

filme sammeln,

ein gespräch mit enno patalas

von Thomas Brandlmeier



Enno Patalas, geboren 1929, hat 1957 die einflußreichste Filmzeitschrift der Bundesrepublik gegründet, die „Filmkritik“, bei der er bis 1970 Redakteur blieb. 1962 erschien die von ihm und Ulrich Gregor verfaßte „Geschichte des Films“, viele Jahre das Standardwerk zur Filmgeschichte in deutscher Sprache. 1973 übernahm Patalas die Leitung des Münchner Filmmuseums. In dem folgenden Interview mit Thomas Brandlmeier, das im Oktober 1991 entstand, berichtet Patalas über seine Arbeit am Filmmuseum, das Sammeln und Restaurieren von Filmen, die Konzeption der Filmprogramme, aber auch über das kulturelle Klima Münchens.

1962 hatte Rudolph Joseph den Auftrag erhalten, im Münchner Stadtmuseum eine Filmabteilung einzurichten. 1973 war diese Institution gerade zehn Jahre alt. Wie war Ihre Ausgangssituation, als Sie damals Leiter der Filmabteilung wurden?

Unbefriedigend. Bei einem Veranstaltungsetat um die dreißigtausend Mark fanden jährlich zweihundert Vorführungen mit zwöftausend Besuchern statt. Der Ankaufsetat lag bei zwanzigtausend Mark. Dafür hat mein Vorgänger mal ein paar Schmalfilmkopien, mal von einem Filmjournalisten einen Umschlag mit Standfotos und mal Manuskripte aus dem Nachlaß von G. W. Pabst gekauft — die uns jetzt bei der Rekonstruktion seiner Filme sehr nützen.

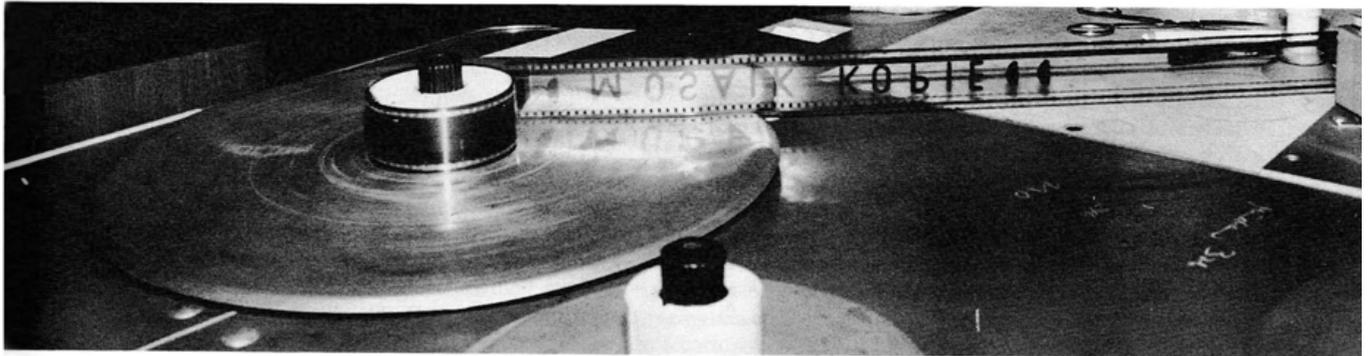
Angesichts des winzigen Etats und ohne tragfähige Basis habe ich mich erst mal für bestimmte Optionen entschieden, das heißt dafür, lieber wenige Dinge gut als mehrere schlecht zu machen. So habe ich auf Ausstellungen verzichtet und lieber nur Filme „ausgestellt“, die dafür aber möglichst perfekt, also Stummfilme im Ganzbildformat, mit sechzehn oder zwanzig Bildern pro Sekunde und flickerfrei mit Drei-Flügel-Blende — aber auch CinemaScope mit Vier-Kanal-Ton. Ein besonderer Glücksfall gleich in den ersten Jahren war, daß gerade der vierte Bauabschnitt des Stadtmuseums geplant wurde, wo ich, auf Grund der jäh gestiegenen Besucherzahlen, durchsetzen konnte, daß kein Mehrzwecksaal, sondern ein Kino eingerichtet wurde. Allerdings gab es praktisch keine Werbung, keine gedruckten Programminformationen, keine Kataloge.

