



Das aktivierte Archiv. Notizen zu Theorie, Geschichte und Politik der (Film)Archive.

Thomas Ballhausen

Archiv – das ist nicht nur das zu bewahrende und zu reanimierende Material, sondern eben auch das strukturierende Ordnungsprinzip hinter den ebenfalls mit diesem Begriff bezeichneten, durchaus recht unterschiedlichen Institutionsformen. In den Archiven lagern nicht nur Belege der Vergangenheit, sondern auch Vorstellungen der Zukunft. Besonders am Medium Film zeigen sich die *vielschichtigen* Beziehungen zwischen den *Zeiten* ganz besonders deutlich. In der Folge möchte sollen deshalb die traditionellen und aktuellen Überlegungen und Ansätze anhand des Beispiels der Filmarchive vorgestellt werden: von den Konditionen des Bewahrens, über Fragen der Bedeutungsverschiebung, der Geschichte der Filmarchive, den philosophischen, politischen und editorischen Bedingungen und Anforderungen eines Arbeitens im Dienste der Öffentlichkeit und des Materials, hin zu den Möglichkeiten der Bestandserschließung und daran gekoppelten Publikationen.



1. Aufopferung: Konditionen des Bewahrens

Der Kulturphilosoph Roberto Calasso beschreibt in seinem Buch *Der Untergang von Kasch* das Verhältnis zwischen Natur und Kultur über die Notwendigkeit des Auswählens und Bewahrens als Akt der Kulturstiftung: *"Der Überschuß ist das Mehr der Natur im Verhältnis zur Kultur. Er ist jener Teil der Natur, den die Kultur zu verspielen, zu verbrauchen, zu zerstören und zu weihen genötigt ist. Im Umgang mit diesem Überschuß zeichnet jede Kultur ein Bild der eigenen Physiognomie. Das Gesetz neigt zur Monotonie, seine Variationen sind kläglich, wenn man sie mit der üppigen Vielfalt der Formen vergleicht. Und die Formen bilden den Fächer der Opferspielmöglichkeiten. Das Opfer ist unserer Physiologie eingeschrieben: Jede Ordnung – ob biologischer oder sozialer Art – beruht auf einer Aussonderung, auf einem gewissen Quantum verbrannter Energie, denn die Ordnung muß kleiner sein als das Ordnende. Die einzige Ordnung ohne sichtbare Aussonderung wäre eine, die dem pflanzlichen Stoffwechsel gliche. Das wäre eine Kultur, die Bestand hätte, ohne sich auf einen Unterschied zu gründen, also ohne sich überhaupt auf etwas zu gründen: eine Kultur, die vom Rascheln eines Baumes nicht zu unterscheiden wäre."*[i] Besagte Tätigkeit lässt sich aber auch als Archivstiftung lesen, in der die Natürlichkeit des Materials (das Ordnende bzw. das zu Ordnende) und das Archiv als System (die Ordnung) miteinander verschalten werden. In der zitierten Passage sind das Verspielen, das Verbrauchen und das Zerstören besonders auffällig Schlagworte; Calasso denkt an dieser Stelle seines bemerkenswerten Werkes von der Position des Opfers und der Opferung her. Dieser Prozess der (Auf)Opferung, der immer häufiger auch eher wirtschaftlich denn kulturell gedacht wird, beeinflusst mit seiner Beschleunigung die *"Dauer des Erbes"*[ii] durchaus auch ungünstig. Wesentlicher und auch positiver für vorliegende Ausführungen ist das von ihm ebenfalls beschworene Weihen, also eine im Sinne Heideggers sinn- und kunststiftende Funktion des Bewahrens, die im Wechselverhältnis zur Beschaffenheit des zu bewahrenden Gutes steht: Auch das Material gibt die Konditionen des Bewahrens und Zugänglichmachens vor.[iii]

2. Bedeutungen und Wertverschiebungen: Semantic Archive

Das Archiv – das gleichermaßen System der Ordnung und eigentliche Sammlung ist, die durch ein differenzschaffendes Scharnierelement administrativer, submedialer Prozesse verbunden sind – kann auf diesem Weg als Ort der intellektuellen Wertschöpfung begriffen werden, der durch seine heterogenen Bestände *vor-geprägt* ist. Die unterschiedlichsten Arten des Bestandes sind dabei eben nicht nur wesentliches Kennzeichen, sondern vielmehr auch eine positiv wirksame Rahmenbedingung für den Umgang mit dem jeweiligen Material und Vorgabe gewisser Grundlinien diskursiver Arbeiten und Herangehensweisen. So kann abseits von fälschlich unterstelltem Selbstzweck über eine andauernde Neubewertung nicht nur ein umfassenderes, besseres Verständnis der eigenen Disziplin und neuerer Entwicklungen, sondern auch ein kritisches Analyseinstrumentarium umfassenderer sozialer Prozesse gewonnen werden. Die konsequente Befragung der gegebenen Sammlungsbestände – was also etwa noch als Ausstellungsexponat tauglich ist, oder aber eben schon Teil einer disziplinhistorischen Auseinandersetzung gilt – kann eben nicht im engen Verständnis einer als allumfassend missverstandenen Hermeneutik der endgültigen und immerwährenden Ergebnisse stattfinden. Vielmehr verlangt eine ernsthafte Auseinandersetzung mit Erinnerung und Archiv nach einer – im poststrukturalistischen Sinne – Kette miteinander verknüpfter Auslegungen, die auch die Geschichte des eigenen Arbeitsfeldes befruchten und vorantreiben. Trotz der mitunter kritisch zu betrachtenden Ausrichtung dieser interpretativen Verfahrensweise, ist diese doch die geeignetste, um die Veränderung des Stellenwertes des erfassten Materials, in Bezug zu einer – im Sinne von Hans Robert Jauß – in narrativen Formen organisierten (Disziplin)Geschichtsschreibung und hinsichtlich aktueller Fragestellungen, aufzuzeigen: *"Der wissenschaftliche Wert eines Untersuchungsgegenstandes erschließt sich erst in Bezug auf jenes Fragenfeld, auf das zu antworten es erlaubt und damit die Grenzen seiner Aussagekräftigkeit bestimmt."*[iv]

