

Der Film im Archiv. Ein Gegenstand zwischen Filmkultur, Archivwissenschaft und (film)historischer Forschung

Seraina Winzeler

Filmarchive vermitteln ausserhalb des Kinos

Die Cinémathèque suisse, das nationale Filmarchiv der Schweiz, ist seit 1948 in Lausanne angesiedelt und betreibt heute mehrere Standorte.¹ Der Standort Lausanne ist der Sitz der Stiftung und legt mit mehreren Kinosälen im Casino de Montbenon und im Kino Capitole einen Schwerpunkt auf Vermittlung und Öffentlichkeit. Ebenfalls im Kanton Waadt ist im Archivierungs- und Forschungszentrum in Penthaz ein Grossteil der umfangreichen Sammlung konserviert. Mit der Dokumentationsstelle Zürich unterhält die Organisation einen weiteren Ableger in der Deutschschweiz. Deren Sammlung entstand ab den 1940er Jahren zuerst im Kontext der katholischen Filmarbeit und wurde ab 1992 als ökumenisches Projekt von der katholischen und der evangelisch-reformierten Kirche als gemeinsame Zoom Filmdokumentation geführt. 2002 wurden die Sammlungen an die Cinémathèque suisse übergeben, der Standort in Zürich beibehalten. Er ist heute eine von fünf eng zusammenarbeitenden Abteilungen des Departements Non-Film und verwaltet neben einer Bibliothek eine umfangreiche Dokumentation zur Geschichte des Films in der Schweiz sowie Papierarchive von Privatpersonen und Organisationen aus dem Filmbereich. Einem breiten Publikum ist die Abteilung in Zürich wenig bekannt, diese betrieb bisher auch keine aktive Öffentlichkeits- und Vermittlungsarbeit. Archivische Tätigkeiten der Akquisition, Bewertung, Erschliessung und Konservierung dienen der Übernahme und Erhaltung des Archivguts als grundsätzlich jederzeit abrufbaren Speicher und spielen sich primär im Innern einer Organisation ab. Die Nutzung und Vermittlung rücken die Aktualisierung von einzelnen Beständen oder Dokumenten ins Zentrum. Dazu gehört es einerseits, das Rohmaterial der Geschichte grundsätzlich zur Verfügung zu stellen, damit es durch unterschiedliche Fragestellungen und Interessen seiner Nutzerinnen und Nutzer als Gedächtnis aktiviert werden kann. Andererseits wurde in jüngerer Zeit eine aktive Vermittlung immer wichtiger: öffentliche Führungen, Publikationen, Ausstellungen oder Vor-

1 Organigramm der Cinémathèque suisse: <http://www.cinematheque.ch/ff-a-propos/organisation/organigramme/>; zur Geschichte der Cinémathèque suisse vgl. Cosandey 2014; Neeser 2006; Cinémathèque suisse 1998 sowie ein laufendes SNF-Forschungsprojekt: <http://wp.unil.ch/cinematheque-unil/projets/une-histoire-de-la-cinematheque-suisse/> [Webseiten konsultiert 9.4.2017].

träge, die über die Bereitstellung von Beständen für eine Konsultation hinausgehen und eine aktive institutionelle Rolle voraussetzen, gehören heute ebenso selbstverständlich zu den Tätigkeiten einer Gedächtnisinstitution. In Kinematheken und Filmarchiven hat sich als zentrales Vermittlungskonzept eine auf die französische Filmklubbewegung der 1920er Jahre zurückgehende Form der Vermittlung durchgesetzt. In deren Zentrum steht die (Wieder)Aufführung der Filmkopie im Rahmen von thematischen Reihen und Retrospektiven. In Zürich werden keine Filmkopien konserviert, diese Art der Vermittlung fällt folglich weg. Diese Beobachtungen und Überlegungen zu einem möglichen Ausbau der Vermittlung am Zürcher Standort waren der Ausgangspunkt der folgenden Ausführungen.

Der Begriff der Vermittlung umfasst dabei zentrale Aspekte archivischer Praktiken und ist keineswegs neutral. Vermittlungsaktivitäten reproduzieren eine bestimmte Haltung gegenüber dem Gegenstand und der Tätigkeit, auch wenn diese nicht explizit gemacht wird. Hier manifestieren sich sowohl historischen Bedingungen unterliegende Diskurse über das Medium als auch ein institutionelles Selbstverständnis. So ist etwa, wie noch detaillierter auszuführen ist, die dominierende Praxis des ins Filmarchiv eingebetteten Programmkinos stark mit einem bestimmten historischen Diskurs um Film als Kunstform verknüpft. Entsprechende filmwissenschaftliche Studien haben dargelegt, dass Filmarchive als *Orte des Wissens* zu einem solchen Verständnis des Mediums beigetragen haben und damit kaum als neutrale Positionen zu verstehen sind.² Vor der konkreten Konzeption von Vermittlungsprojekten interessieren mich daher im Folgenden erst einmal die historischen Rahmenbedingungen der Filmarchivierung in der Schweiz. Ich beobachte dabei unterschiedliche Sammlungsparadigmen und gehe davon aus, dass diese jeweils an ein spezifisches Verständnis des Mediums geknüpft sind beziehungsweise dieses Verständnis in ihren Praktiken performativ hervorbringen.³ Der Schwerpunkt liegt bei zwei Entwicklungen, die die Tätigkeit der Dokumentationsstelle bis heute beeinflussen und die aufzeigen, dass sowohl historisch als auch gegenwärtig neben einem hegemonial gewordenen Sammlungsparadigma von Film als Kunst auch andere Paradigmen existierten oder eingefordert wurden. Diese perspektivierten das Objekt Film auf andere Weise und interessierten sich weniger für seinen ästhetischen als für seinen informativen Gehalt. Sie sprechen daher vom Film als Quelle oder Kulturgut, verstehen Film als Teil eines kollektiven Gedächtnisses und nationalen Erbes oder setzen ihn als Instrument der Bildung und Aufklärung ein. Letzteres zeigt sich etwa bei der ab den 1940er Jahren einflussreich werdenden kirchli-

2 Sommer/Hediger/Fahle 2011; Hagener 2014a.

3 Zu einem praxeologischen Forschungszugang vgl. Joss 2016. Das Verhältnis von Konzeption und Praxis kann hier nicht eingehender vertieft werden und wäre in einem weiteren Schritt genauer zu untersuchen.

chen Filmarbeit, der eine pädagogisch-aufklärende Stossrichtung zur Bildung und Erziehung ihres vorerst katholischen Publikums zugrunde lag. In den 1990er Jahren ist dann weiter mit der Gründung von Memoriav, Verein zur Erhaltung des audiovisuellen Kulturgutes der Schweiz, ein bis heute einflussreicher kulturpolitischer Wandel zu beobachten. Mit der Konzeption von Film als audiovisuelle Quelle der Geschichte wurden neue Begrifflichkeiten eingeführt und damit auch die archivi-sche Tätigkeit vor neue Herausforderungen gestellt.

Die eigentliche Vermittlung in der Dokumentationsstelle steht also nicht im Zentrum des Textes, vielmehr geht es erstmals darum, sich gewissen historischen und theoretischen Voraussetzungen bewusst zu werden. Die Offenlegung der verschiedenen Sammlungsparadigmen und der daran gekoppelten Begrifflichkeiten und Verständnisse machen in der Geschichte der Dokumentationsstelle vorhandene, aber heute wenig sichtbare Traditionen und Verständnisse des Mediums Film stark. Die Vermittlung könnte daran anknüpfen und dabei auch den Anschluss an aktuelle film- und archivwissenschaftliche Diskurse suchen. Denn darüber hinaus macht der historische Blick deutlich, dass das Objekt im Archiv immer ein wandelbares ist. Das Archiv sollte als Akteur begriffen werden, der an der Erzeugung des zu überlie-fernden Objekts beteiligt ist. Es stellt seine Sammlung aktiv zusammen und greift interpretierend ein. Perspektiven für die Vermittlung werden abschliessend formu-liert und wären in einem zweiten Schritt aus einer genauen Betrachtung der ver-schiedenen Bestände – welche hier nicht eingehend diskutiert werden – heraus zu entwickeln.

Die kirchliche Filmarbeit als Bildungsprojekt

Die Sammlungen der Dokumentationsstelle Zürich umfassen Film-, Personen- und Sachdossiers mit Zeitungsartikeln und Presse- und Promotionsmaterial.⁴ Die Sammlungstätigkeit war Teil einer vielfältig ausgerichteten katholischen Filmarbeit seit Beginn des frühen 20. Jahrhunderts.⁵ Diese wurde ab den 1970er Jahren gemein-sam mit der evangelisch-reformierten Kirche, die mit ähnlichen Aktivitäten im Filmbereich tätig war, als ökumenisches Projekt weitergeführt und verlagerte mit der Einstellung der physischen Zeitschrift gegen Ende des 20. Jahrhunderts ihren Fokus auf die digital betriebene Medienarbeit. Die publizistische Tätigkeit war von Beginn an einer der zentralen Schwerpunkte. Ab 1941 publizierte die katholische Kirche die Zeitschrift *Der Filmberater*, die ab 1973 mit ihrem evangelischen Pen-

4 Siehe auch Bestandsbeschreibungen der Signaturen DDZ1-DDZ4 in Cinémathèque suisse Caspar, Archivkatalog der Papierbestände: <https://caspar.cinematheque.ch/index.php/> [23.4.2017].