Auch beim Sammeln eine eindeutige Option. Da haben wir uns darauf konzentriert, Filme zu sammeln, also keine Fotos, keine Plakate, keine Originaldrehbücher. Beim Sammeln von Filmen kam es mir darauf an, zum einen Kopien fürs eigene Programm zu bekommen, um unabhängig vom Verleihangebot zu werden, und zum anderen zu einem Filmstock zu kommen, der uns auch für ausländische Kinematheken und Filmarchive interessant machte. Ich wollte Junger Deutscher Film sammeln, weil München dessen Zentrum war, weil die nationalen Archive das damals nicht machten, weil ich bei den ausländischen Kinematheken und potentiellen Tauschpartnern dafür ein Interesse vermutete. Und andererseits ausländische Filmgeschichte, weil das unsere nationalen Filmarchive ebenfalls nicht machten und damit wir irgendwann einmal die tausend Filme hätten, die eine kommunale Kinemathek immer mal wieder zeigen und für interne Vorführungen parat haben müßte. So haben wir von Kluge, Wenders, Fassbinder, Straub erst mal immer zwei Kopien gekauft, eine für uns und eine zum Tauschen, zuerst mit den Russen, die waren als erste kooperationsbereit — auf Meterbasis: ein Meter Farbe gegen drei Meter Wertow schwarzweiß —, dann auch mit den Italienern, Franzosen, Amerikanern, Schweden ...

Nach dem CICI-Kongreß 1977 im Filmmuseum hat John Gillett in „Sight and Sound“ über „Munich's cleaned pictures“ berichtet, eine Formulierung, die ja inzwischen international für die Münchner Rekonstruktionsarbeit steht. Ist das nicht erstaunlich schnell gegangen, von 1973 bis 1977?

Womit ich zunächst nicht gerechnet hatte war, daß wir uns auch im Bereich des alten deutschen Films, des Kinos der Weimarer Republik, würden umtun müssen. Ich hatte 1973 wirklich nicht gedacht, daß es so schlimm war, daß es neun von zehn der berühmten Filme der zwanziger Jahre — ich spreche gar nicht von unbekanntem, etwa noch zu entdeckenden Titeln — bei uns entweder gar nicht oder nur in verstümmelten und verfälschten Fassungen gab. Mal fehlte ein Drittel, mal war für eine nachträgliche Vertonung ein Streifen vom Bild abgeschnitten, Zwischentitel waren aus dem Tschechischen rückübersetzt, oder

restaurieren, aufführen



es gab Schmalfilmkopien oder Duplikate von Duplikaten von Duplikaten, die die ursprüngliche Valeur nicht einmal mehr ahnen ließen. Ganz zu schweigen von den Viragen.

Manchmal hatte ich früher schon im Ausland, bei einem CICI-Kongreß in Lyon oder Toulouse bessere Kopien dieser Filme gesehen, dem bin ich dann nachgegangen und hab mich erkundigt, woher die stammten. Der Rest war nicht mehr so sehr „Detektivarbeit“, wie manche meinen, dies manchmal auch, aber meist mehr Schwarzhandel.

Ein weiterer Schritt war dann, daß wir unterschiedlich unvollständige Kopien kombinierten: In einer Kopie fehlte das, in einer anderen jenes, aber die enthielt das, was in der ersten fehlte. Dann haben wir Sekundärquellen erschlossen, manchmal sind wir zufällig darauf gestoßen, manchmal haben wir systematisch danach gesucht, nach Drehbüchern, Titellisten, Zensurkarten, Partituren, Romanheften. Wir haben langsam gelernt, sie zu benutzen, Partituren zu lesen, in alten Filmkopien zu „lesen“, bis wir zu unserer eigenen Überraschung dastanden als die großen Spezialisten auf dem Gebiet der Filmrekonstruktion — einfach weil das bis dahin noch nie jemand so exzessiv und systematisch betrieben hatte.

Wenn ich richtig informiert bin, haben Sie inzwischen auch die weltbeste Stalin-Film-Sammlung?

