

**Zeitschrift:** Filmbulletin : Zeitschrift für Film und Kino

**Herausgeber:** Stiftung Filmbulletin

**Band:** 40 (1998)

**Heft:** 219

**Artikel:** "Letztlich dreht sich irgendwann immer alles ums Geld" : Gespräch mit Hans Helmut Prinzler, dem Leiter der Deutschen Kinemathek, über die Filmarchivierung

**Autor:** Vian, Walt R. / Prinzler, Hans Helmut

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-867155>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

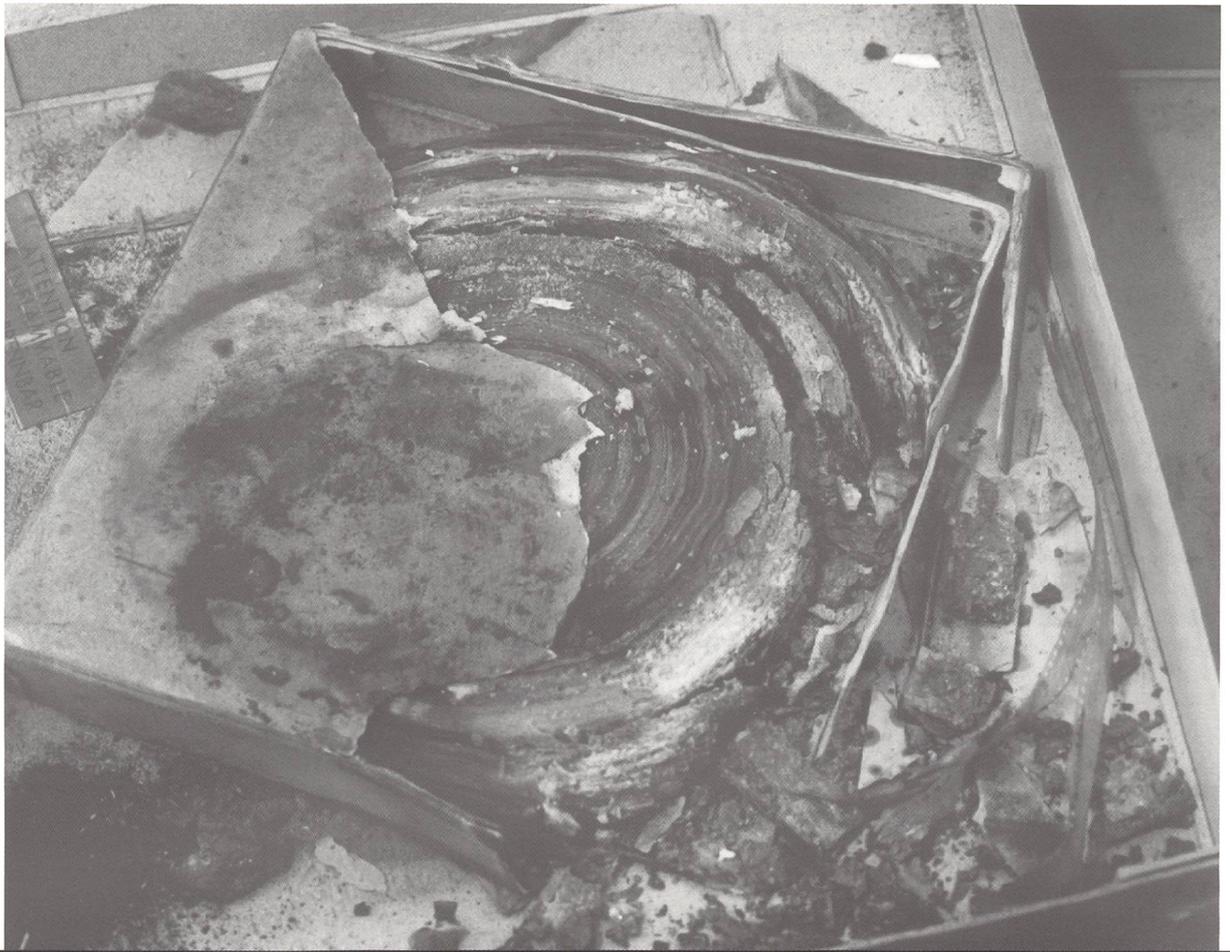
L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 01.04.2025

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**



Cinémathèque suisse

## «Letztlich dreht sich irgendwann immer alles ums Geld»

Gespräch mit Hans Helmut Prinzler,  
dem Leiter der Deutschen Kinemathek,  
über die Filmarchivierung

**«Das Wissen, wie man Filme so verwahren kann, dass man immer wieder auf sie zurückgreifen kann, und das Wissen über die angemessene Art, das Material zu sichern, entstand eigentlich erst in den sechziger Jahren.»**

**FILMBULLETTIN** Blenden wir fünfzig Jahre zurück. Wie war, kurz nach dem Zweiten Weltkrieg, die Situation der Filmkultur, der Kinos und der Archive?

**HANS HELMUT PRINZLER** Persönliche Erinnerung ist es nicht, sondern nur ein nachträgliches Wissen über die damalige Zeit, die in den einzelnen Ländern, je nach direkter Betroffenheit durch den Krieg, sehr unterschiedlich war. In der Schweiz war es sicherlich einfacher, sich mit einer Thematik wie Filmarchivierung zu beschäftigen. Im geteilten Deutschland war das kein vordringlicher Gedanke. Da waren Fragen der Versorgung und wie aus den Trümmern langsam hervorzu-

kommen sei, wie so was ähnliches wie eine Filmproduktion überhaupt erst wieder aufzubauen sei, viel vordringlicher. Archivieren und Sichern hat in Deutschland erst ab Anfang der fünfziger Jahre eine Rolle gespielt – in der DDR und parallel auch in der Bundesrepublik.

Es gab eine Art von Vorlauf. Die Gründung der FIAF 1938 war ein sehr wichtiges Datum – die Gründungsmitglieder waren die Archive in Schweden, Grossbritannien, Frankreich und Deutschland. In Frankreich kam der Archivgedanke vor allem aus der Filmclub-Bewegung und aus dem Bedürfnis, alte Filme vorzuführen, die zu einem grossen Teil kaum mehr zur



HINTERGRUND  
ZU 50 JAHRE CINÉMATHÈQUE SUISSE



1  
*Ein Nitrofilm  
zersetzt sich*

2  
*Filmlager Mont  
de By*

3  
*Freddy Buache,  
1954*

Verfügung standen. Der erste Gedanke – wie es in Paris als Philosophie betrieben wurde – war, die Filme verfügbar zu machen. Es ging darum, jüngeren Leuten bewusst zu machen, dass es eine Filmgeschichte gibt. Zum Teil war das Interesse am alten Film auch durch die Veränderungen etwa vom Stummfilm zum Tonfilm nicht mehr so gross wie für das aktuelle Kino.

