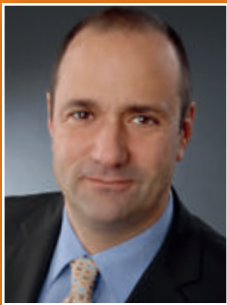


Forum

Das Fachmagazin des Bundesarchivs

ERBE DIGITALISIERUNG FILMFÖRDERUNG MEDIENWECHSEL
FILMPRODUKTION TRÄGERMATERIALIEN FILMOTHEK FILM
SICHERUNG NUTZUNGSFORMEN NITROZELLULOSE ACETAT
VIDEOFORMATE ZUGÄNGLICHKEIT BEWERTUNG PFLICHT
HINTERLEGUNGSPFLICHT SAMMLUNGSPROFILE KULTURELLES
DIGITALISIERUNG FILMFÖRDERUNG MEDIENWECHSEL
TRÄGERMATERIALIEN FILMOTHEK FILMWISSENSCHAFT
NUTZUNGSFORMEN NITROZELLULOSE ACETAT VIDEOFOR
ZUGÄNGLICHKEIT BEWERTUNG PFLICHTREGISTRIERUNG
HINTERLEGUNGSPFLICHT SAMMLUNGSPROFILE KULTURELLES
DIGITALISIERUNG FILMFÖRDERUNG MEDIENWECHSEL
FILMPRODUKTION TRÄGERMATERIALIEN FILMOTHEK FILM
SICHERUNG NUTZUNGSFORMEN NITROZELLULOSE ACETAT
VIDEOFORMATE ZUGÄNGLICHKEIT BEWERTUNG PFLICHT
REGISTRIERUNG HINTERLEGUNGSPFLICHT SAMMLUNGSPRO
FILE KULTURELLES ERBE DIGITALISIERUNG FILMFÖR
MEDIENWECHSEL FILMPRODUKTION TRÄGERMATERIALI
FILMOTHEK FILMWISSENSCHAFT SICHERUNG NUTZUNGS
FORMEN NITROZELLULOSE ACETAT VIDEOFORMATE ZUGÄ
NGLICHKEIT BEWERTUNG **FILMARCHIVIERUNG** PFLICHTREGIST
RIERUNG HINTERLEGUNGSPFLICHT **IM DIGITALEN ZEITALTER** SAMMLUNG
SPROFILE KULTURELLES ERBE DIGITALISIERUNG FILMFÖR
MEDIENWECHSEL FILMPRODUKTION TRÄGERMATERIALI
FILMOTHEK FILMWISSENSCHAFT SICHERUNG NUTZUNGS

Autoren dieses Bandes I



Frank Aufmhoff
Senior Projektmanager
Hewlett Packard Enterprise, verantwortlich für
Projektmanagement und
Multiprojektmanagement im Kontext Digitaler
Langzeitarchivierung und
Filmarchivierung



Claudia Dillmann, M.A
ab 1992 Vizechefin
am Deutschen Film-
museum in Frankfurt,
1997 Wechsel zum
Deutschen Filminstitut
als dessen Leiterin,
seit 2006 Direktorin
der fusionierten
Einrichtungen



Dr. Sebastian Gleixner
Archivoberrat, im
Bundesarchiv seit 2006,
Leiter des Referats AT 3
(Digitales Magazin,
Digitales Zwischen-
archiv), Projektleiter
BASYS 3-Film



Karl Griep
Wissenschaftlicher
Angestellter, im Bundes-
archiv seit 1980, Leiter
der Abteilung FA
(Filmarchiv)



Babette Heusterberg
Archivdirektorin, im
Bundesarchiv seit 1990,
Leiterin des Referates FA 1
(u.a. Benutzung,
Filmförderung, Pflicht-
registrierung, Film-
begleitmaterialien)



Dr. Michael Hollmann
Präsident des Bundesar-
chivs, im Bundesarchiv
seit 1989

Inhalt

Michael Hollmann	
Das Bundesarchiv und die Sicherung des nationalen Filmerbes	5
Rainer Rother	
Nationales Filmerbe, nationale Aufgaben: Sammeln, Bewahren, Erschließen, Präsentieren, Vermitteln	14
Karl Griep	
Filmarchivierung Digital – Ziele und praktische Rahmenbedingungen beim Wechsel von analoger zu digitaler Archivierung	26
Babette Heusterberg	
Die Rolle des Bundesarchivs als Teil der kulturellen Filmförderung. Versuch einer Standortbestimmung	34
Egbert Koppe	
Der Medienwechsel analog zu digital in der Filmproduktion und seine Auswirkungen auf die Archivierungsstrategie des Bundesarchivs	44
Douglas Smalley	
Film digitization – LAC’s perspective two years in	54

Sebastian Gleixner/Frank Aufmhoff

**BASYS 3-Film – Die Entwicklung
einer neuen Archivverwaltungssoftware
für Filme im Bundesarchiv 61**

Annika Souhr-Könighaus

**Die Filmothek des Bundesarchivs:
Chancen und Grenzen digitaler Filmbenutzung
im Internet – Ein Praxisbericht 67**

Claudia Dillmann

**Für eine „Schule des Sehens“:
Archivische Aspekte einer modernen
Filmwissenschaft 74**

Tobias Herrmann

Das Bundesarchiv in Zahlen Innenteil



Michael Hollmann

Das Bundesarchiv und die Sicherung des nationalen Filmerbes

Das Bundesarchiv und seine Aufgaben

Als Staatsarchiv der Bundesrepublik Deutschland ist das Bundesarchiv grundsätzlich zuständig für die Archivierung der Unterlagen der Stellen des Bundes von den Verfassungsorganen bis hin zu den untersten Ebenen

der gesamtstaatlichen Verwaltung. Die einzigen Ausnahmen stellen die gesetzgebenden Körperschaften dar, denen es anheimgestellt ist, eigene Archive zu unterhalten, und Bundesbehörden mit ausschließlich regionaler Zuständigkeit, deren Unterlagen den Landesarchiven anzubieten sind.

Aufnahmegelände
der Ufa in (Berlin-)
Tempelhof, 1920

BArch,
Bild 183-1991-0109-502

Die Grundlage dieser Aufgaben bildet das Bundesarchivgesetz.

In historischer Perspektive ist das Bundesarchiv grosso modo verantwortlich für die Überlieferung des deutschen Zentralstaats seit der Gründung des Deutschen Reiches (1867/71) – ein Zeitraum, der das Deutsche Reich wilhelminischer Prägung, das Deutsche Reich der Weimarer Verfassungsperiode, das Deutsche Reich unter der Gewaltherrschaft des Nationalsozialismus, die Deutsche Demokratische Republik und die Bundesrepublik Deutschland umfasst.

Konkret bedeutet das, dass die bezeichneten Stellen des Bundes dem Bundesarchiv alle Unterlagen zur Übernahme anbieten müssen, die sie für ihre Aufgabenwahrnehmung nicht mehr benötigen. Von sich aus vernichten dürfen sie nur Unterlagen, für die explizite gesetzliche Vernichtungsgebote gelten, und Unterlagen von offensichtlich nicht gegebenem bleibenden Wert, wenn und sofern darüber vorab eine Vereinbarung mit dem Bundesarchiv erzielt wurde.

Unerheblich ist dabei die materielle Gestalt und Aufzeichnungsform der Unterlagen. Anzubieten sind also nicht nur klassische papierbasierte Aufzeichnungen und Dokumente, sondern auch Karten, Pläne, Fotos, genuin elektronische Akten und Datenbanken, Tonaufzeichnungen und eben auch Filme.

Aus der enormen Menge der angebotenen Unterlagen – jedes Jahr bieten allein die Bundesministerien ca. 6 laufende Kilometer schriftlicher Unterlagen an – wählt das Bundesarchiv im

Zuge der Bewertung diejenigen Unterlagen aus, denen bleibender Wert für die Erforschung der deutschen und allgemeinen Geschichte im umfassenden Sinne des Wortes zukommt.

Die durch die Bewertung zu Archivgut, also zu unveräußerlichem Kulturgut umgewidmeten Akten, Bilder, Karten usw. werden anschließend archivisch, d.h. kontextbezogen, erschlossen. Die Erschließungsdaten können über eine Datenbank recherchiert werden, wo immer zulässig auch über Invenio, die Internetplattform des Bundesarchivs. Unter Beachtung der im Bundesarchivgesetz definierten Zugangsregeln sowie anderer spezieller rechtlicher Vorschriften, die Auswirkung auf die Verwertbarkeit etwa von Bildern und Filmen haben können, steht das Archivgut des Bundes jedermann zur Nutzung zur Verfügung. Alles dies gilt selbstverständlich auch für Filme.

Die Zuständigkeit für die Filme teilen sich im Bundesarchiv die Abteilung Filmarchiv für die inhaltlichen Aspekte und die Abteilung Archivtechnik für alle Fragen der Magazinhaltung, Konservierung und Restaurierung. Im Rahmen des Kinematheksverbunds nimmt das Bundesarchiv so die Funktion eines zentralen Filmarchivs der Bundesrepublik Deutschland wahr.

Den Kern der archivischen Aufgaben bildet der körperliche Erhalt des Archivguts in seiner originalen Gestalt. Das ist keine einfache Aufgabe angesichts des Umstands, dass Archivgut grundsätzlich und wie nahezu alle von Menschen geschaffenen Artefakte Verfalls- und Zersetzungsprozessen unterliegt, die immer nur aufgehalten und niemals ganz gestoppt werden

können – Zerfallsprozesse, die je nach Materialart gänzlich unterschiedlichen Gesetzmäßigkeiten unterliegen und denen dementsprechend mit ganz verschiedenen Strategien begegnet werden muss.

Zur langfristigen Sicherung wurden und werden – aufs Ganze gesehen bislang in erschreckend geringem Umfang! – Kopien erstellt, die als Benutzungskopien das Archivgut vor Abnutzung und unsachgemäßer Handhabung schützen sollten oder als Ersatzformen für den Fall dienen sollen, dass das Archivgut selbst unrettbar verloren geht.

Bis vor kurzem waren in diesem Zusammenhang der Mikrofilm bzw. im Bereich der Filmarchi-

vierung der analoge Film das Mittel der Wahl. Der digitale Wandel hat auch hier die Rahmenbedingungen der archivischen Arbeit grundlegend verändert. Drei parallele Entwicklungen haben dazu geführt, dass das Bundesarchiv sich entschieden hat, künftig sowohl die Nutzungs- als auch die Sicherungskopien in digitaler Form zu bewahren und auf Mikrofilm bzw. analoge Filmausbelichtungen grundsätzlich zu verzichten. Aber ein „grundsätzlicher Verzicht“ schließt die Möglichkeit einer späteren analogen Ausbelichtung keineswegs aus; der im Stadium des Digitalisats unterbrochene Prozess wird dann „einfach“ fortgesetzt.

***Im Rahmen des
Kinematheksverbunds
nimmt das Bundesarchiv
die Funktion eines
zentralen Filmarchivs der
Bundesrepublik wahr.***

1. Stärker als im Bereich etwa der behördlichen Informationsaufzeichnung, die sich nur sehr zögerlich von der analogen und papierbasierten Schriftlichkeit trennt, sind sowohl die Produktion von Filmen als auch deren Präsentation mittlerweile fast vollständig auf die digitale Technik eingeschwenkt. Das gilt sowohl für die Aufzeichnung und -bearbeitung von Filmen als auch für deren Speicherung und schließlich für die Vorführung. In der Konsequenz dessen verschwindet zusehends nicht nur der analoge Film als Aufzeichnungsmedium, sondern

auch die zu seiner Aufnahme, Bearbeitung und Vorführung notwendige Technologie.

Die Entstehung und immer stärkere Ausbreitung genuin digitaler Filme und ande-

rer Aufzeichnungsformen stellt den Gedächtnisinstitutionen und damit auch dem Bundesarchiv die Aufgabe, „digitale Archive“ aufzubauen. Dieser Herausforderung müssen sich die Archive, Bibliotheken, Museen usw. stellen, ungeachtet der unzweifelhaft damit verbundenen Schwierigkeiten und Risiken. Eine Alternative gibt es nicht, da die „Analogisierung“ genuin digitaler Unterlagen teils sinnlos, teils sogar unmöglich ist, und übermäßiges Zögern birgt das Risiko nicht kalkulierbarer Überlieferungsverluste. Faktisch wird die Lösung des Problems darin bestehen, dass die verschiedenen Institutionen für sich allein oder in Verbänden mehrfach redundante Platten-Band-Speichersysteme aufbauen und fortentwickeln. Der hier

jeweils obligatorische Hinweis auf die damit verbundenen Kosten ist richtig und sinnvoll. In diesem Zusammenhang darf jedoch nicht vergessen werden, dass es auch bei der analogen Sicherung keineswegs mit der Erstellung von Sicherungsfilmen getan ist, da diese – wie die Erfahrung zeigt – ebenfalls unter Anfall nicht geringer Kosten gelagert und regelmäßig auf ihren konservatorischen Zustand hin überprüft werden müssen.

Eine hybride Lösung, die beide Ansätze miteinander verbindet, wäre sicherlich wünschenswert und würde den Wünschen und Erwartungen der filminteressierten Community entgegenkommen; unter den gegebenen technischen und finanziellen Randbedingungen ist ein solcher hybrider Ansatz weder realistisch noch nachhaltig.

2. Hinzu kommt ein fundamentaler kultureller Wandel, in dessen Kontext sich wesentliche Bereiche der Kommunikation sowie der Speicherung und des Transfers von Information und Wissen auf das Internet verlagert haben. Nicht nur die Generation der „digital natives“ sucht mittlerweile Information und auch kulturellen Inhalt zunächst im Internet und ist zunehmend bereit, auf traditionelle Wissensquellen zu verzichten und diese gar nicht erst in die Recherche einzubeziehen. Auch die Generation der „digital immigrants“ hat nicht nur die neuen Anforderungen, sondern auch

die Chancen des Internets erkannt. Die Immigranten beginnen sich in die digitale Gesellschaft zu integrieren.

Die Gedächtnisinstitutionen tun schon heute gut daran, das Internet als Informationsplattform zu nutzen, auf der sie Metadaten, in immer größerem Maßstab aber auch digitale Nutzungsformen ihres Archiv-, Bibliotheks- oder Museumsguts zur Verfügung stellen. Die Forderung nach einer weitgehenden Online-Präsentation von Archivgut ist nicht nur ein modischer Trend, sie ist vielmehr sehr wohl begründet und zwingt nicht nur die Archivare, sich mit der Frage nach dem „Archivgut im Zeitalter seiner digitalen Verfügbarkeit“ auseinander zu setzen.

Auch und gerade im Fall des Films erwarten die Nutzer der Archive die Bereitstellung von elektronischen Nutzungsformen im und über das Internet.

***Auch und gerade im Fall
des Films erwarten
die Nutzer der Archive
die Bereitstellung von
elektronischen Nutzungs-
formen über das Internet.***

3. Entscheidend für den Übergang zur vorrangig digitalen Sicherung des filmischen Archivguts ist aber eine Überlegung, die weiter oben bereits angedeutet wurde. Schon heute erfolgt die Kopierung von Filmen nicht auf analog-optischem Wege, sondern digital. Filme werden digital gescannt und bearbeitet, bevor sie wieder auf Film ausbelichtet werden; im eigentlichen Sinne des Wortes handelt es sich also um Digitalisate von genuin analogen Filmen. Die Archivierung genuin digitaler Unterlagen und die Digitalisierung genuin analoger Un-

terlagen zur Sicherung und Präsentation stellen also zwei Seiten derselben Medaille dar. Wenn die technischen Randbedingungen gegeben sind und vor allem die notwendigen Speicherkapazitäten bereitstehen und die Option der späteren Ausbelichtung erhalten bleibt, spricht also nichts mehr dagegen, künftig – zumindest vorläufig – auf den letzten Schritt der Ausbelichtung – durch das Bundesarchiv und im Bundesarchiv – zu verzichten.

Das nationale Filmerbe

Der Begriff des Filmerbes ist nicht einfach zu bestimmen, obwohl er seit vielen Jahren verwendet wird. So veranstaltet CineGraph seit 2004 in enger Zusammenarbeit mit dem Bundesarchiv alljährlich in Hamburg das Cinefest, das den Untertitel „Internationales Festival des deutschen Film-Erbes“ trägt. Anlässlich des Cinefests 2010 wurde die Idee zu der neuen Reihe „Film-Erbe“ entwickelt, deren erster Band 2015 erschien. In seinem Vorwort zur Gesamtreihe listet Chris Wahl als Herausgeber der Reihe „die verschiedenen Ebenen des Filmerbes“ auf, ohne jedoch den Begriff „Filmerbe“ selbst definitorisch zu klären.¹

Obwohl sie derzeit im öffentlichen Diskurs häufig bemüht werden, sind der Begriff „Erbe“ und damit auch der Begriff des „kulturellen Erbes“ mehrdeutig und vielschichtig.² Es verwundert daher nicht, dass Markus Tauschek selbst in einer „Einführung“ keine Definition des „kulturellen Erbes“ bietet, sondern lediglich „Definitionsansätze“, die er wie folgt zusammenfasst:

„Kulturelles Erbe [...] ist ein weitgreifendes Konzept, das inzwischen viele Bereiche unseres Alltagslebens tan-

gieret. Kulturerbe stützt sich auf und generiert gleichzeitig Wertigkeiten. Das Konzept des kulturellen Erbes bewertet und hierarchisiert materielle Kulturgüter ebenso wie immaterielle Kultur und bedient sich dabei wissenschaftlicher Expertise“.³

Nicht ohne Grund bezeichnen sich die Archive, Bibliotheken und Museen als Gedächtnisinstitutionen und nicht als Nachlassverwalter. Jede dieser Institutionen arbeitet auf der Grundlage eines konkreten Auftrags und damit einer bestimmten eigenen Rationalität. Es macht daher keinen Sinn, top-down und abstrakt über „Filmerbe“ oder „nationales Filmerbe“ nachzudenken. Operationalisierbar wird dieses Konzept erst, wenn wir bottom-up von den einzelnen Institutionen ausgehen. Jede Institution und selbst jede Archivarin, jeder Bibliothekar oder jede Kuratorin hat eine eigene Antwort auf die Frage, welche der auf uns übergegangenen Kulturgüter auch tatsächlich einen solchen bleibenden Wert besitzen, dass sie auf unbestimmte Zeit und mit nicht unbedeutlichem Aufwand erhalten und zugänglich gemacht werden sollen. Auf den letzten Punkt der Zugänglichkeit ist dabei besonderer Wert zu legen. Auch für Archivgut, Bücher und museale Objekte gilt die Feststellung Bourdieus, dass ein Kunstwerk nur in dem Maße existiere, in dem es wahrgenommen wird.⁴ Reines Aufbewahren im Verborgenen ohne zumindest die Möglichkeit der Präsentation und damit der Wahrnehmung ist letztlich sinnlos.