Das kann man wirklich nicht sagen. Lange Zeit gab es große Probleme, überhaupt einen stalinistischen Film zu bekommen. Wann immer ich meinen Kollegen Wolodja gefragt habe nach dem FALL VON BERLIN, nach dem SCHWUR, nach Wertows legendärem WIEGENLIED, hat der gegrinst und gesagt: „Enno, I know, you are a Stalinist.“ Da war nichts zu machen, das hat sich erst in allerletzter Zeit etwas gelockert. Außerdem haben wir letztes Jahr in der ehemaligen DDR aus Beständen der Roten Armee für zwanzigtausend Mark, die ich in einem Lederbeutel auf der Brust in eine Kaserne nach Fürstenwalde mitgenommen habe, fünfzig Filme bekommen. Darunter waren die entstalinisierten Fassungen von LENIN IM OKTOBER und LENIN 1918, deren Urfassung wir gleichzeitig von Gosfilmofond bekamen, was nun diese interessanten Vergleiche ermöglicht. Aber die meisten der

Kopien, die wir in unserer Reihe „Gesamtkunstwerk Stalin“ gezeigt haben, mußten wir noch ausleihen in Prag, Belgrad, Sofia. Wir wissen jetzt besser, welche Filme, die man aus Moskau immer noch nicht bekommen kann, wo liegen — was übrigens dazu führen kann, daß wir den Russen helfen, die Filme zu rekonstruieren. Neulich hat Wolodja gesagt, wir würden nun endlich auch den FALL VON BERLIN bekommen, den lang ersehnten, nur leider würde darin eine wichtige Szene mit Berija fehlen, weil die nach seiner Liquidierung 1953 aus dem Negativ herausgeschnitten worden ist, drei Jahre später, nach dem zwanzigsten Parteitag, wurde der Film ganz verboten, aber das Negativ wurde nicht mehr angerührt. Da habe ich ihm gesagt, wir könnten ihm vielleicht helfen. Wir hatten aus der Schweiz eine ganz gut erhaltene Farbkopie, da ist der Berija drin, nur ist das die deutsche Synchronfassung, also spricht Berija deutsch, aber aus Sofia hatten wir eine Schwarzweißkopie, mit bulgarischen Untertiteln, aber mit dem Originalton. Also könnten wir die beiden Kopien noch mal herholen, das Bild hier, den Ton dort herauskopieren und den Russen ihren Berija wiedergeben.

Was hätten Sie 1973 gesagt, wenn man Ihnen damals prophezeit hätte, daß Sie sich einmal so intensiv mit Stalin-Filmen beschäftigen würden?

Da hätte ich mich gewundert. Aber natürlich haben mich die Überschneidungen von Film, Politik und Geschichte und Filmgeschichte immer brennend interessiert. Wir waren auch, glaube ich, die ersten und lange Zeit die einzigen, die alle drei Parteitagsfilme von Leni Riefenstahl hatten, den TAG DER FREIHEIT haben wir erst dieses Jahr — gleichzeitig mit dem stalinistischen WIEGENLIED — wiederhergestellt, und für nächstes Jahr bereiten wir zusammen mit der Cineteca di Bologna ein „Kino der Diktatoren“ vor.

Ein Teil Ihrer Rekonstruktionsarbeit ist das Wiederherstellen der historischen Aufführungssituation, das heißt, die Originalmusik zum Stummfilm. Das war in der Vergangenheit eine sehr erfolgreiche Zusammenarbeit mit dem Gasteig-Kulturzentrum, aber in der letzten Zeit gab es da wohl einige Probleme.

Erst mal haben wir lange daran festgehalten, die Filme so zu zeigen, wie sie überliefert waren, also Stummfilme stumm. Ich fand das immer schrecklich, wie etwa in London im National Film Theatre jemand zu einem Film klimpert, den er nie zuvor gesehen hat, und sich dazu launige Kommentare einfallen läßt. Als wir unser Kino bauten, 76/77, habe ich darauf gedrängt, daß wir eine optimale Akustik für Aufführungen ohne Ton bekämen, daß also Schnaufer und Schnarcher nicht stören und so weiter. Ich war sehr skeptisch gegenüber Pianobegleitung. Da waren die Frankfurter weiter, die haben schon früh den Joachim Bärenz beschäftigt und Stummfilme am Klavier begleiten lassen. Zum Teil hat er dann bei Symposien und so zu Kopien gespielt, die wir beigesteuert hatten. Ich erinnere mich, daß ich Bärenz zum erstenmal gehört habe, ich glaube auf der Photokina, wie er die NIBELUNGEN begleitet hat. Da habe ich auch zum ersten Mal den Klavierauszug einer Stummfilmmusik gesehen. Und beim Hinhören habe ich gemerkt, daß durch die Originalmusik eines Films tatsächlich Informationen dazukommen, daß sich über die Musik Zusammenhänge und Verbindungen erschließen, daß die Funktion des Off-Tons und von Off-Aktionen von der Musik etwa übernommen wird.