Zu berücksichtigen bleibt dahingehend auch die disziplinterne Bedeutungszuschreibung im Rahmen einer zweifachen Bewegung: Die

erste dieser Bewegungen ist die Herauentwicklung des jeweiligen Artefakts aus einer der Entropie verhafteten Phase der Unordnung, des Chaos', vielleicht sogar des Mülls[v] in einen Zustand der Aufwertung. Die zweite, daran wohl zumeist anschließende Bewegung, ist die einer – auch mnemotechnisch relevanten[vi] – Zirkulation von Semantisierungsleistungen im Rahmen der Auseinandersetzung mit Sammlungsbeständen und Einzelobjekten, einem Diskurs im Sinne eines Oszillierens zwischen zwei Spannungspunkten: *"Archivalien sind also keine Frage von Vergangenheit, sondern einer Logistik, deren Koordination quer zur Beobachterdifferenz von Gegenwart und Vergangenheit liegt – eine kybernetische Funktion von Latenz und Aktualisierung."*[vii] Diese intellektuell-logistische Leistung schließt auch Bedeutungsverschiebungen und (Neu)Bewertungen mit ein: *"Charakteristisch für diese Archivästhetik ist die Semantisierung einer institutionellen Organisation durch die Hermeneutik des Organismus, mithin also die Anthropomorphisierung eines Apparates durch Lebensphilosophie [...]"*[viii] Auch hinsichtlich der (metaphorischen) blinden Flecken, die sich durch die Eingebundenheit in ein System ergeben – also im weitesten Sinne eine quantenmechanische Bezüglichkeit im Sinne von Position, Beobachtung und zu verrichtender Arbeit – kann das Erkennen dieser Position, ganz im Sinne einer weiterführenden Verbindung von Rationalität und Sammlung, zu einer Erkenntnis der Teilhabe an historischen bzw. historisierenden Prozessen führen. Dabei ist es ja durchaus erstrebenswert, die Gegenwärtigkeit dieser mnemotechnischen Archivarbeit dabei nicht aus den Augen zu verlieren, also an aktuellen Diskursen zu partizipieren und dem dringlichsten Wunsch der Archive nachzukommen: einem delirierenden Zustand zu entkommen und auf eine Ordnung zuzusteuern, die in der Lage ist, sich selbst kritisch zu befragen und der eigenen Disziplin sinnvolle Möglichkeiten der Unterstützung und der (Selbst)Reflexion im Sinne einer metaphorischen Registratur bieten zu können. Dies gilt auch in einem umfassenden Sinne für die in den Institutionen tätigen Personen, die durch ihre Tätigkeit immer auch im Archivdiskurs mitgemeint und miteingeschrieben sind. Sie sind somit die Verantwortlichen, die mit ihrer Leistung dazu beitragen

müssen, dass – ganz im Sinne des zitierten Calassos – Kultur und Blätterrauschen unterscheidbar bleibt: *"Archive stellen einen wichtigen Teil des kollektiven Gedächtnisses dar oder vielmehr, sie enthalten die Bausteine, aus denen dieses Gedächtnis immer wieder neu zusammengesetzt und zum Leben erweckt werden kann. [...] Daß Archive nur einen wenn auch wichtigen Teil des kollektiven Gedächtnisses darstellen, gilt in mehrfacher Hinsicht. Sie teilen sich diese Funktion mit anderen Institutionen, mit Bibliotheken, Museen, der lebendigen Tradition, kurz mit allem, was Erinnerung stiften und bewahren kann. Teil sind sie aber auch in einem anderen Sinne. Archive bewahren den schriftlichen Niederschlag von Geschehenem, der, wie es in einer gängigen Definition heißt, bei Personen oder Institutionen in Ausübung ihrer Funktionen erwächst."*[ix]

3. Fluchtlinien: Kleine Geschichte der Filmarchive

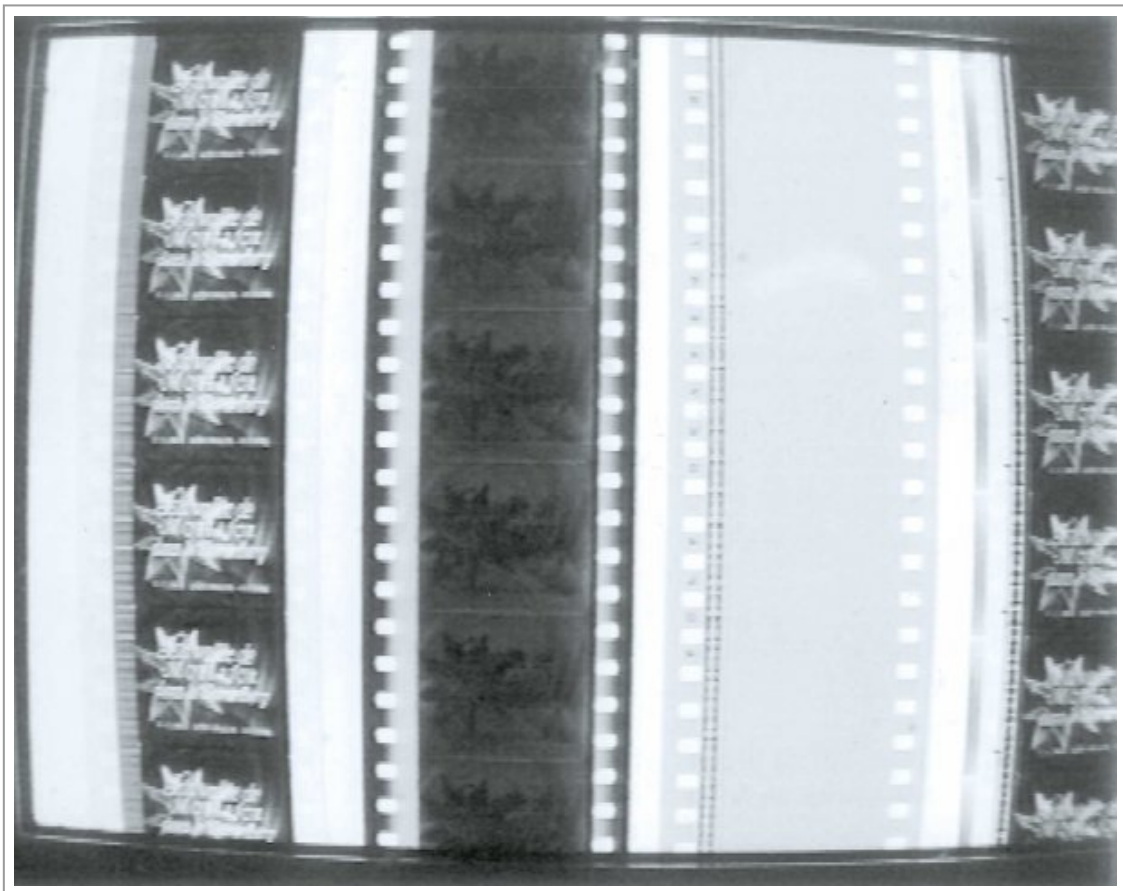
Filmarchive waren in ihrer Urform, also während der frühen Jahre der Kinematographie, zumeist von Einzelpersonen getragen worden. Schon in der Prä-Kino-Zeit gibt es den Wunsch nach der dauerhaften Aufbewahrung: So fordert W.K.L. Dickinson, der Miterfinder des Kinetoskops, bereits 1894 eine Möglichkeit zur Erhaltung der von ihm projizierten *"vitalized pictures"*[x]. In Europa wurde ab Beginn des 20. Jahrhunderts verstärkt auch auf den Wert der Bewegtbilder aufmerksam gemacht. So brachte die Fachzeitschrift *Kinematographische Rundschau* bereits im Mai 1907 den Wiederabdruck eines Artikels des *Berliner Tagblatts*, in dem erstmals recht ausführlich die Vorteile sogenannter Kinematographischer Archive vorgestellt wurden. Darin heißt es unter anderem auch: *"Es soll nun hier die Anregung gegeben werden, in entsprechender Weise auch kinematographische Archive einzurichten, in*