Aus dem zuvor Gesagten folgt, dass durch das Bundesarchiv zunächst einmal nur eine Aussage darüber ge-

troffen werden kann, welche Filme Archivgut des Bundes sind. Die Filmbestände des Bundesarchivs gliedern sich im Wesentlichen in vier Gruppen:

1. Zunächst sind da die Filme, die als Unterlagen bei den im Archivgesetz bezeichneten Stellen des Bundes entstanden sind und für die Aufgabenwahrnehmung der betreffenden Stellen nicht mehr benötigt werden. Dabei handelt es sich um Eigenproduktionen oder im Auftrag der Bundesverwaltung produzierte Filme. Diese Filme werden einer archivistischen Bewertung unterzogen, die den bleibenden Wert dieser Filme im Sinne des § 3 des Bundesarchivgesetzes feststellt.

2. Die zweite Gruppe bilden Filme, die aus dem Besitz des Deutschen Reiches oder der DDR auf den Bund übergegangen sind. Zu nennen sind hier etwa Wochenschauen, Propagandafilme, aber auch Dokumentar- und Spielfilme aus dem früheren Reichsfilmarchiv und dem Staatlichen Filmarchiv der DDR. Eine archivistische Bewertung findet hier nur in Ausnahmefällen statt.

3. Über die Filmförderung des Bundes gelangt eine weitere Gruppe von Filmen in das Bundesarchiv. § 21 des Filmförderungsgesetzes bestimmt, dass alle Hersteller eines nach den Vorschriften dieses FFG geförderten Films verpflichtet sind, der Bundesrepublik Deutschland und damit dem Bundesarchiv eine technisch einwandfreie Kopie des Films in einem archivfähigen Format unentgeltlich zu übergeben haben. Diese Kopien werden vom Bundesarchiv für Zwecke der Filmförderung im Sinne dieses Geset-

zes verwahrt und können für die filmkundliche Auswertung zur Verfügung gestellt werden. Auch die Filme dieser Gruppe werden grundsätzlich als archivwürdig gelten können.

4. Schließlich sammelt das Bundesarchiv – und Begriff des Sammelns ist hier abzugrenzen von den auf gesetzlicher Grundlage angebotenen und übernommenen Filmen – Filme, die ihm auf der Basis privatrechtlicher Verträge überlassen werden. Diese Verträge geben dem Bundesarchiv in der Regel auch das Recht, nicht-archivwürdige Filme zu vernichten bzw. auf dessen Wunsch dem Vertragspartner zurückzugeben. Auch besteht das Bundesarchiv grundsätzlich auf der Bedingung, die ihm anvertrauten Filme nach Ablauf einer bestimmten Frist in das Eigentum des Bundes zu übernehmen und diese auch für nicht-kommerzielle Zwecke selbst vorzuführen zu dürfen.

In der Diskussion ist schon seit Jahren eine fünfte Gruppe im Sinne einer allgemeinen Depotpflicht⁵ für in Deutschland produzierte Filme analog der Depotpflicht für Bücher und Druckschriften. Ob eine solche Depotpflicht und damit die Begründung eines nationalen Filmarchivs durchsetzbar ist, hängt vom politischen Willen und der Einsicht in die Notwendigkeit einer solchen Institution ab.

Alle diese Filme sind Archivgut des Bundes. Damit sind sie unveräußerlich und dauerhaft zu erhaltendes Kulturgut. Vor allem aber sind sie nach den Bestimmungen des Bundesarchivgesetzes und unter Beachtung einschlägiger Regelungen des Urheber- und Verwertungsrechts allge-

mein zugänglich zu machen. Es stellt sich freilich die Frage, ob alle diese Filme gleich auch zum „nationalen Filmerbe“ gehören, nur weil sie Archivgut des Bundes sind?

In vergleichbarer Weise besitzen alle Institutionen, die Film archivieren, für ihre Bestände ein sich mehr oder weniger direkt aus dem Zweck der Institution ergebendes Sammlungsprofil. Und da diese vielen Archive, Bibliotheken, Cinematheken und Museen nicht systematisch organisiert sind, ergeben sich zwangsläufig vielfältige Überschneidungen der Sammlungs- und Dokumentationsprofile.

Man kann sich dies bildlich vor Augen führen, indem man sich für jede der genannten Institutionen einen Kreis vorstellt, der die von dieser Institution verwahrten Filme umfasst. Wenn man beispielsweise mit dem Bundesarchiv anfängt und dann nach und nach die Kreise anderer Institutionen hinzufügt, ergibt sich ein Bild vielfältiger und komplexer Überlappungen, das der Rosette einer gotischen Kathedrale vergleichbar ist.

Für die Frage, ob alle archivierten Filme gleich auch Teil des „nationalen Filmerbes“ sind, folgt daraus, dass entweder die Gesamtheit aller Bestände unter dieses Etikett subsumiert oder aber eine Auswahl getroffen werden muss, die nach der Formulierung Tauscheks eine neue Wertigkeit generiert.

**Es geht darum,
eine Entscheidung über
die Prioritäten bei der
konservatorischen
Sicherung zu treffen.**

Ein holistischer Ansatz, der alle archivierten Filme dem „nationalen Filmerbe“ zurechnet, schließt zwar nichts und niemanden aus und ist auf den ersten Blick ebenso idealistisch wie irenisch. Er ist aber nicht operationalisierbar in dem Sinne, dass eine die Institutionen übergreifende Strategie mit diesem Ansatz arbeiten könnte. Es geht also darum, eine Auswahl zu treffen bzw. eine Entscheidung über die Prioritäten bei der konservatorischen Sicherung und der Kopierung zu Sicherungszwecken. Die Frage ist aber, durch wen und nach welchen Kriterien diese Auswahl bzw. Priorisierung vorgenommen wird. Damit wird das Konzept des „nationalen Filmerbes“ zu einer noch unbestimmten Arbeitshypothese, die einen Diskurs über Wertigkeiten und Prioritäten begründet, der sich – hier sei Tauschek erneut zitiert – wissenschaftlicher Expertise bedient.

Höchste Zeit ist es, diese Arbeitshypothese konkret zu fassen. Vorrangig sind dabei die Kriterien festzulegen, nach denen ein Film dem „nationalen Filmerbe“ zugerechnet werden soll. Hierzu wird es eines Katalogs von formalen und inhaltlichen Argumenten bedürfen, der auch die Frage des „national“ beantwortet, indem festgestellt wird, ob es sich um Filme deutscher Produzenten und/oder Filme im Besitz deutscher Institutionen und/oder solche Filme handeln soll, die in Deutschland gezeigt wurden und Einfluss auf die deutsche Gesellschaft hatten.

Die Definition des Katalogs sollte in die Verantwortung der filmbewahrenden Institutionen gestellt werden, die sich für diese Aufgabe selbstverständlich der Expertise der Filmwissenschaft versichern sollten. Da ein allgemeines „Film-Parlament“ nicht zielführend wäre, das alle Filmschaffenden, Archivare, Kuratoren und Filmwissenschaftler gleichermaßen berücksichtigt, sollte die Aufgabe dem Kinematheksverbund übertragen werden, der sich freilich zu verpflichten hätte, den Kriterienkatalog umfassend anzugehen und einer breiten fachlichen Diskussion auszusetzen.

Im Ergebnis sollte – zu unterstreichen ist, möglichst rasch – eine Prioritätenliste entstehen, nach der die Filme digitalisiert und so gleichermaßen gesichert und für die möglichst allgemeine und niedrigschwellige Nutzung zugänglich gemacht werden. Diese Liste darf anschließend nicht in Bronze gegossen sein, sondern muss regelmäßig überprüft und aktualisiert werden.

Dabei ist zu betonen, dass es nicht darum geht, die filmischen Originale körperlich in einer Art „Nationalkinemathek“ zusammenzuführen, sondern „lediglich“ hochwertige digitale Kopien. Ebenso deutlich ist aber zu betonen, dass nur solche Filme dem Filmerbe angehören und im Rahmen eines entsprechenden Programms digital gesichert werden sollten, die anschließend auch der allgemeinen – nicht-kommerziellen – Nutzung

zur Verfügung stehen. Es kann nicht darum gehen, Filme in Privatbesitz zu sichern, die der Öffentlichkeit vorenthalten werden. In der Konsequenz dessen ist es von großer Bedeutung, dass die Digitalisate nicht nur den Besitzern der originalen Filme übergeben, sondern auch in einer Kopie an zentraler Stelle gespeichert werden.

Die Rolle des Bundesarchivs

Das Bundesarchiv wird in der nächsten Zeit unter dem Aspekt einer nachhaltigen Ressourcennutzung bemüht sein, sein filmarchivisches Profil weiter zu schärfen und seine Aufgaben unter Beachtung der funktionalen Schnittstellen zu seinen Partnern insbesondere im Bereich des Kinematheksverbunds einer grundsätzlichen Kritik zu unterziehen. Dabei stehen seine Funktion als Staatsarchiv der Bundesrepublik Deutschland und die damit verbundenen Aufgaben in den Bereichen der Übernahme

**Es kann nicht
darum gehen, Filme
in Privatbesitz zu sichern,
die der Öffentlichkeit
vorenthalten werden.**

und Sicherung amtlicher Filme und solcher Filme, die dem Bund auf gesetzlicher Grundlage zuwachsen, nicht zur Disposition. Aber schon bei der Sammlung von Filmen nicht-staatlicher Provenienz stellt sich die Frage nach einer weitgehenden Zurückhaltung zugunsten anderer filmarchivischer Einrichtungen – selbst wenn die Filme nachher aufgrund bestehender bilateraler Vereinbarungen im Bundesarchiv eingelagert werden sollten. Auch bei der Sammlung filmbegleitender Materialien ist eine weitgehende Zurückhaltung des Bundesarchivs etwa zugunsten der Stiftung Deutsche

Kinemathek denkbar. Im Bereich der vorarchivischen filmographischen Erfassung der deutschen Filmproduktion sollte und wird das Bundesarchiv stärker mit dem Deutschen Filminstitut zusammenarbeiten. Insgesamt scheint eine mit einer stärkeren internen Arbeitsteilung verbundene Neukonzeption des Kinematheksverbunds das Gebot der Stunde zu sein im Sinne einer „Überlieferungsbildung im Verbund“.

Bei der „Sicherung des nationalen Filmerbes“ – verstanden als Projekt zur digitalen Sicherung und Zugänglichmachung der zentralen Werke des deutschen Filmschaffens – kommt dem Bundesarchiv insbesondere bei der technischen Umsetzung eine zentrale Rolle zu. Das gilt für die Definition der technischen Parameter ebenso wie für die praktische Durchführung der Digitalisierung – sei es im eigenen Haus, sei es durch externe Dienstleister. Und schließlich sollte das Bundesarchiv bei der Langzeitsicherung und dauerhaften Bereitstellung über ein gemeinsames Filmerbe-Portal die technische Verantwortung übernehmen.

Das vorliegende Forum präsentiert noch keine fertigen Lösungen. Vielmehr soll es einen Einblick in die lau-

fenden konzeptionellen Überlegungen bieten und gleichzeitig die für das Bundesarchiv handlungsleitenden Randbedingungen markieren. Daher kommen in diesem Heft nicht nur die Verantwortlichen innerhalb des Bundesarchivs mit der Darstellung ihrer speziellen Sichtweise zu Wort, sondern auch Partner und Kollegen aus dem In- und Ausland. Claudia Dillmann (Deutsches Filminstitut), Rainer Rother (Stiftung Deutsche Kinemathek) und Douglas Smalley (Library and Archives Canada) öffnen den Blick über das Bundesarchiv hinaus und ordnen dessen Überlegungen in einen größeren Kontext ein. Allen Autorinnen und Autoren danke ich herzlich für ihre Beiträge.

Ob die Sicherung des nationalen Filmerbes am Ende gelingen wird, hängt von vielen verschiedenen Faktoren ab. Die beteiligten Partner insbesondere im Kinematheksverbund müssen rasch ihre Hausaufgaben erledigen und überzeugende Konzepte vorlegen. Letztlich hängt der Erfolg aller Bemühungen aber davon ab, ob die deutsche Gesellschaft als Ganzes bereit ist, das Erbe auch tatsächlich anzunehmen und die beteiligten Institutionen mit den notwendigen Ressourcen auszustatten.

¹ Vgl. Chris Wahl: Vorwort zur Reihe Film-Erbe, in: Rolf Aurich / Ralf Forster (Hrsg.): *Wie der Film unsterblich wurde. Vorakademische Filmwissenschaft in Deutschland*, München 2015 (Film-Erbe, Bd. 1), S. 7-9.

² Vgl. dazu: Stefan Willer/Sigrid Weigel/Bernhard Jussen (Hrsg.): *Erbe. Übertragungskonzepte zwischen Natur und Kultur*, Berlin 2013.

³ Markus Tauschek: *Kulturerbe. Eine Einführung*, Berlin 2013, S. 26-29, hier S. 29.

⁴ Vgl. Pierre Bourdieu: *Kunst und Kultur. Kunst und künstlerisches Feld*. Schriften zur Kultursoziologie

4, hrsg. von Franz Schultheis und Stephan Egger (Pierre Bourdieu, Schriften, Bd. 12.2), Konstanz 2011, S. 70.

⁵ Derzeit gibt es eine solche Depotpflicht gegenüber der Deutschen Nationalbibliothek ausschließlich für Musikfilme. Siehe das Gesetz über die Deutsche Nationalbibliothek vom 22. Juni 2006 (BGBl. I S. 1338), zuletzt geändert durch Artikel 15 Absatz 62 des Gesetzes vom 5. Februar 2009 (BGBl. I S. 160), § 3 Absatz 4 und §§ 14 bis 16.



Rainer Rother

Nationales Filmerbe, nationale Aufgaben: Sammeln, Bewahren, Erschließen, Präsentieren, Vermitteln

Was das Filmerbe sei, das sei „nicht einheitlich definiert“, heißt es eingangs in der im Auftrag der Filmförderungsanstalt von PricewaterhouseCoopers

(PwC) erstellten „Kostenabschätzung zur digitalen Sicherung des filmischen Erbes“.¹ Das klingt nach einem Problem, vielleicht auch nach einer Aufgabe, jedenfalls so, als wäre da ein hinderliches Desiderat für alle zukünft-



„In den Kindertagen des Films fanden die Filmaufnahmen auf der Straße statt“, um 1900

BArch,
Bild 183-R44447

tigen Anstrengungen vorhanden: Wie solle man sich um etwas zureichend kümmern, das unzureichend bestimmt ist? Der Auftrag, den PwC erhielt, konnte dennoch erfüllt werden, nicht zuletzt deswegen, weil es möglicherweise zwar sehr schwierig ist, eine einheitliche Definition des Filmerbes zu formulieren, es andererseits aber in den Einrichtungen des Kinematheksverbundes eine bewährte Praxis des Sammelns, Bewahrens und Präsentierens gibt, die eben diesem Erbe dient: Sie übernehmen es in die eigene Obhut, bewahren es unter den dafür notwendigen Bedingungen und restaurieren wenn notwendig, halten es

verfügbar und stellen es in Kontexte.

Filmerbe – Annäherungen an eine Definition

Tatsächlich, und dies macht die Schwierigkeit von PwC angesichts des Begriffes verständlich, ist „Filmerbe“ eine eher neue Prägung. Die Online-Ausgabe des Dudens z.B. kennt das Wort noch nicht, während sie dagegen „Kulturerbe“ durchaus aufgenommen hat. Nun könnte man hier einwenden, dass auch dessen Bedeutung wohl kaum gänzlich einheitlich festgelegt erscheint, vielmehr in seiner Bedeutung sehr weit gefasst sei als „überliefertes Kulturgut einer

Gemeinschaft, eines Volkes“², was möglicherweise für die Zwecke einer ihm entsprechenden Kostenabschätzung auch nicht sonderlich hilfreich wäre. Der Begriff „Filmerbe“ also ist noch jung, er findet sich aber bereits in dem als Gemeinschaftsprojekt sehr vieler kooperierender Wissenschaftler kontinuierlich fortgeschriebenen online-„Lexikon der Filmbegriffe“ der Universität Kiel. Dort heißt es im entsprechenden Lemma: „Der Begriff ‚Filmerbe‘ bzw. ‚nationales Filmerbe‘ hat mehrere Facetten (Material, Speicherformat, Sicherung, Herkunft) und kann je nach Perspektive unterschiedlich ausgelegt werden. Nicht nur Filmmaterial (Nitrat-, Azetat-, Polyester-Kopien, Video, DVD und andere bestehende sowie zukünftige Träger), auch filmverbundene Objekte wie Fotos, Plakate, Zeichnungen, Pressehefte, Tonträger, Geschäftsbücher, Film- und Projektionstechnik, Bauten etc. gehören zum Filmerbe, schließlich enthalten sie wertvolle Hinweise auf Herstellung und Vertrieb eines Films. Denn ohne den historischen Kontext lässt sich ein Werk nicht oder nicht ausreichend verstehen.“³

Einheitlich definiert – vielleicht nicht, wohl aber im Bedeutungsumfang ganz gut umrissen erscheint der Begriff Filmerbe hier. Vor allem ist er ohne starre Kriterien angelegt, die vorab den Ausschluss bestimmter Titel, Genres, Perioden aus dem Bereich des Filmerbes erlaubten. Das nun könnte als zu weite Fassung erscheinen: Wenn nichts vorweg ausgeschlossen ist, dann gehört möglicherweise alles dazu? Mit all den dem Wort ja immanenten Konnotationen wie Respektabilität, Dignität, Signifikanz? Wohl nicht, jedenfalls dann

nicht, wenn es, wie in der von PwC vorgeschlagenen Strategie zur Digitalisierung dieses schwer fassbaren Filmerbes um eine erste Phase geht, in der prioritär bestimmte (immerhin etliche) Titel in hoher Qualität digitalisiert werden sollen, andere (sehr viele mehr) aber zunächst nicht. Nun ist das aber geradezu ein Kennzeichen jeder Hinwendung zu kulturellen Artefakten aus der Vergangenheit: Ob sie als Teil der „Erbes“, des nationalen gar, gelten, ist durchaus nicht ein für alle Mal festzulegen. Lang Vergessenes vermag durchaus wiederentdeckt werden, vermeintliche Säulen kultureller Identität, womöglich für mehrere Generationen als verbindlicher Kanon angesehen, können ihre Bedeutung einbüßen.

Damit ist für die prioritäre Digitalisierung vorgegeben, dass sie nach den Erfahrungen und der bisherigen Praxis von Filmerbe-Institutionen verfahren sollte – nämlich nicht von einem ein für alle Mal feststehenden Kanon auszugehen. Nur zur Erinnerung: Die politische Diskussion über die Verfügbarkeit des deutschen Filmerbes, wie sie zu vervollständigen und wie bessere Zugänglichkeit zu gewährleisten sei, entzündete sich nicht zuletzt an der Entdeckung, dass der Film „Der Theodor im Fußballtor“, eine deutsch-österreichische Koproduktion in der Regie von E.W. Emo, mit Darstellern wie Theo Lingen, Hans Moser, Joseph Meinrad, Lucie Englisch, Gustav Knuth und Charlott Daudert, nach bisherigem Erkenntnisstand als verloren zu gelten hat. Auf diesen Film richtete sich mithin ein bestimmtes Interesse – es konnte nicht erfüllt werden. Ob nun dieser Film, falls er auftauchen würde (was unbedingt zu hoffen ist),

zu den prioritär digital zugänglich zu machenden Titeln rechnen würde, bliebe dann den Regularien für das ersehnte Digitalisierungsprogramm überlassen. Dass der Film aber als verloren gelten muss, weist auf die vielen Überlieferungslücken hin, die es für deutschsprachige Filme aller Genres gibt. Einigermaßen vollständig sind allein die Produktionsjahre überliefert, in denen Kinofilme weitgehend oder vollständig in staatlichen Firmen hergestellt wurden, also in den Phasen der nationalsozialistischen Diktatur und in der DDR.