Dann haben wir in anderem Zusammenhang mit Partituren zu tun bekommen. Bei der Rekonstruktion von METROPOLIS war eine wichtige Quelle für uns der Klavierauszug, genauer gesagt, die Direktionsstimme für Klavier, mit 1.029 Stichworten für den Dirigenten, ein sehr genaues Dokument für den Bau der Originalfassung. Danach haben wir dann mehr daran gedacht, solche Musiken auch zu Gehör zu bringen. Das passierte zunächst meistens noch in anderen Spielstellen, in München im Gasteig. Die Aufführungen mit den von Berndt Heller erarbeiteten und einstudierten Partituren von Erdmann und Huppertz haben dann die Runde um die Welt gemacht, nach Sapporo und Los Angeles, in Frankfurt, Barcelona und Brüssel sind sie in

der Oper gezeigt worden. Nur in München ist seit Jahren nichts mehr nachgekommen.

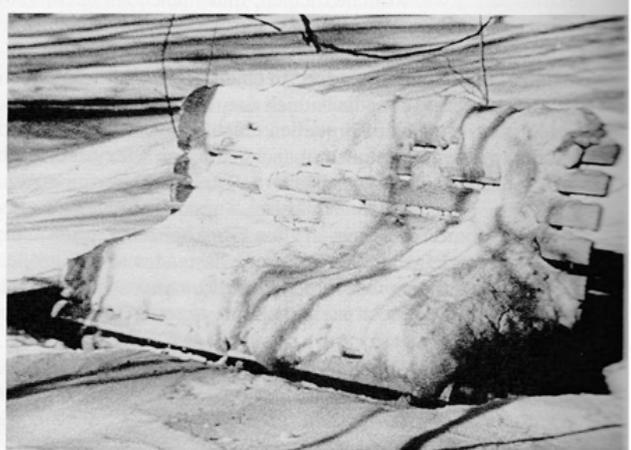
Was wir inzwischen gemacht haben, das sind Aufführungen nur mit Klavierbegleitung in unserem Kino — Gunther Sachs und Rudolf Augstein haben dazu beigetragen, indem sie uns den Ankauf eines Bösendorfer ermöglichten, und in Aljoscha Zimmermann haben wir einen vorzüglichen „Hauspianisten“ gewonnen. Das ist auch so ein erster Schritt, daß man nicht gleich mit großem Orchester anfängt, sondern erst mal schaut, wie man nur mit Klavier wieder an die Filme rankommt. Das funktioniert in kleineren Kinos sehr gut, da ist ein Flügel optimal, Kinoorgeln verlangen meistens größere Häuser. Wo sich noch eine Originalkinoorgel erhalten hat, wie im Castro-Cinema in San Francisco, wenn man da NOSFERATU und NIBELUNGEN sieht und hört, mit 1.300 Besuchern und Dennis James an der Orgel, das ist natürlich ganz fantastisch.

Im Moment machen wir gerade einen Versuch mit DAS WEIB DES PHARAO von Lubitsch, mit der Originalmusik von Eduard Kunneke, die Evelyn wiedergefunden hat. Aljoscha Zimmermann ist dabei, sie so einzurichten, daß sie mit dem Filmtorso zusammengeht, den wir zusammengestoppelt haben — aus russischem und französischem Filmmaterial und mit Hilfe des in Berlin verwahrten Drehbuchs. Auch da meine ich, daß das Präparatorische, Skizzenhafte einer Klavierbearbeitung dem Zustand der Überlieferung, diesem Torso erst mal angemessener ist als eine Originalfassung, die sich auf die vollständige Urfassung des Films bezieht.