denen, wie dort die Grammophonplatten, Films, auf denen wichtige und interessante Ereignisse in lebendiger Beweglichkeit festgehalten sind, aufbewahrt werden. Der Phonograph ist über das Spielzeug bereits hinausgewachsen, und auch der Kinematograph hört jetzt auf, nur ein kurioser Apparat zu sein, dessen Wirksamkeit man im Variété oder in einem eigens zu diesem Zweck eingerichteten Theater bestaunt oder belacht. Das bewegliche Lichtbild ist vielmehr bei richtiger Auswahl der Objekte imstande, viel Aufklärung in der Gegenwart zu verbreiten und ausserordentliche Belehrung in die Zukunft zu tragen. Für die Kulturgeschichte würde mit dem kinematographischen Archiv eine neue Ära anbrechen. Wie blass sind die schönsten Beschreibungen vergangener Zustände gegenüber ihrer Aufbewahrung im lebendigen Bild. [...] Für die Wirksamkeit des kinematographischen Archivs gibt es, wenn es ernsthaft angegriffen wird, gar keine Grenzen. Und sein Nutzen liegt so klar zutage, dass die Anregung wohl nur gegeben zu werden braucht, um geeignete Kreise dafür zu interessieren."[xi]

Weiterführende Ansätze und Ideen zur möglichen Archivierung von Filmen formulierten der in Paris beheimatete Pole Boleslaw Matuszewski und sein deutscher Kollege Hermann Häfker. Beide gelten zu Recht als Pioniere auf diesem Gebiet, die auf die gesellschaftliche Notwendigkeit der Aufbewahrung filmischer Quellen aufmerksam machen wollten. War Matuszewski, der bereits 1898 sein Buch *Une nouvelle source de l'histoire – création d'un dépôt cinématographie historique* vorlegte, noch mehr darauf bedacht, Film als historisch wertvolle Quelle zu etablieren, formulierte Häfker in seiner 1915 erschienenen Schrift *Das Kino und die Gebildeten* bereits mögliche Aufgaben und Probleme noch einzurichtender Archive und Depots. Seine klar formulierten Strategien waren vor allem Konzepte der Bewahrung, die, gemessen am technischen Stand seiner Zeit, als durchaus fortschrittlich gelten können. Während des Ersten Weltkrieges stand aus naheliegenden Gründen vor allem der physische Schutz des Materials im Vordergrund und weniger ein Ausbau der bestehenden Sammlungen. Die Überlieferungssituation dieser historischen Phase, mit der die Filmarchive konfrontiert sind, ist eine äußerst schwierige, wurden doch kurz nach dem Ende des Kriegs in den besiegten Ländern

umfangreiche Film- und Dokumentenbestände – vor allem aus den Bereichen der kriegsspezifischen (Film)Berichterstattung – vernichtet. Bis zum Ende der Zwanziger Jahre kommt es zur Einrichtung von Abteilungen für audio-visuelle Medien innerhalb bestehender, etablierter Institutionen und auch zur Gründung neuer, meist staatlicher Stellen mit Schwerpunkt auf dem Medium Film. In den Dreißiger Jahren werden in allen klassischen filmproduzierenden Ländern Filmarchive eingerichtet, die zugleich die ersten Mitglieder des auch heute noch bestehenden Dachverbandes der Filmarchive, der *Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF)*, sind. Die FIAF bestand bei ihrer Gründung 1938 aus nur vier Mitgliedern, heute zählt sie über 120 Mitglieder aus mehr als 60 Ländern. In der Phase vor dem Zweiten Weltkrieg kam es zur Anlegung von umfangreichen Sammlungen, die dort ansetzen sollten, wo die Limits privater Sammlungen deutlich wurden. Diese Kollektionen wurden primär ohne Auswahlverfahren aufgebaut; parallel dazu konzentrierte man sich in den Filmarchiven während der Zwischenkriegszeit auf die Rettung von (Spiel)Filmkopien, wenngleich auch unter den Einschränkungen einer überaus kanonischen Auffassung von Filmerbe und Filmgeschichtsschreibung. War während des Krieges ein weiterer Ausbau von Sammlungen über Grenzen hinweg praktisch unmöglich kam es nach 1945 zum erneuten Aufbau von Archivstrukturen und einer Revitalisierung der FIAF. Besonders den Bemühungen dieser Institution ist es zu verdanken, dass der kulturelle Austausch zwischen den Ländern in Sachen Film, an dem sich Österreich nach der Gründung des Filmarchivs 1955 rege beteiligte, wieder in Schwung kam. Auch jetzt zählt die Aufgabe des *Networking* zwischen den Archiven, neben Hilfestellungen zum Auf- und Ausbau von Filmarchiven, dem Abhalten von Kongressen und einschlägigen Weiterbildungskursen und der Veröffentlichung von Publikationen, zu den zentralen Funktionen dieses Dachverbandes.[xii] In den Sechziger Jahre wirkte eine Generation von Archivaren, die auch mit filmgeschichtlichen Schriften hervortraten und erstmals eine lebendige Verbindung von Filmgeschichtsschreibung und Archivwesen demonstrierten. Umso verwunderlicher ist es, dass teilweise die gleichen Personen vehemente Vertreter einer klassischen Auffassung von

