um die Konservierung statischer Objekte, sondern um ein ganzes technisches System samt entsprechender Kompetenzen, das „in Betrieb bewahrt“ werden muss, um Film zu bewahren. Anders formuliert: Es stellt sich die Frage, *ob überhaupt*, und wenn ja, *wo* bzw. *wie* das Spezifische des Films für die künftige Menschheit gesichert werden soll. Wenn ja: Wird der Film im Zuge dieses Vorgangs in die Marginalspalten der Kulturgeschichte abtauchen (wie etwa die Laterna magica) oder unwiderruflich zu einem teuren Segment der Hochkultur aufsteigen (wie das Theater oder die Oper) oder vollständig Eingang finden in die traditionellen Tempel der bildenden Künste (wie es, der Tendenz nach, die Fotografie seit den 1980er Jahren erlebt)? Aus

Sicht des ÖFM muss es das Ziel sein, keine dieser Bewegungen zu vollziehen, sondern eine andere, eigene.

Wir haben zuvor erwähnt, dass diverse Museen unterschiedliche Schlüsse aus der „Ablöse“ des analogen Films in der Kulturindustrie und in Teilen der technischen Peripherie ziehen. Es ist kein Zufall, dass unter jenen Cinémathèques, Archiven und Filmmuseen, die das Medium Film primär von seinen „Inhalten“ her und nicht als *spezifische Materie und Kunstmittel* betrachtet haben, zum Teil große Bereitschaft besteht, dem sogenannten Zug der Zeit zu folgen und die Werke der Filmgeschichte künftig digital „faksimiliert“, d.h. über nicht-filmische Mittel darzustellen. Dahinter steckt einerseits die Sorge, dass Film nicht mehr lange verfügbar sein wird, andererseits der kulturpolitische Druck, „nicht hinter die aktuellen Entwicklungen zurückzufallen“. Die grundsätzliche Abwendung vom Ethos des Museums wird dabei in Kauf genommen. Aus Sicht des ÖFM entzieht eine solche Politik den betreffenden Häusern aber auch in anderer Weise ihre Legitimation (oder, marktwirtschaftlich gesprochen, ihre „unique selling proposition“): Das digitalisierte Filmerbe wird nämlich auch in viele andere Institutionen und Konstellationen eingehen (bzw. tut es schon längst) – vielleicht nicht so „groß“, vielleicht nicht so umfassend, vielleicht nicht so „stimmig kuratiert“, aber jedenfalls in ausreichendem Maße, um den Status einer filmischen „Faksimilethek“ auf längere Sicht prekär erscheinen zu lassen.

Zugleich ist ein zweiter, gegenläufiger Trend bemerkbar: in manchen Kunstmuseen bzw. bei jüngeren Kurator/inn/en solcher Häuser. Die im Kunstmuseum lange gepflogene Praxis, analogen Film fast nur in übertragener bzw. unzureichender Form auszustellen (auf Monitoren oder Plasmaschirmen, als Videoprojektion oder in nicht abgedunkelten und nicht tonabgeschirmten Räumen), erlebt heute eine erste spürbare Revision. [Hier ist nicht die Rede von Werken der Videokunst oder Werken, die als Installationen gedacht sind, sondern nur von Filmen, die historisch dem Kino-Setting entstammen.] Das wachsende bzw. geschärfte Bewusstsein der Akteure im Kunstfeld für die Spezifika des Films und für die technisch-räumlichen Notwendigkeiten seiner Darbietung lässt vermuten, dass Kunstmuseen tendenziell zu Alliierten der Filmmuseen (in der Art des ÖFM) werden können – zumindest was jene Filmformen betrifft, deren Kunstwerkstatus auch nach traditioneller Lesart unzweifelhaft ist. Ob Kunstmuseen auch Partner bei der Bewahrung des Mediums Film *im Ganzen* sein werden (nämlich als technisch-ästhetisches System und mitsamt seiner nicht „kunstfähigen“ Bereiche), ist offen. Der bisherige museale Umgang mit „obsoleten“ Kunsttechniken ließe diesen Schluss jedenfalls zu: Viele dieser alten Techniken und Materialien existieren in quantitativ stark reduzierter, aber hochspezialisierter Form weiterhin, da sie vom Museums- bzw. Heritage-Sektor für Bewahrungs- und Restaurierungsaufgaben benötigt und dementsprechend finanziert werden.