Verluste und Vervollständigungen

Jeder Begriff des kulturellen Erbes kennt den Aspekt des Vergessens, auch den des endgültigen Verlustes. Beides gehört zu diesem Erbe, allerdings auch ein spezifischer Wandel sowohl in der Bewertung der Überlieferung wie in ihrem Umfang selbst. Um nur aus der jüngsten Vergangenheit zwei prominente Beispiele aus dem Film anzuführen: Die Uraufführungsfassung von Fritz Langs „Metropolis“ galt über Jahrzehnte nicht nur als unrekonstruierbar (allenfalls Annäherungen durch hier und da gefundene längere Versionen der Schnittfassung schienen realistischer Weise erreichbar); sie galt auch als unrettbar verloren. Denn das Originalnegativ der Premierenfassung wurde nach der Kürzung ganz offenbar vernichtet. Es bedurfte eines Fundes in Buenos Aires, im dortigen Museo del Cine, um eine Restaurierung und Rekonstruktion zu ermöglichen, die einen völlig neuen Blick auf diesen scheinbar so bekannten „Klassiker“ eröffnete.

Einen neuen Blick auf einen wesentlichen Beitrag zur Weimarer Filmkultur

ermöglichte auch die Restaurierung von vier Filmen, die Gerhard Lamprecht in seiner eigenen Produktionsfirma zwischen 1925 und 1926 realisierte: „Die Verrufenen“, „Menschen untereinander“, „Die Unehelichen“ und „Unter der Laterne“ – die sogenannten Zillefilme, sozialkritische Werke, die in schlechten Kopien überliefert waren. Die Restaurierungen der Deutschen Kinemathek haben diese Filme, fast vergessen und gewiss nicht optimal überliefert, wieder Teil der Filmgeschichte werden lassen. Aufführungen mit Orchester und mit Klavierbegleitung, in Deutschland und auf internationalen Festivals, die Ausstrahlung aller vier Filme auf ARTE, ihre Veröffentlichung auf DVD haben sie wieder dahin gebracht, wohin sie gehören: in das deutsche Filmerbe. Als Kevin Brownlow, dieser eminente Kenner des internationalen Films, der Doyen der Stummfilmgeschichte, diese Filme in Pordenone bei den dortigen „Giornate del cinema muto“ sah, fragte er mich, enthusiastisch: „Warum kannte ich diese Filme nicht?“ Die Antwort in unserem Kontext lautet: weil sie bis dato nicht als Filmerbe galten. Nun sind sie es.

Das kulturelle Erbe ist nicht ein für alle Mal gegeben. Es wandelt sich, fortwährend. Von Walter Benjamin stammt eine erhellende Analyse dieses Prozesses. In seiner Einleitung zu Carl Gustav Jochmanns „Die Rückschritte der Poesie“, einem Text, den er sozusagen entdeckt hatte und wieder in den Kontext des kulturellen Erbes rückte, schrieb er: „Der Platz geistiger Produktionen in der geschichtlichen Überlieferung wird nicht immer allein oder auch nur vorwiegend durch deren unmittelbare Rezeption bestimmt. Sie wer-

den vielmehr oft mittelbar rezipiert, nämlich im Medium von Produktionen, die Wahlverwandte – Vorgänger, Zeitgenossen, Nachfolgende – hinterlassen haben. Das Gedächtnis der Völker ist darauf angewiesen, an den Materien, die ihm die Überlieferung zuführt, Gruppenbildungen vorzunehmen. Solche Gruppierungen sind beweglich; auch wechseln sie in ihren Elementen. Was aber auf die Dauer in sie nicht eingeht, ist der Vergessenheit überantwortet.“⁴ Jochmann, den Benjamin zu den Vergessenen rechnet und dessen Werk er wieder in die geschichtliche Überlieferung eingliederte, ist ein Beispiel für die Neu-Justierung der kulturellen Erinnerung, das Bewegliche der Gruppierungen, die Integration ehemals vergessener Elemente.

Jegliche Bemühung um das kulturelle Erbe, auch die also um das Filmerbe, hat mit solchen Verhältnissen zu rechnen. Insofern ist eine fehlende definitorische Schärfe alles andere als ein Manko, es ist eher Beschreibung der Lebendigkeit im Umgang mit der Überlieferung. Nicht die für alle Zukunft bindende Definition, was zum Erbe gehört und was nicht (was also fortan für alle Generationen den Kanon bildet und was aus ihm ausgeschlossen bleibt und mithin ein für alle Mal abgetan sei) ist die legitime Forderung an Institutionen, die das kulturelle Erbe sammeln, es bewahren, es verfügbar machen. Sondern mit dem, was überliefert ist (und im Bereich des Films ist das für viele Jahrzehnte eben beklagenswert wenig), auf eine ver-

antwortliche Weise zu verfahren.

Wie aber zu verfahren sei, das ist hier entscheidend. Was einmal in den Filmerbeinstitutionen bewahrt ist, das soll, so lange es möglich ist, bewahrt werden, in dem originalen Format. Wenn dieses physikalisch nicht mehr stabil ist, soll und muss es in einer anderen – heute: in digitaler – Gestalt bewahrt werden. Das bedeutet nicht, dass jeder Titel, der in Archiven vorhanden ist, mit dem gleichen Aufwand, in der höchsten Qualität zugänglich gemacht werden muss. Es bedeutet allerdings sehr wohl, dass Filmerbeinstitutionen

alles daran setzen sollen, eine solche Zugänglichkeit auch in hoher Qualität für die Zukunft zu erhalten. Was sagt uns, dass kein „Jochmann“ in unseren Archiven schlummert und nur eines Entdeckers harret?

Die Aufgaben von Filmarchiven nach Hans Traub

Das Bewusstsein darüber, dass sich auch angesichts der Filmproduktion Fragen von Überlieferung, Bewahrung, Präsentation stellen, entsteht schon in den ersten Jahrzehnten des neuen Mediums und zieht erste Konsequenzen institutioneller Verankerung nach sich. Nicht als Wort, aber als zu behandelnder Sachverhalt taucht das, was Filmerbe meint, tatsächlich schon in dem ersten deutschsprachigen Lexikon zu Filmbegriffen auf. In seinem unveröffentlichten „Wörterbuch des Films“, mit dem Hans Traub Anfang der 1940er Jahre das Wissen über den Film in Form eines Lexi-

Das kulturelle Erbe ist nicht ein für alle Mal gegeben. Es wandelt sich, fortwährend.

kons zusammentragen wollte, findet sich das Thema unter dem Stichwort „Archivierung“. In der leider nur unvollständig überlieferten ersten Fahnenkorrektur, für diesen Teil des Wörterbuches auf den 4. Juni 1941 datiert, finden sich vielleicht erstmals knapp zusammengefasst die Aufgaben beschrieben, die Filmarchive zu leisten haben – und die dem gelten, was man neuerdings als Filmerbe bezeichnet. Das Sammeln, Bewahren, Erschließen, Präsentieren und Vermitteln der in audiovisuellen Werken vorliegenden kulturellen Zeugnisse wird dort in seinen Facetten durchaus umfassend dargestellt. Traub beginnt seinen Eintrag wie folgt:

„Archivierung von Filmen (Filmarchiv, Filmothek, Kinothek, Cinémathèque, Film-Library usw.) ist zu scheiden von A. durch Filme. Im ersten Fall soll der Film als Archivstück aufbewahrt werden. Er ist Archivfilm. Im zweiten Fall ist der Film Mittel zur Konservierung von Archivstücken.

Archivfilm: Die Sammlungen von Filmen werden angelegt unter dem Gesichtspunkt des Filminhaltes und des Filmwertes. Einmal wird der Filminhalt als Quelle benutzt. Der Film verkörpert einen Darstellungswert. Zum anderen wird er als Mal menschlichen Schaffens betrachtet. Der Film verkörpert einen Kunstwert.

Filmarchive: Die Forderung, Filme um ihres historischen Quellenwertes willen zu sammeln, ist alt. Matuzewski erhebt die Forderung bereits 1898 in einer 20seitigen Schrift.⁴⁵

In einer dann folgenden Übersicht stellt Traub u.a. die historischen Schritte dar, die national und international zur Etablierung von Filmarchiven führten. In Deutschland wird das Reichsfilmarchiv 1935 gegründet, Traub nennt die weiteren zum Zeitpunkt der Abfassung des Eintrags bereits existierenden wichtigen internationalen Filmarchive: die ebenfalls 1935 gegründete Filmabteilung des Museum of Modern Art, die Cinémathèque Française (1937), die britische National Film Library (1935), das bereits seit 1919 existierende Neederlands Central Film-Archeev und das 1936 gegründete russische Filmarchiv. Bemerkenswert ist, dass Traub bereits klar unterscheidet, ob Filme archivwürdig durch das sind, was in ihnen abgebildet ist, oder durch die Art, wie sie abbilden.

Er fährt fort: „Neben diesen Archiven öffentlicher Stellen unterhalten die großen Filmfirmen Archive meist von Negativen ihrer Filme. Leider sind aber auch diese nicht vollständig. Während jeder große Verlag, der etwas auf sich hält, dafür Sorge trägt, von den bei ihm erschienenen Werken ein Stück für sich sicherzustellen, fehlt im Film sehr oft noch das Verständnis für diesen Stolz auf Tradition.“ Was von Traub 1941 bedauernd festgestellt wurde, hat sich in den folgenden Jahrzehnten nicht durchgängig und grundsätzlich geändert.

Traub war eine möglichst vollständige Überlieferung der nationalen Filmproduktion erkennbar ein wichtiges Anliegen, für das er sich auch als Leiter der Ufa-Lehrschau einsetzte. Für die Bewahrung der überlieferten Titel schlägt er ein mehrstufiges Verfahren

vor: „Ein mustergültig aufgebautes Filmarchiv bewahrt von jedem Film eine Archivkopie = Originalnegativ; eine Reservekopie = Positiv oder Dubnegativ; eine Vorfühkopie = Positiv. Diese Kopien sind in drei räumlich von einander getrennten Archiven (Tresoren, Bunkern) zu lagern.“

Heute bestehende Einrichtungen sind diesen Überlegungen nach wie vor verpflichtet, mögen sich auch in den technischen Entwicklungen neue Herausforderungen ergeben haben. Die Definition z. B. eines „Sicherungspaketes“, mit dem die archivalisch geforderte Materialpräsenz eines bestimmten Filmtitels im Bundesarchiv gemeint ist, ist (cum grano salis) mit Traubs Vorstellung eines mustergültigen Filmarchivs vergleichbar.

Zugleich betont er die Notwendigkeit, neben den Filmwerken selbst auch begleitende Materialien zu bewahren. „Eine vollständige Archivierung der Filmurkunden muß bei Spielfilmen auch alle Unterlagen zur Entstehung erfassen, z.B. Drehbuch, Bauzeichnungen, Fotos, Noten, Kritiken.“ Dies setzte er praktisch in der Ufa-Lehrschau um, die man vielleicht als die erste Ständige Ausstellung zum Film, nicht nur in Deutschland, bezeichnen könnte.

Die deutschen Filmerbeinstitutionen: Zusammenarbeit im Kinematheksverbund

Nun gibt es, und das ist für jede Diskussion über das deutsche Filmerbe zentral, nicht „das“ Filmarchiv, wohl

aber eine Entsprechung zu ihm, die zugleich bestimmte Aufgaben prioritär verschiedenen Institutionen zuweist. Das im Nationalsozialismus gegründete Reichsfilmarchiv fand nach 1945 keinen unmittelbaren Nachfolger. Zwar wurde seitens der DDR das (auf dieses Medium spezialisierte) Staatliche Filmarchiv 1955 gegründet und existierte bis zu seinem Aufgehen im Bundesarchiv bis 1990. Auch übernahm in der Bundesrepublik Deutschland das 1952 gegründete Bundesarchiv neben seiner engeren Bestimmung, die in der Bewahrung von Dokumenten der Bundesministerien und anderer Bundeseinrichtungen bestand, bald schon Verantwortung für die Sammlung und den Erhalt eines großen Teils der deutschen Filmproduktion.

Das Filmerbe ist Gegenstand der Arbeit der Partner im Kinematheksverbund.

Daneben waren es vor allem das Deutsche Institut für Filmkunde (DIF) in Wiesbaden und die Stiftung Deutsche Kinemathek (SDK), die ebenfalls als klassische Filmerbeinstitutionen tätig waren, jedoch stärker in den Bereichen der Sammlung, Erschließung, der Präsentation und der Vermittlung. Sie sammelten Filme und filmbegleitende Materialien aller Art (u.a. Plakate, Fotos, Drehbücher, Szenen- und Kostümentwürfe, Kostüme und Requisiten, personenbezogene Sammlungen). Konservatorische und restauratorische Anstrengungen wurden von den drei Institutionen nach Maßgabe der verfügbaren Mittel unternommen. Für DIF und SDK kennzeichnend waren der Verleih von Filmen, die filmhistorische Forschung und deren Präsentation in Publika-

tionen, Filmreihen, Ausstellungen, Tagungen etc. Die Zusammenarbeit dieser drei Institutionen wurde dann 1978 auf eine neue Grundlage gestellt, die im Prinzip bis heute fortbesteht und sich sehr gut bewährt hat. In jenem Jahr wurde das „Verwaltungsabkommen über den Aufbau und die Unterhaltung eines Kinematheksverbundes“ abgeschlossen, zwischen der Bundesrepublik Deutschland, vertreten durch den Bundesminister des Innern, und dem Land Berlin, vertreten durch den Senator für Kulturelle Angelegenheiten.

Paragraph 1 dieses Verwaltungsabkommens hielt die Zielstellung fest: „Die Vertragsparteien kommen überein, einen Kinematheksverbund zu schaffen, in dem bestehende überregionale Einrichtungen der Filmarchivierung und der kinemathekarischen Auswertung zu dem Zwecke zusammenarbeiten sollen, die Aufgaben einer zentralen deutschen Kinemathek zu erfüllen.“ Von Beginn an war vorgesehen, dass weitere Mitglieder kooperiert werden konnten. Heute nehmen an den zweimal pro Jahr stattfindenden Sitzungen des Koordinierungsrats des Kinematheksverbundes als kooperative Partner folgende Institutionen teil: CineGraph – Hamburgisches Centrum für Filmforschung; das Filmmuseum Düsseldorf; das Filmmuseum München; das Filmmuseum Potsdam; das Goethe-Institut – Bereich 34, Film, Fernsehen, Hörfunk; das Haus des Dokumentarfilms, Stuttgart. Als Gäste sind zudem die Lizenzinhaber DEFA-Stiftung und Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung vertreten.

Das Filmerbe, könnte man sagen, ist Gegenstand der Arbeit all dieser Partner. Sie widmen sich diesem „nicht einheitlich definierten“ Phänomen, je nach Prägung und Geschichte der sehr unterschiedlichen Institutionen. Schwerpunktsetzungen können in filmhistorischer Forschung und entsprechender Publikation der Ergebnisse bestehen, das Vorführen von Filmen im eigenen Kino in den Mittelpunkt stellen, eine Gattung wie den Dokumentarfilm ins Zentrum rücken oder die Verbreitung des deutschen Films im Ausland bedeuten.

Im Jahr 2004 stand eine erneuerte Beschlussfassung über den Kinematheksverbund an. Notwendig wurde sie durch Veränderungen in zwei der drei vertragsschließenden Institutionen selbst: Das DIF hatte sich in Deutsches Filminstitut umbenannt, die Stiftung Deutsche Kinemathek war in die Förderung des Bundes übernommen worden. In wechselseitigen Verträgen miteinander und mit dem Bundesarchiv wurde die „Fortsetzung des Kinematheksverbundes“ vereinbart.

Welches Konzept des Filmerbes in ihm lebendig ist, lässt sich nun gut an jenen Partien der „Kostenabschätzung zur digitalen Sicherung des filmischen Erbes“, aber auch des umfangreicheren PwC-Gutachtens „Ermittlung des Finanzbedarfs zum Erhalt des filmischen Erbes“, darstellen, die ganz wesentlich von den Vertretern des Kinematheksverbundes mitbestimmt wurden. Dass die vermeintlich kostensparende, von PwC für den Abschluss der Digitalisierung des gesamten Filmerbes in Aussicht gestellte „Entsorgung“ der Originalmaterialien ein völlig verfehlter Ansatz ist, darauf

allerdings hat der Kinematheksverbund in seiner Stellungnahme auch deutlich hingewiesen.⁶

Strategien für die Digitalisierung

Wertvoll ist das PwC-Gutachten mit seinen Antworten zu der tatsächlich gestellten Aufgabe. Die bestand darin, für einen ersten Schritt der Digitalisierung des Filmerbes eine Strategie im Sinne der Zugänglichmachung zu erstellen, dabei aber auch die möglichen Gesamtkosten für eine vollständige Digitalisierung des gesamten Erbes abzuschätzen. Das Gutachten plädiert für eine nicht abschließend aufzufassende Digitalisierung von prioritär zu bearbeitenden Titeln in höchstmöglicher Qualität, die auch die Zugänglichkeit im Kino gewährleistet. Zwar scheinen die Titel – jener der zuerst veröffentlichten Kurzfassung: „Kostenabschätzung zur digitalen Sicherung des filmischen Erbes“ und auch jener des später publizierten Gutachtens „Ermittlung des Finanzbedarfs zum Erhalt des filmischen Erbes“ – auch anderes zu versprechen. Doch weder sind Kosten und Strategien der digitalen Sicherung des Filmerbes, noch sind Abwägungen zum Finanzbedarf für den Erhalt des filmischen Erbes Gegenstand der Untersuchung durch PwC gewesen – es fehlen folglich auch alle Antworten auf diese Fragen.

Die Verwendung der Begriffe „Erhalt“ bzw. der „digitalen Sicherung“ ist irreführend. Der Erhalt des filmischen Erbes ist in den Kosten für dessen Digitalisierung keineswegs aufgehoben, schließt vielmehr unzweideutig auch alle Kosten ein, die für den Erhalt der Ausgangsmaterialien aufgewendet werden müssen. Auch ist in der „Kostenabschätzung“ durchaus nicht dar-

gestellt, was den finanziellen Bedarf für die digitale langfristige Sicherung des filmischen Erbes eigentlich ausmachen würde.