Archivarbeiten waren, also Archivgut um jeden Preis schützen wollten – und sei es auch, die Bestände für die (wissenschaftliche) Öffentlichkeit schwer bis gar nicht zugänglich zu machen. Die damals aufkommende Diskussion um das Verhältnis zwischen dem Wunsch einer öffentlichen Aufgabe nachkommen zu können und Archivbestände zu bewahren ist auch heute noch ein wesentlicher Faktor in der täglichen Arbeit der Filmarchive. Als positiver Nebeneffekt soll bezüglich dieses Konflikts aber nicht unerwähnt bleiben, dass zu diesem Zeitpunkt erste tiefschürfende Analysen der Probleme sachgerechter Aufbewahrung von Filmbeständen durchgeführt wurden.[xiii] Neben signifikanten Änderungen in den späten Siebzigern, die weiter unten noch im Detail besprochen werden, ist für die weiteren Jahrzehnte zu bemerken, dass ein bewundernswertes Gleichgewicht zwischen den doch sehr unterschiedlichen Aufgabenbereichen gefunden werden konnte, das auch eine verstärkte Spezialisierung innerhalb der Archive nicht ausschloss.



4. Nach-Schauen und Nach-Denken

Das Konzept des Zugänglichmachens im Rahmen der Möglichkeiten, das aktive Arbeiten mit dem Konzept des ‚lebendigen Archivs‘ ist leider alles andere als selbstverständlich. Eine Besserung in dieser Hinsicht brachte eine 1978 von der FIAF organisierte Filmkonferenz in Brighton, die den Spielfilm zwischen 1900 und 1906 zum Thema hatte und die inzwischen als wesentliche Zäsur in der Filmwissenschaft gilt.[xiv] Die klare Eingrenzung des Konferenzthemas war durch die positiv zu verstehende Archivsituation bedingt worden. Der Filmwissenschaftler David Francis formulierte diesen Umstand folgendermaßen: *"Originally we intended to consider all films produced between 1900 and 1906 and discuss the interrelationship between fact and fiction. However, when we discovered how many fiction films had survived in members' collections and how many would be available for screening in Brighton, we decided to limit our researches to this aspect of the period."*[xv] Die Hinwendung zur Erforschung des frühen Films ermöglichte einer jüngeren Generation von Filmwissenschaftlern – unter ihnen auch heute etablierten Granden der Filmgeschichte wie Tom Gunning, der bereits zitierte David Francis oder André Gaudreault – konstruktive Kritik an der klassischen Filmgeschichte zu formulieren. Dabei kam es zu noch heute, auch für die Archivarbeit, wesentlichen Neuüberlegungen bezüglich Periodisierungsversuchen in der Filmgeschichtsschreibung und dem Beginn einer noch immer andauernden, fruchtbaren Diskussionen über sozial- und kulturgeschichtliche Rahmenbedingungen der Produktion und Rezeption von Filmen. Geradezu revolutionär war auch der Versuch, die Entwicklung der Kinematographie und der Institutionalisierung des Kinos in Sinnzusammenhang mit einer Ideengeschichte der Moderne zu bringen. Mit der Umsetzung dieser Ideen fand auch wieder ein stärkerer Rückgriff auf die tatsächlichen Quellenmaterialien statt, der eine wesentlichen Änderung im Forschungsansatz und im alltäglichen Rechercheverhalten der Filmwissenschaftler mit sich brachte: Die Einbindung der Filmarchive war notwendig und auch erwünscht. Dass zu diesem Zeitpunkt auch eine neue Generation innerhalb der Archive ihren Dienst aufnahm, die ebenso wie die Wissenschaftler an einer Sensibilisierung und Begeisterung des Publikums interessiert war und immer noch ist, war dieser Entwicklung

überaus zuträglich: *"[O]ne of the key purposes of the Brighton Symposium, and certainly one of its valuable achievements, lay in making new contacts between film scholars. Bluntly stated, the Symposium wanted to make sure that the films lying in their vaults got dusted off and shown to people outside the archive."*[xvi]