5 Gerber 2010; Fritz/Martig/Perlini-Pfister 2011.

dant *Zoom* zum *Zoom-Filmbereiter* fusionierte.⁶ Der Geistliche Charles Reinert, langjähriger Redaktor des *Filmbereiter*, liess sich 1942 im Filmbüro in Zürich nieder. Bereits vorher hatte er damit begonnen, als Filmkritiker im Basler Volksblatt Dokumente zum Film in der Schweiz zu sammeln und Dossiers zu in der Schweiz gezeigten Filmen anzulegen. Aus diesen erwuchs die heutige Sammlung, in die 1992 die parallel dazu gesammelten Dokumentationsdossiers der evangelisch-reformierten Kirchen integriert wurden. Die Kirchen betrieben diese nun gemeinsam als *Zoom* Filmdokumentation in Zürich. Die Bestände dienten der eigenen publizistischen Tätigkeit und wurden anderen Printmedien sowie der interessierten Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt. In den 1990er Jahren führten gesellschaftliche und technologische Umstände zu einer Anpassung der kirchlichen Aktivitäten. 1999 wurde die Zeitschrift, die am Schluss nur noch *Zoom* hiess, eingestellt. Aufgrund des Aufkommens des Internets nahm auch die Nachfrage der Publizistik für die Nutzung der Bestände ab. Für die Erhaltung der umfangreichen rezeptionshistorisch wertvollen Dokumentation waren bereits vorher Verhandlungen mit der Cinémathèque suisse aufgenommen worden. 2002 wurde sie in das Schweizer Filmarchiv integriert, der Standort Zürich beibehalten.

Dem kirchlichen Engagement lag die Erkenntnis zugrunde, dass dem Medium Film eine hohe gesellschaftliche Bedeutung zukam. Der *Filmbereiter* richtete sich nicht an den einzelnen Kinobesucher, sondern diente der filminteressierten katholischen Elite als Leitfaden bei ihrer erzieherisch-pädagogischen Arbeit. Das Ziel der kirchlichen Filmarbeit war primär, die Rezeption und die Auseinandersetzung mit Film und Kino aktiv zu lenken und zu fördern. Grundlegend war die Filmbewertung nach ethischen Kriterien und damit die Herstellung einer bestimmten Rezeptionshaltung, die Förderung des guten Films und der Kampf gegen den minderwertigen Film.⁷

Die kirchlichen Aktivitäten situieren sich im Kontext der bildungsbürgerlich geprägten Kinoreformbewegung.⁸ Der Ort des frühen Kinos Ende des 19. und zu Beginn des 20. Jahrhunderts war noch nicht der Kinosaal, und das Publikum sass noch nicht im dunklen Raum und festen Reihen. Frühe Filme wurden auf Jahrmärkten und Wandervorstellungen gezeigt und zogen die unterschiedlichsten sozialen Schichten an. Als erschwingliche Freizeitunterhaltung auch für untere soziale Schichten und Jugendliche und als «polymorphen Erlebnisort», in dem konsumiert, geraucht und geflirtet wurde, geriet es zum Gegenstand einer gesellschaftlichen Auseinandersetzung um Moral und Anstand.⁹ Parallel zu seiner Institutionalisie-

6 Prodolliet 1975.

7 Gerber 2011, S. 8.

8 Gerber 2010; Fritz et al. 2011; Gertiser 2011.

9 Elsaesser 2002.

rung durch die Eröffnung von Kinosälen ab 1906 und seiner gesellschaftlichen Etablierung als neues Unterhaltungsmedium wuchs mit der Kinoreformbewegung eine zeitgenössische Diskussion heran, die das junge Medium kritisch diskutierte. Anita Gertiser beobachtet in der Schweiz auch nach dem 1. Weltkrieg Initiativen von Einzelpersonen, Gruppen oder Vereinen, die sich in diesem kinoreformatorischen Geist verorten.¹⁰ 1919 entstand die Schweizerische Kommission für Kinoreform, 1921 folgte das Schweizer Schul- und Volkskino, in deren Vorstände auch die nationale Dachorganisation des katholischen Vereinswesens, der Schweizerische Katholische Volksverein (SKVV), Einsitz nahm. Die Reformbewegung war keine geschlossene Gruppe. Sie setzte sich aus unabhängigen Bestrebungen von Juristen, Pädagogen, Politikern und kirchlichen Vertretern zusammen. Ihr lagen zwei Überlegungen zu Grunde: einerseits die Angst vor einem schädlichen, moralisch verwerflichen Einfluss des Kinos und andererseits das Bestreben, Film als Bildungsmedium einzusetzen. Der «gute Film» sollte gefördert, der «unmoralische und qualitativ schlecht Film» bekämpft werden.¹¹ Das Medium wurde also nicht grundsätzlich als abzulehnen bewertet. Vielmehr ging mit der Kritik die Vorstellung einher, dass das Kino auch zur Vermittlung von richtigen Werten einsetzbar sei.

Kirchliche Vertreter beteiligten sich früh an solchen Debatten, vorerst jedoch verstreut und vereinzelt. 1935 gelang mit der Neugründung der Filmkommission des SKVV und ab 1942 mit den redaktionellen Tätigkeiten Charles Reinerts im zürcherischen Filmbüro eine Bündelung der Aktivitäten. Ein päpstliches Rundschreiben, die Enzyklika *Vigilanti Cura* vom 29. Juni 1936, legte international einen Grundstein für die kirchliche Filmarbeit und stärkte die bisherigen Schweizer Bestrebungen. Papst Pius XI. forderte darin den Klerus zu einer Auseinandersetzung mit dem neuen, mächtigen Medium auf, das zu regulieren, kontrollieren und nutzbar zu machen sei. Er gab konkrete Anweisung, «mit Hilfe von engagierten Laien, permanente Filmämter zu schaffen, deren Leiter nicht nur moralisch gefestigt, sondern auch mit der Filmtechnik vertraut sein sollten. Diese sollten die Pfarreikinos betreuen, die Filme klassifizieren und die Filmlisten veröffentlichen».¹² Als machtvollstes Massenmedium sollte das Kino ein Mittel der Erziehung sein, das Filmwesen sollte überwacht und dabei begleitet werden, die richtigen Normen und Werte zu fördern. Im internationalen Vergleich zeitlich verzögert festigte sich die katholische Filmarbeit in der Schweiz vor allem nach dem Ende des 2. Weltkriegs und entfaltete nun eine breite Tätigkeit, die nicht nur die Publizistik umfasste. Kirchliche Vertreter errichteten Wanderkinos, koordinierten Beratungsdienste und Filmvorführun-

10 Gertiser 2011, S. 390.

11 Perlini-Pfister 2011, S. 22.

12 Ders., S. 28.

gen, hielten Vorträge und filmpädagogische Kurse und betrieben einen eigenen Filmverleih, den Selecta-Film, später den ökumenischen Zoom Verleih für den Film. Mit der 1946 erfolgten Publikation *Kleines Filmlexikon* gab Charles Reinert das erste Filmlexikon im deutschsprachigen Raum heraus und legte damit einen Grundstein für die systematische Erfassung von Film.¹³

Moralische versus ästhetische Kriterien

Die Zeitschrift *Der Filmberater* (1941–1972) diente der Erziehung des Publikums und der Reformierung des Filmwesens. Herzstück waren die in der Zeitschrift publizierten Filmbesprechungen. Diese waren auf Karteikarten gedruckt, die herausgelöst und gesammelt werden konnten. Die Filmbesprechungen waren einheitlich aufgebaut. Auf die Nennung des Titels und der beteiligten Personen folgte eine Filmeinführung und die Diskussion moralischer und ästhetischer Aspekte. Zentral war eine bis in die 1970er Jahre beibehaltene Zensurnote, mit der die Tauglichkeit des Films für das jeweilige Publikum bewertet wurde. Deren Begründung wurde ausführlich diskutiert. Auch wenn die Filmbewertungen im *Filmberater* durchaus moralisch argumentierten, so zielten sie nicht auf Zensur und erreichten nie eine so mächtige Position wie etwa die amerikanische *Legion of Decency*, die dort die filmische Produktion und Ästhetik beeinflusste. Die Zeitschrift beschäftigte sich mit pädagogischen Themen, Fragen nach dem Einfluss des Kinos auf die Gesellschaft, speziell auf die Jugend, und forderte zur kritischen Auseinandersetzung mit dem Kino auf. Nicht Unterhaltung, Vergnügen oder ästhetische Aspekte standen im Vordergrund, auch gab es wenig Hintergrundinformationen zu den einzelnen Filmen oder Schauspielern, keine Werbung und keinen Starkult. Die pädagogisch-erzieherische Absicht und die Stärkung von christlichen Werten dominierten. Ästhetische Kriterien waren von Anfang an Teil der Bewertungen. Dabei ist aber ein Konflikt zu beobachten zwischen moralischen und ästhetischen Kriterien, wobei letztere meist zu Gunsten der moralischen zurückgestellt wurden.

Wie Adrian Gerber aufzeigt, orientierte sich die kirchliche Filmarbeit Ende der 1960er Jahre neu.¹⁴ Veränderungen innerhalb der katholischen Kirche, der gesellschaftliche Wandel und technologische Veränderungen der Medienlandschaft führten zu einer Krise, aus der eine Neukonzeption hervorging. Diese verabschiedete sich von der wertkonservativen Haltung. Die einer neuen Vielfalt von Werten und Moralvorstellungen nicht mehr entsprechenden kategorisierenden Filmbewertungen wurden 1972 abgeschafft. Parallel dazu stärkte die Kirche ab den 1970er Jahren ihre verleiherrischen Tätigkeiten im Rahmen des später ebenfalls ökumenisch

13 Reinert 1946.

14 Gerber 2010, S. 172; Gerber 2011, S. 88.

geführten Zoom Verleih für den Film. Dieser zielte auf den Medieneinsatz in der kirchlichen Bildungsarbeit. Sein breites Angebot fokussierte unterschiedliche gesellschaftliche Themen, ein Schwerpunkt stellte auch die Entwicklungsarbeit dar. Zu jedem Film wurde ein Arbeitsblatt erstellt, das als Grundlage für die Diskussion in der Bildungsarbeit dienen sollte.