Ihr Programm war immer ein Curriculum der filmhistorischen Klassik, was nicht heißt, daß da nicht auch Wünsche offen sind, aber das liegt auch in der Natur der Sache, daß man damit nie fertig wird. Aber ich sehe da noch einen anderen Aspekt. 1990



Aus der Stalin-Film-Sammlung des Münchner Filmmuseums:
«Der Schwur» von Michail Ciaureli (1946)



habe ich in epd Film geschrieben: „Patalas würde sich lieber ein Ohr abschneiden, als, sagen wir, eine Matarazzo- oder Cottafavi-Retrospektive zu bringen.“

Im Grunde gibt es nichts, worüber wir die Nase rümpfen würden. Cottafavi ist sogar seit langem eins meiner Lieblingsprojekte, aber da spielen Beschaffungsfragen eine Rolle. Ich bin auch immer weniger glücklich mit Autorenretrospektiven. Es ist klar, daß man alle paar Jahre eine Ophüls-, Mizoguchi- oder Bressonreihe machen muß, so komplett wie möglich. Ich bin auch immer dafür, originelle Kleinmeister neu zu entdecken, wie Cottafavi. Aber nicht um jeden Preis. Ich würde wohl keine Curtis- oder Hathaway-Reihe machen, wie manche Kinematheken, deren ganzes Programm aus „Homages à ...“ besteht. Diese Cinephilie alten Typs, die von der Autorenpolitik inspiriert war, ist tot. Selbst bei bekannteren Namen merkt man, daß es da kein großes Interesse mehr gibt. Die alten geraten in Vergessenheit, die neuen setzen sich nicht durch. Trotz SILENCE OF THE LAMBS war unsere Jonathan-Demme-Retrospektive einer der Flops dieses Jahres. Die Kids gucken sich einen Film an, sind begeistert, aber wer der Regisseur ist, interessiert sie nicht. Bei Greenaway ist das anders. Aber das Bildungspublikum, das da herankommt, ist wieder nicht unbedingt das, das wir uns wünschen. Sicher muß man das weiterhin machen, Greenaway und Demme und Cottafavi, dann aber auch den Weg mit Genrereihen, Themenreihen, nationalen Retrospektiven weiterverfolgen und vor allem das alles allmählich bündeln.

Deshalb das Projekt eines zweiten Kinos, das ganz der Filmgeschichte gewidmet sein soll, genauer, der Geschichte unseres Jahrhunderts als Filmgeschichte: ein audiovisuelles Museum des zwanzigsten Jahrhunderts. Da würden dann ein Jahr lang die zwanziger Jahre passieren in den verschiedensten Filmen, dann ein Jahr lang die dreißiger, nicht nur die Meisterwerke — das

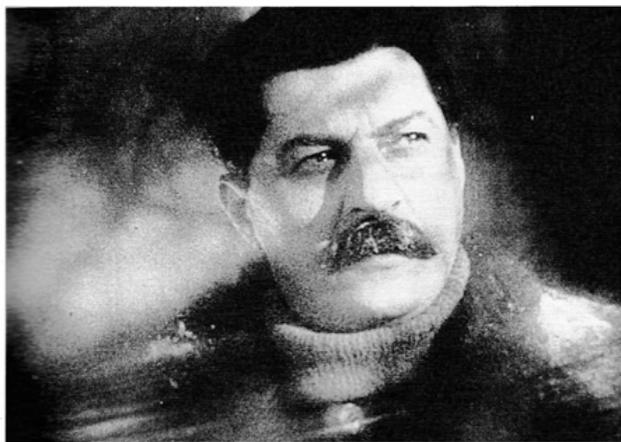
wäre ein Strang, zum Beispiel immer an den Wochenenden —, sondern auch Stars, die für ein Jahrzehnt typischen Genres, Filmdokumente. Das ist etwas, das ich 1995, zum Jubiläumsjahr des Kinos, wenn ich pensioniert bin, gern noch starten möchte.

Aber das würde ein zweites Kino erfordern. Dann hätte einmal ein Filmmuseum das, was andere Museen längst haben: Raum für eine ständige Ausstellung und, getrennt davon, Raum für Wechselausstellungen. Was mich ärgert, ist, daß so getan wird — und das geht bei uns bis ins Kulturreferat —, als wollten wir nur mehr Sitzplätze, und das ausgerechnet bei rückläufigen Besucherzahlen, heißt es. Es geht aber natürlich nicht um mehr Plätze, sondern um ein differenzierteres Programmangebot, mit einerseits einer „ständigen (Film-)Ausstellung“ zur Filmgeschichte und andererseits „Wechselausstellungen“ zu aktuellen Themen: griechisches Kino, visuelle Anthropologie, Tanzfilme, Retrospektiven heute tätiger Regisseure, wo dann auch, wie wir es gerade bei Wenders und demnächst bei Achternbusch machen, deren Wunschfilme gezeigt werden können. Meinetwegen: ein permanentes Filmfest oder eine Serie von solchen. Was ist Kino heute — mit Richtstrahler in die Zukunft.