Die Geschichte der Filmarchive wurde auch durch einzelne Persönlichkeiten geprägt, in Frankreich durch *Henri Langlois*, in England durch *Ernest Lindgren*. Und es gab private Sammler. Ohne diese privaten Sammler würden die meisten der heutigen grossen

Archive viel ärmer sein. Sehr vieles von der Filmgeschichte ist definitiv verloren.

Am Anfang war der Gedanke einer grösstmöglichen Sicherung des Materials erst von zweiter oder dritter Priorität. Das Wissen, wie man Filme so verwahren kann, dass man immer wieder auf sie zurückgreifen kann, und das Wissen über die angemessene Art, das Material zu sichern, entstand eigentlich erst in den sechziger Jahren, als man herausgefunden hat, wie man den Zerfall des Nitromaterials durch bessere Lagerung – sagen wir – etwas stoppen oder den Film durch Umkopierung sichern kann.

**FILMBULLETIN** Wie hat sich die FIAF, die «Fédération Internationale des Archives du Films», entwickelt?

**HANS HELMUT PRINZLER** Auch die Entwicklung der FIAF ist zunächst einmal durch grosse Persönlichkeiten geprägt worden, Enthusiasten, die nach einem Forum für internationale Zusammenarbeit suchten.

In fast allen Ländern gibt es aus dieser ersten Generation diese Pioniere, *Jerzy Toeplitz* in Polen etwa, *Einar Lauritzen* in Schweden, *Jan de Vaal* in Holland, *Jacques Ledoux* in Belgien. Das waren, in der Regel jedenfalls, auch die ersten Direktoren für die institutionalisierte Form der Archive. In Amerika war Ende der dreissiger Jahre *Iris Barry*

«Die Pioniere hatten eine Vision, es ging ihnen vor allem um das Sammeln der Filmkunst. Sie hatten einen ziemlich genauen Begriff von dem, was sie an Filmen, an grossen Regisseuren schätzten, oft fühlten sie sich auch stark der Avantgarde verbunden.»

beim Museum of Modern Art sehr wichtig – wobei die Archivierung in Amerika schon relativ früh in der Library of Congress einen anderen institutionellen Zusammenhang gefunden hat.

**FILMBULLETIN** Was waren das für Leute? Hast du noch einige der Pioniere gekannt? Henri Langlois zum Beispiel?

**HANS HELMUT PRINZLER** Nicht mehr persönlich. Ich gehöre heute zwar schon zur älteren Generation, aber die Pioniere waren Väter oder Vorväter, aufs Ganze gesehen. Das sind interessante Generationsveränderungen. Ich habe *Gerhard Lamprecht*, auf den die Deutsche Kinemathek zurückgeht, noch kennengelernt, aber nicht mehr wirklich intensiv erlebt. Lamprecht war einer der wichtigsten Archivare im deutschen Raum. Natürlich habe ich *Freddy Buache* kennengelernt und Jerzy Toeplitz.

In der ersten und zweiten Generation gab es allerdings viele, die sich selbst zum Mittelpunkt gemacht haben. Sie konnten nicht zuhören und redeten immer nur von ihren eigenen Sachen. Oft gab es sehr unversöhnliche Kontroversen. Die Animositäten waren manchmal so gross, dass etwa Ledoux für Jahre nicht mehr zur FIAF kam, weil er sich über etwas geärgert hat, und andere wiederum haben sich über ihn geärgert. Die Cinémathèque française war jahrzehntelang nicht Mitglied, weil sie nichts für die Sicherung der Filme unternommen hatte. Jacques Ledoux hat mehr die Position der Sicherung vertreten. Wenn man die Bedingungen berücksichtigt, unter denen diese Pioniere tätig waren, mag man zwar Verständnis für ihr Verhalten aufbringen, aber ein bisschen mühsam war es doch.

Es gab unter der älteren Generation grosse Meinungsverschiedenheiten darüber, wie die Arbeit einer Cinémathèque generell funktionieren sollte, was im Vordergrund zu stehen habe. Es gab viele, die sagten, es gehe nur um die Filme. Drehbücher, Requisiten oder Fotos, Plakate hat man nebenher aufgehoben, aber das stand für viele der Gründungsväter der Cinémathèques nicht im Vordergrund. Wobei andere der Meinung waren, das brauche man, um das Umfeld von Filmproduktion und -rezeption deutlich zu machen, das sei ein wichtiger Bestandteil der Kulturgeschichte. Erstere argumentierten aber: Die Kräfte reichten ohnehin nicht aus. Die

meisten Länder haben erst später die Idee, ein Filmmuseum jenseits der Vorführung von Filmen einzurichten, verfolgt.

Der Grundgedanke eines puristischen Filmmuseums ist natürlich, Filme in den besten, integralsten Fassungen, in den besten Kopien, die man auftreiben kann, zu zeigen. Das ist sicherlich der zentrale Auftrag jeder Cinémathèque.

**FILMBULLETIN** Gab es auch unterschiedliche Auffassungen, welche Filme gesammelt werden sollen?

**HANS HELMUT PRINZLER** Am Anfang haben alle versucht, alles zu sammeln. Das war ja sehr naheliegend, weil man bei den Filmen, die man vorführen wollte, keine nationalen Grenzen ziehen wollte und das, was wir heute an internationalen Beziehungen miteinander pflegen, so nicht vorausgesetzt werden konnte. Man wollte die amerikanische Filmgeschichte ebenso wie die russische, die französische, die deutsche oder die schwedische präsentieren.