5. Zirkulationen: Zur Politik des Archivs

Die Aufgabenbereiche der Filmarchive lassen sich unter folgenden Unterpunkten zusammenfassen: Sammeln, Restaurierung und sog. *Preservation*, Erschließung, Bereitstellung und Aufarbeitung. Diese Schritte, die hier im logischen Ablauf beschrieben werden, beschreiben sehr deutlich den Lebenskreis eines Filmes im Archiv und die erstrebenswerte Idealsituation für nationale Filmarchive: *"[D]ie Wahrnehmung der archivalischen Aufgaben eines nationalen Filmarchivs gilt der Erfassung, Sicherung, Erhaltung und Erschließung der nationalen Filmproduktion."*[xvii] Das Auffinden von Material, auch unter oben beschriebenen Schwierigkeiten, kommt unter den unterschiedlichsten Umständen zustande. Die ersten großen Sammlungen waren von den Institutionen aus Privatbeständen übernommen worden. Trotz der regen Sammeltätigkeit während dieses Zeitraums ist die Überlieferungssituation für die frühe Phase des Films nicht besonders gut. Umso wichtiger ist, gemäß der Ausrichtung der jeweiligen Institution bzw. Abteilung, eine aktive Akquisitionspolitik, in der auch die neueren Formate – wie z.B. Video oder DVD, die in den letzten Jahren besonders bei kleineren Produktionen zum Originalmaterial avancierten – berücksichtigt werden. Für diese permanente Bestandserweiterung gilt die Prämisse einer sachlichen und behutsamen Selektion angebotenen Materials ebenso wie

die Gleichwertigkeit von Spiel- und Dokumentarfilmen und der Austausch von Belegkopien im Sinne eines nationalen Vollständigkeitsauftrages, für dessen Erfüllung eine restriktive Pflichtexemplarabgabe durchaus förderlich wäre. Noch unentschieden ist hingegen die Frage, ob eine Form der *"Zwangsasschließung"*[xviii] nationaler Produktionen langfristige Vorteile bringt oder nur unnötig Ressourcen bindet. Ein Feld, das in diesem Zusammenhang wohl auch immer wieder neu zu diskutieren sein wird, ist die Archivierung von TV-Produktionen, die ja aufgrund ihrer Beschaffenheit zumindest zu großen Teilen archivwürdig wären. Mit Fragen wie dieser berührt man den sensiblen Bereich, den man gemeinhin wohl aller *"Verpflichtung zum Archiv"*[xix] als die *Politik der Archive* bezeichnen müsste: *"Jeder Archivar gehorcht einer bestimmten ‚Politik der Archive‘, denn die Entscheidung darüber, ob ein Dokument als archivwürdig anzusehen ist, folgt der Anwendung eines bestimmten Selektionsprinzips. Dieses Selektionsprinzip ist sowohl inklusiv als auch exklusiv. Es entscheidet nicht nur über die Aufnahme ins Archiv, sondern auch über den nachträglichen Ausschluß aus dem Archiv, die sogenannte ‚Kassation‘."*[xx]

Archivbetrieb bedeutet, an Gunning anschließend, immer auch wissenschaftliche und soziale Praxis: die Filmarchive stehen im Dienste der Erinnerung und werden somit auch in Zukunft daran arbeiten müssen, das Erinnerbare zu erweitern ohne die notwendige und reizvolle Auseinandersetzung mit dem (Spannungs)Verhältnis von Bewahren und Zugänglichmachen zu scheuen. Mit der Erhaltung und Verlebendigung des Archivs stellt man sich nicht nur alten und neuen Herausforderungen, die Filmarchive werden mit ihrer umfassenden Verantwortung auch als *"Wiege einer neuen Filmkultur"*[xxi] denkbar – fällt ihnen doch die anspruchsvolle Aufgabe zu, *"Hüter des Materials für zukünftige Generationen zu sein und doch alles zu tun, um den gegenwärtigen Nutzern die bestmögliche Dienstleistung zu bieten. Denn ohne die Auswertung der Dokumente und Artefakte durch heutige Wissenschaftler gehen zeitgebundene Erkenntnisse verloren, versickert das Interesse für gewisse Bereiche, können die Nachfolgenden bedeutende Fragestellungen nicht mehr erkennen"*. [xxii]



6. Erschließung und Präsentation: Fallbeispiel

"1938"

Mit der intellektuellen Erschließung und permanenten Befragung der Bestände wächst nicht nur die Übersicht über das jeweils im Zentrum der Sammlung stehende Filmmaterial, denn mit reiner Katalogisierungsarbeit ist es in diesem Bereich schon lange nicht mehr getan. Besonders in Hinblick auf die bereits angesprochene Akquisitionspolitik ist auf lange

Sicht die intensive Auseinandersetzung mit historischen Materialien und Dokumenten ebenso notwendig wie nationale und internationale Projekte zur (Tiefen)Erschließung neuer, bisher unberücksichtigter Quellen. Für eine solche aufwendige Auswertung von Quellen ist die aktive Einbindung einer spezifischen Fachbibliothek, einer wissenschaftlichen Abteilung und einer leistungsfähigen Filmdokumentation unentbehrlich. Letztere *"zielt auf die systematische Erfassung der Informationen über die Filmproduktion ohne Unterschied auf einzelne Gattungen oder Provenienzen. Abendfüllende Spielfilme sind ebenso zu beschreiben wie die jüngste Ausgabe einer der gerade noch überlebenden Wochenschauen, ein Dokumentarfilm amtlicher Provenienz wie der Werbefilm eines Industriekonzerns"*.^[xxiii]

In Bereitstellung und Aufarbeitung zeigt sich der Unterschied zu den klassischen Kinematheken ganz deutlich, da *"Filmarchive neben ihrer unmittelbaren archivischen Aufgaben durchaus auch in der Lage sind, die eigenen Filmbestände zu präsentieren, [...] Kinematheken bleiben stets von den Arbeitsergebnissen leistungsfähiger Filmarchive in aller Welt abhängig"*.^[xxiv] Kinematheken sind aus diesem Grund auch eher versucht, über Quantität im Angebot zu punkten, thematische Akzentuierungen bilden hier eher die Ausnahme denn die Regel. Mit dem Zeigen von archivspezifischen Filmmaterial sind mehrere relevante Aspekte in der Programmierung zu berücksichtigen, die ja auch auf die Gestaltung des jeweiligen Programms selbst einwirken: Mit der Projektion auf die Leinwand wird nicht nur das Medium lebendig gehalten, mit sinnvollen Rahmenveranstaltungen, wie Einleitungen und kommentierte Filmschauen ergibt sich darüber hinaus auch die Möglichkeiten der (Neu)Belebung von Filmgeschichte und dem Hinführen einer größeren Öffentlichkeit zu einem anspruchsvollen Diskurs.^[xxv] Schlussendlich kann auf diesem Weg auch zu einer klaren Profilierung des Films gegenüber anderen Kunstformen beitragen werden, ohne medienüberschreitende Phänomene von vornherein zu disqualifizieren. Die erwähnten kommentierten Filmschauen erweisen sich besonders dann als notwendig, wenn im Rahmen der Programmarbeit auch solche Filme und Materialien gezeigt werden, die für Kinematheken als