In der Zeitschrift verschob sich mit der Neukonzeption das Verhältnis der moralischen und ästhetischen Kriterien bei der Einschätzung eines Films. Bereits in den frühen 1960er Jahren verlagerte sich das Interesse der Redaktoren. «Das schematische Abklopfen eines Films nach dem ‚Unmoralischen‘» verlor an Bedeutung, wichtiger wurden nun ästhetische Kriterien.¹⁵ Es zeichnete sich eine paradigmatische Entwicklung ab, die diese höher bewertete als die moralischen, ja die moralischen in den Hintergrund drängte. Was vorher wenig Raum hatte, nahm nun ganze Heftausgaben ein, zentral wurde das Konzept des Autorenkinos. So erschien 1987 ein Heft, das sich dem sowjetischen Filmemacher Andrej Tarkowskij widmete, 1988 ein Themenheft zum Regisseur Ingmar Bergman. Die kirchliche Zeitschrift, anfangs ideologisch geprägt und auf die Moral der Erzählung fokussiert, wandelte sich zur passionierten Filmzeitschrift, mit einer, wie auch im Rückblick betont wird, «offenen Haltung gegenüber dem Kunstwerk» und einem hohen Interesse an ästhetischer Qualität.¹⁶

Filmkultur und das Sammlungsparadigma Film als Kunst

Die Entstehung der Filmdokumentation in Zürich sowie auch die Gründung der Cinémathèque suisse 1948 gliedern sich in eine in der Schweiz zeitlich verzögert stattfindende internationale Entwicklung ein. So selbstverständlich uns heute filmkulturelle Organisationen und Aktivitäten erscheinen, bildeten sich Filmarchive und -museen, aber auch Filmkritik, Programmkinos, Festivals und zuletzt die Etablierung des Films als akademischen Forschungsgegenstands im Lauf des 20. Jahrhunderts erst aus. Die kirchlichen Tätigkeiten im Filmbereich sind Teil einer reichen und bedeutenden Filmkultur, verstanden als «das Ensemble der Praktiken der Zirkulation und der Diskurse um und über den Film als Kunstform. Dazu gehört Wissen über den Film auch und gerade insofern es ausserhalb von wissenschaftlichen Diskursen produziert und in Umlauf gebraucht wird. Angesprochen ist mit ‚Filmkultur‘ aber immer ein reflexives Moment: Es geht um Film als Kunst und als Element und Faktor von ‚Kultur‘, also dem Bereich (oder gesellschaftlichen Subsystem), in dem eine Gesellschaft auf ihre handlungsleitenden Sinnstrukturen refe-

15 Gerber 2011, S. 87.

16 Martig 2011, S. 137.

riert». ¹⁷ Die 1920er und 1930er Jahre waren dabei eine weichenstellende Periode, in der auf verschiedenen Ebenen eine Auseinandersetzung mit Film als künstlerisches und kulturelles Medium entstand. Es etablierten sich bis heute bestehende Institutionen und spezifische Produktions-, Distributions- und Rezeptionsweisen.

Wie der Filmhistoriker Thomas Elsaesser aufzeigte, stellte Film als neues Medium primär eine technische Errungenschaft dar und wurde Teil einer neuen Konfiguration, die die bestehende Medienlandschaft verwandelte. In seiner Studie zum frühen Kino weist er darauf hin, dass Technologien oft schon bekannt sind, sich aber nicht von Anfang an linear in eine bestimmte Richtung entwickeln. Versuche zur Frühzeit des Kinos zielten nicht auf das Erzählkino und das Kino als Unterhaltung, sondern eher auf verschiedene Kombinationen von Bild und Ton: «Von der Epoche, welche die Geburt des Kinos erlebte, könnte mit einiger Berechtigung behauptet werden, dass sie weniger vom Geschichtenerzähler Kino und dem grossen Leinwandspektakel ‚geträumt‘ habe, sondern eher von verschiedenen Kombinationen von Bild und Ton und von ganz anderen Verwendungsmöglichkeiten als denen der Unterhaltung.» ¹⁸

Auf diese doppelte Existenz des Films als Technik und Kunstform verweist auch ein 1924 erschienener Artikel in der Zeitschrift *The Spectator*. Die englische Filmkritikerin Iris Barry schreibt dort über ein frühes Tonfilmverfahren: «All these applications of sound-pictures have, of course, nothing to do with art: no one would claim, for instance, that wireless recording was ‚art‘. It and Phonofilms and the new gazettes are mere reproductions.» ¹⁹ Diese Aussage von Iris Barry, der später einflussreichen Kuratorin des Film Departments am Museum of Modern Art, entstand zum Zeitpunkt des Übergangs von Stumm- zum Tonfilm. Während ersterer von ihr noch als Technik betrachtet wird, war der Stummfilm bereits Gegenstand eines Diskurses über die Kunstfähigkeit des Films geworden. Dieser war dominiert von «Fragen nach dem Wesen des Kinos, nach seiner Eignung für spezielle Darstellungsformen und nach dem (ontologischen, epistemologischen) Status der aufgenommen und wiedergegebenen Bilder.» ²⁰ Infolge der Etablierung des fiktionalen Erzählkinos interessierten die technischen Konfigurationen, aus denen sich das Medium ausbildete, wenig, diese waren dem Kunstanspruch untergeordnet. Erst die jüngere Filmgeschichtsschreibung führte den Film nicht in seinen ästhetischen, sondern seinen technischen Entstehungskontext zurück und machte damit verschüttete Kontexte sichtbar. Sie verortet damit die lange dominierende Ästhetik des Erzählkinos als eine Form unter vielen.

17 Hediger et al. 2011, S. 20.

18 Elsaesser 2002, S. 23.

19 Zitiert nach Sitton 2014, S. 96.

20 Elsaesser/Hagener 2008, S. 9–10.

Eine zentrale Rolle in den 1920er spielte die Filmklubbewegung, aus der auch die Cinémathèque française hervorging. In ganz Europa bildeten sich alternative Kinos, Vorläufer der heutigen Cinéclubs und Programmkinos. Ziel war die Aufführung von wichtigen und hochwertigen Filmen für ein breites Publikum. Die vor allem in Frankreich einflussreiche Bewegung entfaltete einen Diskurs über den kulturellen und ästhetischen Wert des Films und prägte mit der Rahmung der Vorführung durch Einführungen, Vorträge und Diskussionen eine bis heute dominierende Form der Filmvermittlung. Die Cinéclubs entstanden im Kontext der Avantgarden, die, wie Malte Hagener in einer jüngeren Studie aufzeigte, lange auf ihre ästhetischen Programmatiken reduziert wurden, während die alternativen Netzwerke, die sie ausbildeten, weitgehend unbeachtet blieben. Diese Netzwerke festigten sich zwar nur in seltenen Fällen, sie lieferten aber wichtige Impulse für die spätere Bildung von Filminstitutionen und trugen dazu bei, Filmkultur gesellschaftlich zu verankern. Mit dem Bestreben, in einem nicht kommerziell ausgerichteten Rahmen Filme zu zeigen und zu diskutieren, wurden Grundlagen gelegt für eine breite Filmkultur. Die Avantgarde konstruierte die «discursive superstructure» für die spätere Etablierung des Mediums: «The avant-garde on the other hand had run out of steam after 1930 concerning its revolutionary potential, but it had laid the groundwork in respect to the serious and sustainable engagement with film: film theory provided a basis for thinking about the cinema and gave criteria for value judgements; film histories proved that the cinema was a dynamic cultural object worthy of study; and specialized film theatres, festivals and magazines aimed at gathering a larger public.»²¹

In den USA sowie in Frankreich und in Deutschland bildete sich in den 1920er Jahren eine Filmkritik, die den Film als neue Kunstform erkannte und dessen spezifische ästhetischen Kriterien diskutierte. Die Filmtheorie erreichte im gleichen Zeitraum einen ersten Höhepunkt. Weiter entstanden erste historische Schriften, die meist einen nationalen Blickwinkel einnahmen. Zehn Jahre später folgte dann die Gründung vier grosser Filmarchive: das deutsche Reichsfilmarchiv (1935), das englische National Film Archive als Teil des British Films Institute (1935), die Film Library im Museum of Modern Art in New York (1935) sowie die Cinémathèque française (1936). Als zentraler Moment für diese ersten Filmarchivgründungen in Europa und den USA gelten die technologischen Entwicklungen der 1930er Jahren. Mit der Etablierung des Tonfilms wurden Stummfilmkopien obsolet, auch das Ersetzen der hoch entzündbaren Nitratkopien machte letztere zu Abfallgut. Filmkopien wurden nicht als Kunstwerke mit einem materiellen Wert gehandelt, vielmehr entstanden die ersten Filmarchive sozusagen aus dem Abfall: Gesammelt

21 Hagener 2014a, S. 300–301.

wurde, was nicht mehr benötigt, aus dem kommerziellen Vertrieb und einer wirtschaftlichen Verwertungslogik ausgeschieden und damit wertlos wurde, die Entsorgung war der Normalfall, die Archivierung der Sonderfall. Die Archive, die diese Kopien nun sammelten und zu erhalten versuchten, bauten ihre Sammlungen mit einem musealen Verständnis auf. Es vollzog sich also ein Prozess der Aufwertung, indem das Dokument aus dem Müll als Kunstwerk aufbewahrt und wiederaufgeführt werden sollte.²²