Prekär wird es erst, wenn es um die Sicherung dieser Materialien geht. Das ist sehr aufwendig und teuer, und wenn ich das für alle Filme machen will, gerate ich sofort an die Grenzen des Möglichen. Das ist nur noch in einem internationalen Zusammenhang einigermaßen zu bewältigen. Deshalb hat man sich relativ schnell darauf verständigt, dass die nationalen Archive, wenn es denn ein zentrales Institut oder einen Verbund solcher Archive gibt, die Aufgabe haben, jeweils die Produktion ihres Landes zu sichern, und die Cinémathèques anderer Länder auf die Kopien dieser nationalen Archive zurückgreifen können, dieses Material also nicht selber sichern müssen. Es gibt heute einen sehr lebhaften Austausch unter den Archiven.

Es waren auch Kriegsfolgen, die sehr viel Material international bewegt haben. Das deutsche Material war quasi aufgeteilt zwischen Moskau und Washington und wurde grossenteils erst zu einem späteren Zeitpunkt zurückgegeben. Bei dieser Rückgabe spielte die FIAF eine bedeutende Rolle, weil durch die Mitgliedschaft eine Zusammenarbeit unabhängig von politischen Kontroversen möglich war.

**FILMBULLETIN** Filmgeschichte – da denkt man an Eisenstein, Griffith oder Stroheim, aber nicht unbedingt an Dokumentaraufnahmen.

**HANS HELMUT PRINZLER** Der Gedanke, dokumentarisches Material zu sammeln, war von allem Anfang an verbreitet. Das führte dazu, dass heute sehr viel dokumentarisches Material aus der frühen Zeit vorhanden ist. Zum Teil offizielles Material, Ereignisse, die festgehalten sind, Aktualität, von der man schon früh den Eindruck hatte, das Material muss aufgehoben werden, weil es ein Stück der politischen Repräsentation der eigenen Geschichte ist.

Da war es eher notwendig, ein Bewusstsein dafür zu schaffen, dass auch die trivialen Filme aufgehoben werden müssen. Früher hat man Film oft in wertvolle Kunst, Kultur und in weniger wertvolles Triviales, Serielles eingeteilt. Dabei wurde natürlich immer gesagt, es sei nicht notwendig, das Serielle aufzubewahren. Das sieht man heute anders.

**FILMBULLETIN** Die Pioniere hatten noch eine Vision.

**HANS HELMUT PRINZLER** Die Pioniere hatten insofern eine Vision, als es ihnen vor allem um das Sammeln der Kunst, der Filmkunst ging. Sie hatten einen ziemlich genauen Begriff von dem, was sie an Filmen, an grossen Regisseuren schätzten, oft fühlten sie sich auch stark der Avantgarde verbunden, lag ihr Interesse da, wo der Schnittpunkt vom Film zu den anderen Künsten anzusiedeln ist. Das war in den zwanziger Jahren für viele Pioniere ein wichtiger Impuls. Auf der einen Seite erhob in den zehner und zwanziger Jahre der fiktionale Film – Griffith und die Folgen, sag ich jetzt mal – seinen Kunstanspruch, und auf der anderen Seite spielte der Avantgardefilm als Experimentierfeld eine grosse und wichtige Rolle.

Die Filmhistoriker und Archivare der allerersten Generation waren oft eng mit den Filmleuten verbunden. Es gab etwa in Frankreich eine sehr enge Verbindung zwischen Langlois und Stroheim oder auch zwischen Langlois und Fritz Lang. Lamprecht war selbst Regisseur. Zum Teil hatte das auch einen politischen Hintergrund. Frankreich war in der ersten Hälfte der dreissiger Jahre ein starkes Exilland. Viele Emigranten aus Deutschland machten da erste Station. Da sind wichtige Verbindungen entstanden.

**FILMBULLETIN** Wie waren die Bedingungen in den Archiven?

**HANS HELMUT PRINZLER** Die waren unterschiedlich, aber meist nicht

1  
Büro der  
Cinémathèque  
suisse an  
der Place de la  
Cathédrale,  
Lausanne, 1960

2  
Henri Langlois,  
Iris Barry und  
Luigi Rognoni,  
FIAF-Kongress  
in Cambridge,  
1951

3  
Freddy Buache,  
Henri Langlois,  
Vladimir  
Pogacic  
und Jan de Vaal,  
FIAF-Kongress  
in Warschau,  
1955



1

3



2



HINTERGRUND  
ZU 50 JAHRE CINÉMATHEQUE SUISSE

«Das Bewusstsein, dass Filmgeschichte auch ein ökonomischer Faktor ist, entstand erst richtig mit der Menge von Sendeprogrammen und dem Videoverkauf.»

optimal. Manche Sammler haben das Material leichtfertig in ungesicherten Räumen gelagert, andere bewahrten ihre Sammlung in Bunkern auf, die im Zusammenhang mit dem Zweiten Weltkrieg gebaut worden waren. Oft waren die privaten Sammler, aber auch die gerade entstandenen Institutionen gar nicht in der Lage, viel Geld für die Lagerung aufzubringen. Man stand und steht immer im Zwiespalt: möglichst viel aufzuheben kostet Geld, aber das, was man aufbewahrt, zu sichern, kostet ebenfalls viel Geld. Wenn man aus öffentlichen Mitteln nicht genügend Unterstützung bekommt, dann muss man zunächst einmal das Allernotwendigste tun – und das heisst eigentlich immer: erst mal aufheben.

Dabei ging es auch darum, mit Tricks und guten Verbindungen überhaupt an das Material heranzukommen. Die Rechtefrage ist lange strittig gewesen. Film ist ein privat hergestelltes industrielles Gut. Produzenten, Verleiher und Kinobesitzer waren wenig erbaut, wenn dieses Material aus ihrer Zirkulation herauskam an eine dafür nicht vorgesehene und schwer einzuschätzende Stelle. Natürlich konnten Sammler darauf hinweisen, dass dieses Sammeln, neben dem Markt, eine langfristige Bedeutung hat. Bis da aber Vertrauen entstand, hat es unglaublich lange gedauert.

**FILMBULLETIN** Rechtsanwälte haben darüber gewacht, dass die Kopien vernichtet wurden, wenn die Rechte ausgelaufen waren.

**HANS HELMUT PRINZLER** Filme nach der Auswertung zu kassieren – was jedem Archivar missfällt –, bot Produzenten und Verleihern die grösstmögliche Sicherheit, dass mit ihren Filmen kein Missbrauch getrieben wurde. Dahinter steht der Verwertungsgedanke: wenn die Verwertung abgeschlossen ist, kann das Gut vernichtet werden. Die Aufträge zum Abtransport der Filme wurden spezialisierten Firmen erteilt, und alle Archivare hatten irgendwelche Verbindungen zu diesen Einrichtungen. Natürlich hat man auch Kontakte zu Verleihern gepflegt, die mehr Verständnis dafür hatten, dass die Verwahrung des Materials langfristig einen Sinn macht. Aber das Bewusstsein, dass Filmgeschichte auch ein ökonomischer Faktor ist, entstand erst richtig mit der Menge von Sendeprogrammen und dem Videoverkauf.