unprogrammierbar gelten müssen: etwa das Zeigen von Filmfragmenten, restaurierten Kostbarkeiten aus den Archivbeständen oder sensiblen Materialien. Gerade solche Reihen laden ja durchaus zu historischen Inszenierungsformen ein, also etwa die Begleitung von Stummfilmen mit Live-Musik. Das Feld der Publikationen ist ein weiterer Bereich, der die Tätigkeit der Filmarchive für eine größere Öffentlichkeit sichtbar werden lässt – nicht nur in ihrer Rolle als *frame-keeper*, sondern eben auch als grenzwächterischer *gatekeeper*. In den Sechziger Jahren war eine erste Phase verstärkter Archivveröffentlichungen spürbar geworden: Damals waren vor allem nationalspezifische Filmografien, Kataloge, Nachschlagewerke und Findbücher veröffentlicht worden. Ab den Neunziger Jahren ist eine verstärkte Publikationstätigkeit über bestandsspezifische Werke hinaus spürbar geworden, die zumeist in klarer Verbindung mit archiveigenen Forschungstätigkeiten zu sehen ist. Die neuen Grundlinien für spezifische Publikationen, die neben der Zugänglichmachung von Sammlungen und der Verbreitung grundlegender Kenntnisse zu Ästhetik und Geschichte des Films, vor allem weiterführende Studien biographischer oder theoretischer Art mit einschließen, können mithelfen, ein umfassenderes und detaillierteres Verständnis der Kinogeschichte und ein vollständigeres Bild einer (nationalen) Filmhistorie zu erlangen. Publikationen, ob nun klassische Printpublikationen oder Medienträger wie DVDs, stellen im neuen Selbstverständnis der Filmarchive einen wesentlichen Pfeiler dar, der auch einen nicht zu unterschätzenden Renommeegewinn für die Institution darstellt, in ihnen spiegelt sich nicht zuletzt auch die umgesetzte wissenschaftliche Arbeit und die editorische Sorgfalt des jeweiligen Hauses.[xxvi]





Ein Beispiel für die Forschungsarbeit des Filmarchivs Austria ist die Publikation der erhaltenen Wochenschauberichte aus dem Jahr 1938 nach einer mehrjährigen Vorlaufphase, die durch umfassende Recherche- und Restaurierungsarbeiten bedingt war. Die DVD, deren Veröffentlichung von zwei umfassenden Sammelbänden begleitet und sinnvoll ergänzt wurde, versammelt eine Auswahl historischer Bilddokumente aus dem letzten Jahr vor dem Beginn des Zweiten Weltkriegs und macht die Grenzüberschreitung als Beschreibung eines Wechsels von einem undemokratischen System in ein anderes möglich. [xxvii] Der Kernbestand der kritischen Edition stellen dabei die von März bis Dezember 1938 produzierten Beiträge der OSTMARK-WOCHENSCHAU dar. Bemerkenswert ist dabei unter anderem auch, dass die ausführende Firma, die Wiener Selenophon Licht- und Tonbildgesellschaft, auch schon die Wochenschau des sogenannten Ständestaats, die ÖSTERREICH IN BILD UND TON, produziert hatte. Bei einem Teil der aus dem Frühjahr 1938 stammenden Beiträge der OSTMARK-WOCHENSCHAU handelt es sich nicht zuletzt auch deshalb um Beiträge, die eigentlich für die ÖSTERREICH IN BILD UND TON erstellt worden waren und die – anschließend an die Praxis der Zensurfassungen aus 1937 – nach politischen Ereignissen des März' 1938 eingezogen, gemäß den Propagandaabsichten der neuen Machthaber umgeschnitten und danach unter dem neuen Namen wieder zur Veröffentlichung freigegeben wurden. Die Grenze des *Um-Schnitts* wird also auch auf dem ursprünglichen physischem Träger nachvollziehbar, in der Vervielfältigung verschwindet dieses Moment der Instrumentalisierung im Kopiervorgang.

Die Grenzverwischung bzw. das Zelebrieren der nationalen Grenzen eben um sie dann umso filmisch wirksamer aufzuheben, findet sich auf der inhaltlichen Ebene der Träger. Das auf diese Weise erfasste und verformt dargestellte Jahr 1938 lässt sich hinsichtlich der untersuchten Beispiele somit auch topologisch lesen, also als Feld der Fragen nach Verräumlichung, nach der Architektur visueller Medien und nicht zuletzt nach Legitimation und Hegemonie. Insbesondere für eine

Auseinandersetzung mit 1938 und den diversen damit verknüpften filmhistorischen Phasen und Entwicklungen ist eine Bezugnahme auf die Dimension des Raumes unerlässlich, tritt das NS-Regime doch mit dem Anspruch einer Neudefinition von ebendiesen zwei miteinander verkoppelten Bereichen an: Raum soll gemäß dem Regime neu definiert, strukturiert und sozusagen vereinheitlicht werden, Film als Medium soll eine Erneuerung im Sinne einer propagandistischen Gleichschaltung erfahren. Raum-Film und Film-Raum sind die bedauernswert effektiven Denkwege einer wirkungsmächtigen Geographie oder eben auch Kartographie symbolischer Manipulation, hin zu einer geoskopischen Diktatur. Neben den Strukturen der Wiederholung und Neueinbettung von Filmmaterialien ist in diesen Filmbeispielen die *Grenze* von größtem Interesse. Sie wird zelebriert – und dann einfach aufgehoben. In der retrospektiven und editorischen Perspektive muss man sich also fragen: Wo liegen die Vorteile der Karte, ihre Glücksversprechen, wo führt sie uns aufs sprichwörtliche Glatteis? Das Medium der Karte vereinfacht notwendigerweise, es simplifiziert, es formalisiert. So wie eine Karte die Welt thematisch codiert, so entschlüsselt sie auch ebendiese zu vermittelnde Welt. Wie Karl Schlögel sehr richtig zusammenfasst: *"Man zieht sie [also die Karten, T.B.] zu Rate, wenn man eine Elementarinformation braucht, um nicht ganz ahnungslos zu sein. Aber die Karte ist selbst eine Form der Produktion und Reproduktion von Räumen, eine Repräsentationsform, die eine spezifische Erkenntnis- und Repräsentationsqualität besitzt, und die durch keine andere ersetzt werden kann. Kartenzeichner verfertigen immer schon Weltbilder. Die Geschichte der Kartographie ist eine Geschichte der Weltvermessung, Weltaneignung und Weltbildproduktion."*[xxviii]