Interessant aber ist, wie PwC das „nicht einheitlich definierte“ Filmerbe im Sinne des Auftrags begreift. Und hier sind tatsächlich wichtige, für die Filmerbeinstitutionen quasi alltäglich-praktische Erwägungen eingegangen. Die Mitglieder des Kinematheksverbundes unterstützen dabei insbesondere, „dass das vom Koordinierungsrat des KV formulierte ‚Drei Säulen Modell‘ hier übernommen wurde. Es sieht die gleichberechtigte Förderung der Digitalisierung des deutschen Filmerbes aus wirtschaftlichen, konservatorischen und kuratorischen Gründen vor.“ Gerade mit Blick auf das, was Filmerbe heißt, ist dies von zentraler Bedeutung. Denn es besteht keineswegs ausschließlich aus den erfolgreichsten (Spiel-)Filmen, es beschränkt sich nicht auf einen engen Kanon, sondern es besteht in vielfältigen Formen, wie nicht zuletzt dem Dokumentarfilm, dem Animationsfilm, dem experimentellen Film.

Wesentlich scheint mir, dass für die mit dem Ziel der Zugänglichmachung vorgenommene Digitalisierung nun drei Kriterien gleichberechtigt berücksichtigt werden sollen. Titel, für die ein Auswertungsinteresse besteht, sollen durch Mittel der Filmförderungsanstalt (FFA) gefördert werden. Diese Förderung soll dann nach dem bisherigen Modell erfolgen können, wenn bestimmte von der FFA festgelegte Kriterien erfüllt sind. Zu ihnen gehört auch eine von einer unabhängigen Jury jährlich aktualisierte Liste von Titeln, die vorrangig zu berück-

sichtigen sein sollen – Titel, die zwar nach anderen Kriterien (wie Teilnahme an einem Wettbewerb eines großen internationalen Festivals, Nominierung für den Bundesfilmpreis, den europäischen Filmpreis oder den Oscar) nicht qualifiziert wären, jedoch von besonderem filmhistorischen Wert sind.

Titel, die z.B. für eine Kinovorführung mangels geeigneter Geräte für die Abspielung analogen Filmmaterials nicht verfügbar sind, aber nach der Expertise von Filmhistorikern, Archivaren und Programmgestaltern von Relevanz sind und gezeigt werden sollten, können, wenn die Mittel zur Digitalisierung einmal in hoffentlich nicht ferner Zukunft bereitstehen sollten, für eine prioritäre Digitalisierung beantragt werden. Die Entscheidung darüber wird dann ein unabhängiges Gremium treffen, und so wird es möglich werden, dass Retrospektiven, Museen, Filmmuseen und Kinos auf die für ihre Programmierung zentralen Filme wieder zugreifen können.

Schließlich, gerade aus Sicht der Filmerbeinstitutionen von höchster Relevanz, sind Titel, deren Bewahrung nicht länger gesichert werden kann, unter dem Kriterium der konservatorischen Sicherung – und zwar ausschließlich aufgrund des technischen Befundes – für eine Digitalisierung qualifiziert.

„Das“ Filmerbe existiert nicht – es wird immer neu erschlossen, neu konfiguriert. So, wie das kulturelle Erbe insgesamt.

Die implizite Priorisierung, die in der Digitalisierungsstrategie vorgesehen sein würde, legt Titel in keinem Fall nach einem vermeintlich bestehenden Kanon fest. Der von PwC übernommenen, vom Kinematheksverbund vorgeschlagenen Strategie sind Einengungen auf bestimmte Gattungen oder Perioden fremd. Vielmehr sollen Filme aus allen Gattungen periodenübergreifend zum Zuge kommen können. Es wird nicht zuletzt Aufgabe der Filmerbeinstitutionen sein,

mittels dieses im PwC-Gutachten umschriebenen Programms der ‚Drei Säulen‘ einen Querschnitt durch das, was das deutsche Filmerbe ausmacht, digital verfügbar zu machen.

Zugleich werden die Mitglieder des Kinematheksverbundes auf die nach wie vor bestehenden Desiderata verweisen müssen.

Offene Fragen

Diese liegen auf der Hand. Digitalisierung bedeutet noch keineswegs auch die langfristige Sicherung der Digitalisate – die dafür notwendigen Investitionen müssen als Teil einer Sicherungsstrategie begriffen werden, die für die heutigen „digital born“-Titel – also nunmehr fast 100% aller in Deutschland produzierten Filme – ebenfalls unausweichlich sein wird. Digitalisierung ausgewählter Filme über alle Perioden hinweg und unter Einschluss aller Gattungen entbindet zudem nicht von der Pflicht, die nicht prioritär aufgenommenen Titel mit gleichem Aufwand und entsprechen-

den finanziellen Mitteln in einem späteren Schritt ebenfalls zu digitalisieren – schon um deren Zugänglichkeit für Nutzergruppen in und außerhalb der Archive zu gewährleisten.

Prioritäre Digitalisierung entbindet auch nicht von der Notwendigkeit, analoge Materialien zu erhalten – sie bleiben Referenz für jegliche Umwandlung in neue Formate und zugleich notwendige Quelle für zukünftige Restaurierung. Digitalisierung ersetzt schließlich nicht die Erfahrung, die mit der Projektion einer analogen Filmkopie verbunden ist – Digitalisate kommen ihnen im glücklichen Falle nahe, doch darf das in vieler Hinsicht einzigartige Erlebnis einer Filmprojektion nicht aufgegeben werden. Hier liegt noch eine Aufgabe, die vielleicht mit dem Verweis auf die „historische Aufführungspraxis“ von klassischen musikalischen Kompositionen als notwendig zu bewältigende nachvollziehbar wird.

Resümee

Das Filmerbe ist kein festgelegter Korpus. Es ist eine Vorstellung, die wir uns – und die sich folgende Generationen – mittels der kulturellen Artefakte von dem, was in der filmischen Überlieferung unsere – und ihre – Identität prägt, machen und machen werden. „Das“ Filmerbe existiert nicht – es wird immer neu erschlossen, neu konfiguriert. So, wie das kulturelle Erbe insgesamt.

Das Filmerbe ist nicht heute und damit ein für alle Mal als Summe relevanter Titel fixiert, um dann zukünftig pro Jahr um einige weiter hinzukommende Titel anzuwachsen. Bemühungen um das Filmerbe sind keine Rechen-

aufgabe, in der einer heute gegebenen Größe dann jährlich ein bestimmtes Quantum addiert würde.

Das Filmerbe ist nicht Gegebenes, sondern eine Herausforderung – für heute, morgen und übermorgen. Eine Aufgabe, die sich in die Vergangenheit erstreckt, in der Gegenwart bewältigt werden und für die Zukunft offen bleiben muss.

Es stimmt: das Filmerbe ist „nicht einheitlich definiert“. Wäre es das, dann bestünde es in einem leblosen Korpus. Filmerbeinstitutionen aber widmen sich einem lebendigen, sich verändernden, von neuen Perspektiven immer wieder belebten Vermächtnis. Das Filmerbe: es lebt. Es kann weiter leben, falls die Voraussetzungen geschaffen werden, Voraussetzungen, wie sie für das kulturelle Erbe anderer Künste wie selbstverständlich bestehen. Die Aufgabe besteht darin, es leben zu lassen. In einer eher traditionellen Wortwahl ausgedrückt bedeutet das: jene Bedingungen zu schaffen, damit das Filmerbe in seinen Artefakten umfassend gesammelt, in angemessener Weise bewahrt, inhaltlich erschlossen wird. Damit es dauerhaft präsentiert werden und seinem „Publikum“ – seien es Cineasten oder Fans, Kinder und Jugendliche, kulturell oder historisch interessierte, für Innovationen wie für dokumentarische Belege offene Menschen – in seiner Eigenart, seiner ästhetischen Qualität, seiner dokumentarischen Dignität, seiner gesellschaftlichen Relevanz auch vermittelt werden kann. Filmerbe: Damit ist eine nationale Aufgabe benannt. Es ist höchste Zeit, sich ihr zu stellen.

¹ Einige Passagen des vorliegenden Textes finden sich auch im Beitrag desselben Autors: „Sammeln, Bewahren, Erschließen, Präsentieren, Vermitteln – oder: Was das Filmerbe bedeutet“, in: Manfred Hattendorf/Irene Klünder (Hrsg.): *Aus kurzer Distanz – Die Macht der Bilder*, Stuttgart 2016, S. 277-287.

² <http://www.duden.de/rechtschreibung/Kulturerbe> (letzter Aufruf am 3.8.2016).

³ <http://filmlexikon.uni-kiel.de/index.php?action=lexikon&tag=det&id=8747> (letzter Aufruf am 3.8.2016).

⁴ Walter Benjamin: Einleitung zu Carl Gustav Jochmann: *Die Rückschritte der Poesie*, in: Walter Benjamin: *Gesammelte Schriften*, Band II.2, Frankfurt/Main 1977, S. 572.

⁵ Hans Traub: *Wörterbuch des Films*, 1. Fahnenkorrektur, Leipzig, am 25. März 1941. Die erhaltenen Fahnen werden in der Sammlung der Deutschen Kinemathek bewahrt. Eine Publikation, die die vorhandenen Teile des Wörterbuches in einer kommentierten Edition vorstellt, ist in Vorbereitung.

⁶ Vgl. <https://kvb.deutsche-kinemathek.de/wp-content/uploads/2015/05/Digitalisierung-des-Filmerbes-Die-Position-des-Kinematheksverbundes-20151.pdf> (letzter Aufruf am 3.8.2016).



Karl Griep

Filmarchivierung Digital – Ziele und praktische Rahmen- bedingungen beim Wechsel von analoger zu digitaler Archivierung



Filmteam der „Fox-Tönende-Wochenschau“ mit Ausrüstung und Tonwagen vor dem Berliner Olympiastadion, 22.4.1936

BArch,
Bild 102-17622 /
Georg Pahl

Die Aufgabe von Archiven ist die Erhaltung und Bereitstellung von Unterlagen, denen bleibender Wert zukommt. Dies galt und gilt für analoge Dokumente, und natürlich gilt dies auch für Unterlagen einer Gesellschaft, die unumkehrbar den Weg in das digitale Zeitalter eingeschlagen hat. Das Bundesarchiv als zentrales deutsches Staatsarchiv stellt sich dieser Aufgabe in ihren unterschiedlichen Ausprägungen bewusst und entschieden.

Auch im Bereich des Films, des bewegten Bildes, der für den gesell-

schaftlichen Diskurs immer stärkere Bedeutung gewinnt, nimmt das Bundesarchiv seinen gesetzlichen Auftrag wahr – aktuell und perspektiv für originär digitale Filmproduktionen als auch retrospektiv für die digitale Zugänglichmachung analoger Filmwerke. Nun bedeutet Digitalisierung von Filmen namentlich in Filmarchiven nicht, dass Basisregeln, Grundüberzeugungen und Zielrichtungen des Archivierens neu erfunden werden müssen. Aber die Zeit des technischen Umbruchs, des Paradigmenwechsels, ist Anlass und Aufgabe, sich dieser Basisregeln, Grundüberzeugungen und Zielrichtungen des archivarischen

Tuns zu vergegenwärtigen und die Arbeit, die Gestaltung der Arbeitsabläufe und den Zuschnitt sowie die Ausstattung der Arbeitsplätze auf die neuen Bedingungen auszurichten.

Neben den selbstverständlich weiter bestehenden Aufgaben archivischer Arbeit – von Erfassung, Übernahme beziehungsweise Erwerb über Bewertung und Erschließung bis zur konservatorischen Sicherung und Bereitstellung zur Benutzung – bekommt das Ziel, die Authentizität der Unterlagen auch im digitalen Zeitalter als Leitlinie strikt einzuhalten, ein ganz neues Gewicht. Und auch die Nutzung aller Möglichkeiten der Bereitstellung unter den neuen technischen Gegebenheiten ist Chance und Herausforderung zugleich. Dabei bleibt es bei der theoretischen und praktischen Struktur der Archivierung mit ihren klassischen Arbeitsschritten – nur die Ausprägung der einzelnen Arbeitsfelder muss kritisch hinterfragt und neu formiert werden. Deutlich komplexer und breiter angelegt ist die Arbeit auch deshalb, weil es eine über Jahre dauernde Übergangszeit gibt, während der die Parallelwelten der Archivierung digital entstandener Filme und die Digitalisierung von analogen Filmen zu bewältigen sind.

Erfassung der Filme aus dem eigenen Zuständigkeitsbereich

Vergleichsweise unverändert bleibt es bei dem grundlegenden Arbeitsschritt der Erfassung und Dokumentation dessen, was im Zuständigkeitsbereich des jeweiligen Archivs an Unterlagen entstanden ist. Unabhängig von der Existenz und der Erreichbarkeit der Unterlagen ist die Dokumentation dieser Informationen Grundlage so-

wohl für die Bewertung als auch für die Erschließung. Für die amtlichen Provenienzstellen ist anhand der erreichbaren Akten zu prüfen, welche Unterlagen dort entstanden sind. Die Aufgabe der Archivierung von nicht-amtlichen Kinofilmen, die dem Bundesarchiv im Rahmen der Zusammenarbeit des Kinematheksverbundes für das Deutsche Filmerbe und als ergänzende Quellen zugewachsen ist, ist deutlich differenzierter von Struktur und Umfang. Gerade vor dem Hintergrund der derzeitigen Situation, dass analoge Filme ins Digitale transformiert werden und gleichzeitig digital entstandene Kinofilme zu erfassen sind, ergibt sich für diese Aufgabe eine zusätzliche Komplexität.

Neben den klassischen Verfahren der Information über Festivallisten, Produktionslisten, Unterlagen der freiwilligen Selbstkontrolle der Filmbewertungsstelle und anderer ähnlicher Quellen, beschreitet das Bundesarchiv den Weg, Informationen über neuentstandene Filmproduktionen, unabhängig auf welchem Träger, online zu erheben. Durch eine Novelle des Bundesarchivgesetzes im Jahre 2013 wurden Filmhersteller deutscher Kinofilme verpflichtet, ihre Produktionen in einer Datenbank online zu registrieren. Dadurch soll erreicht werden, dass beim Bundesarchiv als dem zentralen deutschen Filmarchiv eine lückenlose, einheitliche und an einer Stelle gebündelte Übersicht aller öffentlich aufgeführten und für das Kino bestimmten Filme entsteht. Dies betrifft nicht nur die abendfüllenden Spielfilme, sondern auch Dokumentarfilme, Kurzfilme, Kinderfilme, Werbefilme und ähnliche Produktionen.¹

Die Webseite filmportal.de, die, vom Deutschen Filminstitut – DIF entwickelt, eine Übersicht über die Inhalte und Protagonisten der deutschen Filmgeschichte und aktueller Produktionen vornehmlich des Spiel- und Dokumentarfilmbereiches in inhaltlich relativer Tiefe erarbeitet hat, setzt demgegenüber einen anderen Schwerpunkt. Sie hat sich die allgemeine Information der Öffentlichkeit zum Ziel gesetzt, während das Deutsche Filmregister eher die Gesamterfassung als Informationsgrundlage der Arbeit von Filmerbe-Institutionen, der Filmhersteller selbst und der Administration von Bund und Ländern im Blick hat. Die Zusammenarbeit der beiden Initiativen ist hierbei eine Selbstverständlichkeit und Ausdruck der Kooperation der Institutionen des Kinematheksverbundes. Dabei geht die Erfassung der Produktionen über das Deutsche Filmregister in der Breite seines Dokumentationsverständnisses deutlich über filmportal.de hinaus. Solch einen zentralen Nachweis der deutschen Kinofilmproduktionen gab es in der Bundesrepublik Deutschland bisher nicht.

Gerade vor dem Hintergrund der heterogenen Produktionslandschaft und der Situation, dass Kinofilme eher auf unstrukturierten Wegen ins Archiv gelangen, ist die Kenntnis dessen, was insgesamt im Zuständigkeitsbereich entstanden ist, eine der wesentlichen Grundlagen für eine sachgerechte Bewertung und Erschließung dessen,

was tatsächlich in das Archiv gelangt. Für die Archivierung von Kinofilmen ist es nicht unerheblich, welchen Stellenwert bestimmte Genres, Themen oder Darstellungsformen zu einem bestimmten Entstehungszeitpunkt gespielt haben.

Erwerbe beziehungsweise Übernahmen von Kinofilmen finden, zumindest was die aktuelle Produktion angeht, ausschließlich in digitalen Formaten statt. Gerade die durch die öffentliche Hand geförderten Filme, seien es die Förderungen durch die Bundesregierung, durch die FFA oder durch die Bundesländer, werden inzwischen ausschließlich digital produziert. Die technischen Spezifikationen dieser Formate sind ausgesprochen heterogen. Und ebenso heterogen und damit aufwendig zeigt sich die Dokumenta-

Erwerbe beziehungsweise Übernahmen aktueller Kinofilme finden ausschließlich in digitalen Formaten statt.

tion dieser technischen Spezifikationen, die notwendig ist, um nicht eines Tages die übernommenen Filme als nicht mehr abspielbaren Datenmüll kassieren zu müssen. Unter diesem Gesichtspunkt stellt sich durch die Einführung digitaler Techniken bei der Kinofilmproduktion die Frage der Archivfähigkeit filmischer Unterlagen ganz neu. Dass dabei der Grundsatz: „Möglichst unkomprimiert und möglichst standardisiert“ nur die erste, dünne Leitschnur ist und dass der technischen Bearbeitung, Speicherung und Dokumentation angesichts der Vielfalt der technischen Variationen und Formate und ganz besonders angesichts der ungeheuren

Datenmengen mit neuen, umfangreichen Maßnahmen begegnet werden muss, kann an dieser Stelle nur ange-rissen werden.² Dass diese Situation aber ganz praktische Auswirkungen auf die Tätigkeiten bei Übernahme, Bewertung, Erschließung und Benutzung hat, wird offenkundig.

Kriterien der Überlieferungsbildung

Die mit der archivischen Bewertung zusammenhängenden theoretischen Überlegungen sind denen der Bewertung von analogem filmischem Material so ähnlich, dass an dieser Stelle nicht weiter differenziert werden muss. Aber um in diesem Zusammenhang den Überblick zu behalten, sei auf einige Kerngedanken noch einmal hingewiesen. Wenn es um die Aufgaben geht, Unterlagen von bleibendem Wert zu erhalten, dann heißt das, „die Spreu vom Weizen trennen“. Ein möglicher Ansatz, alle vorhandenen Unterlagen insgesamt bewahren und überliefern zu wollen, geht aus zwei Gründen in die Irre. Zum einen ist die Überlieferung so umfangreich, dass es weder möglich wäre, alles konservatorisch zu bewältigen, noch wäre es zu bewältigen, diese Gesamtheit retrospektiv zu verstehen, zu erklären, zu analysieren.

Die Aufgabe von Archiven ist es also, ein Profil, ein verkleinertes Abbild der Reste gesellschaftlichen Handelns kultureller, sozialer, politischer oder anderer Prägung komprimiert darzustellen. Ausgangspunkt ist dabei jeweils die spezifische Funktion oder die „Mission“ des jeweiligen Archivs, die Ziel und Zweck der Archivierung in jedem einzelnen Archiv bestimmt. Im Unterschied zu anderen kulturellen

Institutionen – für den Bereich des Filmerbes ist dabei in erster Linie an Cinematheken zu denken – orientieren Archive sich nicht primär nach künstlerischen oder inhaltlichen Besonderheiten. Sie müssen vielmehr aus dem Gesamtzusammenhang der Überlieferung, also der potentiellen Quellen historischer Forschung, die repräsentativen Teile herausfiltern, um ein verkleinertes Abbild zu formen, das Profil der Überlieferung zu schärfen – und dabei auf Ausgewogenheit achten.