Dazu wäre genauso wichtig wie ein zweites Kino eine Videothek, eine Videosammlung mit Videokino. Spätestens 1995 wird man keine Kinemathek mehr machen können, die nicht auch eine Videothek ist.

Soll diese Videothek auch die Bestände zugänglich machen?

Das sind zwei Aspekte, die eine Videothek haben müßte. Da sind zum einen die Videoproduktionen, auch Fernsehproduktionen, aber nicht nur, ein Fernsehmuseum wäre etwas anderes, zum Beispiel die Videoproduktionen von Fassbinder wie die von Godard oder Kluge, die hier so gut und systematisch





Drei Fritz-Lang-Filme, vom Filmmuseum restauriert: »Metropolis«

vorgeführt werden müßten, wie es das Fernsehen gar nicht kann, wie wir es bei den Filmen in unserem Kino versuchen, wie das bei Video auch möglich ist. Und dann braucht eine Kinemathek eine Videosammlung, um Filme zu Studienzwecken verfügbar zu machen. Ich würde nie eine Videoaufführung als Ersatz für eine Filmvorführung zulassen. Einen Forscher, der über Fassbinder ein Buch schreiben wollte und dem es genügte, bei uns dessen Filme nur auf Video zu sehen, würde ich rauswerfen. Aber wenn jemand nach der Kinovorführung zum weiteren Studium an den Schneidetisch möchte, dann ist Video zur Schonung der Filmkopien ein vertretbarer und notwendiger Ersatz.

Ich möchte noch mal zurückkommen auf das Jahr 1973. Hätten Sie damals geglaubt, daß Sie bei der konsequenten Entwicklung Ihres Programms auch auf eine Reihe „Guilty Pleasures“ mit Filmen wie BAD TASTE von Peter Jackson, mit Filmen von Raimi, Hooper oder Romero kommen würden?

Zu Romero darf ich noch daran erinnern, daß die erste positive Kritik in Deutschland über THE NIGHT OF THE LIVING DEAD von mir war — in der „Süddeutschen Zeitung“. Mit Cottafavi und Romero können Sie mich nicht reinlegen. Daß es andere Autoren oder Genres und Formen gegeben hat, denen gegenüber ich blind war, stimmt sicher. Ich stehe auch nicht hinter jeder Reihe, die wir machen, mit meiner ganzen Passion. Manche sind von Fritz Göttler konzipiert, da laufen auch Filme, von denen ich noch nie gehört habe. Wir machen auch Dinge, die wir für notwendig oder vertretbar halten, weil andere Leute sie schätzen. Nicht jeder Regisseur, der hier eine Retrospektive kriegt, gehört zu meinen Lieblingsregisseuren.

Das mit den „Guilty Pleasures“, also den Hardcore-Horrorfilmen, die wir gezeigt haben, war auch aktualitätsbedingt durch die Beschlagnehmung von Filmen hier in München im Werkstattkino.

Das ist schon eine ernste Sache, die Kriminalisierung eines Kinos und eines Filmgenres. Es ist ja wirklich ein wichtiges Genre, die Fortsetzung des Horrorfilms, und die heilsamen Schocks, von denen Hitchcock spricht, verlangen heute andere Register als zu den Zeiten von FREAKS und PSYCHO. Deswegen finde ich es wichtig, daß diese Filme nicht nur von einem speziell interessierten Publikum gesehen, sondern ins allgemeine Bewußtsein gehoben werden. Deswegen machen wir auch mit beim Fantasy-Filmfest, mit älteren und auch mit neuen Filmen. Ich hoffe, es werden so schöne dabei sein wie DAWN OF THE DEAD und THE EVIL DEAD.