Die Gründung dieser vier einflussreichen ersten Archive trug zur Konstituierung und Festigung von Filmkultur und Filmkunst bei, mit der Bewahrung historisch gewordener Werke ermöglichten sie eine nachhaltige Auseinandersetzung. Sie entstanden dabei unter unterschiedlichen Bedingungen: So entwickelte sich etwa das englische National Film Archive aus einem pädagogischen Bildungskontext und ihr Kurator, Ernest Lindgren, verfolgte, im Gegensatz zur Cinémathèque française, eine selektive Sammlungspolitik. Das Reichsfilmarchiv in Deutschland hingegen sammelte mit einem Schwerpunkt auf nationalsozialistische Propaganda auch nicht fiktionale Filme. Hagener weist jedoch darauf hin, dass sich aus einer transnationalen Perspektive die von der Forschung lange betonten Unterschiede relativieren. Seine Forschungserkenntnisse verschieben tradierte Dichotomien und machen deutlich, dass sich die vier Institutionen rasch in eine gemeinsame Praxis einfügten: «based on a largely agreed upon catalogue of ‚classics‘, the library [National Film Library, Anm.d.A.] collected and screened the same films as MoMA, the Cinémathèque Française and the Reichsfilmarchiv».²³ Dem Willen und der Absicht das künstlerische filmische Schaffen zu fördern und damit den Film als siebte Kunst zur Anerkennung zu helfen, ja gar hervorzubringen, verschrieb sich zu einem späteren Zeitpunkt auch die Cinémathèque suisse.²⁴

Auch wenn diese Organisationen anfangs unterschiedliche Herangehensweisen verfolgten, führten ihre Gründungen also rasch zu hegemonialen Praktiken, die marginale Positionen verdrängten. Stark mit den archivischen und musealen Praktiken und der daran gekoppelten Etablierung des Films als Kunstform verbunden, sind die Konzepte der Cinephilie und des Autorenfilms. Zentral wurde «die Figur des *auteur*, des Regisseurs, dem man den Film als genuine künstlerische Leistung zuschreiben konnte».²⁵ Der Direktor der Cinémathèque française beabsichtigte etwa, alle Filme der von Kritik und Cinephilen anerkannten wichtigen Regisseure zu sammeln. Eine in Ästhetik und Thematik zu erkennende kontinuierlich weiterentwickelte Autorschaft wurde zum wichtigsten Merkmal der Kunstwürdigkeit

22 Bohn/Koerber 2016; Hediger/Horwath 2011.

23 Hagener 2014a, S. 298.

24 Neeser 2006.

25 Hediger/Fahle/Sommer 2011, S. 22.

eines Films: «Der Kanon der Autoren und der Nationalkinematografien etablierte sich spätestens in den 1950er Jahren als primäres Organisationsprinzip des Wissens über Film und leistete auch zur Etablierung der Filmwissenschaft einen unverzichtbaren Beitrag: Indem sie ihr Objekt nach dem Vorbild der Nationalphilologien definierte, gelang es, sich unter dem Dach der Universität einen Platz neben der Literaturwissenschaft zu sichern.»²⁶ Mit der Etablierung des Erzählkinos ging eine Kanonisierung und Standardisierung einher, die andere Formen und Praktiken verdrängte und marginalisierte, seien es etwa das frühe Kino oder der Gebrauchsfilm, den die jüngere filmwissenschaftliche Forschung nun von der Peripherie wieder ins Zentrum rückt.

Die Formulierung eines Sammlungsparadigmas, das andere Aspekte des Mediums in Zentrum stellt, lässt sich jedoch ebenso bereits früh beobachten. Ab Beginn des 20. Jahrhunderts wurde vermehrt auf die Wichtigkeit der Überlieferung von Film aufmerksam gemacht und Filmarchive eingefordert, teilweise auch gegründet. Einer der heute bekanntesten Texte ist der bereits 1898 vom polnischen Fotografen Boleslas Matuszewski verfasste Aufruf zur Einrichtung einer Institution mit dem Zweck der Bewahrung von Filmen als *Eine neue Quelle für die Geschichte*, dem jedoch keine unmittelbaren Aktivitäten folgten.²⁷ Reflexionen der geschichtlichen, gesellschaftlichen und politischen Bedeutung des Mediums und damit verbundene Forderungen nach seiner Erhaltung blieben punktuell und beschränkt. Auch Alexander Horwath hält fest, dass es vor der Phase in den 1930er Jahren Filmarchivgründungen gab, da aber diese nicht in einem ästhetischen oder filmkunstgeschichtlichen Rahmen erfolgten, blieben sie mehrheitlich unbeachtet.²⁸ Diese Sammlungen gab es früh und kontinuierlich, aber sie wurden kaum sichtbar, weder in der Filmvermittlung noch in der Wissenschaft. Hagener sieht dies darin begründet, dass es erst der Avantgarde gelang, das Medium in seiner Gesamtheit in den Blick zu nehmen, während frühere Vorstöße lediglich bestimmte Aspekte fokussierten.²⁹

Am Beispiel der sich dem Film als Kunst verschreibenden Archive zeigt sich also, dass diese mehr als passive Speicher sind. Sie spielen eine Rolle in den Prozessen, die ihren Sammlungsgegenstand erst hervorbringen, und sie tragen aktiv dazu bei, diese Prozesse zu verstärken und zu verstetigen. Auch die kirchliche Filmarbeit partizipierte vor dem Hintergrund der reformatorischen Bestrebungen im frühen 20. Jahrhundert an der Bestimmung des noch jungen Mediums. Ihr moralisierender Charakter verleitet dazu, ihre Rolle für die Etablierung einer Schweizer

26 Schneider/Hediger 2011, S. 146.

27 Matuszewski 1998, S. 6.

28 Hediger/Horwath 2011, S. 123–124.

29 Hagener 2014a, S. 293.

Filmkultur zu unterschätzen. Wie aber Roland Cosandey für die Kinoreformbewegung am Einbezug von Film an der Schweizerischen Landesausstellung in Bern 1914 aufzeigt, trug diese mit ihren Aktivitäten massgeblich zur Etablierung des Mediums bei. Das stark auf Zwecke der Bildung und Erziehung ausgerichtete damalige Programm gab in Folge entscheidende Impulse zur Gründung von Schweizer Produktionsfirmen.³⁰

Im Katholischen Filmbüro ging es nicht um die Etablierung von Film als Kunst, sondern um eine vielfältige gesellschaftlich-pädagogische Medienarbeit, die mit den Verleihetätigkeiten aufrechterhalten wurde, während sich die Zeitschrift dem Autorenkino verschrieb. Die Verantwortlichen schienen sich dabei wenig an der sich ab den 1930er Jahren professionalisierenden Dokumentationsbewegung zu orientieren. So wurde etwa auch nie eine internationale Klassifikation eingeführt. Sie teilt sich mit dieser aber die Dokumentationstechniken, das Sammeln und Anhäufen von Zeitungsausschnitten, Broschüren und Schriften, das Anlegen von Dossiers, die Zirkulation von Dokumenten. Als ein Ort filmischen Wissens organisierte und strukturierte die Dokumentationsstelle das Wissen über ihren Gegenstand – um diesen zu etablieren, institutionalisieren, operationalisierbar zu machen.³¹

Paradigmenwechsel: Film als Kulturgut

Die frühe Überlieferung von Film spielte sich in einem filmkulturellen Kontext ab. Diskussionen um seine Erhaltung und Vermittlung waren dominiert von einem Diskurs über seine Kunstwürdigkeit und bestimmt durch die Etablierung eines Kanons kunsthistorischer Prägung. Es erstaunt daher nicht, dass das Medium kaum in den Fokus der Archivwissenschaft geriet. Diese befasste sich ihrerseits mit der Überlieferung von schriftlichem Registraturgut. In der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erfolgte jedoch eine Ausdifferenzierung des Überlieferungsspektrums. Eine neue Medienvielfalt, der wachsende Einfluss von Film, Radio und Fernsehen, aber auch methodische Verschiebungen innerhalb der Geschichtswissenschaft veränderten die Perspektive der Archivarinnen und Historiker. Die Ausweitung des archivwissenschaftlichen Blicks belegt auch das kürzlich erschienene *Handbuch Archiv*.³² Die audiovisuellen Medien sind darin mit einem eigenen Eintrag vertreten, wenngleich sich der Artikel dann hauptsächlich mit Film beschäftigt. Er argumentiert in einer Tradition, die jedoch erst später Einzug hält. Der Bezug auf den Film als Kunstform fällt ganz weg. Die Archivwürdigkeit von Film liegt hier in seiner Bedeutung als allumfassendes Unterhaltungsmedium, als Medium des kol-

30 Cosandey 2000.

31 Zur Dokumentationsbewegung siehe Dommann 2008.

32 Lepper/Raulff 2016.

lektiven Gedächtnisses, das mit seiner dominierenden medialen Wahrnehmung von Kultur, Zeitgeschehen, Politik und Gesellschaft unsere Lebenswelt durchdringt. Auch ein kurzer Exkurs zu Filmarchiven im Beitrag zum Archiv im 20. Jahrhundert im selben Handbuch gliedert sich in diese Denkweise ein. Die dort erwähnten Beispiele verweisen jedoch darauf, dass hier von ganz anderen Sammlungsparadigmen die Rede ist. So nimmt er zwar explizit Bezug auf die genannten grossen Filmarchive, die im Zuge eines steigenden öffentlichen Interesses in Deutschland als Vorbilder fungierten. Der Hinweis, dass «der Archivspezialist für Filmaufbewahrung des Koblenzer Bundesarchivs noch daran erinnern [musste], dass es die Aufgabe eines Filmarchivs sei, die Filme zu erhalten, nicht dagegen, sie vorzuführen oder für die Förderung der Filmkultur der Gegenwart Sorge zu tragen», macht aber deutlich, dass es sich dabei um ein ganz anderes Selbstverständnis handelte.³³ In der Folge werden exemplarisch Filmarchive genannt, die sich auf die Konservierung konzentrierten, mit der Erhaltung von Dokumentarfilmen Film als historisches Medium perspektivierten oder mit der Sammlung von wissenschaftlichen Filmen das Medium gar als eine Technik des Sehens und Wahrnehmens bewahren wollten. Der Beitrag macht damit wichtige Traditionslinien stark, die sich jedoch nie zu einer hegemonialen Praxis ausformten. Mit der nicht explizit voneinander unterschiedenen Nennung des sich auf die Konservierung konzentrierenden Archivs versus der vermittelnden Kinemathek legt er unbewusst eine bis heute geführte Diskussion offen.