Zu diesen repräsentativen Teilen gehören selbstverständlich auch, aber nicht nur, die herausragenden Werke der Filmkunst. Gerade die Zeugnisse der Alltagskultur sind aussagekräftig für die Zeitgeschichte. Daher sind ein Harry Piel Film der 1920er Jahre oder „Des Menschen Zähne und ihre Pflege“ genauso ernst zu nehmen und potentiell archivwürdig wie „Das Cabinet des Dr. Caligari“ oder „Nosferatu“. Abendfüllende deutsche Spielfilme sind im Bundesarchiv ohnehin archivwürdig, genau wie die Ausgaben der deutschen Kinowochenschauen.

Vor diesem Hintergrund wird noch einmal deutlich, weshalb die Kenntnis und die Dokumentation dessen, was insgesamt in die Zuständigkeit eines bestimmten Archivs gefallen ist, Grundlage dafür ist, die Profilierung eines Archivbestandes valide vornehmen zu können. Archive können nur dann sinnvoll genutzt werden, wenn sie praktikabel, also wohl strukturiert ihre Bestände verwalten.³ Für die Überlieferungsbildung, für die Profilierung der archivischen Bestände kann mit Unterlagen gearbeitet werden, die exemplarischen Charakter haben. Ein Film über die Müllentsor-

gung einer Stadt kann stellvertretend für eine Region oder ein Land während einer ganz bestimmten Epoche sein.

Es ist aber auf der anderen Seite angezeigt, historische Realität nicht nur durch Beispiele für die allgemeine Entwicklung zu dokumentieren, sondern gerade auch durch solche Filme, die durch Form und Inhalt aus den gängigen Produktionen herausfallen. So ist sicher ein Film der 1920er Jahre über ein norddeutsches Torfkraftwerk archivwürdig, dessen Abwärme der Torfverbrennung zu Heizzwecken von Wohnanlagen und Gewächshäusern genutzt wird und bei dem die Asche aus der Verbrennung wiederum zur Düngung des Gemüseanbaus in den Gewächshäusern dient. Im Gegensatz dazu können beispielsweise filmische Unterlagen der Bundesanstalt für Arbeit über Berufsbilder mit beispielhaften Aufnahmen von metallverarbeiteten Vorgängen, sehr stark verdichtet und in einer sehr kleinen Auswahl überliefert werden.⁴

Technische Voraussetzungen

Die weiter oben bereits benannte Heterogenität technischer Verfahren bei der Herstellung und Distribution von digitalen Kinofilmen führt aber zu der für die Bewertung ganz praktischen Frage: Kann der Film für den Archivar überhaupt sichtbar gemacht werden oder fehlen dafür technische Voraussetzungen? In diesem Zusammenhang stößt das Bundesarchiv immer wieder auf Grenzen seiner eigenen technischen Ausstattung und muss zur Bearbeitung, eben auch zur Bewertung der übernommenen Unterlagen neue Software, gelegentlich sogar neue Hardware beschaffen und

installieren. Ziel muss es sein, Bewertung und Erschließung von filmischen Unterlagen an Computerarbeitsplätzen vorzunehmen zu können, die die gleichzeitige Sichtung und Erfassung der inhaltlichen und der Metadaten zu Produktion und Einsatz des jeweiligen Werkes ermöglichen.

Die Daten, die bei der archivischen Erschließung der Materialien derzeit entstehen, werden bis auf weiteres in einer Datenbank gespeichert. Die Bezüge zum Erschließungsgegenstand werden „klassisch“ über ein Signaturesystem hergestellt. Die Speicherung der digitalen Daten und ihre Verknüpfung mit den Erschließungen und übrigen Metadaten in einem auch elektronisch verbundenen System, ähnlich wie es in dem Webportal „Filmtheek“⁴⁵ bereits geschieht, steht für den Gesamtbestand der Filme des Bundesarchivs noch aus.

Benutzererwartungen und rechtliche Rahmenbedingungen

Nach der Herstellung der Zugänglichkeit durch konservatorische Maßnahmen und der Bereitstellung von Sichtungsmaterialien stellt sich die Betreuung der Benutzerinnen und Benutzer, ähnlich wie die konservatorische Sicherung selbst, in einem technisch völlig neu herzustellenden Gesamtzusammenhang dar. Zu den Rahmenbedingungen bei der Archivierung des Publikationsmediums Kinofilm gehört einerseits, dass es neben der traditionellen Kinovorführung, sei sie analog oder digital, auch in verwandten Nutzungsformen gebraucht wird. Die Bandbreite geht dabei von der Nutzung als DVD, Blu-Ray oder Video on demand über die Nutzung von Ausschnittmaterialien in neuen

Produktionen bis hin zum Streaming oder der Ermöglichung von Downloads jeweils in den unterschiedlichsten Formaten. Dies macht schon deutlich, mit welchen Herausforderungen ein Archiv zu kämpfen hat, das seine Verpflichtung, seine Unterlagen der Öffentlichkeit in zeitgemäßer Form zur Verfügung zu stellen, ernst nimmt – insbesondere wenn man bedenkt, dass zu jeder der aufgezählten Nutzungsformen die unterschiedlichsten technischen Gegebenheiten in breiter Varianz existieren.

Aber nicht nur die technischen Herausforderungen, auch die rechtlichen Rahmenbedingungen erscheinen im neuen Bild. Die Berechtigung der Urheber, über die Nutzung ihres Werkes zu bestimmen, zieht Lizenzfragen nach sich, die zwischen dem Nutzer und dem Lizenzinhaber – in der Regel der Produzent des betreffenden Werkes – zu regeln sind. All dies ist durch die differenzierten rechtlichen Regelungen für die breite Varianz der Leistungsschutz- und Nutzungsrechte und die noch vielfältigere Bandbreite der Nutzungsformen nicht-kommerzieller und kommerzieller Art auf analogen und digitalen Trägern, im Online-Bereich und in anderen trägerlosen Nutzungen, deutlich heterogener als im vordigitalen Zeitalter.

Der Herausforderung, sowohl der nicht-kommerziellen Öffentlichkeit – also Universitäten, Schulen und andere Bildungseinrichtungen – und

gegebenenfalls auch Privatleuten ihr Anrecht auf Zugänglichkeit zu den Archivalien zu ermöglichen als auch andererseits dem publizistischen und produzierenden Sektor eine kommerzielle Nutzung der Unterlagen zu gestatten, begegnet das Bundesarchiv seit zwei Jahren durch die „Filmothek“.⁶ Die Filmothek des Bundesarchivs ist wohl eine im besten Sinne des Wortes richtungweisende Form der Bereitstellung filmischer Unterlagen.

Offene Fragen

Aber auch unabhängig von dieser Form von Benutzung sind im digitalen Zeitalter weitergehende Fragestellungen zu beantworten, insbesondere dann, wenn das Archiv – beziehungsweise im Fall des Bundesarchivs die Bundesrepublik Deutschland – nicht selbst Inhaber der Rechte (auch der Online-rechte) ist. Das gilt auch, wenn die Onlinestellung

Die Filmothek des Bundesarchivs ist eine richtungweisende Form der Bereitstellung filmischer Unterlagen.

von Unterlagen an ethische Grenzen stößt, die gegebenenfalls mit der Darstellung menschlichen Leidens oder mit der Präsentation unsittlicher oder menschenverachtender Inhalte verbunden sind. Die Anforderungen des Jugendschutzes⁷ oder die Maßnahmen zur Herstellung umfassend verstandener Barrierefreiheit⁸ sind in ihren Konsequenzen für eine Onlinestellung noch nicht ausreichend diskutiert und definiert. Dies liegt wohl vor allem darin begründet, dass auch die Grenzen der Kontrolle und der Übersicht, ob und wie das Material gegebenenfalls heruntergeladen und weiterverwendet wird, weitaus

stärker außerhalb der Reichweite des Archivs liegen, als dies im analogen Zeitalter der Fall war.

Schließlich sei auch an dieser Stelle noch einmal auf die Herausforderung verwiesen, der sich das Archiv und seine Benutzer gegenüber sehen, wenn es um die authentische Darstellung der archivischen Unterlagen geht. Wie ist der Nachweis zu erbringen, dass hier gegenüber dem Ausgangs- und Ursprungsmaterial nichts verändert wurde? Und kann das Archiv überhaupt auf eine sachgerechte quellenkritische Nutzung der von ihm zur Verfügung gestellten Unterlagen Einfluss nehmen?

Dies sind bislang weitgehend unbeantwortete Fragen, die nochmals deutlich machen: Archive befinden sich in einer Transformationsphase, die gelegentlich, vor allem auch durch die Gleichzeitigkeit analoger und digitaler Anforderungen, wie eine regelrechte Mutation erscheint. Die Archivare müssen darauf achten, dass es nicht erst zu einer „Verpuppung“ kommt, die für die Zeit des Übergangs den Stillstand der archivischen Arbeiten bedeuten würde. Die Gleichzeitigkeit, die Arbeit für den Wandel sozusagen „am offenen Herzen“ durchführen zu müssen, das ist die eigentliche Herausforderung – sie ist zu meistern.

¹ Vgl. Gesetz über die Sicherung und Nutzung von Archivgut des Bundes (Bundesarchivgesetz - BArchG) vom 6. Januar 1988 (BGBl. I S. 62), das durch Artikel 4 Abs. 35 des Gesetzes vom 18. Juli 2016 (BGBl. I S. 1666) geändert worden ist, §§ 6 (2), 7, 7a und 7b.

² Vgl. dazu den Beitrag von Egbert Koppe in diesem Heft.

³ Vgl. auch Karl Griep: Archivische Bewertung von Filmüberlieferung. Systematische Überlegungen und Praxisbeispiele, in: Manfred Rasch/Astrid Dörnemann (Hrsg.): Filmarchivierung – Sammeln, Sichern, Sichten, Sehen, Essen 2011, S. 263-274.

⁴ Karl Griep: Archivtugenden und die digitale Welt, in: Transfermedia (Hrsg.): Digitalisierungsfibel. Leitfaden für audiovisuelle Archive, Potsdam 2011, S. 22-31.

⁵ <https://www.filmothek.bundesarchiv.de/> (letzter Aufruf am 3.8.2016).

⁶ Vgl. dazu den Beitrag von Annika Souhr-Königshaus in diesem Heft.

⁷ Vgl. insbesondere Jugendschutzgesetz (JuSchG) vom 23. Juli 2002 (BGBl. I S. 2730), das durch Artikel 4 Absatz 33 des Gesetzes vom 18. Juli 2016 (BGBl. I S. 1666) geändert worden ist, und Staatsvertrag über den Schutz der Menschenwürde und den Jugendschutz in Rundfunk und Telemedien (Jugendmedienschutz-Staatsvertrag – JMStV) vom 10.-27. September 2002, zuletzt geändert durch Artikel 2 des Dreizehnten Rundfunkänderungsstaatsvertrages vom 30. Oktober 2009.

⁸ Vgl. Gesetz zur Gleichstellung behinderter Menschen (Behindertengleichstellungsgesetz - BGG) vom 27. April 2002 (BGBl. I S. 1467, 1468), das durch Artikel 2 des Gesetzes vom 19. Juli 2016 (BGBl. I S. 1757) geändert worden ist.



Babette Heusterberg

Die Rolle des Bundesarchivs als Teil der kulturellen Filmförderung. Versuch einer Standortbestimmung

Wer sich zum Thema Filmförderung in Deutschland informieren möchte, wird über Literatur und in der medialen Öffentlichkeit wohl nicht beim

ersten Blick auf das Bundesarchiv aufmerksam werden. Dabei hat dieses Instrument einer „kulturellen Wirtschaftsförderung“ erhebliche Auswirkungen auf dessen alltägliche Arbeit, z.B. in Bezug auf das Überlieferungs-



Fritz Lang bei Dreharbeiten zum Film „Die Frau im Mond“, in der Mitte Kameramann Curt Courant, Oktober 1929

BArch, Bild 102-08538 / Georg Pahl

profil, die notwendige Anpassung von Archivierungsstrategien oder auch durch die Generierung von bestimmten Dienstleistungswünschen von Hinterlegern, Rechteinhabern und anderen potentiellen Benutzern. Filme gelangen oft erst Dank der Existenz und der Arbeit öffentlicher Archive erneut in Verwertungs- bzw. Wertschöpfungskreisläufe zurück. Aber auch für volkswirtschaftliche Untersuchungen zu den Kosten und Nutzen wirtschaftlicher Filmförderung fand sich in der Vergangenheit, soweit von der Autorin feststellbar, keine Fußnote zu der im Alltag eher im Hintergrund tätigen Kulturinstitution Bundesarchiv.¹

Ein Anfang mit dem ausdrücklichen Ziel der Wiederverwertung von Filmen im digitalen Kino und TV ist mit der 2012 einsetzenden Förderung der Digitalisierung des deutschen Filmerbes durch die Filmförderanstalt (FFA) gemacht. Antragsberechtigt sind die Inhaber der deutschen Rechte eines Filmes, die mit der Antragstellung zugleich ein plausibles und detailliertes Auswertungskonzept einreichen müssen. Das für die Digitalisierung benötigte „bestmögliche Ausgangsmaterial“ finden beispielsweise die DEFA-Stiftung und die Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung in vielen Fällen beim Bundesarchiv. Aber auch Beleg-

exemplare aus der Film-Pflicht hinterlegung beim Bundesarchiv werden als geeignetes, manchmal sogar als einziges noch verfügbares Ausgangsmaterial für eine Digitalisierung herangezogen. Die im Rahmen der Förderung entstehende digitale Fassung eines Films ist ebenfalls beim Bundesarchiv zu hinterlegen.²

Der vorliegende Beitrag möchte die vielfältigen und historisch gewachsenen Aufgaben des Bundesarchivs im Rahmen der öffentlichen Filmförderung darstellen. Dabei wird sowohl auf die Auswirkungen der radikalen technischen Veränderungen in der Filmproduktion selbst als auch auf die Folgen der steten Veränderungen unterworfenen Förderregelungen einzugehen sein. Wie zuvor die Film- und Kinoindustrie steht das Bundesarchiv heute noch mitten im digitalen Wandel, weshalb dieser Beitrag nicht mehr als eine Momentaufnahme sein kann.

Anträge auf Filmförderung durch den Bund

Die kulturelle Filmförderung des Bundes wurde bereits von der ersten Bundesregierung mit Erlass des damaligen Bundesministers des Innern, Dr. Robert Lehr, vom 10. Februar 1951 als ältestes der bestehenden Fördersysteme in der Bundesrepublik Deutschland begründet. Der erste Deutsche Filmpreis wurde 1951 im Rahmen der im gleichen Jahr gegründeten Internationalen Filmfestspiele in Berlin

vergeben. Die vielfältigen Förderprogramme und -preise wurden über die Jahrzehnte modifiziert und ergänzt, z.B. durch Prämien für Kurzfilmvorhaben (ab 1968), Filmprogrammpreise für Filmtheater (ab 1970) oder die Vergabe des Drehbuchpreises (ab 1988).

Die moderne Filmförderung kennt bis heute das Referenzfilmprinzip, die Drehbuch- und Projektförderung oder auch die Verleihförderung. Aktuell hinzugekommen ist die bereits genannte Digitalisierungsförderung durch den Bund. Die Gründung des Kuratoriums junger deutscher Film war 1965 Ausdruck des verstärkten

Engagements der Bundesländer. Hinzu kamen die Filmförderanstalten der einzelnen Bundesländer und auf europäischer Ebene beispielsweise am 20. Dezember 2000 das MEDIA Plus Programm der

Europäischen Union.³

Als in den 1960er Jahren die deutsche Filmwirtschaft u.a. durch die Konkurrenz des Fernsehens in eine Existenzkrise geriet, trat am 1. Januar 1968 das Gesetz über Maßnahmen zur Förderung des Deutschen Films, seit 1979 Filmförderungsgesetz (FFG) genannt, in Kraft.⁴ Auf dieser inzwischen mehrfach modifizierten Rechtsgrundlage hat die FFA zeitgleich ihre Arbeit als Bundesanstalt öffentlichen Rechts aufgenommen.⁵ Das FFG ist wegen der darin enthaltenen abgaberechtlichen Vorgaben (gemeint ist hier der Finanzierungsbeitrag der Filmwirt-

Eine allgemeine Anbieters- und Abgabepflicht für alle in der Bundesrepublik hergestellten Filme besteht bis heute grundsätzlich nicht.

schaft) regelmäßig zu überprüfen. Daher soll zum 1. Januar 2017 ein neues Filmförderungsgesetz in Kraft treten.

In diesem komplexen System der Filmförderung wurden dem Bundesarchiv sowohl im Antragsverfahren als auch bei der Archivierung von geförderten Filmen verschiedene Aufgaben übertragen.⁶ So werden die Anträge auf Produktions- und Drehbuchförderungen durch die Beauftragte der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) beim Bundesarchiv entgegen genommen. Es handelt sich hierbei ausschließlich um die bürotechnische Abwicklung der Anträge. Dazu gehört die formale Erfassung aller Einreichungen ebenso wie die Prüfung der Dokumente auf formale Richtigkeit und Vollständigkeit. In Abstimmung und auf Weisung des vorgesetzten Ministeriums erfolgt dann der Versand von umfangreichen Projektunterlagen an die Gremien und Juroren.

Zu festgelegten Stichtagen sind durch das Bundesarchiv insgesamt mehrere Hundert Anträge pro Kalenderjahr auf Drehbuch-, Stoffentwicklungs- und Produktionsförderung für programmfüllende Spiel- und Dokumentarfilme bzw. auf eine Produktionsförderung, Treatment- und Drehbuchförderung und die Projektentwicklung für Kinderfilme zu bearbeiten.⁷ Jeweils ein Exemplar der Antragsunterlagen und Drehbücher realisierter Filme werden beim Bundesarchiv archiviert.

1994 tagte die Auswahlkommission für die Vergabe des Deutschen Filmpreises zu Filmvorführungen erstmals im Bundesarchiv in Koblenz. Für solche internen Filmsichtungen tritt aktuell nur noch die Jury für den Deut-

schen Kurzfilmpreis im Bundesarchiv, inzwischen in der Filmvorführung in Hoppegarten, zusammen. Zuletzt waren in Vorbereitung der Jurysitzungen für den Deutschen Kurzfilmpreis 2016 durch die Filmtechnik des Bundesarchivs über 300 Einreichungen ausnahmslos digitaler Filme zu prüfen.

Archivierung von Belegexemplaren aus der Bundes- und Länderförderung

Bevor näher auf die aktuellen Problemstellungen und Lösungsansätze des Bundesarchivs bei der Archivierung von Belegexemplaren eingegangen wird, hier zunächst ein historischer Überblick zum rechtlichen Hintergrund: Eine allgemeine Anbietungs- und Abgabepflicht für alle in der Bundesrepublik Deutschland hergestellten Filme besteht bis heute grundsätzlich nicht.⁸ Als das Filmarchiv bei dem 1952 gegründeten Bundesarchiv in Koblenz errichtet wurde, geschah dies zunächst nur mit der Aufgabe, Dokumentarfilme und Wochenschauen aus den Beständen des ehemals reichseigenen Filmvermögens und aus der Produktion von Behörden und Dienststellen des Reiches und des Bundes zu übernehmen und als Quelle zur deutschen Geschichte nach archivfachlichen Grundsätzen zu erfassen, zu erhalten und für wissenschaftliche und publizistische Benutzungen zur Verfügung zu stellen.