Die Karte ist somit eine Option auf das Bild einer überschaubaren Welt, eine Möglichkeit der Ordnung einer ansonsten vielleicht ja sogar ungesicherten, gefährlichen Umgebung. Aber alles – und zwar eben wirklich: alles – passiert filmisch, politisch bzw. kartographisch ja nicht nur in der Dimension des Raumes, sondern eben auch in der Dimension der Zeit. So wie Karte einerseits die Möglichkeit zu sein scheint, die Zeit fassbar zu machen, ist sie andererseits aber auch nur ein Ausdruck einer vorläufigen Fixierung, eines Zustandes. Um ebendiesem Charakter der

Propaganda beizukommen braucht ein Archiv in der seriösen Aufarbeitung seiner Quellen somit eine sinnvolle Kontextualisierung, stellt sich die Notwendigkeit eines wissenschaftlichen Kommentars ein, der bei sensiblen Materialien geradezu unverzichtbar ist. Weniger die Frage, welche Materialien nicht zugänglich gemacht werden sollen, als vielmehr die selbstkritische Auseinandersetzung mit der Herausforderung, unter welchen Bedingungen welche Materialien publik gemacht werden können. Das Leben und Nachleben der Filme dauert ebenso an wie die mannigfaltigen Verantwortungen für sie.

7. Tempus fugit

Mit dem Unsterblichkeitsversprechen des Films, dem Stemmen der Filmarchive gegen den Verfall des Materials, im Sinne einer *Erinnerungserzeugung*[xxix] und der angestrebten Wirksamkeit über die zeitlichen Konditionen und Begrenzungen hinweg, sind wir nun bei einer unübersehbaren Grenze angelangt: der Dimension der Temporalität. Archive, die in ihrer philosophischen Beschaffenheit als ein auf die Zukunft ausgerichtetes *"Unterpfand"*[xxx] darstellen, rangen und ringen mit dem Spannungsverhältnis von Filmgeschichte und filmisch erfasster, fixierter Zeit. Der Regisseur Alexander Tarkovski schreibt in seinem Essay *Die versiegelte Zeit* – und hier sind wir mit dem Ende nun tatsächlich am Anfang, bei der Vorgabe des zu Wiederholenden, angelangt – zu dieser, die Zukunft der Filmarchive deutlich (mit)bestimmenden Herausforderung, folgendes: *"Bis zum heutigen Tag können wir den genialen Film ‚Die Ankunft des Zuges‘ nicht vergessen, der bereits im vorigen Jahrhundert gezeigt wurde und mit dem alles begann. Dieser allgemein bekannte Film von Auguste Lumière wurde nur deshalb gedreht, weil man damals gerade Filmkamera, Filmstreifen und Projektionsapparat erfunden hatte. In diesem Streifen, der nicht länger als eine halbe Minute dauert, ist ein sonnenbelichtetes Stück Bahnsteig zu sehen, auf und ab gehende Damen und Herren, und schließlich der aus der Tiefe der Einstellung direkt auf die Kamera zufahrende Zug. Je näher der Zug herankam, desto größer wurde damals die Panik im Zuschauersaal: die Leute sprangen auf und rannten hinaus. In diesem Moment wurde die Filmkunst geboren. Und das war nicht nur eine*

Frage der Technik oder einer neuen Form, die sichtbare Welt wiederzugeben. Nein, hier war ein neues ästhetisches Prinzip entstanden. Dieses Prinzip besteht darin, daß der Mensch zum ersten Mal in der Geschichte der Kunst und Kultur eine Möglichkeit gefunden hatte, die Zeit unmittelbar festzuhalten und sich diese zugleich so oft wieder reproduzieren zu können, also zu ihr zurückzukehren, wie ihm das in den Sinn kommt. Der Mensch erhielt damit eine Matrix der realen Zeit. Die gesichtete und fixierte Zeit konnte nunmehr für lange Zeit (theoretisch sogar unendlich lange) in Metallbüchsen aufgehoben werden."[xxxii]

Die theoretische Unendlichkeit – die ein Arbeiten mit Digitalisaten nicht ausschließt, aber eben sehr wohl auf die Erhaltung des ursprünglichen, unverzichtbaren Materials verweist – spiegelt sich auch im eben veröffentlichten FIAF Manifest, das zum 70. Geburtstages dieser Organisation veröffentlicht wurde. In der finalen Passage dieses treffenden Dokuments, das die Grenzen der Digitalisierung durchaus problembewusst reflektiert, heißt es deshalb auch: *"Never throw film away, even after you think something better comes along. No matter what technologies emerge for moving images in the future, existing film copies connect us to achievements and certainties of the past. FILM PRINTS WILL LAST – DON'T THROW FILM AWAY."*[xxxii]

8. Literatur

[i] Roberto Calasso: Der Untergang von Kasch. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag 2002 (st 3425), S. 180