Es ist übrigens auch keineswegs so, dass der grosse Verlust von Filmgeschichte nur in den zehner und

zwanziger Jahren liegt, er liegt genauso in den fünfziger Jahren, wo viele Filmproduktionsfirmen gegründet wurden, die zum Teil interessante Filme produzierten, aber schnell in Konkurs gegangen sind, und mit der Konkursmasse verschwand dann eben auch oft das Ausgangsmaterial.

**FILMBULLETIN** Wie war die Stellung dieser Sammler in der Öffentlichkeit? Wurden sie als komische Aussenseiter betrachtet?

**HANS HELMUT PRINZLER** So weit ich das nachträglich beurteilen kann, galten sie als Aussenseiter – auch als ein bisschen verrückt. Der kulturelle Wert des Films wurde in der Öffentlichkeit noch nicht sehr hoch eingeschätzt. Die Filmsammler, die zum Teil ja auch "private" Vorführungen hatten, waren wirklich Aussenseiter. Dass man bei sich "zu Hause", etwa im Keller, Filme vorführen konnte, das galt schon in den Zeiten vor dem Fernsehen als extremer Luxus, auch weil die Apparaturen für 35mm-Filme doch relativ aufwendig sind, vor allem wenn man das mit Tonfilm verbindet.

Ein interessantes Bindeglied zwischen den 35mm-Produktionen beziehungsweise Projektionen und der späteren Fernsehzeit ist natürlich das 16mm-Format. Von einem Teil der Sammler, Lamprecht hat das auch gemacht, wurden Filme aus finanziellen Gründen auf 16mm umkopiert, was auch für die Lagerung gewisse Vorteile brachte. Da das 16mm-Format aber nicht annähernd den bildlichen Reichtum des 35mm-Films – vom Auflösungsvermögen des Materials her – enthalten kann, ist das auch ein riesiger Verlust. Die 16mm-Kopie eignet sich eigentlich nur als eine Art provisorischer Zwischenträger. Andererseits ist auf 16mm-Kopien vieles überliefert, was sonst ganz verloren wäre.

**FILMBULLETIN** Heute ist es üblich, dass eine Cinémathèque ein Kino betreibt und ein täglich wechselndes Programm spielt, aber das war nicht immer so.

**HANS HELMUT PRINZLER** Nein, obwohl es bei den ersten Cinémathèques eigentlich das Wichtigste war, Filme zu zeigen. Wenn das allerdings als Philosophie im Vordergrund stand, führte es oft dazu – das war auch der Vorwurf an Freddy Buache –, dass zu wenig Aufmerksamkeit und Geld auf die Sicherung verwendet wurde. Dadurch hat inzwischen eben auch ein Verlust stattgefunden. Ich würde zwar

sagen: gut, dann sind die Filme wenigstens von ein, zwei Generationen noch einmal richtig gesehen worden, aber diese Generationen sterben irgendwann aus, und das Aufbewahren in der Erinnerung und in den Köpfen Einzelner ist wahrscheinlich nicht die effektivste Form im Umgang mit der Filmgeschichte.

**FILMBULLETIN** Das ist doch der Widerspruch: man sichert, was man als Schatz aufbewahrt, aber niemand kann es sehen, oder man zeigt es und riskiert Schäden und Verluste.

**HANS HELMUT PRINZLER** Als 1962 in Berlin die Kinemathek gegründet wurde, war dieser Widerspruch zwischen Gerhard Lamprecht, dem Gründungsdirektor der Kinemathek, und einer Gruppe, zu der etwa *Ulrich Gregor* gehörte, die die Filme zeigen wollte, so unversöhnlich, dass zwei Institutionen entstanden. Einerseits wurde die «Deutsche Kinemathek» als Archiv gegründet, und andererseits der Verein «Freunde der Deutschen Kinemathek», der die Filme zeigen sollte und wollte. Dieses Nebeneinander ist dann nicht so apodiktisch geblieben, die Kinemathek hat später auch Filmvorführungen organisiert und vor allem die Retrospektive bei den Berliner Filmfestspielen an die Hand genommen – aber der Ausgangspunkt war eine Meinungsverschiedenheit darüber, wie man mit Filmmaterial umgehen soll: sammeln und sichern oder zeigen.

**FILMBULLETIN** Aber eben, in der frühen Zeit wurde die Zusammenarbeit mit Filmclubs gepflegt, damit die Filme gezeigt werden konnten.

**HANS HELMUT PRINZLER** Filmclubs hatten eigentlich die stärksten Interessen an Filmgeschichte, sie zu vermitteln gehörte zu ihren zentralen Aufgaben, und da gab es schnell Partnerschaften. Oft sind aus Rechtsgründen die Cinémathèques mit einer Mitgliedschaft verbunden, was zum einen den Kreis der Zuschauer enger an solch ein Institut bindet, gleichzeitig in schwierigen Rechtssituationen auch Möglichkeiten schafft, einen Film doch vorzuführen, nur für Mitglieder.

Zu klären, wer überhaupt die Rechte für solch eine Vorführung hat, ist oft sehr kompliziert. Diese Rechte zu entgelten, ist in den letzten Jahrzehnten immer häufiger mit hohem Geldaufwand verbunden. Die Rechteinhaber haben oft gar kein Interesse an einzelnen Vorführungen in einem

kleinen Kreis, weil sie ihre Ware lieber exklusiv ans Fernsehen verkaufen wollen.