Die Annahme liegt nahe, dass ein Filmmuseum wie das ÖFM bei einer solchen Entwicklung noch stärker als bisher dem Bereich der Kunstmuseen zugeordnet werden würde. In der Positionierung des Hauses seit 1964, in seinen Sammlungen, seiner Präsentationsgeschichte und seinen Publikationen ist diese Ausrichtung bereits teilweise angelegt: Der Film wurde hier immer als eigenständige Kunstpraxis im Sinne der bildenden Kunst verstanden; der avantgardistische Aspekt des Mediums schlägt sich im ÖFM stärker nieder als in den meisten anderen vergleichbaren Institutionen. Gleichzeitig ist Film „mehr als Kunst“, ist am Film mehr als nur das „Kunsthafige“ relevant. Durch den Film, durch die Fotografie und durch sämtliche (Re-)Produktionstechniken und medialen Formierungen der Moderne ist vielmehr ein grundsätzlich neuer Bild-, Kunst- und Zeugnisbegriff in die Welt gekommen, der auch die älteren Bild-, Kunst- und Dokumenttypen stark affiziert hat. Die alleinige Zuordnung zum Kunstfeld könnte den Film also, selbst wenn seine technisch-systemische „Bewahrung in Betrieb“ damit gewährleistet wäre, seiner historischen Mehrdimensionalität und seiner innovativen Rolle in der Geschichte berauben (wie beim erwähnten Beispiel der Fotografie).

Jenes „utopische Museum“, das all diese Aspekte in der Balance zu halten versteht, kann dem Film am ehesten gerecht werden. 1. Ein Museum, in dem *Film selbst* erscheinen kann: in seinem ursprünglichen historischen Setting, als Ereignis, das aus einem funktionierenden und transparenten (in seinem Funktionieren transparenten) technisch-ästhetischen System resultiert. 2. Ein Museum, in dem auch das historische *Verhältnis des Films zur Fotografie* und zur Kulturindustrie des 19. Jahrhunderts thematisiert wird. 3. Ein Museum, in dem *die dem Film vorausgehenden, ihm begleitenden, ihm nachfolgenden Unterhaltungsmedien* unter ihren jeweils eigenen historischen Bedingungen vorgeführt werden können (z.B. die Laterna Magica, das Fernsehen und die digitalen Laufbildpraktiken). 4. Ein Museum, in dem der Film in seinen *innovativen Funktionen* erkennbar wird (z.B. als wesentliches Kunstmedium des 20. Jahrhunderts oder als neues Erkenntnismittel der Naturwissenschaften), aber auch in seiner Übernahme und Reformation alter Erzähl- und Darstellungsweisen (Roman, Theater, Malerei). 5. Ein Museum, das den Film zudem *politisch aufschlüsselt* – in vielfältigen, auch technisch jeweils unterschiedlichen Präsentationsweisen: mit Bezug auf die großen öffentlichen Fiktionen (Hollywood, Propagandafilm, Medienverbund), auf die „kleinen, intimen“ Praktiken des Alltags (Amateurfilm) und auf die gegenkulturellen Aktivismen, die das Medium Film fast ein Jahrhundert lang zu nutzen wussten, bevor sie – so wie die beiden anderen Bereiche – mit digitalen Mitteln zu operieren begannen. Kurzum: ein Museum, das imstande ist, den gemeinsamen Zwischenraum zu artikulieren, den Film und Geschichte bilden.