[ii] Jacques Derrida: Leben ist Überleben. Wien: Passagen Verlag 2005, S. 41

- [iii] Vergleiche hierzu: Martin Heidegger: Holzwege. Frankfurt a.M.: Vittorio Klostermann 1963, S. 56-58
- [iv] Wolfgang Ernst: Das Rumoren der Archive. Ordnung aus Unordnung. Berlin: Merve Verlag 2002 (imd 243), S. 119
- [v] Vergleiche hierzu: Michael Thompson: Mülltheorie. Über die Schaffung und Vernichtung von Werten. Essen: Klartext-Verlag 2003
- [vi] Vergleiche hierzu: Frances A. Yates: Gedächtnis und Erinnern. Mnemotechnik von Aristoteles bis Shakespeare. Berlin: VEB Deutscher Verlag der Wissenschaften 1990
- [vii] Ernst: Das Rumoren der Archive, S. 120f.
- [viii] Ernst: Das Rumoren der Archive, S. 88
- [ix] Leopold Auer: Zur Rolle der Archive bei der Vernichtung und (Re-)Konstruktion von Vergangenheit. In: Speicher des Gedächtnisses. Bibliotheken, Museen, Archive. Teil I: Absage an und Wiederherstellung von Vergangenheit. Kompensation und Geschichtsverlust. Herausgegeben von Moritz Csáky und Peter Stachel. Wien: Passagen Verlag 2000, S. 57-66, hier S. 57
- [x] Stephen Bottomore: 'The sparkling surface of the sea of history' – Notes on the Origins of Film Preservation. In: This Film is Dangerous: A Celebration of Nitrate Film. Edited by Roger Smither. Bruxelles: FIAF 2002, S. 86-97, hier S. 86
- [xi] [o.A.]: Kinematographische Archive. In: Kinematographische Rundschau Nr. 7 (o. Jg.) 1907, S. 2
- [xii] Vergleiche hierzu: Autour des cinémathèques du monde. 70 ans d'archives de film. Edité par Robert Daudelin et Éric Le Roy. Paris: CNC 2008
- [xiii] Vergleiche hierzu: Penelope Houston: Keepers of the Frame. The Film Archives. London: BFI 1994, S. 37ff.

- [xiv] Vergleiche hierzu die bahnbrechenden, zweibändigen Konferenzakten: Cinema 1900 – 1906. An Analytic Study by the National Film Archive (London) and the International Federation of Film Archives. Compiled by Roger Holman. Brussels: FIAF 1982
- [xv] David Francis, zitiert nach Tom Gunning. In: Tom Gunning: A Quarter of a Century Later: Is Early Cinema Still Early? In: KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films Nr. 12 (o. Jg.) 2003, S. 17-31, hier S. 19
- [xvi] Gunning: A Quarter of a Century Later, S. 23
- [xvii] Friedrich P. Kahlenberg: Zur Aufgabenstellung von Filmarchiven. In: Aus der Arbeit des Bundesarchivs. Beiträge zum Archivwesen, zur Quellenkunde und Zeitgeschichte. Herausgegeben von Heinz Boberach und Hans Booms. Boppard am Rhein: Harald Boldt Verlag 1978 (Schriften des Bundesarchivs 25), S. 143-165, hier S. 146
- [xviii] Kahlenberg: Zur Aufgabenstellung von Filmarchiven, S. 149
- [xix] Jacques Derrida: Dem Archiv verschrieben. Eine Freudsche Impression. Berlin: Brinkmann + Bose 1997, S. 135
- [xx] Uwe Wirth: Archiv. In: Grundbegriffe der Medientheorie. Herausgegeben von Alexander Roesler und Bernd Stiegler. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2005 (UTB 2680), S. 17-27, hier S. 17
- [xxi] Kahlenberg: Zur Aufgabenstellung von Filmarchiven, S. 143
- [xxii] Sabine Lenk: Von der Notwendigkeit der Wissensverbreitung. Publikationen aus Filmarchiven und ihrem Umfeld. In: KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films Nr. 7 (o. Jg.) 1998, S. 163-176, hier S. 165
- [xxiii] Kahlenberg: Zur Aufgabenstellung von Filmarchiven, S. 147
- [xxiv] Kahlenberg: Zur Aufgabenstellung von Filmarchiven, S. 146
- [xxv] Vergleiche hierzu: Stefanie Schulte Strathaus: Showing Different Films Differently. Cinema as a Result of Cinematic Thinking. In: The Moving Image Iss. 1 (Vol. 4), S. 1-16; Frank Roumen: Die neue Kinemathek.

Ein anderer Ort, ein anderes Publikum, eine andere Zeit. In: KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films Nr. 5 (o. Jg.) 1996, S. 155-159

[xxvi] Vergleiche hierzu: Celluloid Goes Digital. Historical-Critical Editions of Films on DVD and the Internet. Edited by Martin Loiperdinger. Trier: WVT Wissenschaftlicher Verlag Trier 2003 (Filmgeschichte International 12)

[xxvii] Für die erwähnten Veröffentlichungen vergleiche: Verena Moritz, Karin Moser und Hannes Leidinger: Kampfzone Kino. Film in Österreich 1918-1938. Wien: verlag filmarchiv austria 2008; Die Ostmark-Wochenschau. Ein Propagandamedium des Nationalsozialismus. Herausgegeben von Hrvoje Miloslavic. Wien: verlag filmarchiv austria; Jahresedition 1938. Kommentierte Filmdokumente zum Anschlussjahr [DVD]. Redaktionell betreut von Michael Achenbach und Hrvoje Miloslavic. Wien: verlag filmarchiv austria 2008

[xxviii] Karl Schlögel: Räume und Geschichte. In: Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften. Herausgegeben von Stephan Günzel. Bielefeld: Transcript Verlag 2007, S. 33-51, hier S. 46f.

[xxix] Vergleiche hierzu: Mary Ann Doane: The Emergence of Cinematic Time. Modernity, Contingency, the Archive. Cambridge, MS.: Harvard University Press, S. 221ff.

[xxx] Derrida: Dem Archiv verschrieben, S. 38

[xxxi] Andrej Tarkowskij: Die versiegelte Zeit. Gedanken zur Kunst, Ästhetik und Poetik des Films. Berlin: Ullstein Verlag 1985, S. 68

[xxxii] [o.A.]: Don't Throw Film Away. The FIAF 70th Anniversary Manifesto. In: Journal of Film Preservation Nr. 77/78 [October 2008] 2008, S. 5-6, hier S. 6