Unvermeidlicherweise muß man da wohl auch auf das spezifische Münchner Klima und die Schwierigkeiten, hier ein Filmmuseum zu betreiben, kommen. Es gibt hier zum Beispiel ein Café im Haus speziell für Besucher des Stadtmuseums, das heißt, abends des Filmmuseums. Was niemand geahnt hat, ist aber, daß man als Kinobesucher dort quasi der Outsider ist, während das Café ein ungeheurer In-Erfolg ist bei Leuten, die nicht in dieses Kino gehen. Ähnliche Absurditäten erlebt man ja beim Filmfest, auch wenn ich das alles als Institution natürlich nicht mit dem Filmmuseum vergleichen möchte.

Man müßte eigentlich ein Café führen können für die Besucher des Filmmuseums, für alle, die irgendwann einmal sich da eine Reihe ansehen oder regelmäßig zu bestimmten Dingen kommen. Ein Café, das nicht ein permanenter Partyrummelplatz ist, sondern ein Filmcafé. Das hat allerdings nie jemand wirklich gewollt, weder das Stadtmuseum noch das Kulturreferat, vom Stadtrat ganz zu schweigen — dem sind Kneipen wichtiger als Kinos.

Dieses besonders schwierige Münchner Klima zeigt sich auch sehr deutlich in dem Desinteresse am Experimentalfilm.

Es ist in Frankfurt zweifellos leichter, ein Experimentalfilmprogramm zu zeigen, als in München. Das hat auch mit den Institutionen zu tun. In der Münchner Kunstakademie gibt es kein Interesse am Film, was bei der Frankfurter Städelschule ganz anders ist. Können Sie sich vorstellen, daß Peter Kubelka hier an die Kunstakademie berufen würde? In Frankfurt war er sogar Rektor. Es hat aber auch mit dem allgemeinen kulturellen Klima Münchens zu tun. Ob Film oder Politik, hier wird alles schnell eine Mode, und Experimentalfilm war in den sechziger Jahren hier auch eine Mode, eine sehr erfolgreiche sogar, denken Sie an das Andere Kino, das Undependent, die Warholaufführungen. Das geht immer sehr schnell vorüber. München war auch die einzige Uni, die zu meiner Zeit — in den fünfziger Jahren — keinen studentischen Filmclub hatte. Das ist bis heute ähnlich geblieben. Eigene Aktivitäten und seriöses Interesse an einer Sache haben es hier immer schwer.

Es hat aber auch mit der Entwicklung der Filmpublizistik, besonders in München, zu tun. Wenn sich die SZ darüber ausläßt, daß wir momentan schwindende Besucherzahlen haben, sollten sie mal in den Spiegel gucken: wie sie die Filmseiten hat verkommen, wie sie die Filmtips, früher zweimal wöchentlich im Feuilleton, als eine von fünf Servicekolumnen im Lokalen hat verschwinden lassen. So etwas wie der „tip“ in Berlin,



»Die Nibelungen«

der einer Kulešov-Retrospektive im Arsenal zum Erfolg verhilft, wäre in München nicht denkbar. Das würde hier niemand publizieren, und wenn, niemand lesen. Unsere Reihe „Gesamtkunstwerk Stalin“ hatte auswärts mehr Echo als in München. Längst hat auch niemand mehr versucht, in München eine Filmzeitschrift zu gründen. Aber die „Filmkritik“ war ja auch eine Münchner Gründung von lauter „Preußen“.

Angesichts dessen, daß München derzeit immer noch die Filmstadt in Deutschland ist, ist es zum Teil schon jämmerlich, wie wenige man von den Kollegen oder aus der Branche im Film-museum sieht.

Achternbusch kommt fast jeden Abend! Gibts sonst noch jemanden in München? Aber Sie haben recht: die HFF-Studenten, seit die Kaurismäkis nicht mehr da sind, kommen nicht. Die wollen ja auch mehr zum Fernsehen.

Andererseits, wenn man mit den Frankfurtern oder Berlinern spricht, scheint es zur Zeit einen generellen Einbruch bei den Besuchern zu geben.

Unsere „schlechten Zahlen“ heute sind immer noch besser als die „guten Zahlen“ der anderen früher. Es ist auch absurd, wenn die SZ behauptet, bei Jeanne Moreau oder Gary Cooper säßen bei uns zwei, drei Leute im Kino. Das können die nur schreiben, weil sie selbst nie kommen, nicht einmal bei Jeanne Moreau — damit kriegen wir das Kino immer noch voll.