Audiovisuelle Quellen überliefern

In der Schweiz wird Film in den 1990er Jahren Teil einer kulturpolitischen Diskussion um die Erhaltung von nationalem Kulturgut.³⁴ Am deutlichsten manifestiert sich dies in der 1995 erfolgten Gründung von *Memoriav*, Verein zur Erhaltung des audiovisuellen Kulturgutes der Schweiz. Wie bereits im Namen dieses von verschiedenen Gedächtnisinstitutionen mitgegründeten Netzwerks anklingt, ist das Spektrum damit viel weiter gesetzt: Film wird als Teil der audiovisuellen Medien und als Kulturgut konzipiert. Die Argumentation zielt nun nicht mehr auf den Kunstcharakter des Films, sondern auf den Stellenwert, der ihm für unsere Alltagskultur, unser kollektives Gedächtnis und unsere Identität zukommt, und auf die Bedeutung dieser Dokumente für die Zeitgeschichte allgemein.

So argumentiert auch Christoph Graf, damaliger Direktor des Schweizerischen Bundesarchivs und in dieser Funktion Gründungsmitglied von *Memoriav*, in einem 1995 veröffentlichten Abdruck eines Referats in der *Schweizerischen Zeit-*

33 Berg 2016, S. 71.

34 Rauh 2010.

schrift für Geschichte.³⁵ Mit einer Aufzählung von ikonisch gewordenen Bildern, Ton- und Filmaufnahmen unterstreicht er die Bedeutung von audiovisuellen Quellen, die uns nicht nur auf einer rationalen, sondern auch auf einer emotionalen Ebene ansprechen. Dennoch, so hält er fest, ignorierten Historikerinnen und Historiker den Film und andere audiovisuelle Medien. Obwohl diesen für die Geschichtsschreibung eine zentrale Rolle zukommt, konzentrierte sich die historische Forschung lange primär auf Textdokumente. Das steigende Interesse an diversen Medien ist auch durch neue geschichtswissenschaftliche Perspektiven bedingt. Neben der traditionell mehr auf Politik und deren Subjekte fokussierten Geschichte rückten neuere Richtungen wie die Wirtschafts- und Sozialgeschichte andere gesellschaftliche, kulturelle und soziale Ebenen in den Blick, die mit diesen Dokumenten besonders gut erforscht werden können. Wenn nun Forschungsfragen der Geschichtswissenschaft, aber auch anderer Disziplinen wie der Soziologie oder Anthropologie an das Medium Film als Dokument gestellt werden, verändert sich der Status des Objekts im Archiv. Film wird zu einer historischen Quelle. Unabhängig von Material und Aufzeichnungsart sind Quellen «Text[e], Aufzeichnungen, Gegenstände oder Tatsachen, aus denen wir Kenntnis über die Vergangenheit gewinnen können.»³⁶ Unter die audiovisuellen Quellen zählt Graf unbewegtes Bildmaterial, besonders Fotos, bewegte Bilddokumente beziehungsweise Dokumentar-, Spiel, Stumm-, Ton-, Schwarzweiss- und Farbfilme, Video- sowie Wort- und Musik-Tondokumente auf allen möglichen Trägermaterialien. Für die Filmarchive bedeutet dies ein Umdenken. Nicht mehr Sammeln und Zeigen steht im Fokus, sondern eine umfassende Archivierung: Ziel ist die Sicherung, Aufbewahrung, Erschliessung und Vermittlung in einem archivwissenschaftlichen Verständnis. Zentral werden nun etwa Aspekte der Provenienz, Erschliessung und Kontextualisierung. Wie es der Kodex der ethischen Grundsätze für Archivarinnen und Archivare des Internationalen Archivrats zum Ausdruck bringt, sind nun also auch Filmarchivare verpflichtet «Archivmaterial in seinem historischen, rechtlichen und administrativen Kontext aufzubewahren und die ursprünglichen Zusammenhänge der Schriftstücke zu erhalten und zu verdeutlichen».³⁷

Graf stellte 1995 jedoch ernüchtert fest, dass es in der Schweiz «*keine nationale Archivpolitik im audiovisuellen Bereich gibt*».³⁸ Nach einer Ausführung der heute bestens bekannten und noch immer aktuellen Probleme der Überlieferung technischer und rechtlicher Art verweist er darauf, dass das «schwierigste und

35 Graf 1995.

36 Ders., S. 516–517.

37 ICA 1996; im Gegensatz zu früheren Praktiken in Kinematheken, in denen der Nachweis der Provenienz und die Dokumentation und Kontextualisierung der Bestände keinen hohen Stellenwert hatte, vgl. Bohn 2013a, S. 175.

38 Graf 1995, S. 519.

grundsätzlichste Problem der Archivierung audiovisueller Quellen [...] vermutlich darin [liegt], dass weder bei den politischen Behörden noch bei den Produzentinnen und Konsumenten noch bei den potentiellen wissenschaftlichen Benutzerinnen und Benutzern von audiovisuellen Dokumenten ein genügendes *Bewusstsein* dafür besteht, dass diese eben nicht nur alltägliches *Konsumgut*, sondern auch *Kulturgut* und wissenschaftlich wertvolles Quellenmaterial darstellen können.»³⁹

Eine Herausforderung der Erhaltung ist die dezentrale Überlieferung von audiovisuellen Medien. In der Schweiz bestand und besteht keine Organisation, die damit beauftragt ist, systematisch und umfassend audiovisuelle Dokumente zu sichern, zu erschliessen und zu vermitteln. Anfang der 1990er Jahre bildete sich im Auftrag des Bundes eine Arbeitsgruppe audiovisuelles Kulturgut, mit dem Ziel, eine nationale Archivpolitik zu schaffen. Besetzt war sie mit den wichtigsten Institutionen im Bereich, den späteren Gründungsmitgliedern von Memoriv. Der Vorschlag, eine neue gesamtschweizerische Institution zu schaffen, scheiterte. Die gemeinsamen Bestrebungen mündeten schliesslich in der Gründung eines Vereins, der nicht selbst mit der Bewahrung von Beständen beauftragt ist, sondern mit seinem Netzwerkcharakter bestehende Institutionen stärkt und föderale und dezentral ausgerichtete Tätigkeiten koordiniert.

Es erfolgte also einerseits eine Einbettung in eine (vermeintlich) technische Kategorie miteinander verwandter Medien, die die Archive in Bezug auf ihre Bewahrung vor ähnliche Herausforderungen stellen. Andererseits wird Film nicht mehr als Kunst gefasst, sondern als Kulturgut, wie es der über zehn Jahre später erscheinende Bericht *Memopolitik* formuliert: «Absender des Berichts ist das Bundesamt für Kultur, was zu einem Missverständnis führen kann: Wenn wir von kulturellem Erbe, von kulturellem Gedächtnis sprechen, meinen wir damit nicht die Kunst und Kultur (und ihre Objekte) im Rahmen der Kulturförderung, sondern die Kultur im Sinne des weiten Begriffs der Kulturgeschichte. Es geht um das Gedächtnis und Erbe der Gesellschaft schlechthin».⁴⁰ Die *Memopolitik*, die sich im Bericht auf aktuelle kulturwissenschaftliche Diskurse der Gedächtnistheorien bezieht, verortete also die Erhaltung von Archivbeständen definitiv als politische Aufgabe. Der Bericht und die dazu erscheinende Ausgabe der Fachzeitschrift *Arbido* zeigen die Vielfalt auf, die nun als überlieferungswürdig gilt.⁴¹ Neben den staatlichen Archiven rücken Museen und Sammlungen in den Fokus des Interesses und damit auch eine Vielfalt von Beständen und Dokumenten unterschiedlichster

39 Ders., S. 518.

40 Bundesamt für Kultur 2008; zur unscharfen Verwendung der kulturwissenschaftlichen Begriffe Gedächtnis und Erinnerung im Bericht siehe Kellerhals 2006 und die Stellungnahmen zum Bericht, abrufbar online auf: <http://weblog.hist.net/archives/1324>; SGG <http://www.sgg-ssh.ch/de/aktivitaeten/vergangenheitspolitik> [27.7.2016]

41 *Arbido* 2006/1.

Provenienz. Die Entwicklungen in der Schweiz spiegeln dabei die internationalen Geschehnisse, wie sie in Anna Bohns umfassender, interdisziplinär angelegter Studie *Denkmal Film* dargestellt sind.⁴² Einer 1980 von der UNESCO verabschiedeten ersten Empfehlung zum Schutz des audiovisuellen Kulturguts folgten unterschiedlichste Bestrebungen, dessen Überlieferung im Rahmen von internationalen Abkommen zu sichern.

In der kulturpolitischen Diskussion rund um die Gründung von Memoriav und dem Versuch der Etablierung einer nationalen Memopolitik ab den 1990er Jahren ist also eine Verschiebung zu beobachten. Film wird zu einer audiovisuellen Quelle und hält Einzug in die Bereiche der Geschichts- und Archivwissenschaft. Audiovisuell bezeichnet dabei verschiedene Techniken der Bild- und Tonaufzeichnung, der Begriff ist aber, wie Marie-Anne Chabin anhand der Überlieferung in Frankreich aufzeigt, weniger ein neutraler technischer als ein politischer Begriff. Er wurde auf einer politischen Ebene lange nach der Entstehung der verschiedenen Techniken eingeführt, um verschiedene, bereits institutionalisierte Praktiken unter einem gemeinsamen Begriff zu fassen.