**FILMBULLETIN** Früher musste man in Europa herumreisen, um sich Filmgeschichte anzueignen, heute genügt ein Fernseher.

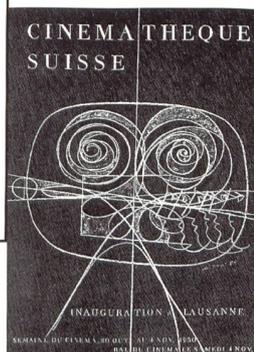
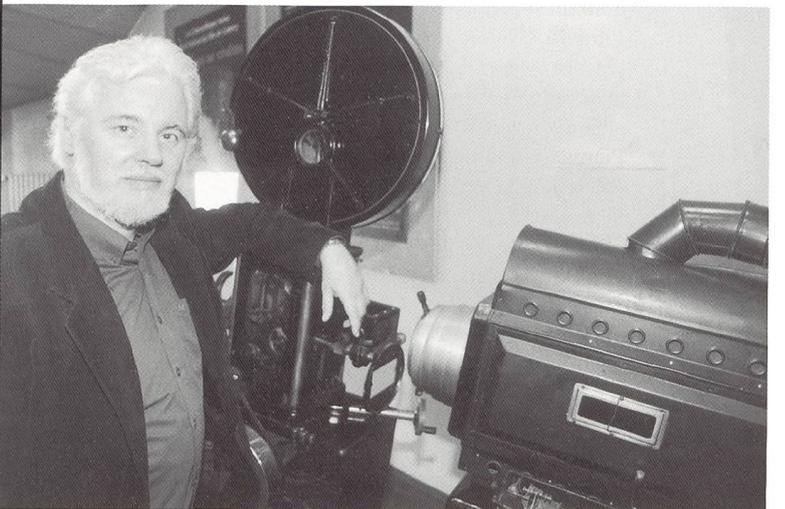
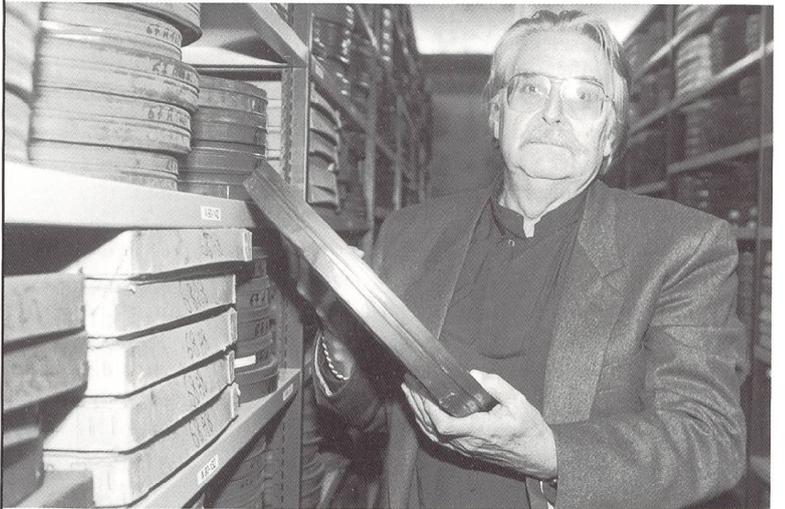
**HANS HELMUT PRINZLER** Es ist merkwürdig, vor dreissig Jahren hätte ich die Verfügbarkeit von so unendlich vielen alten Filmen als paradiesischen Zustand betrachtet. Heute habe ich erhebliche Zweifel, ob dieses doch sehr beliebige Angebot wirklich einen Sinn macht oder ob das nicht auch merkwürdig zerstörerische Folgen mit sich bringt. Erstens, man kann zwar alles haben, aber welchen Gebrauch macht man davon? Zweitens, man kann es im Fernsehen haben, was motiviert mich dann, für die Vorführung alter Filme in ein spezielles Kino, in eine Cinémathèque zu gehen?

Neuerdings muss immer das geschaffen werden, was offenbar den Kulturbegriff der neunziger Jahre definiert, nämlich ein *Ereignis*. Ich muss dafür sorgen, dass über den einzelnen Film hinaus ein Motiv entsteht, von zu Hause wegzugehen, um einen alten Film zu sehen. Ich kann vielleicht annonciieren, dass der Film überhaupt noch nie woanders gezeigt wurde, oder dass man, das ist ja auch ein gewisser Vorteil der Filmarchive, eine restaurierte Fassung vorführt. Das sind verführerische Annoncen, die man vor allem für Leute macht, die noch ein Bewusstsein oder einen Blick für den Unterschied zwischen der Vorführung im Kino und auf dem Fernsehschirm haben und es schätzen, wie viel mehr bei einer Filmprojektion im Kino von einem Film gesehen werden kann.

**FILMBULLETIN** Wieviele Archive sind bei der FIAF und wie häufig trifft man sich?

**HANS HELMUT PRINZLER** Es sind über hundert Archive und jährlich gibt es einen Kongress, der in unterschiedlichen Ländern stattfindet. Das wechselt zwischen Europa und dem amerikanischen Kontinent, mal Lateinamerika, mal Nordamerika. Der letzte Kongress war 1998 in Prag, der davor in Lateinamerika, 1995 war er in Los Angeles und 1999 ist er in Madrid.

Der Hauptakzent in der FIAF ist die *Preservation*, also die Pflege, Bewahrung und Sicherung der Filme, und ein ganz wesentlicher Bestandteil der gemeinsamen Arbeit ist ein Informationsaustausch über die besten



HINTERGRUND  
ZU 50 JAHRE CINÉMATHÈQUE SUISSE

1  
Erich von Stroheim, Pate der Cinémathèque suisse, anlässlich des Eröffnungsfestes in Lausanne am 2. November 1950

2  
Freddy Buache, Leiter der Cinémathèque suisse von 1951 bis 1995

3  
Hervé Dumont, Leiter der Cinémathèque suisse seit 1996

4  
Plakat von Hans Erni für die Einweihungsfeier der Cinémathèque suisse, 1950

«Die Verfügbarkeit von Material, auch von Dokumenten, ist wesentlich grösser als früher. Davon machen viele Filmhistoriker ausgiebig Gebrauch und dadurch gibt es einen relativ hohen Wissensstand.»

Wege, zu dieser Sicherung zu kommen: unter welchen Lagerbedingungen man Filme bewahrt, welche Schritte der Sicherung die effektivsten sind, wie man mit verloren gegangenen Stücken aus Filmen umgeht, welche Philologie es geben soll. Ein anderer wichtiger Akzent sind die kulturellen Aspekte.