* * *

Auf dem Weg zu einem Museum wie dem soeben beschriebenen wird neben der Bewahrung

und Präsentation von Film auch die Bewahrung und Präsentation des „digitalen Kinos“ (bzw. aller Arten von digital geborenen und digital veröffentlichten Laufbildwerken) zu den vorläufigen Aufgaben von Filmarchiven und Filmmuseen zählen. Der institutionelle Typus, der die Überlieferung der digitalen Laufbilder zu seiner alleinigen Aufgabe macht, ist noch nicht wirklich in Sicht. Es ist leicht vorstellbar, dass sich während dieses Prozesses ein größerer Teil der derzeitigen Filmarchive in „digitale Archive“ verwandelt, die das Medium Film nur mehr (oder primär) *in übertragener Form* verwalten bzw. zugänglich machen. Dies betrifft vor allem nationale Archive, deren mehrheitliche Aufgabe es schon jetzt ist, die Laufbildproduktion des jeweiligen Landes (also inklusive der zeitgenössischen digitalen Werke) möglichst zu 100 Prozent zu überliefern. Anders als ein nationales Archiv kann ein „übernationales“ und nicht auf „Totalität“ angelegtes Museum wie das ÖFM bei der Aufnahme digital geborener Medien in seine Sammlungen und Programme durchaus selektiv verfahren. Es muss jedenfalls in der Lage sein, die aktuellen Auffaltungen am Rande des Films („wohin der Film geht“) zu zeigen, so wie es idealiter auch über die Möglichkeit verfügt, die Auffaltungen am Rande verschiedener Medien des 19. Jahrhunderts darzustellen („woher der Film kam“). Ein solches Museum kann versuchen, die medienadäquate und historisch transparente Repräsentation der Werke als seinen Kernbereich weiter auszubauen und damit zu einer *Bewusstseinsklärung*, zu einem medienkulturellen *Unterscheidungsvermögen* und zu einem *materialistischen Kunstbegriff* beitragen, die heute notwendiger denn je erscheinen.

Ebenso wichtig wie der Unterschied zwischen den einzelnen Medien ist in diesem Zusammenhang der Unterschied zwischen der *eigentlichen Ausstellungstätigkeit* eines Museums und den notwendigerweise auf Abstraktionen beruhenden Arbeitsbereichen *Vermittlung* (im Sinne von *education*), *Forschung*, *Publikation* – also zwischen der *konkreten Vergegenwärtigung* historischer Werke und den verschiedenen Praktiken, *sich darüber mit anderen zu verständigen* und andere darüber zu informieren. Manchmal wird die Auffassung vertreten, dass auch innerhalb dieser Praktiken nur der Film selbst als „Mittel der Vermittlung“ dienen soll. Dies ist jedoch unmöglich bzw. nur um den Preis zu haben, dass jeglicher Austausch *über den Gegenstand* (über das Ereignis Film) verstummt; konsequent zu Ende gedacht: dass selbst die Kunde von der Anwesenheit des Gegenstands, z.B. die Information, dass eine Filmvorführung stattfinden wird, entweder filmisch oder gar nicht gegeben werden kann. Darüber hinaus wird gerne vergessen, dass Film eine eigene, „laufbildliche“ Art von Vermittlungsmedien mit hervorgebracht und diese den traditionellen Vermittlungsformen – Sprache, Schrift, Fotografie – zur Seite gestellt hat. Fernsehen, Video, DVD oder Internet sind nicht nur „gierige Ausbeuter“, „Verdüner“ oder „Verfälscher“ des älteren Mediums oder der älteren Konstellation Film/Kino, sondern auch Plattformen für den Austausch über Film, für die Abstraktion und Analyse von Film oder gar für die „Bewerbung“ von Film; kurz: für einen Diskurs über den Gegenstand „in einer anderen Sprache“ als jener des Gegenstands selbst.