„Zur Erhaltung des filmgeschichtlich wertvollen deutschen Spielfilms“ hatte der Bundesminister des Innern dem Filmarchiv in den 1960er Jahren bereits auch „archivische Sicherungsarbeiten am kulturell bedeutsamen deutschen Filmerbe“ übertragen.⁹ Dazu sind zunächst die Ausgangsma-

aterialien älterer deutscher Spielfilme zusammengefasst worden, um sie nach einer filmgeschichtlichen Bewertung aufzubereiten und durch Umkopierung für die dauernde archivarische Aufbewahrung zu sichern. Im Rahmen des Kinematheksverbundes übernahm das Bundesarchiv-Filmarchiv dann 1978 die Rolle des „zentralen deutschen Filmarchivs“.¹⁰

Mit dem Filmförderungsgesetz vom 30. Juni 1979 wurde erstmals eine gesetzliche Abgabepflicht von Filmkopien beim Bundesarchiv festgeschrieben. Diese galt jedoch nur für die nach FFG-Richtlinien geförderten Filme. Hierzu lautet die aktuelle Formulierung des § 21 FFG: „Archivierung (1) Der Hersteller eines nach den Vorschriften dieses Gesetzes geförderten Films ist verpflichtet, der Bundesrepublik Deutschland eine technisch einwandfreie Kopie des Films in einem archivfähigen Format unentgeltlich zu übereignen, sofern diese Verpflichtung nicht schon anderweitig begründet ist. Näheres regeln Bestimmungen des Bundesarchivs. (2) Die Kopien werden vom Bundesarchiv für Zwecke der Filmförderung im Sinne dieses Gesetzes verwahrt. Sie können für die filmkundliche Auswertung zur Verfügung gestellt werden.“¹¹

Auf der Grundlage der jeweils gültigen Filmförderrichtlinien und Erlasse gelangten jedoch bereits seit den 1960er Jahren sogenannte Belegkopien von Spiel- und Dokumentarfilmen, also Filme, welche im Rahmen der kulturellen Filmförderung des Bundes ausgezeichnet wurden oder deren Herstellung gefördert wurde, in das Filmarchiv. Die ältesten Zugänge sind beim Bundesarchiv aus dem Jahre

1962 nachweisbar, darunter Bernhard Wickis berühmter, mehrfach ausgezeichneteter und u.a. für den Oscar nominiertes Antikriegsfilm „Die Brücke“ von 1959.¹² Über die letzten zehn Jahre war ein Zugang von durchschnittlich etwa 340 Belegkopien (Titel) pro Jahr beim Bundesarchiv zu verzeichnen. Im laufenden Kalenderjahr waren bis Ende August bereits zu 363 Filmen Digitalisate eingegangen. Die tatsächliche Zahl der zu bearbeitenden Eingänge ist auf Grund des noch hohen Anteils an Reklamationen (z.B. falsches Format, keine Barrierefreiheit) höher. Der anhand von Tabelle 3 (Seite III) festzustellende Anstieg an Filmtiteln in den letzten Jahren hat vermutlich seine Ursache in veränderten Fördersummen und -praktiken und ist auch das Ergebnis neuer Förderarten, wie der schon genannten zur Digitalisierung von Content. Zudem hat die überwiegende Zahl der Bundesländer inzwischen das Bundesarchiv auf der Basis einer Selbstverpflichtungserklärung als Archivierungsstelle in ihren Filmförderrichtlinien benannt.

Man muss aber davon ausgehen, dass weder alle durch öffentliche Mittel in Deutschland geförderten Filme beim Bundesarchiv hinterlegt werden, noch lassen sich aus der Zahl der hiesigen Belegexemplare Rückschlüsse auf die Anzahl der geförderten Filme ziehen. Diese dürfte aus verschiedenen Gründen höher sein. Ein deutschlandweiter Überblick, wo sich eine „technisch einwandfreie archivfähige Kopie des Kinofilms“ befindet, wäre zumindest perspektivisch über die Film-Pflichtregistrierungs-Datenbank beim Bundesarchiv möglich.¹³ Eine wesentliche Voraussetzung für die Sicherung des nationalen Filmerbes ist ohne Frage

zunächst einmal die filmografische Dokumentation. Das Bundesarchivgesetz verpflichtet Filmhersteller seit Inkrafttreten der novellierten Fassung vom 4. Juli 2013 nicht nur zur Selbstregistrierung deutscher Kinofilme beim Bundesarchiv, sondern ausdrücklich auch zur Angabe des Lagerungsortes einer archivfähigen Kopie. Diese Angaben sind vom Filmhersteller selbst aktuell zu halten.¹⁴

Auch unter den Filmen, die beim Bundesarchiv zu hinterlegen waren, ist die Überlieferung leider lückenhaft, wie bei der Arbeit an der Retrospektive des Bundesarchiv- Filmarchivs unter dem Titel „Preis-Nachlass. Dokumentarfilm und Deutscher Filmpreis“ auf dem 37. Internationalen Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm 1994 festgestellt werden musste.¹⁵ Auf Grund der Vielfalt und Vielzahl von Förderrichtlinien sowie von Förderern in der Praxis im Einzelfall ausgesprochenen Ausnahmeregelungen und der Tatsache, dass bei Mehrfachförderungen auch eine Hinterlegung an anderer Stelle – bei einigen Ländern wahlweise beim Bundesarchiv oder zuständigen Landesarchiv – möglich ist, gelangen Belegexemplare derzeit aus pragmatischen Gründen grundsätzlich nur auf Initiative der Filmhersteller in das Bundesarchiv.

Archivierungspraxis und Ausblick

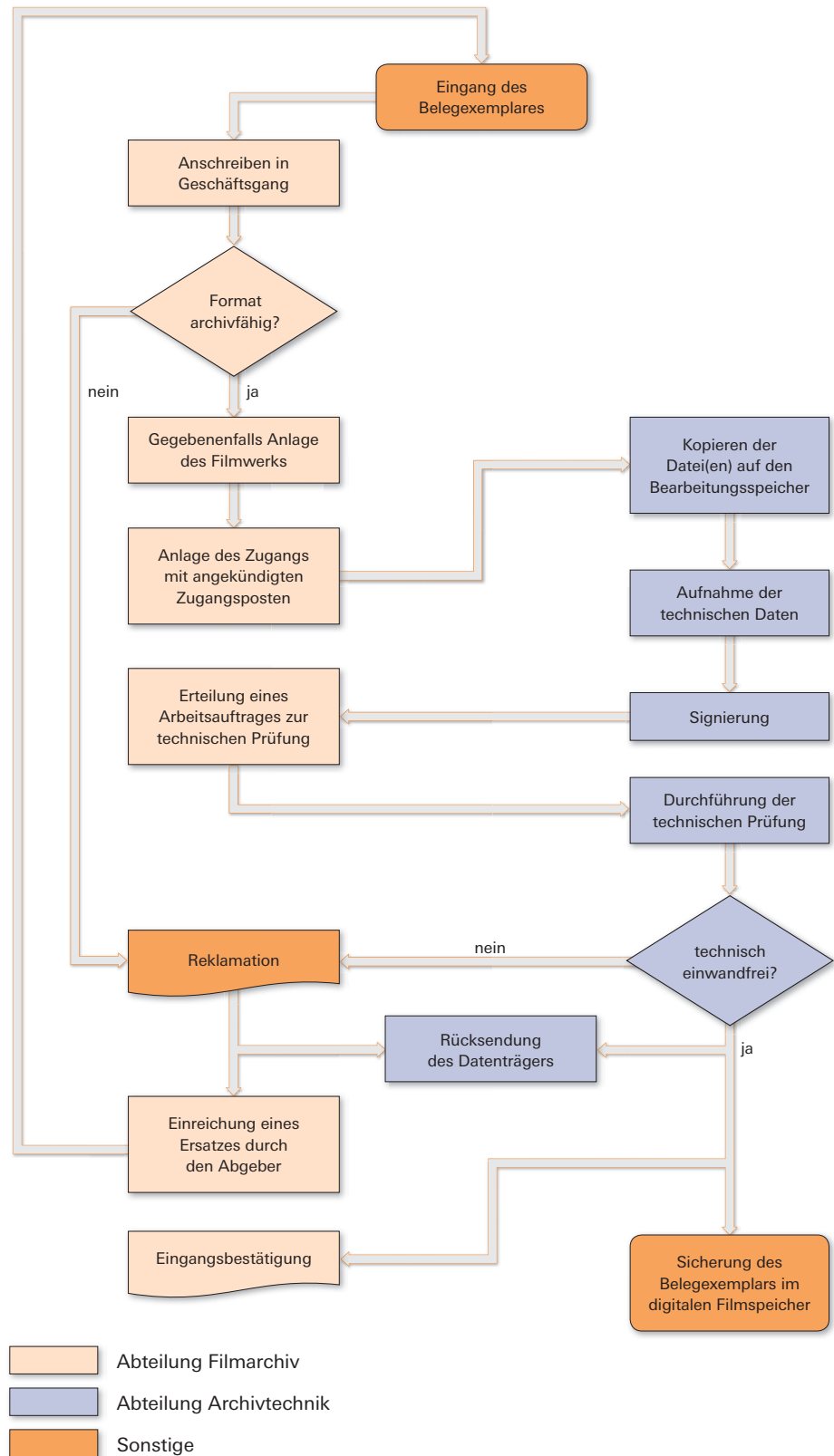
Die Eigeninitiative von Produzenten, dem Bundesarchiv eine Belegkopie ihrer Filme unentgeltlich zu übereignen, wird durch die Förderungsrichtlinien selbst beflügelt.¹⁶ So ist die vollständige Auszahlung von finanziellen Mitteln üblicherweise von einer Einlagerungsbestätigung beim Bundesarchiv abhängig. Seit Beginn 2016

und bis Redaktionsschluss handelt es sich dabei nunmehr ausschließlich um digitale Filme. Dies sind sowohl genuin digitale Filme als auch Materialien, die im Rahmen von Digitalisierungsförderung entstanden sind. Alle in diesem Zusammenhang anfallenden Tätigkeiten werden arbeitsteilig von verschiedenen Abteilungen des Bundesarchivs ausgeführt. Hierbei übernimmt die Abteilung AT (Archivtechnik und zentrale fachliche Dienstleistungen) Aufgaben der technischen Prüfung und Archivierung, während die Abteilung FA (Filmarchiv) für Erschließungsaufgaben und sämtliche Außenkontakte, wie beispielsweise die Erteilung einer rechtsrelevanten Einlagerungsbestätigung, verantwortlich zeichnet. Beide Abteilungen werden hierbei maßgeblich durch die Abteilung Z (Zentrale Verwaltungsangelegenheiten) unterstützt, in deren Zuständigkeit u.a. die IT-Infrastruktur und deren Betrieb liegt.

Genügte in der analogen Welt de facto die Kompetenz einer Fachabteilung für den im Rahmen der Digitalisierung beschriebenen selbstverständlichen Rückgriff auf die seit Jahrzehnten eingelagerten Filme, so kann die mit der Übernahme von Digitalisaten übernommene Gewährleistungspflicht, auch deren Inhalt dauerhaft authentisch wiedergeben zu können, nur im erfolgreichen Zusammenspiel der genannten Stellen erfüllt werden. Der digitale Wandel macht es dabei erforderlich, Verantwortlichkeiten festzulegen, bestehende Schnittstellen kritisch zu hinterfragen und ggf. neue zu definieren.

Filmarchivierung entwickelte sich schon immer in Abhängigkeit von der

Abb. 1: Workflow bei der Archivierung digitaler Filme aus der Filmförderung



technischen Entwicklung von Filmproduktion und Distribution. So ist nicht verwunderlich, dass auch die Auswirkungen der Digitalisierung der Filmindustrie zeitversetzt im Bundesarchiv spürbar geworden sind. Produktionen weisen nicht selten eine mehrjährige Entwicklungsgeschichte von der Antragstellung bzw. Förderzusage bis hin zur Fertigstellung und Premiere eines neuen Filmwerks auf. Seit 2014 werden zunehmend und im Jahr 2016 ausschließlich digital produzierte Filme beim Bundesarchiv pflichthinterlegt. Diese veränderten Anforderungen stellten das Bundesarchiv zunächst vor die Herausforderung, die ihm vom Gesetzgeber in § 21 FFG eingeräumte Definitionshoheit für die „technisch einwandfreie Kopie des Films in einem archivfähigen Format“ für digitale Filme auszuüben und mit dem Ziel der Nachhaltigkeit sukzessive durchzusetzen.¹⁷

Aus der Vielfalt der in der Filmwirtschaft gängigen Formate wurden in Abhängigkeit von der jeweiligen Produktionsart und nach dem heutigen Stand der Technik verschiedene Archivformate definiert. Nur diese werden vom Bundesarchiv als Belegexemplare aus der Filmförderung akzeptiert.¹⁸ Bei analogen Kinoproduktionen wird wie bisher eine ungespielte kopierwerksfrische Kopie (bzw. ersatzweise das Originalnegativ Bild / Ton) als Belegexemplar anerkannt. Für digitale Kinoneuproduktionen gilt seit September 2015 die Vorgabe eines DCDM (Digital Cinema Distribution Master). Gerne übernimmt das Bundesarchiv hier zusätzlich ein unverschlüsseltes DCP (Digital Cinema Package InterOp/SMPTE). Das archivfähige Format bei der Digita-

lisierungsförderung von analogem Filmmaterial ist davon abhängig, in welcher Auflösung digitalisiert worden ist. Bei nachhaltiger, d. h. dem Auflösungsvermögen der Filmvorlage entsprechender Digitalisierung wird die Hinterlegung eines DCDM unterstützt, andernfalls wird nur ein DCP archiviert.

Produktionen für das Fernsehen fallen zunächst nicht in die Zuständigkeit des Bundesarchivs. Da aber auch solche Filme gefördert und damit hinterlegungspflichtig werden, waren für diese Produktionen ebenfalls Festlegungen zu treffen: Belegexemplare von HD-Produktionen sind als HD CAM SR oder im Dateiformat XDCAM HD 422 archivfähig einzulagern. Für SD-Produktionen werden eine DigiBeta und eine IMX D10-Datei zur Archivierung akzeptiert. Führt man dann noch die akzeptierten Datenträger (USB-Festplatte oder USB-Stick, USB 2.0 und höher), Formatierung (Windows FAT 32/NTFS oder Linux; LTO-Band 5 oder 6, LTFS formatiert; Daten-BluRay / Daten-DVD), sowie die Pflicht zur Herstellung einer barrierefreien Version des Films (deutsche Audiodeskription, deutsche Untertitel) an, wird die Komplexität durchzuführender technischer und auch formaler Prüfroutinen und der Bedarf nach entsprechender Infrastruktur und technischer Ausstattung deutlich.

Für die Archivierung von digitalen Filmen aus der Filmförderung wurde inzwischen der in Abb. 1 vereinfacht dargestellte Workflow erarbeitet.¹⁹ Dieser orientiert sich sowohl an den fachlichen Zuständigkeiten als auch am Workflow der Archivdatenbank.²⁰ Da in den Vorgängerdatenbanken

Thomson und MAVIS grundsätzlich keine digitalen Filme erfasst werden konnten, waren solche Eingänge bislang ausschließlich über eine Officeanwendung (Microsoft Excel) verwaltet worden. Hierbei ist bislang ein Nacherfassungs- und Erschließungsaufwand zu über 1000 Filmtiteln, d.h. Digitalisaten entstanden. Das sind sowohl Metadaten zur Beschreibung des Digitalisates selbst als auch die Erschließungsinformationen des Filmwerkes. BASYS 3-Film ermöglicht es nunmehr erstmals, die anstehende digitale Filmübernahme und die damit verbundenen Zugangsposten in einer Datenbank anzulegen, den Stand der technischen Prüfung und der erfolgten Archivierung zeit- und standortunabhängig nachzuvollziehen und auf Rückfragen von Abgebern unmittelbar auskunftsfähig zu sein.

Anders als bei sonstigen Übernahmen von Archivgut gehen bei der Übernahme von Pflichtexemplaren keine auf den konkreten Einzelfall bezogene Verhandlungen voraus. Die Abgaben erfolgen wie oben beschrieben auf Initiative eines Filmherstellers, der sich in der Regel im Vorfeld telefonisch informiert. Dem Digitalisat liegt idealerweise bereits ein von der Webseite des Bundesarchivs herunterladbares Begleitformular bei, in dem vom Abgeber sowohl erschließungsrelevante Informationen zum Filmwerk als auch zum Digitalisat selbst gemacht werden. Für Belegstücke aus der Digitalisierung von Content sind dies u.a. ergänzende Angaben zur Nachbearbeitung/Restaurierung des Filmes wie Retusche oder der Ausgleich von Dichteschwankungen.²¹ Zu digitalen Neuproduktionen sind beispielsweise neben Fragen zum Format und zur

Barrierefreiheit auch Angaben zum Förderer zu machen.²² Fehlen die für eine Eingangsbearbeitung notwendigen Pflichtangaben, wird das Begleitformular nachgefordert.

Alle notwendigen Außenkontakte, z.B. Reklamationen bei Abgabe von nicht-archivfähigen Formaten oder nicht-lesbaren Datenträgern und Versand der Einlagerungsbestätigung, werden von der Abteilung Filmarchiv wahrgenommen. Dort erfolgen auch sämtliche Erschließungsaufgaben rund um das Filmwerk und die Anlage/Zuordnung der zu übernehmenden Variante nach CEN-Standard. Dabei führt die in BASYS 3-Film programmierte Möglichkeit, bestimmte filmografische Daten aus der Film-Pflichtregistrierung zu übernehmen, noch ins Leere. In der Realität findet die Film-Pflichtregistrierung durch die Filmhersteller überwiegend zeitlich nach der Film-Pflicht hinterlegung statt.²³

Die Aufgabe der nächsten Monate wird es sein, den im konkreten Fall und aus aktuellem Bedarf bei der Archivierung von digitalen Filmen aus der Filmförderung eingeschlagenen Weg zu erproben und ggf. anzupassen. Im Rahmen dieses Beitrages konnte längst nicht auf alle in der Diskussion befindlichen Problemstellungen eingegangen werden. Zum aktuellen Fragenkatalog gehören u.a. die Beseitigung des Desiderates von verbindlichen Erschließungsrichtlinien, Definitionen zur Dateibenennung und zu Ordnerstrukturen bei der Speicherung dieser Filme und noch zu treffende Festlegungen eines Benutzungsworkflows für digitale Filme, inklusive gebührenrechtlicher Aspekte. Die dabei gemachten Erfahrungen, aufgewor-

fenen Fragestellungen, Rückschläge und entwickelten Lösungen schaffen aber eine solide Ausgangsposition für

jenen Tag, an dem der digitale Wandel auch bei anderen Filmübernahmen vollends spürbar sein wird.