In den letzten Jahren und Jahrzehnten ist eine spezielle Veranstaltungsreihe in Pordenone und in Bologna entstanden. Diese beiden Festivals in Italien sind zu einem Treffpunkt von Filmarchivaren und Filmhistorikern geworden, wo auch eine Möglichkeit besteht, das zu zeigen, was man gesichert hat. Es geht nicht darum, ins Archiv zu greifen und etwas Schönes vorzuführen, sondern darum, zunächst einmal die Verantwortung wahrzunehmen, zu sichern, und dann das Ergebnis der Sicherung, möglicherweise eine sehr aufwendige Restaurierung, dort zu präsentieren und sich damit auch dem Urteil der Fachleute zu stellen.

Interessant ist auch, dass das Wissen der Fachleute sich über die letzten Jahrzehnte immens vergrössert hat. Allerdings ist der Abstand zu den Rezipienten irgendwie auch grösser geworden. Es ist ein Fachkreis von Filmhistorikern entstanden, der sich mit Filmgeschichte beschäftigt, aber es wird schwerer, Filmgeschichte ausserhalb dieser Kreise zu vermitteln. Jüngeren Leuten leuchtet kaum ein, warum sie sich einen Stummfilm anschauen sollen, wo die Protagonisten nicht reden, wo allenfalls ein Pianist auftritt, um Musik dazu zu spielen. Schon die Vorführung von älteren Schwarzweissfilmen stösst auf eine gewisse Skepsis. Da kann man immer nur punktuell vermitteln, indem man die Aufmerksamkeit auf einzelne Aspekte dieser Filme richtet, dafür sensibilisiert. Oft denke ich, der Blick zurück endet schon nach fünf oder zehn Jahren. Wie die frühen achtziger Jahre zu vermitteln sind, ist manchmal schon eine Herausforderung, nicht zu reden von den sechziger, den dreissiger, den zehner Jahren.

**FILMBULLETIN** Das Wissen, sagst du, werde grösser, aber die Anzahl der Leute, die die Technik von damals noch kannten, das Original noch gesehen haben, wird kleiner.

**HANS HELMUT PRINZLER** Das ist richtig, die Zeitgenossenschaft ist kaum noch vorhanden, aber viele Filmhistoriker der zweiten, dritten oder vierten Gene-

ration haben sich sowohl technisches, wie auch ästhetisches Wissen angeeignet und die Materie intensiv studiert. Dank technologischer Hilfsmittel und methodischer Vereinbarungen gibt es auch einen erheblich verbesserten Zugriff auf Quellen, nicht nur was das Filmmaterial betrifft. Viele Dokumente und Materialien sind inzwischen trotz fehlender Arbeitskapazitäten erschlossen, und der Zugriff ist durch technische Hilfsmittel verbessert. Wir haben in der Kinemathek in den letzten Jahren zum Beispiel Filmplakate, die besonders fragil sind, fotografiert, gescannt und in den Rechner importiert, damit die Originale nicht immer aus den Plakatschränken rausgeholt werden müssen. Die Verfügbarkeit von Material, auch von Dokumenten, ist wesentlich grösser als früher. Davon machen viele Filmhistoriker ausgiebig Gebrauch und dadurch gibt es einen relativ hohen Wissensstand.

**FILMBULLETIN** Das ist bei euch so, aber Archive in andern Ländern dürften noch längst nicht so weit sein.

**HANS HELMUT PRINZLER** Es gibt je nach technologischer Ausrüstung, Geld, Personal Unterschiede im Stand der Dinge, aber letztlich ist der Weg dahin allen klar. Der Weg führt nur über die Sammlung von Informationen in technisch avancierter Form.

**FILMBULLETIN** Ist der Eindruck falsch, dass nach den Pionieren heute eher Manager und Verwalter gefragt sind, die solche Institutionen führen?

**HANS HELMUT PRINZLER** Vielleicht hat sich das ein bisschen polarisiert für die Führung der Institutionen. Häufig wird dieser Managertyp tatsächlich verlangt oder steht als Protagonist im Vordergrund, wenn es darum geht, dass die Institution ausreichend dotiert und in der Öffentlichkeit dargestellt wird. Oft teilt sich das dann aber in den Institutionen auf, und andere Mitarbeiter verkörpern die Position des Cineastischen, des Cinéphilen, der Empathie. Da gibt es auch in den jüngeren Generationen genug Verrückte, die den grössten Teil ihrer Lebenszeit investieren, um sich Filmgeschichte anzueignen, die viele Aufwendungen in Kauf nehmen, um bestimmte Filme, von denen sie nur gehört haben, zu sehen, die in Archive reisen oder zu den genannten Veranstaltungen in Italien, für die zum Beispiel eine Retrospektive oft wichtiger ist als der aktuelle Wettbewerb eines Filmfesti-

vals. Es gibt eine jüngere Generation zwischen zwanzig und vierzig, die oft über erstaunliche filmhistorische Kenntnisse verfügt.

**FILMBULLETIN** Führt das nicht zu Konflikten mit dem Managertyp?

**HANS HELMUT PRINZLER** Das führt auch zu Konflikten, weil diese Leidenschaft ja gottseidank oft kompromisslos ist, alles will. Es bedarf aber einer gewissen Kompromissbereitschaft, denn man kann nicht alles in kürzester Zeit schaffen – weder das Sichern, noch das Zeigen, noch das Publizieren, was immer auch alles notwendig ist.

Das Publizieren ist ein Aspekt, der neben dem Sammeln und Zeigen auch fundamental zur Cinémathèque-Arbeit gehört. Es ist ein laufender Diskurs über Filmgeschichte – mit Blick auch auf Namen und Phasen, die nicht so gründlich bearbeitet worden sind – zu führen, sei es durch Buchveröffentlichungen oder Beiträge in Zeitschriften. Das geht zunächst einmal vom Faktographischen aus, also von Filmographien, von Dokumentationen, führt dazu, dass man analysiert, einschätzt, Verbindungen erkennt, und findet seinen Höhepunkt darin, dass man eine Methode entwickelt, aus der Distanz von ein, zwei, drei Generationen genauer zu beschreiben, was und mit welchen Mitteln und mit welcher Folge, welchen Einschränkungen in der Filmgeschichte entstanden ist. Ich glaube, dass diese Form des Publizierens absolut notwendig ist. Auch wenn die Kommunikation über den Gegenstand jetzt vielleicht noch andere technologische Fundamente erhält – Internet ist eins der aktuellen Zauberworte –, hänge ich doch sehr an der Form der gedruckten Publikation, des Buches und der Zeitschrift.