Filmarchive und Filmmuseen haben solche Plattformen seit den 1960er Jahren in diversen Weisen genutzt. Dabei sind (wie anfangs beschrieben) die „anderen Sprachen“ nicht selten als einzige Sprachen übrig geblieben; der Gegenstand selbst wurde marginalisiert bzw. unsichtbar. Deshalb müssen aus Sicht des ÖFM drei Maßstäbe für die Vermittlung des Films „in anderen Sprachen“ (z.B. verbal, schriftlich, digital) angewendet werden – zumindest, wenn es um die Arbeit von Filmarchiven und Filmmuseen geht: 1. ob im *Zentrum der Gesamttätigkeit* einer Institution weiterhin das Bewahren und Ausstellen und damit die Zugänglichkeit und Verständlichkeit von Film selbst steht; 2. ob die „in anderen Sprachen“ gehaltenen Tätigkeiten einer Institution jeweils auf das Zentrum verweisen und die kategorialen *Unterschiede* zwischen dem Gegenstand und seinen Vermittlungsplattformen nicht unterschlagen werden; 3. ob im Rahmen der Vermittlungspraktiken die *Kontextualisierung* des Gegenstands im Vordergrund steht, d.h. seine nähere Bestimmung, seine kulturellen und wissenschaftlichen Potentiale, seine Rückbindung an jene Diskurse, die wiederum für die Identität der betreffenden Institution maßgeblich sind.

Das Österreichische Filmmuseum vertritt also die Position, dass die parallel zum Film entwickelten Medien und Techniken der Filmvermittlung und Dissemination sinnfällig und transparent eingesetzt werden können, um neben dem eigentlichen Filmereignis auch die Auseinandersetzung darüber zu befördern. Es ging und geht stets darum, den Reichtum dieses Ereignisses – und der Museumssammlungen, aus denen es schöpft – auch in anderen, „nicht-filmischen“ Sprachen benennbar und besprechbar zu machen. Das Unübersetzbare, „Unaussprechliche“ des Films nimmt keinen Schaden, solange es selbst den Raum im Zentrum besetzt, an dem alle anderen Räume und Sprachen, über die ein Filmmuseum verfügt, Maß nehmen müssen.

Neben dem Faktor „Räumlichkeit“ ist „Zeitlichkeit“ für die Erfahrung eines Museums und seiner Angebote gleichermaßen zentral. Die verschiedenen Ebenen des *Zugangs zum Museum und seinen Sammlungen* (genau darum dreht sich die kulturpolitische Debatte heute stärker denn je) sind nicht nur räumlich und argumentativ voneinander geschieden, sondern auch, was ihre je eigene Zeitlichkeit betrifft. Anders gesagt: Die Differenz besteht nicht nur darin, wie mir ein Museum die Ausstellungsräume selbst und die zur Wissensvertiefung darum herum angeordneten „Räume“ entgegenbringt (die Bibliothek, in der ich Literatur über den jeweiligen Gegenstand des Museums vorfinde; die Website, die mir Informationen zur Museumsarbeit und digitale Faksimiles von Sammlungsbeständen offeriert; die Buch- und DVD-Publikationen, die mir Forschungsergebnisse, kritische Reflexionen und ebenfalls faksimilierte Sammlungsbestände „mit nach Hause“ geben; die Lehrveranstaltung, die sich einem der Themen des Museums widmet; usw.). Die Differenz besteht auch darin, welchen Zeit- und Erfahrungsmodus ich anwenden kann oder muss, wenn ich diese verschiedenen Zugangsebenen nütze.

Zahlreiche Geistes- und Sozialwissenschaftler haben in den letzten Jahren dargestellt, wie die digitale Kultur ein grundsätzlich neues Verhältnis zum Konzept der Zeit hervorbringt. Wir werden Teil einer „Zeit ohne Zeit“, in der also das Bewusstsein von Zeit tendenziell abwesend ist; einer „breiten Gegenwart“, die geprägt ist durch das Gefühl eines „dichten Geflechts von Simultaneitäten“; einer Epoche, in der scheinbar „nichts mehr vergeht“, in der Historizität, Vergänglichkeit, die Dynamik von Vergessen und Erinnern rasch an Bedeutung verlieren. Die Museen der Gegenwart, die sich (derzeit noch) vom Zeit- und Geschichtsbegriff der Moderne herleiten, können dieser Entwicklung kritisch begegnen – oder werden sogar eine tiefe Verpflichtung verspüren, dies zu tun. Andererseits ist es für sie – *gerade wegen* ihres modernen Geschichtsbegriffs – undenkbar, dass sie von der aktuellen historischen Entwicklung unberührt bleiben – *selbst wenn* es bei dieser Entwicklung um das Abwerfen von Historizität geht. Das Paradoxe an dieser Situation ist offensichtlich.