¹ Zur aktuellen Debatte zum Thema „Digitalisierung des Filmberbes“ siehe die Beiträge von Michael Hollmann und Rainer Rother in diesem Heft.

² Exemplarisch sei hier ein vom Bundesministerium des Innern (BMI) geförderter Spielfilm genannt, zu dem sowohl die analoge als auch eine digitale Fassung als Filmförderungsbelegstücke beim Bundesarchiv archiviert sind: Katzelmacher, BR Deutschland 1969, Regie Rainer Werner Fassbinder. Am 8. August 1970 übernahm das Bundesarchiv von der Produktionsfirma Antitheater München eine kombinierte schwarz-weiß Filmkopie (BArch Film K 43279). Am 9. März 2015 wurde durch den Rechtsinhaber, die Rainer Werner Fassbinder Foundation, ein DCP (Digital Cinema Package) als digitales Belegstück beim Bundesarchiv eingelagert (BArch Film F 13109).

³ Für einen historischen Abriss vgl. u.a. die vom Bundesminister des Innern 1980 bzw. 1989 herausgegebenen Bände „Deutscher Filmpreis 1951-1980“ und „Die kulturelle Filmförderung des Bundes“; KPMG (Hrsg.): Filmförderung in Deutschland und der EU, Berlin 2001.

⁴ Gesetz über Maßnahmen zur Förderung des Deutschen Films vom 22. Dezember 1967 (BGBl I S. 1352).

⁵ Vgl: <http://www.ffa.de/> (letzter Aufruf am 18.8.2016).

⁶ Im Internet stellt das Bundesarchiv dazu Informationen unter <http://www.bundesarchiv.de/fachinformationen/01053/index.html.de> bereit (letzter Aufruf am 18.8.2016).

⁷ Weitere Informationen zum Verfahren und zu den aktuellen Terminen der Filmförderung der BKM unter https://www.bundesregierung.de/Webs/Breg/DE/Bundesregierung/BeauftragtefuereKulturundMedien/medien/filmfoerderung/_node.html (letzter Aufruf am 18.8.2016).

⁸ Nach den Bestimmungen des Bundesarchivgesetzes sind seit 1988 ausdrücklich auch Filme anbieterpflichtig, allerdings nur, sofern sie bei „Stellen des Bundes, bei Stellen der Deutschen Demokratischen Republik, bei Stellen der Besatzungszonen, des Deutschen Reiches oder des Deutschen Bundes erwachsen oder in deren Eigentum übergegangen oder diesen zur Nutzung überlassen worden sind“; vgl. § 2 Abs. 1 und 8 des Gesetzes über die Sicherung und Nutzung von Archivgut des Bundes (Bundesarchivgesetz – BArchG) vom 6. Januar 1988 (BGBl. I S. 62), das durch Artikel 4 Abs. 35 des Gesetzes vom 18. Juli 2016 (BGBl. I S. 1666) geändert worden ist.

⁹ Kulturelle Filmförderung des Bundes (wie Anm. 3), S. 43.

¹⁰ Für weitere Informationen vgl. die Webseite des Kinematheksverbundes unter <https://kvb.deutsche-kinemathek.de/> (letzter Aufruf am 18.8.2016).

¹¹ Gesetz über Maßnahmen zur Förderung des deutschen Films (Filmförderungsgesetz – FFG) in der Fassung der Bekanntmachung vom 24. August 2004 (BGBl. I S. 2277), das zuletzt durch Artikel 1 des Gesetzes vom 7. August 2013 (BGBl. I S. 3082) geändert worden ist.

¹² BArch Film K 9527.

¹³ Siehe <http://www.pflichtregistrierung-film.bundesarchiv.de/> (letzter Aufruf am 18.8.2016).

¹⁴ Vgl § 7 a BArchG (wie Anm. 8).

¹⁵ Bundesarchiv-Filmarchiv Berlin/Koblenz (Hrsg.): Preis-Nachlass: Dokumentarfilm und Deutscher Filmpreis, Berlin 1994.

¹⁶ Im Ergebnis einer 2007 vom Bundesarchiv unter dem Motto „Vier Minuten für das deutsche Filmberbe“ durchgeführten Umfrage würden 60% der Produzenten einer generellen Pflichtabgabe unter der Voraussetzung zustimmen, dass die Kopien bezuschusst werden. Vgl. <https://www.bundesarchiv.de/fachinformationen/01015/index.html.de> (letzter Aufruf am 18.8.2016).

¹⁷ Siehe hierzu den Beitrag von Egbert Koppe in diesem Heft.

¹⁸ Hinweise, Merkblätter und auszufüllende Begleitschreiben finden sich unter <http://www.bundesarchiv.de/fachinformationen/01053/index.html.de> (letzter Aufruf am 18.8.2016).

¹⁹ Die Autorin möchte Frau Marie Herold und Frau Catrin Schultheiß an dieser Stelle ausdrücklich für deren Unterstützung, insbesondere bei der Erstellung der Grafiken danken.

²⁰ Zu BASYS 3-Film siehe den Beitrag von Sebastian Gleixner und Frank Aufmhoff in diesem Heft.

²¹ http://www.bundesarchiv.de/imperia/md/images/abteilungen/abtfa/begleitformular_zu_belegexemplaren_digitalisierung_von_content.pdf (letzter Aufruf am 18.8.2016).

²² http://www.bundesarchiv.de/imperia/md/images/abteilungen/abtfa/begleitformular_zu_belegexemplaren_digitale_neuproduktionen.pdf (letzter Aufruf am 18.8.2016).

²³ Gemäß § 7 a BArchG (wie Anm. 8) ist ein Kinofilm erst binnen 12 Monaten nach der Veröffentlichung zu registrieren. Findet keine Veröffentlichung statt, beginnt die Frist mit der Fertigstellung des Films zu laufen. Die Auszahlung der letzten Rate für einen fertiggestellten Film ist hingegen von der Einlagerung des Belegexemplares abhängig.



Das Bundesarchiv in Zahlen

Schriftgut, Benutzungen, Filme, Personal und Digitalisate – diese zentralen Parameter archivarischer Tätigkeit stehen im Zentrum der diesjährigen kurzen Analyse der Bundesarchiv-Statistik.

In der Kategorie „Schriftgut“ sprechen wir dabei vor allem von Akten des 20. und frühen 21. Jahrhunderts, die bei Stellen der nationalen Ebene, des Deutschen Reiches, der Bundesrepublik und der DDR, entstanden sind. Karteien werden beim Bundesarchiv in einem eigenen Statistikkapitel erfasst; ihr Gesamtbestand belief sich Ende 2015 auf beinahe 75 Millionen Karteikarten in etwa 250 Karteisystemen. Die Karteikarten können gleichermaßen Hilfs- und Findmittel für die Recherche nach Akten wie auch Quellen eigenen Charakters ohne Bezug zu Akten darstellen.

Dass im Bundesarchiv im Jahr 2015 wiederum etwa 4,5 km Schriftgut neu eingelagert wurden (Tab. 1), kann auch als Beleg für eine immer noch zögerliche Umstellung der Bundesbehörden auf eine rein digitale Aktenführung gedeutet werden. Noch müssen bei den langfristigen Kapazitätsplanungen neben dem Ausbau des Digitalen Magazins deshalb auch ausreichende Unterbringungsmöglichkeiten für papierne Unterlagen einkalkuliert werden. Erwartungsgemäß entfiel der größte Teil des Zuwachses im Jahr 2015

auf das Zwischenarchiv in Hoppegarten, das Unterlagen der Bundesministerien in Berlin aufnimmt, die nicht mehr unmittelbar für die praktische Arbeit benötigt werden. Erstaunen mag auf den ersten Blick vielleicht der Rückgang in der Abteilung Militärarchiv. Dabei ist zu bedenken, dass auch dort gerade die im (militärischen) Zwischenarchiv befindlichen Unterlagen einer strengen Bewertung unterzogen werden und nur ein Teil der als Zwischenarchivgut eingelagerten Akten auch dauerhaft als Archivgut aufbewahrt wird.

Ein Blick auf die Entwicklung der Benutzungen (Tab. 2) macht deutlich, dass sich das Bundesarchiv weiterhin in einem Spannungsfeld bewegt, das eine ständige Überprüfung des Ressourceneinsatzes erfordert. Die Zahlen der persönlichen Benutzungen sind im Jahr 2015 an allen Standorten wiederum zurückgegangen. In Berlin-Lichterfelde ging dies allerdings mit einer Erhöhung der Zahl der Benutzungstage einher. Hier wurde also je Benutzung im Schnitt mehr Zeit im Lesesaal verbracht. Es wird zu beobachten sein, wie sich diese Zahlen entwickeln, nachdem inzwischen in allen Lesesälen des Bundesarchivs die Aufnahme von Reproduktionen mit eigenen Digitalkameras gestattet ist, wenn keine rechtlichen Beschränkungen dem entgegenstehen.

Auch die Zahl der schriftlichen Anfragen ist im Vorjahresvergleich wieder überwiegend gefallen. Eine signifikante Ausnahme bildet hier die Abteilung Filmarchiv, für die es eine spezielle Herausforderung sein wird, das bereits vorhandene und weiterhin auszubauende digitale Angebot (<https://www.filmothek.bundesarchiv.de/>) noch stärker im Bewusstsein der Interessenten zu verankern. Auf diese Weise sollte sich im Idealfall manche Anfrage entweder ganz vermeiden oder einfacher beantworten und die Bearbeitungszeit damit im Schnitt reduzieren lassen.

Die gesunkenen absoluten Benutzungszahlen ändern freilich nichts daran, dass zum einen eine hinreichende Qualität in der Benutzungsbetreuung und Anfragenbeantwortung weiterhin erwartet und hoch geschätzt wird, wie vielfache Rückmeldungen zeigen. Erwartet wird zum anderen aber auch ein signifikanter Ausbau des Angebots an online verfügbaren digitalen Unterlagen. Diesen Erwartungen will und wird das Bundesarchiv weiterhin begegnen – soweit es das Bundesarchivgesetz zulässt. Entsprechend ist allerdings auch der Aufruf von digitalem

Archivgut über das Internet sowohl gedanklich als auch statistisch künftig konsequent unter den „Benutzungen“ mit zu erfassen, um den veränderten gesellschaftlichen Methoden der Informationsbeschaffung angemessen Rechnung zu tragen.

Die im Jahr 2015 wiederum deutlich gewachsene Zahl an Digitalisaten (Tab. 6) wird stark durch das Projekt der Digitalisierung der NSDAP-Mitgliederkartei geprägt, das sich aktuell in der Endphase befindet. In diesem Fall stehen die Schutzfristen für personenbezogene Unterlagen einer Veröffentlichung im Internet entgegen; im „Forum“ wurde darüber berichtet. Parallel zu den kontinuierlichen, gerade auch an konservatorischen Gesichtspunkten ausgerichteten Digitalisierungsmaßnahmen soll die Menge des im Internet bereitgestellten Archivguts des Bundes in den kommenden Jahren vor allem durch die Maßnahmen im Projekt „Weimar – Die erste deutsche Demokratie“ deutlich erhöht werden. Hier werden Leitquellen zur Frühgeschichte der Weimarer Republik und ihrer sich bald zum hundertsten Mal jährenden zentralen Ereignisse identifiziert, digitalisiert und in

Tabelle 1: Schriftgut nach Abteilungen

(Stand 31.12.2015 und Veränderungen gegenüber 2014, in laufenden Metern)

	2015	Differenz
Abt. B (Bundesrepublik Deutschland):	188.064	+ 4.286
Koblenz	62.427	+ 1.637
Zwischenarchiv Hangelar	39.673	- 88
Zwischenarchiv Hoppegarten	44.697	+ 2.014
Außenstelle Bayreuth (Lastenausgleichsarchiv)	36.081	+ 642
Außenstelle Ludwigsburg	786	0
Berlin-Lichterfelde	130	- 6
Abt. R (Deutsches Reich)	40.425	+ 1.029
Abt. DDR (Deutsche Demokratische Republik)	44.396	+ 1.124
Abt. MA (Militärarchiv)	49.017	- 1.862
SAPMO (Stiftung Archiv der Parteien und Massenorganisationen der DDR)	11.472	- 1
insgesamt	333.374	+ 4.576

ihrem Kontext veröffentlicht – Akten, Bilder, Filme und anderes Material.

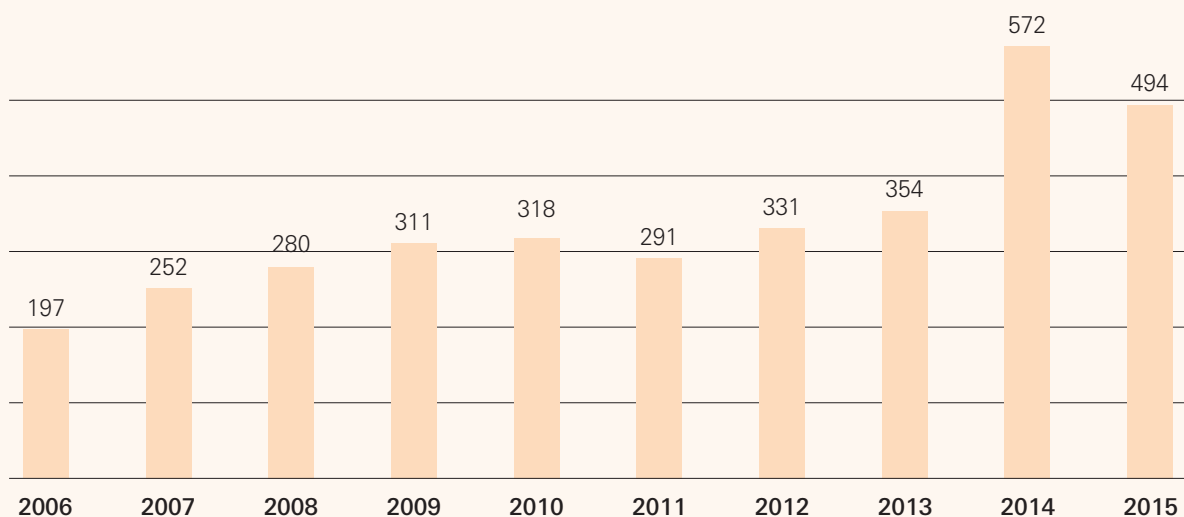
Die Übersicht zu den beim Bundesarchiv aufbewahrten Filmen (Tab. 4) veranschaulicht, dass zu einem Filmtitel oder Filmwerk in der Regel mehrere Exemplare (Aufbewahrungseinheiten) vorliegen. Die Zahl der Filmtitel ist in den vergangenen Jahren um etwa 1.000 pro Jahr gewachsen. Rund 400 Filmwerke liegen bisher in digitaler Form vor – eine in der Gesamt-

betrachtung noch geringe, in der laufenden Übernahme aber sehr rasch an Bedeutung gewinnende Summe. In welche Kategorien sich der Filmbestand des Bundesarchivs gliedert, stellt Michael Hollmann in seinem Beitrag dar (S. 6–13). Eine Gruppe bilden die Belegexemplare aus der Filmförderung; die Entwicklung dieser Übernahmen in den letzten zehn Jahren bildet Tab. 3 ab. Das Thema Filmförderung wird in dem Beitrag von Babette Heusterberg ausführlicher behandelt (S. 34–43).

Tabelle 2: Benutzungen nach Dienstorten
(Anzahl 2015 und Veränderungen gegenüber 2014)

	Benutzungen		Benutzungstage		Schriftliche Anfragen	
	2015	Differenz	2015	Differenz	2015	Differenz
Bayreuth	1.753	- 1.553	2.018	- 1.984	3.963	- 226
Berlin (Filmarchiv)	967	- 37	1.002	- 16	7.085	+ 928
Berlin- Lichterfelde	3.937	- 217	20.462	+ 1.854	30.668	- 1.031
Freiburg	984	- 79	3.168	- 161	15.074	+ 70
Koblenz	696	- 224	2.723	- 55	11.008	- 3.295
Ludwigsburg	153	- 13	576	+ 150	1.962	+ 200
Insgesamt	8.490	- 2.123	29.949	- 212	69.760	- 3.354

Tabelle 3: Belegkopien aus der Filmförderung
(Anzahl 2006 bis 2015)



Der Personalbestand des Bundesarchivs konnte im Jahr 2015 gegenüber dem Vorjahr ungefähr gehalten werden (Tab. 5). Den größten Dienststellen in Koblenz und Berlin-Lichterfelde stehen die kleinen Außenstellen in Ludwigsburg und Rastatt gegenüber, in denen längere Personalausfälle kaum noch zu kompensieren sind. Insbesondere die Abteilungen für Zentrale Verwaltungsangelegenheiten, Grundsatzfragen und Archivtechnik, aber auch die Abteilung Bundesrepublik Deutschland mit Personal sogar an

sechs Dienstorten (in Koblenz, Berlin, Hoppegarten, St. Augustin-Hangelar, Bayreuth und Ludwigsburg) sehen sich hohen Anforderungen an die Arbeitsorganisation in einer dislozierten Behörde gegenüber. Die mit einiger Wahrscheinlichkeit in den kommenden Jahren anstehende Integration von Unterlagen und Personal der „Stasi-Unterlagen-Behörde“ und der „Wehrmachtsauskunftsstelle“ werden diese Anforderungen noch einmal erheblich verschärfen.

Tabelle 4: Filme

(Anzahl 2015, gerundet)

	Anzahl gesamt
Aufbewahrungseinheiten insgesamt	1.115.500
Anteil Nitrozellulose	68.600
Anteil Videoformate	50.050
Filmtitel insgesamt	153.000
digital vorliegende Filmtitel	400

Tabelle 5: Personal nach Dienstorten

(Zahl der Mitarbeiter am 31.12.2015 und Veränderungen gegenüber 2014)

	2015	Diff.
Bayreuth	20	+ 1
Berlin (Fehrbelliner Platz)	41	+ 3
Berlin-Lichterfelde	242	- 3
Hoppegarten	44	0
Freiburg	71	+ 5
Koblenz	238	- 10
Ludwigsburg	6	0
Rastatt	5	+ 1
St. Augustin-Hangelar	20	+ 1
Insgesamt	687	- 2

Tabelle 6: Digitalisate von Schriftgut

(Stand 31.12.2015)

	Anzahl gesamt	im Internet verfügbar
Bundesrepublik	409.650	109.642
Deutsches Reich	20.989.338	312.198
DDR	4.200.699	1.213.596
Militärarchiv	304.116	131.629
SAPMO (Archiv)	2.336.771	1.124.010
Insgesamt	28.240.574	2.891.075



Egbert Koppe

Der Medienwechsel analog zu digital in der Filmproduktion und seine Auswirkungen auf die Archivierungsstrategie des Bundesarchivs



Filmerichter einer deutschen Propaganda-Kompanie in Givet (Frankreich), 14.5.1940

BArch, Bild 146-2007-0202

Über Jahrzehnte war die Praxis der Langzeitsicherung analoger Filmaufzeichnungen von der Duplikation auf analogen Film geprägt. Die vor dem Hintergrund der allgemeinen Digitalisierung zunehmend selbstverständlichen Erwartungen an eine zeitgemäße und bessere Zugänglichkeit und die Folgen des Niedergangs der analogen Filmneuproduktion und -präsentation zwingen die Archive zu einer Überprüfung der bisherigen Strategie der Langzeitsicherung. Dabei stellt sich die Frage, welche Zukunftsaussichten der klas-

sischen analogen Sicherung „Film zu Film“, der analogen Sicherung über den Weg der Ausbelichtung eines Digitalisates auf Film und der rein digitalen Sicherung eingeräumt werden, aber auch was finanziell überhaupt leistbar ist

Das Bundesarchiv hat diesbezüglich entschieden, von der analogen auf die digitale Sicherung umzusteigen. Der folgende Beitrag beleuchtet die fachlichen Hintergründe dieser Entscheidung, ohne auf Hinweise zu verzichten, in welchen Bereichen die technischen Grundlagen der digita-

len Langzeitsicherung verbesserungswürdig sind.