Es ist ja auch eine Form von Verrücktheit, die Spezialkenntnisse, die man sich über Internet, von Leuten, von denen man nie gehört hatte, verschaffen kann. Es gibt einen regen Austausch, vor allem unter den Spezialisten, die durch diesen Austausch irgendwie auch aus ihren einsamen Sammel- und Schreib- und Dokumentationsversuchen herauskommen. Plötzlich entdecken sie, wie man sich in Neuseeland auf eine intensive Weise mit einem Gegenstand beschäftigt, den in Norwegen auch jemand verfolgt hat, und können miteinander kommunizieren.

1  
Marcel Jordan,  
Parc de Mon-  
Repos, 1960

2  
Freddy Buache,  
1954

3  
Arbeitsplätze im  
Archivzentrum  
in Penthaz



1

3



2



3

«Die wesentlichen Probleme sind heute, dass man für die Sicherung des jeweils nationalen Films bei jedem Archiv viel zu wenig Geldmittel hat, dass man davon abhängig ist, dass Produzenten und Verleiher ein Bewusstsein dafür entwickeln, Material für die Sicherung überhaupt zur Verfügung zu stellen.»

**FILMBULLETIN** Gibt es Dinge, die für immer verloren sind, oder gibt es noch Hoffnung auf Entdeckungen?

**HANS HELMUT PRINZLER** Erstaunlicherweise werden immer noch Funde gemacht. Das gehört mit zu den schönsten Dingen in der Arbeit der Filmarchive. Es gibt in den Archiven immer noch Ecken, Regale, Kartons, Sammlungen, die noch nicht erschlossen sind, die sozusagen noch ein Geheimnis in sich tragen – und damit auch die Hoffnung, dass darin noch etwas verborgen liegt, mit dem niemand mehr gerechnet hat. So auf zehn Jahre hinaus kann man insofern noch viele Hoffnungen haben – bis hin zu abstrusen Geschichten, dass man im Eis von Alaska durch irgendeinen Zufall noch ein paar Filmlager entdeckt oder eine Sammlung in der Dresdner Frauenkirche.

**FILMBULLETIN** Die Zeit läuft ja, viel Zeit bleibt nicht. Was ist noch zu retten?

**HANS HELMUT PRINZLER** Wenige Prozente. Es gibt filmgeschichtliche Phasen, vor allem in der Stummfilmzeit, von denen sind über achtzig Prozent für immer verloren. Auch das ist in einzelnen Ländern, je nach Situation, ein bisschen unterschiedlich. Wenn man eine Zwischenbilanz ziehen wollte, was von diesem Jahrhundert bewahrt ist, käme man, weltweit gesehen, zu einer schrecklichen Einschätzung. Was Film betrifft, bin ich sicher, dass mehr als die Hälfte unwiderbringlich weg ist. Wenn man sich das vor Augen hält, ist es eine deprimierende Tatsache.

**FILMBULLETIN** Es ist jetzt vielleicht müssig, aber wie hätten die Voraussetzungen sein müssen, dass es nicht so ist? Mehr Aufmerksamkeit?

**HANS HELMUT PRINZLER** Es wäre wohl notwendig gewesen, die frühe Erkenntnis, dass Film ein wunderbarer Träger ist als Auskunftsmaterial über die Zeit, über die Kultur, Kunst, den Menschen, ernst zu nehmen. Der Film hat ganz eigene Möglichkeiten der Reproduktion von Realität und der Wiedergabe von Phantasie. Dieses ganze Wechselspiel gibt bei allen Unterschieden von Ländern und Kulturen einen unfasslich klaren Blick, eine Auskunft über Geschichte.

Wenn man das jetzt vergleicht mit dem Fernsehen, das uns ungefähr die Hälfte der Zeitstrecke des Films begleitet, wird deutlich, dass auch aus der Fernsehgeschichte sehr viel ver-

loren ist und dass der elektronische Träger im Verschleiss gefährdeter ist als der Film. Was aus der Fernsehgeschichte alles verschwunden ist durch Verschleisserscheinungen des Technischen ist unglaublich. Hinzu kommt noch, dass im elektronischen Bereich immerzu grössere Innovationen kommen, bis hin zur Digitalisierung, die zwar immer perfektere Bilder möglich machen, aber die Archivierung dieser Bilder ist vollkommen ungeklärt, weil man keinen stabilen Träger kennt. Man muss ein riesiges Programmvolumen ständig wieder auf neue Träger überspielen, um es dann für eine gewisse, aber unbestimmte Zeit präsent zu haben.

**FILMBULLETIN** Wie sieht das weltweit aus? Man ist immer in Gefahr, die Probleme auf die westlichen Länder zu reduzieren. In der FIAF zum Beispiel, sind da die Afrikaner oder die Asiaten vertreten?

**HANS HELMUT PRINZLER** Die Afrikaner sind erst seit kurzem in der FIAF vertreten, aber die Sicherung ihrer Filme ist ein grosses Problem. Es gibt dort keine ausreichenden finanziellen und technischen Voraussetzungen. Die Asiaten gehören seit langem zur FIAF. Das Archiv in Beijing gehört zu den grössten der Welt und leistet vorbildliche Arbeit.

**FILMBULLETIN** Wenn bei uns zu wenig Geld zur Verfügung steht, um die notwendige Arbeit zu leisten, dann muss das, etwa in Lateinamerika, ja noch viel extremer sein.

**HANS HELMUT PRINZLER** Ist es auch. Dort gibt es eine ganze Reihe von Archiven, die zwar weitgehend am Informationsaustausch partizipieren und deren Programmarbeit sehr wichtig ist, deren eigene Archivsituation aber weit hinter dem zurück liegt, was in Europa und Amerika passiert.