Aber die Tendenz bei den Besucherzahlen der Kinematheken ist weltweit dieselbe. Es entbehrt nicht der Komik: Wenn ich die Kollegen aus Berkeley oder Amsterdam oder Tokio treffe, haben alle dieselben Klagen. Es ist kein Zufall, daß die FIAF, der internationale Filmarchivverband, voriges Jahr erstmals eine „programming commission“ gebildet hat, in die ich hineingeholt wurde — obwohl wir nicht einmal Mitglied, sondern nur „observer“ sind —, weil man fand, daß das Sammeln und Restaurieren einerseits und das Zeigen andererseits bei uns vorbildlich verbunden werden.

Wenn wir über Besucherzahlen reden, müssen wir, glaube ich, auch über etwas anderes reden. Ich habe neben meinem Schreibtisch einen Stapel Din-A-5-Blätter, der ist so 25, maximal 30 cm hoch und enthält sämtliche Programme und Informationsblätter des Filmmuseums seit den sechziger Jahren, das heißt, pro Jahr vielleicht ein Zentimeter an Programminformation.



»M« (mit Peter Lorre)

Das hat zunächst einmal mit den Optionen zu tun, von denen wir am Anfang gesprochen haben. Also: Lieber eine optimale Kopie aus Kalifornien kommen lassen, als sich mit einer schlechten zu begnügen, aber dafür an der Öffentlichkeitsarbeit sparen. Es war klar, daß das nicht ewig so bleiben durfte. Auf die Dauer kann ein Filmmuseum kein Selbstläufer sein, und wenn das Programm noch so gut ist. Das entsprach auch nie meinen Neigungen. Da gibt es nun eine Kinemathek, die von einem Publizisten geleitet wird, und der macht keine Publikationen. Aber ich habe auch eine Idiosynkrasie gegen diese Programmblätter, in denen zu immer denselben Filmen immer dieselben Urteils-sätze von Sadoul oder Kracauer oder Eisner oder Gregor-Patalas zitiert werden. Dann lieber nur: Titel, Jahr, von ..., mit ...! Aber vor allem ist es natürlich eine Geldfrage. Immerhin setzt sich der Kulturreferent dafür ein, daß wir nächstes Jahr hunderttausend Mark für Öffentlichkeitsarbeit bekommen, was immer noch weniger als die Hälfte dessen wäre, was in Frankfurt zur Verfügung steht. Für die weitere Zukunft, mit dem zweiten Kino, dem turnusmäßig sich wiederholenden filmhistorischen Grundkurs, denke ich auch an eine Katalogreihe, mit je einem Band zu jedem Jahrzehnt, zu dem bei jedem Umlauf ein Supplementband hinzukäme, um das einzuarbeiten, was man inzwischen anders und besser sieht.

Etat-, Raum- und Personalausstattung sind miserabel im Vergleich zu Frankfurt, da sind die Vergleichszahlen vier- bis sechsmal so hoch wie bei uns. In Düsseldorf — beim Filminstitut — und in Berlin — Kinemathek, Freunde — hapert es im einen oder anderen Bereich, wenn ich es richtig sehe — bei der Sammlung, beim Programm —, aber da gibt es wenigstens Perspektiven. Bei uns hängt alles harmonisch zusammen, eine Stagnation bedingt die andere. Ohne mehr Platz könnten wir mehr Personal nicht unterbringen, und ohne mehr Personal könnten wir einen Etat wie den Frankfurter gar nicht verkraften. Man könnte den gordischen Knoten durchschlagen, wenn man uns hier im Haus den ersten Stock dazugäbe, was vom Stadtmuseum selbst inzwischen favorisiert wird, da wäre dann Platz für ein zweites Kino, eine Videothek, einen Ausstellungsraum, zusätzliche Büros und Werkstätten. Ich hoffe, der jetzige Kulturreferent, Siegfried Hummel, der gern und zu Recht die Versäumnisse seines Vorgängers kritisiert, sieht die Chance, die hier besteht, und kann sie in Stadtratsbeschlüsse umsetzen, auf daß sein Nachfolger über ihn nicht genauso urteilen wird wie er über Herrn Kolbe.