Der Film ist diesbezüglich ein besonders artikulationsfähiges (Museums-)Medium. Einerseits stellt er in seinem ursprünglichen historischen Setting – als ereignishafte Aufführung, so wie Tanz oder Musik – ein Medium dar, das die Zeit misst bzw. auf ihrem Maß basiert. Ihr und sein stures Vergehen und die Unwiederholbarkeit beider, die gleichwohl Erinnerung produziert, lädt die Kinoerfahrung mit einer Präsenz von Zeitlichkeit, Geschichtlichkeit und Alterität auf, die kaum zu unterdrücken ist (selbst die auf „ewigliche Harmonie“ abgestellten Fiktionen der Unterhaltungsindustrie kommen maximal in ihrer Narration darum herum, nicht aber in Bezug auf die reale Erfahrungsdynamik: „ins Kino – im Kino – nach dem Kino“). Andererseits ist der Film, in seinen nicht-filmischen bzw. digitalen Erscheinungsformen, auch ein historisch unleugbarer Bestandteil der oben beschriebenen „Kultur der Entzeitlichung“ geworden. Laufbilder spielen eine beträchtliche Rolle im digitalen Raum, und es grassiert die Vorstellung ihrer ubiquitären Allzeitverfügbarkeit und -formbarkeit. Filmvermittlung, die mittels nicht-filmischer „Sprachen“ betrieben wird, kann das Phantasmatische dieser Vorstellung adressieren, kann eine „Filmgeschichte der Unterschiede“ lehren und darüber hinaus die Kinoerfahrung einfordern – und kommt so vielleicht in ihren „Narrationen“ um die Enthistorisierung herum; nicht aber, was den (Zeit-)Erfahrungsmodus ihres eigenen bevorzugten Vermittlungsmediums betrifft.

An dieser Stelle muss der anfangs erwähnte und für die nahe Zukunft erhoffte „überzeitliche“ Wert des Mediums Film noch einmal angesprochen und stärker differenziert werden. In *einer* Weise ist er jetzt schon gegeben: Film wurde – als „Film“ – eindeutig ins digitale Paradigma übernommen; niemand möchte darauf verzichten; alle fordern die netzweite „Zugänglichkeit“ von immer weiteren Filmbeständen. Seine prägenden Dimensionen (seine spezifische Materialität, Räumlichkeit, Zeitlichkeit, Historizität) verschwinden dabei zugunsten allgemeiner Charakteristika des digitalen Paradigmas: Immaterialität, Ortlosigkeit, zeitliche Ungebundenheit, „Erinnerungslosigkeit“ auf Grund von „Unvergänglichkeit“. Um den „überzeitlichen“ Wert in

anderer Weise durchzusetzen, nämlich im Sinne der gesamthaften Bewahrung der historischen Spezifika und spezifischen Historizität des Films, müssen ihm Museen auch eine Form der Zugänglichkeit erhalten, die seinem Zeitmodus entspricht. Auch dies lässt sich am besten paradox formulieren: Film (und das konkrete Verständnis seiner Epoche und ihres Geschichtsbegriffs) wird *andauern*, solange der einzelne Film in seiner *begrenzten Dauer* und in seinem distinkten Bild-per-Zeit-Maß aufgeführt werden kann. Die Erfahrung der Zeit eines Films und seines unwiderruflichen Vergehens in dieser Zeit ist die Bedingung dafür, dass die „Zeit des Films“ überhaupt erinnert werden kann.