Damit wird deutlich, dass jedes Verständnis des Objekts im Archiv eine jeweils in unterschiedliche Diskurse eingebundene Konzeption ist. Der Gegenstand im Archiv ist nicht eindeutig fixiert, sein Status kann sich je nach Perspektive verändern. Unter Eindruck sich modifizierender Fragestellungen und Anforderungen der Forschung und Öffentlichkeit hielt Roland Cosandey 1985 schlicht fest: «L'objet de la conservation s'est en quelque sorte modifié.»⁴³ Der neue Blick auf den Gegenstand betraf ganz konkret auch das Tätigkeitsfeld der Filmarchive und stellt die grundsätzliche Frage nach der Definition des Films. Cosandey beobachtet in Diskussionen der International Federation of Film Archives (FIAP) sowohl Haltungen, die die Definition, was Film ist, ganz offenhalten möchten, als auch Positionen, die dafür plädieren, diese zugunsten einer selektiven Sammlungspolitik und Bewertung einzuschränken.

Ein Gegenstand im Wandel

Das Medium Film rückte also immer stärker als historisches Dokument in den Fokus von Forschung und Öffentlichkeit. Unter den Stichworten der visuellen Kultur und einer umfassenden Medialisierung der Gesellschaft wuchs das Verständnis für die Allgegenwärtigkeit von Medien und ihrer tragenden gesellschaftlichen Rolle. Während lange vor allem der Dokumentarfilm als potentielle Quelle für die Geschichte diskutiert wurde, hat sich heute die Erkenntnis durchgesetzt, dass jegliche

42 Bohn 2013a und 2013b.

43 Cosandey 1985, S. 40.

filmischen Formen und Ausdrucksweisen potentiell Antworten auf historische Fragestellungen in sich tragen. Film und andere audiovisuelle Medien leisten einen wesentlichen Beitrag zu einer medialen Geschichtsschreibung und einem kollektiven Gedächtnis und gehen dabei auf verschiedenen Ebenen ein komplexes Verhältnis ein.

In der Forschung beschäftigen sich hauptsächlich die Film- und Medienwissenschaft und die Geschichtswissenschaft historisch mit Film. Parallel zur Arbeit der Filmarchive konzentrierte sich auch die Filmgeschichte lange auf eine Geschichte der Meisterwerke. Die Historikerin Michèle Lagny verweist in einem Interview darauf, dass methodologische Reflexionen in der Filmgeschichte erst spät Einzug hielten. Filmgeschichte wurde von wenigen Personen geschrieben, «die man eher als Gelehrte bezeichnen könnte und die eigentlich vor allem ein Ziel verfolgten: das Kino kulturell aufzuwerten. Dabei entstanden einige ausserordentlich interessante Arbeiten, entscheidend ist aber, dass diejenigen, die sich mit der Filmgeschichte befasst haben, sehr wenig über historiographische Probleme nachdachten. Die Geschichtswissenschaftler hingegen befassten sich nur selten mit dem Kino.»⁴⁴ Einerseits interessierten sich Historikerinnen und Historiker also kaum für den Film, andererseits wurde im Kontext der Filmwissenschaft und ihrer Vorläufer primär an einer ästhetisch ausgerichteten Filmgeschichtsschreibung gearbeitet.

Jüngere filmhistorische und geschichtswissenschaftliche Perspektiven auf den Untersuchungsgegenstand Film und Kino haben diese Sichtweise konsequent aufgebrochen.⁴⁵ Spätestens seit der Etablierung der New Film History in den 1980er Jahren hat eine kritische Selbstbefragung eingesetzt, die neue methodische Ansätze hervorbrachte und das Forschungsfeld innerhalb der Filmwissenschaft erweiterte. Dazu gehören sowohl Untersuchungsgegenstände wie der Gebrauchs- und Amateurfilm oder technische Fragestellungen als auch eine methodische Reflexion der Historisierung von Film in seinen komplexen Bezügen zu Geschichte und Gegenwart. Die New Film History machte deutlich, dass die Ästhetik des Erzählkinos nur eine Form unter vielen ist. Im Zuge dieser Auseinandersetzungen rückten Kontextmaterialien und damit Quellen, wie sie in der Dokumentationsstelle Zürich vorliegen, in den Fokus. Diese sind sowohl in der New Film History, die, sich von einer ausschliesslichen Analyse des Filmes lösend, Kontexte der Produktion und Rezeption untersucht, als auch für eine fundierte Quellenkritik verschiedener historischer, unter dem Begriff der Visual History vereinten Ansätze zentral. Bedeutend wurden sie auch in einer wichtigen aktuellen Forschungsrichtung, der Gebrauchsfilmforschung. Yvonne Zimmermann plädiert hier für eine neue Überlieferungsbil-

44 Lagny 1996, S. 11.

45 Siehe exemplarisch Elsaesser 2002; Paul 2006; Zimmermann 2011b.

derung, die Quellen der Kontextualisierung gleichberechtigt neben die filmischen Dokumente stellt und damit auch den Status letzterer überdenkt. Sie verbindet die Untersuchung ihres Forschungsgegenstands eng mit den Fragen der Überlieferung, denn „Gebrauchsfilm fordern die Filmhistoriografie heraus, indem sie die Frage nach dem Status von Filmen im Archiv als Quellen der Filmgeschichtsschreibung zugespitzt und aus neuer Perspektive stellen. Der Stellenwert, der dem materiell überlieferten Objekt *Film* im Archiv zugesprochen wird, ist untrennbar mit dem Verständnis verbunden, was Filmgeschichte ist und wie sie geschrieben wird.“⁴⁶

Wie die geschriebene Filmgeschichte formt also auch das Archiv seinen Gegenstand. Als Orte filmischen Wissens an der Schnittstelle von Filmkultur und Archivistik partizipieren Filmarchive am Verständnis des Mediums. Sammeln ist an ein bestimmtes Verständnis über den Gegenstand gekoppelt, man könnte Sammlungen auch als materialisierte Konzepte bezeichnen. Betrachtet man den Film als eine Kunst, so wird er erst mit der Entstehung der ersten Werke überlieferungswürdig. Betrachtet man den Film als eine Technik, setzt der Moment des Sammelns früher ein, vielleicht sogar vor der Erfindung des Films, bei präkinematografischen Techniken. Auch das Audiovisuelle ist als Kategorie der Überlieferung mehr ein politischer als ein technischer Begriff. Das Archiv überliefert also nicht das «pure» Medium – das es als solches vielleicht gar nicht gibt –, sondern seine institutionalisierte Form, das Fernsehen, das Kino, das Radio.

Unter Eindruck der aktuellen technologischen Veränderungen und der damit verbundenen Transformation des Gegenstandes fragt auch die Filmwissenschaft aktuell nach der Legitimation ihres Fachbereichs. Die Digitalisierung verändert sowohl den Status des Bildes in seinem Bezug zur physischen Welt als auch den Ort des Films mit den damit entstehenden neuen Dispositiven der Speicherung und Bereitstellung. Film sollte daher als ein Medium zu begreifen werden, das sich schon immer durch seinen Wandel kennzeichnete. Dasselbe gilt für die Filmwissenschaft als Disziplin, und wie es Giovanna Fossati betont, auch für das Filmarchiv. In einer Zeit, in der beide «the nature of film» grundsätzlich in Frage stellen, plädiert letztere dafür, in einen intensiveren Dialog zu treten und legt mit ihrem Buch *From Grain to Pixel* selbst eine Archivtheorie vor, die theoretische und praktische Fragestellungen zusammendenkt.⁴⁷ Eine solche Verschränkung wäre auch für die hier diskutierte Frage nach unterschiedlichen Sammlungsparadigmen fruchtbar. Um Filmarchive in ihrer Rolle als Akteur und den Status der Objekte im Archiv besser zu verstehen, wären die hier nur knapp skizzierten Sammlungsparadigmen historisch genauer zu untersuchen und zu bestehenden Gedächtnis- und Erinnerungsdis-

46 Zimmermann 2011a, S. 31.

47 Fossati 2009, S. 103; Hediger/Fahle/Sommer 2011; Schweinitz/Tröhler 2011 sowie die anderen Beiträge in Augenblick 2011.

kursen sowie zu Forschungserkenntnissen der Filmgeschichtsschreibung in Bezug zu setzen.

Das sammelnde Archiv

Filmarchive sollten dabei nicht nur den Anschluss an film- und medienwissenschaftliche Diskurse suchen, sondern sich auch stärker an der Archivwissenschaft orientieren, die ein breites Instrumentarium an Begrifflichkeiten und Methoden bereitstellt. In der Cinémathèque suisse ist diesbezüglich ein Paradigmenwechsel zu beobachten. Dies äussert sich etwa in einer 2015 verfassten Sammlungspolitik oder in einem ersten Online-Katalog, in dem die Papierarchive gemäss dem archivwissenschaftlichen Erschliessungsstandard ISAD(G) erfasst sind.⁴⁸

Die Archivwissenschaft ihrerseits hat sich lange nur marginal um spezifische Fragestellungen und Herausforderungen von Spezialarchiven gekümmert. Der Film in seinen unterschiedlichen technischen Erscheinungen taucht im staatlichen Archiv bislang höchstens in kleinen Sondersammlungen auf. Archivwissenschaftliche Methoden und Theorien entstanden im Kontext einer angewandten Wissenschaft, die ihre Terminologie aus der je nach Sprachraum und Nation divergierenden Praxis herausentwickelte und dabei primär das Verwaltungsarchiv fokussierte. Solche staatlichen Archive übernehmen amtliche Bestände, bis in die jüngste Zeit meist Papierakten und sichern diese für die Nachwelt. Neben dem Ziel der Ermöglichung von historischer Forschung dienen ihre Tätigkeiten auch dem Zweck der Nachvollziehbarkeit des staatlichen Handelns und der Sicherung der Rechtsstaatlichkeit. Bei der Definition des Archivbegriffs ging man davon aus, dass Archive formal organisierten Institutionen zugeordnet sind, um deren Aktenproduktion aus der Registratur ins Archiv zu übernehmen. In einem archivwissenschaftlichen Kontext definiert sich der Begriff der Sammlung, wie sie in Filmarchiven vorliegen, immer in Abgrenzung dazu. Sammlungen umfassen Dokumente, die als überlieferungswürdig und geschichtsrelevant angesehen werden, aber nicht in die behördlichen Verwaltungsakten eingehen. Es handelt sich um «Material ohne ‚vorarchivischen Zusammenhang‘, insbesondere ohne vorhergehende Strukturierung durch eine Registratur».⁴⁹ Die Kohärenz einer Sammlung entsteht also nicht infolge einer sich in der Organisation der Akten abbildenden internen Funktionslogik der abgebenden Be-

48 Cinémathèque suisse Caspar, Archivkatalog der Papierbestände, online abrufbar: <https://caspar.cinematheque.ch/index.php/>; Sammlungspolitik, online abrufbar <http://www.cinematheque.ch/f/espace-institutionnel/> [Webseiten konsultiert 23.4.2017]; siehe auch Roch 2014.