**FILMBULLETIN** Ist es sinnvoll, wenn dieselben Filme mehrfach gesammelt werden, obwohl für andere die Mittel fehlen?

**HANS HELMUT PRINZLER** Oft sind wir dankbar dafür, dass sich in vielen Cinémathèques zum Teil auch unterschiedliche Materialien finden. Wenn wir eine Retrospektive vorbereiten, gibt es eine relativ lange Phase der Recherche, mit der Abfrage der internationalen Archive, nach dem Material, das sie haben. Zum Teil ist es erschreckend, dass gar nichts vorhanden ist, zum Teil ist es erfreulich, dass

in verschiedenen Archiven unterschiedliches Material ist, das man dann abgleichen kann. Wenn man sich richtig damit beschäftigt, kann man feststellen, wieviele Wege solche Filme gegangen sind, durch Zensurkürzungen, durch alle möglichen anderen Eingriffe. Früher gab es beispielsweise auch Exportfassungen von Filmen, es wurde mit mehreren Kameras gedreht, und es gab ein Exportnegativ, wo die Einstellungen etwas anders sind. Heute kann man mit diesen unterschiedlichen Materialien zum Teil den Weg der Filme an ihre ursprüngliche Form und Fassung zurückverfolgen und versuchen, sie so zu restaurieren, wie sie möglicherweise gewesen sind. METROPOLIS ist eines der für Deutschland wichtigsten Beispiele, wo über Jahre viel philologische Arbeit investiert wurde, um der Ursprungsfassung, die schon kurz nach der Uraufführung zerstört worden ist, wieder nahe zu kommen.

**FILMBULLETIN** Was würdest du heute als die wesentlichsten Probleme sehen?

**HANS HELMUT PRINZLER** Die wesentlichsten Probleme sind heute, dass man für die Sicherung des jeweils nationalen Films bei jedem Archiv viel zu wenig Geldmittel hat, dass man davon abhängig ist, dass Produzenten und Verleiher ein Bewusstsein dafür entwickeln, Material für die Sicherung überhaupt zur Verfügung zu stellen. Würde das entweder gesetzlich geregelt oder als freiwillige Verpflichtung Usus werden, würde sich die Situation massiv verbessern.

Dann gibt es einen grossen Nachholbedarf in fast allen Archiven bei der Umkopierung von Nitromaterial. Es gibt ganz wenige, die ihre historischen Bestände aufgearbeitet haben.

Und dann gibt es noch das Problem, dass vieles, was früher gesichert wurde, in der Sicherung technisch nicht so ausgefallen ist, dass man damit zufrieden sein kann. Wenn dann das Material kassiert wurde, nachdem eine Sicherung erfolgt ist, bedauert man das heute sehr, weil man bei der Umkopierung inzwischen mehr technische Möglichkeiten hat und das Resultat verbessern könnte.

Und schliesslich gibt es das Problem, dass das seit Anfang der fünfziger Jahre verwendete Sicherheitsfilmmaterial auch nicht sicher ist.

**FILMBULLETIN** Gibt es etwas, worum du deine Kollegen von der Cinémathèque suisse beneidest?



HINTERGRUND  
ZU 50 JAHRE CINÉMATHÈQUE SUISSE

**HANS HELMUT PRINZLER** Nachdem ich das jetzt gesehen habe, beneide ich sie um das Haus, in dem sie arbeiten und Filme spielen. Es ist ein schönes Ambiente, der kleine Filmsaal gefällt mir sehr, auch das Umfeld, die Architektur. Diese Aura der alten Gebäude ist toll.

Und ich beneide sie um den Bestand an Filmen. Ich beneide sie insbesondere, obwohl die Kopien ja sehr unterschiedlich sind, um den Bestand an Filmen in Originalfassung mit den entsprechenden Untertiteln, der sich durch die Schweizer Verhältnisse erhalten hat. Manchmal haben die Untertitel zwar etwas Bildzerstörendes, aber sie sind immer noch einer der besten Kompromisse, das Original einem andern Sprachumfeld zu vermitteln. In Deutschland sind Filme durch die Synchronisation ja auch zerstört worden. Das muss man ganz klar sagen: Ton- und Sprachebenen wurden durch die Synchronisation barbarisch vernichtet. Da sind die Schweizer Verhältnisse für uns beneidenswert.

**FILMBULLETIN** Denkst du, dass es etwas gibt, worum sie dich beneiden?

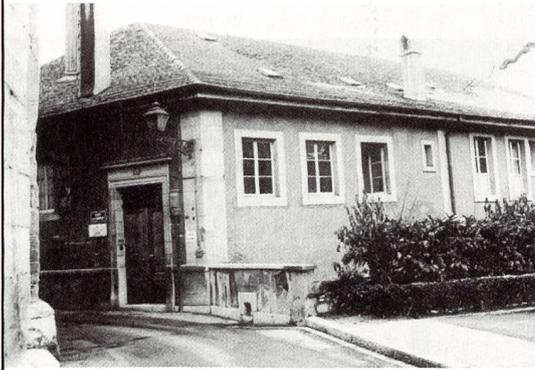
**HANS HELMUT PRINZLER** Da müsste man sie selber fragen. Ab und an beneidet ja jeder jeden. Wenn die Zuwendungen über einen bestimmten Zeitraum grosszügiger sind und man selber in einer etwas ärmlichen Situation ist, dann beneidet man den, der gerade in einer besseren Situation ist und mehr Geld zur Verfügung hat. Weltweit ist da der Widerspruch: in der Sache gibt es, auch in den neuen Generationen, einen unglaublichen grossen Enthusiasmus, aber irgendwann dreht sich letztlich immer alles ums Geld.

Das Gespräch mit Hans Helmut Prinzler führte Walt R. Vian

1  
Erstes Büro der Cinémathèque suisse, Place de la Cathédrale 12, Lausanne

2  
Casino de Montbenon, Allée Ansermet 3 in Lausanne, Hauptsitz der Cinémathèque suisse mit Büros, Bibliothek und Lesesaal, zwei Kinosälen und Café

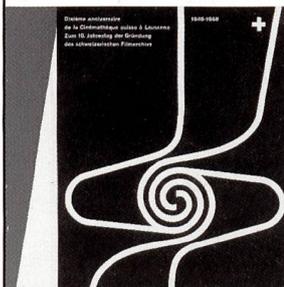
3  
Titelblatt der Broschüre zum zehnjährigen Jubiläum der Cinémathèque suisse, 1958



1



2



3

HINTERGRUND  
ZU 50 JAHRE  
CINÉMATHÈQUE  
SUISSE

Literatur zum Thema:  
Raymond Borde: *Les Cinémathèques*  
Penelope Huston: *Keeper of the Frame*  
Paolo Cherchi Usai: *Burning Passion*  
*Livre d'or de la Cinémathèque suisse 1943-1981*  
*Cinémathèque suisse / Cineteca svizzera / Schweizer Filmarchiv*, Jubiläumsbroschüre 1998  
Freddy Buache: *Derrière l'écran. Entretiens avec Christophe Gallaz et Jean-François Amiguet*