49 Friedrich 2016, S. 153.

hören, sondern weil die gesammelten Materialien gemeinsamen thematischen oder formalen Kriterien entsprechen.

Markus Friedrich plädiert dafür archivische Sammlungen stärker in den Fokus der Archivwissenschaft zu rücken. Der Autor untersucht in einem Beitrag im *Handbuch Archiv* nicht sammelnde Archive, sondern archivische Sammlungen, also Sammlungen innerhalb von Archivinstitutionen. Seine Überlegungen sind jedoch auf sammelnde Archive übertragbar. Bei den von ihm beschriebenen Typen von Sammlungen wäre die Cinémathèque dem vierten Typus zuzuordnen, zu den Archiven, die selbst aktiv sammeln; die Sammlung ist «gemacht», «aktiv geschaffen», das Archiv agiert «suchend und findend», es entstehen nicht organische, aber «organisierte Bestandsbildungen».⁵⁰ Friedrichs Überlegungen verweisen darauf, dass sich auch die Archivwissenschaft unter Einfluss gesellschaftlicher und technologischer Veränderungen ausdifferenziert. Er verortet in der fachwissenschaftlichen Diskussion zur archivischen Sammlung eine Diskussion um eigentliche Kernfragen des Archivs und sieht darin einen «Ausdruck für den historischen Wandel und die historische Verankerung jeder Archivdefinition und Archivpraxis».⁵¹ Die Erkenntnis, dass sich wesentliche Aspekte der Geschichte ausserhalb der staatlich organisierten Behörden abspielten, führte zu einer Grundsatzreflexion über die Stellung und Bedeutung der Archive in der modernen Gesellschaft. Um der Marginalisierung von Sammlungen innerhalb der Archivwissenschaften entgegenzuwirken und methodische Auseinandersetzungen zu fördern, schlägt Friedrich vor, neue Definitionen zu etablieren: «Eine jüngere, methodisch veränderte Auffassung könnte demgegenüber stärker betonen, dass das Entscheidende am Archiv zunächst einmal das Archivieren, also eine soziale und kulturell verankerte Praxis ist».⁵²

Filmarchive und die erhöhte öffentliche Aufmerksamkeit, die sie im Kontext einer immer stärker visuell geprägten Kultur und Gesellschaft seit der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts erfahren haben, stehen paradigmatisch für eine solche Entwicklung. Als sammelndes Archiv erwirbt und baut die Cinémathèque suisse ihre Bestände wie in einer Bibliothek oder einem Museum durch Sammeln auf. Innerhalb dieser Sammlung sind jedoch Archivbestände vorhanden und es werden archivwissenschaftliche Bearbeitungsmethoden angewendet. Das Material verlangt also nach einem archivarischen Zugang innerhalb sammlungsspezifischer Strukturen. Dabei teilt sich die Cinémathèque mit anderen Gedächtnisinstitutionen diese kulturelle Praxis des Archivierens, das Übernehmen von Dokumenten, das Suchen und Finden, die Erschliessung, Konservierung und Nutzung von Materialien, unabhängig von deren Herkunft und Form.

50 Ders., S. 154.

51 Ders., S. 152.

52 Ders., S. 153.

Filmarchive sind daher vielleicht prädestiniert als Gegenstand für grundlegende archivtheoretische Überlegungen. Befruchtend für solche Fragen wäre ihre Diskussion innerhalb einer jüngeren, poststrukturalistisch beeinflussten Archivtheorie. Diese vor allem im englischsprachigen Raum geführte Auseinandersetzung begreift Aufzeichnungen als «aktive Agenten bei der Formierung institutioneller Gedächtnisse».⁵³ Sie reformuliert die zentrale Frage der modernen Archivwissenschaft neu als Frage nach der generellen Kontextualität von Unterlagen und rückt damit das Archiv selbst in den Blick: « Es erscheint nicht mehr länger als als ausserhalb des Geschehens liegender *locus observandi*, sondern in seiner engen Verflochtenheit mit den Dynamiken historischer Sinnproduktion.»⁵⁴ Eine solche Perspektive lässt sich besonders gut auf sammelnde Archive beziehen, denn, stärker noch als das Verwaltungsarchiv, muss dieses Vorannahmen über den zu sammelnden Gegenstand treffen und greift so interpretierend ein. Wünschenswert wäre also eine Auseinandersetzung, die Wissen über die Funktionsweisen des Archivs und Erkenntnisse zu den Prozessen, die es hervorbringt generiert: um damit «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 [...] bieten zu können».⁵⁵

Perspektiven für die Vermittlung

Ein konkretes Vermittlungsprojekt kann aus den vorliegenden Ausführungen noch nicht konzipiert werden. Es wird aber deutlich, dass es ein Anliegen wäre, parallel zu der klassischen Vermittlung im Kino eine Vermittlung zu stärken, die den Fokus nicht primär auf Film als Kunst legt und die unterschiedlichste filmische Formen und Dokumente einbezieht. Ziel wäre es, diverse Formen des Mediums zu berücksichtigen und gleichberechtigt nebeneinander zu stellen, sie in ihren Entstehungskontexten und Prozessen der Rezeption, des Ein-, Ausschlusses und der Kanonisierung zu diskutieren. Quellen der Produktion, Distribution und Rezeption würden dabei gleichberechtigt neben den filmischen Dokumenten stehen. Ein solches Vorhaben könnte in der Schweiz auch an innerhalb und ausserhalb der Cinémathèque bereits praktizierte Tätigkeiten anschliessen.⁵⁶ Als Bestandteil einer solchen Ver-

53 Messner (2014, S. 300) diskutiert als zentrale Vertreter Terry Cook und Eric Ketelaar, zur poststrukturalistischen Archivtheorie siehe auch Ridener 2009.

54 Messner 2014, S. 301.

55 Ballhausen 2007, S. 45–46.

56 Siehe etwa die Programmschiene Trésors des archives der Cinémathèque suisse, die Rubrik Documents de Cinéma auf ihrer Webseite <http://www.cinematheque.ch/ff/documents-de-cinema/presentation-generale/> [30.4.2017] sowie Cosandey 1986.

mittlung müssten auch die Grunddisposition der Institution und die archivischen Praktiken selbst in den Blick genommen werden. Der Vermittlung käme die Aufgabe zu, Aspekte der Sammlungspolitik und der Bewertung offen zu legen. Zum Thema würden bislang interne Bearbeitungsprozesse, Strukturen und Funktionen des Archivs. Vermittlung wäre kein Supplement, sondern zielte auf den Kern der archivischen Tätigkeiten der Übernahme, Bewertung, Erschließung und Nutzung.

Literatur

- Arbido. Memopolitik – Vom Umgang mit dem Gedächtnis der Gesellschaften. 2006/1.
- Augenblick, Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Positionen und Perspektiven der Filmwissenschaft. Heft 52, 2011.
- Ballhausen, Thomas: Kultur und Blätterauschen. Zu Theorie, Geschichte und Zukunft der (Film)Archive. In: Stern, Frank et al. (Hg.): Filmische Gedächtnisse. Geschichte – Archiv – Riss. Wien 2007, S. 37–71.
- Berg, Nicolas: Geschichte des Archivs im 20. Jahrhundert. In: Lepper, Marcel/Raulff, Ulrich (Hg.): Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven. Stuttgart 2016, 57–75.
- Bohn, Anna: Denkmal Film. Band 1. Der Film als Kulturerbe. Wien 2013a.
- Bohn, Anna: Denkmal Film. Band 2. Kulturlexikon Filmerbe. Wien 2013b.
- Bohn, Anna/Koerber, Martin: Archivierung audiovisueller Quellen in Deutschland. In: Lepper, Marcel/Raulff, Ulrich (Hg.): Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven. Stuttgart 2016, 168–178.
- Bundesamt für Kultur, Eidgenössisches Departement des Innern (Hg.): Memopolitik. Eine Politik des Bundes zu den Gedächtnissen der Schweiz. Bern 2008, <http://www.bak.admin.ch/kulturerbe/04405/?lang=de> [27.6.2016].
- Chabin, Marie-Anne: Qu'est-ce qu'une archive audiovisuelle? In: Webseite INA, E-Dossiers de l'Audiovisuel, März 2014, <http://www.ina-expert.com/e-dossier-de-l-audiovisuel/e-dossiers-de-l-audiovisuel-l-extension-des-usages-de-l-archiv-audiovisuelle.html> [15.3.2016].
- Cinémathèque suisse: Cinémathèque suisse – Schweizer Filmarchiv – Cineteca svizzera. Lausanne 1998.
- Cosandey, Roland: Un film est un film: historiographie du cinéma et conservation du film. In: Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte, Band 42, 1985, S. 35–46.
- Cosandey, Roland: L'activité cinématographique en Suisse romande, 1919–1939. Pour une histoire locale du cinéma. Collectif de recherches de l'Université et des musées lausannois (Hg.): 19–39. La suisse romande entre les deux guerres. Lausanne 1986.
- Cosandey, Roland: De l'Exposition nationale Berne 1914 au CSPS 1921: charade pour un cinéma vernaculaire. In: Tortajada, Maria et al. (Hg.): Cinéma suisse: nouvelles approches: histoire, esthétique, critique, thèmes, matériaux, Lausanne 2000, S. 91–109.
- Cosandey, Roland: Schweizer Filmarchiv. In: Historisches Lexikon der Schweiz, 15.5.2014, <http://www.hls-dhs-dss.ch/textes/d/D10475.php> [23.4.2017].
- Dommann, Monika: Dokumentieren: die Arbeit am institutionellen Gedächtnis in Wissenschaft, Wirtschaft und Verwaltung 1895–1945. In: Heyen, Erk-Volkmar (Hg.): Jahrbuch für europäische Verwaltungsgeschichte, Band 20, 2008, S. 283–306.
- Elsaesser, Thomas: Filmgeschichte und frühes Kino. Archäologie eines Medienwandels. München 2002.
- Elsaesser, Thomas/Hagener, Malte: Filmtheorie zur Einführung. Hamburg 2008.
- Fossati, Giovanna: From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition. Amsterdam 2009.

- Friedrich, Markus: Sammlungen. In: Lepper, Marcel/Raulff, Ulrich (Hg.): *Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Stuttgart 2016, S. 152–162.
- Fritz, Natalie/Martig, Charles/Perlini-Pfister, Fabian (Hg.): *Nur für reife Erwachsene. Katholische Filmarbeit in der Schweiz*. Zürich 2011.
- Gerber, Adrian: *Eine gediegene Aufklärung und Führung in dieser Materie. Katholische Filmarbeit in der Schweiz 1908–1972*. Freiburg 2010.
- Gerber, Adrian: *Ausbau, Krise und Neukonzeption der katholischen Filmarbeit*. In: Fritz, Natalie/Martig, Charles/Perlini-Pfister, Fabian (Hg.): *Nur für reife Erwachsene. Katholische Filmarbeit in der Schweiz*. Zürich 2011, S. 81–91.
- Gertiser, Anita: *Schul- und Lehrfilme*. In: Zimmermann, Yvonne (Hg.): *Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilm 1896–1964*. Zürich 2011, S. 383–471.
- Graf, Christoph: *Die Archivierung audiovisueller Quellen. Referat am Schweizerischen Historikertag, 21. Oktober 1994*. In: *Schweizerische Zeitschrift für Geschichte*, Band 45, 1995, 414–520.
- Hagener, Malte: *Institutions of film culture. Festivals and Archives as Network Nodes*. In: Ders. (Hg.): *The Emergence of Film Culture. Knowledge Production, Institution Building, and the Fate of the Avant-garde in Europe 1919–1945*, New York 2014a, S. 283–305.
- Hagener, Malte: *Man geht nie zweimal in denselben Film. Die Cinephilie, das Kino, sein (Nach-)Leben und die Zeit*. In: Pauleit, Winfried et al. (Hg.): *Filmerfahrung und Zuschauer. Zwischen Kino, Museum und sozialen Netzwerken*. Berlin 2014b, S. 28–37.
- Hediger, Vinzenz/Fahle, Oliver/Sommer, Gudrun: *Einleitung. Filmisches Wissen, die Frage des Ortes und das Pensum der Bildung*. In: Sommer, Gudrun/Hediger, Vinzenz/Fahle, Oliver (Hg.): *Orte filmischen Wissens*. Marburg 2011, S. 123–419.
- Hediger, Vinzenz/Horwath, Alexander: *„Ich bin zutiefst davon überzeugt: Der Film ist ein Akt, der sich in einem bestimmten Zeitpunkt abspielt, und damit ein performativer Akt.“ Gespräch mit Alexander Horwath*. In: Sommer, Gudrun/Hediger, Vinzenz/Fahle, Oliver (Hg.): *Orte filmischen Wissens*. Marburg 2011, S. 123–140.
- International Council of Archives (ICA) (Hg.): *Kodex ethischer Grundsätze für Archivarinnen und Archivare*. Angenommen an der Generalversammlung am 6.6.1996, deutsche Übersetzung 1997, <http://www.ica.org/en/ica-code-ethics> [28.7.2016].
- Joss, Anna: *Anhäufen, forschen, erhalten. Die Sammlungsgeschichte des Schweizerischen Nationalmuseums 1899 bis 2007*. Baden 2016.
- Kellerhals, Andreas: *Archive und Memopolitik. Von der verführerischen Kraft des Ungefährten*. In: *Arbido. Memopolitik – Vom Umgang mit dem Gedächtnis der Gesellschaften*. 2006/1, S. 37–44.
- Lagny, Michèle: *„man kann keine Filmgeschichte ohne Filme betreiben!“ Ein Gespräch mit Michèle Lagny*. In: *Montage/AV, Filmhistoriographie*, 5/1/1996, S. 5–22.
- Lepper, Marcel/Raulff, Ulrich (Hg.): *Handbuch Archiv. Geschichte, Aufgaben, Perspektiven*. Stuttgart 2016.
- Martig, Charles: *Zur Entwicklung der Filmlexika*. In: Fritz, Natalie/Martig, Charles/Perlini-Pfister, Fabian (Hg.): *Nur für reife Erwachsene. Katholische Filmarbeit in der Schweiz*. Zürich 2011, S. 75–78.
- Martig Charles: *Aufstieg und Fall der Zeitschrift ZOOM. Auswirkungen des dynamischen Medienmarktes auf die Filmpublizistik*. In: Fritz, Natalie/Martig, Charles/Perlini-Pfister, Fabian (Hg.): *Nur für reife Erwachsene. Katholische Filmarbeit in der Schweiz*. Zürich 2011, S. 133–144.
- Matuszewski, Boleslas: *Eine neue Quelle für die Geschichte. Die Einrichtung einer Aufbewahrungsstätte für die historische Kinematographie*. In: *Montage/AV, Lust am Dokument*, 7/2/1998, S. 6–12 [verfasst 1898].

- Messner, Philipp: Das Archivische. Konfigurationen zwischen Kunstdiskurs, Geschichtswissenschaft und Verwaltungspraxis. In: Coutaz, Gilbert; Knoch-Mund, Gaby; Reimer, Ulrich (Hg.): Informationswissenschaft: Theorie, Methode und Praxis. Arbeiten aus dem Master of Advanced Studies in Archival, Library and Information Science 2010–2012. Travaux du Master of Advanced Studies in Archival, Library and Information Science 2010–2012. Sciences de l'information: théorie, méthode et pratique, Baden 2014, S. 283–303.
- Neeser, Caroline: Cinémathèque et mémopolitique. Conservation, formation, diffusion. In: Arbido. Memopolitik – Vom Umgang mit dem Gedächtnis der Gesellschaften. 2006/1, S. 63–66.
- Paul, Gerhard (Hg.): Visual History. Ein Studienbuch. Göttingen 2006.
- Perlini-Pfister, Fabian: Die Entstehung der katholischen Filmarbeit in der Schweiz. In: Fritz, Natalie/Martig, Charles/Perlini-Pfister, Fabian (Hg.): Nur für reife Erwachsene. Katholische Filmarbeit in der Schweiz. Zürich 2011, S. 17–37.
- Perlini-Pfister, Fabian: Filmkritik als Identität. Der Filmberater von 1941 bis 1945 als Medium katholischer Identitätsstiftung. In: Fritz, Natalie/Martig, Charles/Perlini-Pfister, Fabian (Hg.): Nur für reife Erwachsene. Katholische Filmarbeit in der Schweiz. Zürich 2011, S. 39–73.
- Prodolliet, Ernst: Die Filmpresse in der Schweiz. Bibliographie und Texte. Freiburg 1975.
- Rauh, Felix: Audiovisuelle Mediengeschichte: archivarische und methodische Herausforderungen. In: Schweizerische Zeitschrift für Geschichte, Mediengeschichte, Band 60, 2010, S. 23–32.
- Reinert, Charles: Kleines Filmlexikon: Kunst, Technik, Geschichte, Biographie, Schrifttum. Einsiedeln 1946.
- Ridener, John: From Polders to Postmodernism. A Concise History of Archival Theory. Duluth 2009.
- Roch, Nadia: Pour une réconsideration des archives de gestion et d'opération de la Cinémathèque suisse (CS). In: Coutaz, Gilbert; Knoch-Mund, Gaby; Reimer, Ulrich (Hg.): Informationswissenschaft: Theorie, Methode und Praxis. Arbeiten aus dem Master of Advanced Studies in Archival, Library and Information Science 2010-2012. Travaux du Master of Advanced Studies in Archival, Library and Information Science 2010-2012. Sciences de l'information: théorie, méthode et pratique, Baden 2014, S. 267–282.
- Schneider/Alexandra/Hediger, Vinzenz: Vom Kanon zum Netzwerk. Hindi-Filme und Gebrauchsfilme als Gegenstände des Wissens einer post-kinematografischen Filmkultur. In: Sommer, Gudrun/Hediger, Vinzenz/Fahle, Oliver (Hg): Orte filmischen Wissens. Marburg 2011, S. 141–158.
- Schweinitz, Jörg, Tröhler, Margrit: Filmwissenschaft – eine Disziplin in Kontinuität und fortgesetztem Wandel. In: Augenblick, Marburger Hefte zur Medienwissenschaft. Positionen und Perspektiven der Filmwissenschaft. Heft 52, 2011, S. 14–21.
- Sitton, Robert: Lady in the dark. Iris Barry and the art of film. New York 2014.
- Sommer, Gudrun/Hediger, Vinzenz/Fahle, Oliver (Hg): Orte filmischen Wissens. Marburg 2011.
- Zimmermann, Yvonne: Zur (Un-)Produktivität epistemischer Bilder als Quellen der Filmgeschichtsschreibung. In: Rickli, Hannes (Hg.): Videogramme. Zürich 2011a, 130–135.
- Zimmermann, Yvonne (Hg): Schaufenster Schweiz. Dokumentarische Gebrauchsfilme 1896–1964. Zürich 2011b.