Vom analogen zum digitalen Kino – ein kurzer technikhistorischer Abriss

Über 100 Jahre lang basierte die Produktion, Postproduktion und Präsentation von Kinofilmen, aber auch deren Archivierung, auf analoger, fotochemischer Technologie. Aber bereits zu Beginn der Entwicklung des Fernsehens Mitte der 1930er Jahre war man in der Lage, solche Filme opto-elektronisch abzutasten. Präziser ausgedrückt: Die höhere Empfindlichkeit von Film gegenüber den damals gebräuchlichen elektronischen Bildaufnahmeröhren machte dies übergangsweise technisch notwendig. Zudem mangelte es aber auch lange Zeit an einem qualitativ hochwertigen Speichermedium. Mitte der 1950er Jahre wurden für das Fernsehen Geräte für die magnetische Bildaufzeichnung entwickelt. Damit konnten Inhalte direkt von elektronischen Kameras oder opto-elektronischen Filmabtastern gespeichert werden – allerdings immer noch analog. Dennoch änderte selbst der Wechsel zu digitalen TV-Workflows lange Zeit nichts an der großen Bedeutung, die dem fotochemischen Film bei hochwertigen Inhalten als Produktions- und Archivmedium im TV-Sektor zukam.

Die Zeitenwende war eher mit den technologischen Bemühungen verbunden, die Qualität des Fernsehens insbesondere durch höhere Auflösungen zu steigern: von Standard Definition-TV zu High Definition-TV. Die Realisierbarkeit von Geräten,

mit denen man nun von Film in und über HD-Auflösung hinaus abtasten, aber auch zurück auf Film ausbelichten konnte, veränderte die ehemals durchgehend analoge fotochemische Kinokette nachhaltig. Mehr und mehr wurde die fotochemische analoge durch elektronische digitale Postproduktion ersetzt. Den Schlusspunkt dieser Entwicklung markierte die fast synchron stattfindende Verdrängung des Films auf der Produktions- bzw. Präsentationseite durch digitale Technologien.

Folgen des digitalen Wandels für die Archive

1. Die Langzeitsicherung von Filmaufzeichnungen durch Duplizierung von zersetzungsgefährdeten Filmmaterialien auf Cellulosenitrat- und -acetatträgern auf langzeitstabile Filmmaterialien auf Polyesterträgern mittels klassischer Kopiertechnik lässt sich zunehmend schwieriger praktizieren: Die Serviceangebote hinsichtlich Wartung und Reparatur der dazu benötigten Geräte schrumpfen, Ersatzbeschaffungen werden wegen des sinkenden Angebots immer schwieriger. Zudem gibt es im Bereich der analogen Kopiertechnik schon längere Zeit keine vorrangig hinsichtlich der Anpassung der Filmtransportmechanismen an fragile Filmmaterialien für den Archivbereich dringend herbeigesehnten Innovationen mehr. Infolge dieser Entwicklung wird aber auch die Verfügbarkeit und Bezahlbarkeit des analogen Aufzeichnungsmedium selbst – des fotochemischen Films – für die Zukunft kaum noch zu gewährleisten sein.

2. Vor dem Hintergrund des oben beschriebenen Technologiewechsels im Bereich der Präsentation von Kinofilmen stehen die Filmarchive vor der Aufgabe, zukünftig statt hochwertiger Filmkopien digitale Medien zur Verfügung zu stellen, welche diesen z.B. hinsichtlich Auflösung und Farbwiedergabe zumindest qualitativ ebenbürtig sind. Die Herstellung solcher Digitalisate und die Anpassung von deren Bildcharakteristika an eine elektronische Präsentation sind mit erheblichen Kosten verbunden. Die daraus resultierenden Erwartungen an Nachhaltigkeit bedingen, dass adäquate Aufwendungen für einen langen Erhalt dieser Digitalisate erbracht werden müssen.

3. Die mittlerweile fast ausschließlich genuin digital ausgeführten Neuproduktionen, für deren Langzeitsicherung die Archive zuständig sind, müssen in ihrer originären Form, also digital, archiviert werden.

Wenn also die unter Punkt 1 genannten Aspekte zunehmend Sorge bereiten und betreffend der unter Punkt 2 und 3 Herausforderungen ohnehin Lösungen für eine sichere Speicherung von Digitalisaten gefunden werden müssen, stellt sich die Frage, ob man zusätzlich zu einer digitalen Sicherung weiterhin eine analoge Sicherung betreiben muss – was im Übrigen ja nicht ausschließt, existente Filmmaterialien weiterhin aufzubewahren.

Ausbelichtung digitaler Formate auf Film – eine Alternative zur klassischen Kopierung?

Dass sich die klassische Duplikation mittels Kopiermaschinen gemessen an den in Archiven üblichen Betrachtungszeiträumen nicht mehr lang aufrechterhalten lässt, wurde oben kurz dargestellt. Dies ist durchaus zu bedauern, denn viele Filmmaterialien in den Beständen der Archive sind in einem guten Zustand, der mittels solcher Technologie die Herstellung von Duplikaten sehr guter Qualität ermöglicht. Aber natürlich gibt es auch viele Filmmaterialien in schlechtem

Zustand. Die traditionellen Kopiermaschinen sind nicht für die Kopierung dieser fragilen, beschädigten, geschrumpften Filmarchivalien geeignet. Wie

Es stellt sich die Frage, ob man zusätzlich zu einer digitalen Sicherung weiterhin eine analoge Sicherung betreiben muss.

schon angedeutet, haben die in den letzten Jahrzehnten vorgenommenen Modifikationen, wie z.B. die Verkleinerung der Zähne der Zahnkränze, dies nicht ausreichend verändern können. Viele Filmmaterialien – oft z.B. fotografisch hervorragende Originalnegative – können so überhaupt nicht kopiert werden; bei anderen wirken sich die mechanischen Nachteile negativ auf die Qualität des Kopierergebnisses aus.

Aus diesen Gründen wird von den Befürwortern einer analogen Sicherung die Alternative zur Duplizierung „analoger Film zu analoger Film“ mittels Kopiermaschinen (AA) favorisiert: Die Ausbelichtung des durch Digitali-

sierung eines analogen Films gewonnenen Digitalisats (ADA) auf analogen Film. Mit gleicher Technologie könnten natürlich auch genuin digitale Filme ausbelichtet werden (DA).

Davon abgesehen, dass die analoge Langzeitsicherung zweifelsohne grundsätzlich viele Vorteile hat, gibt es jedoch neben den bereits angeführten hohen, zusätzlichen zur digitalen Sicherung auftretenden Kosten noch eine ganze Reihe anderer Probleme:

– Selbst bei hochqualitativer Technik muss von Duplikationsverlusten ausgegangen werden. Bei Beteiligung zumindest eines Analogmaterials liegt dies in der Natur der Sache.

– Die Kosten der Ausbelichtung eines zuvor digitalisierten Filmmaterials sind nur dann nachhaltig angelegt, wenn zuvor eine weitestgehende digitale Restaurierung durchgeführt wurde. Dies erfordert wiederum zusätzliche personelle und finanzielle Ressourcen.

– Die digitale Verwertung der auf analogen Filmüberlieferungen vorliegenden Aufzeichnungen bedarf zwingend der zur Digitalisierung notwendigen Scanner. Damit besteht eine hohe Wahrscheinlichkeit, dass solche Geräte weiter entwickelt und produziert werden. Eine vergleichbare Notwendigkeit ist hinsichtlich der Verfügbarkeit von Ausbelichtern nicht gegeben.

– In naher Zukunft werden genuin digitale Filme mit einer Auflösungshöhe hergestellt werden, für deren Ausbelichtung Geräte und Filmmaterialien mit entsprechend hohem Leistungsvermögen entwickelt werden müssten. Auch dies ist mit einer großen Unsicherheit verbunden.

Dass auch die Alternative „Ausbelichtung digitaler Formate auf analogen Film“ zudem an die Verfügbarkeit von fotochemischem Rohfilm gebunden ist, muss nicht betont werden.

Die Perspektiven einer auf lange Zeit verfügbaren, entwicklungsfähigen und finanzierbaren Ausbelichtungspraxis sind mit gewisser Skepsis zu betrachten.

Die Perspektiven einer auf lange Zeit verfügbaren, aber auch entwicklungsfähigen und finanzierbaren Ausbelichtungspraxis sind also mit gewisser Skepsis zu betrachten. Umso dringlicher stellt

sich die entscheidende Frage: Sind gegenwärtig schon ausreichende Voraussetzungen gegeben, um in die digitale Sicherung einzusteigen?

Digitale Sicherung – Stand, Entwicklungsbedarf

Die Fragen nach den Voraussetzungen für eine digitale Langzeitsicherung können in drei Bereiche gegliedert werden:

1. Gewährleistet der Entwicklungsstand der gegenwärtig verfügbaren Digitalisierungsgeräte in ausreichendem Maße die Übertragung aller auf dem Filmmaterial präsenten fotografischen Eigenschaften, zumindest der Bild- und Tonaufzeichnungen, auf die digitale Ebene?

2. Gewährleistet der Entwicklungsstand der gegenwärtig verfügbaren digitalen Formate eine ausreichende Grundlage für eine Langzeitarchivierung?

3. Gewährleistet der Entwicklungsstand der gegenwärtig verfügbaren digitalen Speichertechnologien ausreichende Sicherheit für eine Langzeitarchivierung?

Zu 1: Entwicklungsstand der Digitalisierungsgeräte

Die Klärung der Frage, ob der Entwicklungsstand der gegenwärtig verfügbaren Scanner die Herstellung von Digitalisaten in einer Qualität garantiert, die die Aufwände einer Langzeitarchivierung rechtfertigen würde, betrifft natürlich auch davon abgeleitete Ausbelichtungen. Die folgende Bewertung orientiert sich an den derzeit auf dem Markt befindlichen Spitzenprodukten.

Die Leistungsfähigkeit von lichtempfindlichen Systemen – gleich ob dies ein fotografisches Filmmaterial oder ein opto-elektronischer Bildwandler von Scannern ist – und damit die Qualität der damit vorgenommenen Bildaufzeichnungen lässt sich im Wesentlichen durch sieben Parameter beschreiben:

- geometrisches Auflösungsvermögen
- Dynamikbereich
- spektrale Empfindlichkeit
- spektrale Transmission (nur Film)
- Gamut
- Gradation
- zeitliche Auflösung (Bildfrequenz).

Im Falle eines opto-elektronischen Bildwandlers kommt ein achter Parameter, die Tonwertauflösung, auch als Bittiefe bezeichnet, und deren Kennlinie (linear oder logarithmisch) hinzu. Sie gibt Auskunft, in welcher Amplitudenauflösung das durch den Dynamikbereich begrenzte analoge Sensorausgangssignal bei der AD-Wandlung quantisiert wird.

Darüber hinaus kann die Aufzeichnung bei Wiedergabe bzw. Kopierung von Artefakten gekennzeichnet sein, welche der Aufzeichnungsmethode bzw. dem Aufzeichnungsmedium zuzuordnen sind, im analogen Bereich z.B. durch begrenzte Bildstandsstabilität und Filmkorn. Aus Platzgründen soll an dieser Stelle nur auf die Parameter geometrische Auflösung, Dynamikbereich und spektrale Empfindlichkeit eingegangen werden (siehe die Erläuterungen in der Randspalte).

Zusammenfassend lässt sich sagen, dass man heute auf der Grundlage der Digitalisierung von Ausgangsmaterialien in der Lage ist, mittels digitaler Projektion eine bessere Qualität auf die Leinwand zu bringen, als dies auf analogem Wege möglich war – was eine ganz andere Diskussion mit sich bringt. Dazu trägt natürlich auch bei, dass viele der weiter oben kritisierten mechanischen Nachteile klassischer Kopiermaschinen bei hochwertigen Scannern nicht gegeben sind. Diese bieten tendenziell

- sensibleren, schonenderen Filmtransport insgesamt
- homogenere Bewegung geschrumpfter und mit mechanische Störungen behafteter Filme bei

Geometrische Auflösung

Die gegenwärtig bei Scannern verfügbaren geometrischen Auflösungen von 4K und höher gewährleisten die Übertragung der auf den Kameranegativen bis zum 35mm-Filmformat abbildbaren Auflösungsumfänge. Wenn allerdings der Anspruch darin bestehen würde, den analogen Artefakt Filmkorn als Eigenschaft der zu digitalisierenden Vorlage vollumfänglich zu übertragen, müssen gegenwärtig Abstriche gemacht werden. Aber diesem Anspruch konnte und kann auch die analoge Duplizierung „Film zu Film“ nicht gerecht werden.

Das aus Sicht des Autors im Zusammenhang mit dem Aspekt der Auflösung dringender zu lösende Problem besteht eher darin, dass gegenwärtig noch keine Methoden entwickelt wurden, nach denen der objektiv notwendige Auflösungsumfang einer historischen Filmvorlage bestimmt werden kann. Da aber davon der Speicherbedarf abhängt, ist dies für eine ökonomische Langzeit-speicherung von großer Bedeutung.

Dynamikbereich

Obwohl in den vergangenen Jahren große Fortschritte bei der Entwicklung von opto-elektronischen Sensoren gemacht wurden, vermögen deren Dynamikbereiche nach wie vor nicht die insbesondere bei Filmpositiven gegebenen hohen Kontrastumfänge, also die Spanne zwischen dunkelsten und hellsten Bildpartien, entsprechend differenziert zu erfassen. Allerdings gibt es unter dem Sammelbegriff HDR (High Dynamic Range) Technologien, die dies ausreichend kompensieren. Es handelt sich dabei um serielle Mehrfachbelichtungen mittels unterschiedlicher Lichtstärke – auch bekannt aus der digitalen Fotografie – oder gleichzeitige Mehrfachabtastung mit mehreren Sensorzeilen unterschiedlicher Empfindlichkeit.

Spektrale Empfindlichkeit

Diese Thematik wird hier nur vereinfacht dargestellt. Z.B. wird nicht ausgeführt, welches Dualsystem die i.d.R. bezüglich der spektralen Zusammensetzung steuerbare Lichtquelle und die über Filter realisierte spektrale Empfindlichkeit der drei Sensorsysteme darstellen.

Unser Farbsehen basiert bekanntlich auf drei Rezeptoren für den blauen, grünen und roten Lichtwellenbereich mit ganz bestimmten spektralen Empfindlichkeitsverläufen und -maxima. Es ermöglicht uns die Wahrnehmung aller Farben des sichtbaren Spektrums, also auch der zwischen den drei Grundfarben liegenden Farben.

kontinuierlichem Filmtransport und damit besseren Bildstand
 – bessere Positionierungsmöglichkeiten der Einzelbilder bei schrittweisem Filmtransport und damit besseren Bildstand
 – einzelbildweise und bildstrichgenaue Lichtsteuerung bei schrittweisem Filmtransport

Zudem ermöglicht die Nachbearbeitung und Restaurierung des Digitalisates weitere, maßgebliche Verbesserungen der Bildqualität. Kritisch anzumerken ist, dass es bezüglich der durch die Hersteller von Scannern propagierten technischen Parameter noch an Transparenz mangelt. Es fehlt an Standards, die vorgeben, wie Parameter zu ermitteln sind.“

Zu 2: Entwicklungsstand der digitalen Formate

Unabdingbare Vorgabe der Archive ist eine unkomprimierte oder verlustlos komprimierte und unverschlüsselte Speicherung mittels nicht-proprietärer, also offener Formate. Von Vorteil wäre zudem, wenn diese Formate einerseits eng standardisiert wären, damit eine hohe Interoperabilität gewährleistet ist, andererseits aber auch ermöglichen würden,
 – zukünftige technische Entwicklungen z.B. hinsichtlich der qualitativen Parameter der Aufzeichnung zu berücksichtigen;
 – speicherplatzeffektive Formatierungen von inhaltlichen Versionen und die einfache Ableitung verschiedener Auflösungen vorzunehmen;
 – verschiedene Stufen der Wertschöpfung – vom Rohscan- bis zum Präsentationsformat – möglichst einheitlich abzulegen;

– sowohl genuin digital produzierte als auch digitalisierte analoge Filmproduktionen abzulegen.

Damit einhergehende Voraussetzung ist natürlich die Langzeitverfügbarkeit von Hard-/Softwaresystemen, die die gespeicherten Datenformate interpretieren können.

Die gegenwärtig gebräuchlichen Rohscan-Fileformate DPX, TIFF und open EXR weisen die unabdingbaren, aber nicht alle der weiteren optionalen Eigenschaften auf, lassen sich damit aber später problemlos in Formate überführen, die diese Eigenschaften aufweisen. Das gilt auch für das DCDM (Digital Cinema Distribution Master), das als Ausgangsformat fertig postproduzierter Filme für die Ableitung der digitalen Kinokopien standardisiert wurde und gegenwärtig i.d.R. als Archivformat für fertig bearbeitete und restaurierte Rohscans verwendet wird.

Zu 3: Entwicklungsstand der digitalen Speichertechnologien

Neben der Nachhaltigkeit hinsichtlich Les- und Interpretierbarkeit des Datenformates ist die erfolgreiche Langzeitsicherung von Informationen von zwei weiteren grundlegenden Aspekten abhängig:
 – der Langzeitstabilität des zur Aufzeichnung benutzten Medium, also z. B. des Datenmagnetbands oder der DVD und
 – der Langzeitverfügbarkeit der Geräte, mit denen das Medium gelesen bzw. dupliziert werden kann, einschließlich der Computer-Hard- und -softwaresysteme, die zur Ansteuerung der betreffenden Laufwerke benötigt werden und die

Formatierung der Trägermedien beherrschen.

Für die Auswahl eines geeigneten Datenträgers bzw. Systems ist zu klären, wie häufig auf die langzeitversicherten Daten zugegriffen werden muss und welche Anforderungen an die Zugriffsgeschwindigkeit gestellt werden. Gemäß den Erfahrungen aus der analogen Vergangenheit muss auf Sicherungen, sofern zeitnah die Ableitung von Benutzungsformaten erfolgte, extrem selten zugegriffen werden. Die Erwartungen an die **Z u g r i f f s g e - s c h w i n d i g k e i t** liegen ähnlich niedrig. Eine Lösch- und Wiederbeschreibbarkeit des Datenträgers wird nicht benötigt. Sie würde eher ein Risiko für die Langzeitsicherung darstellen.

Die Definition der in der IT-Branche verwendeten Begriffe „on line“, „near line“ und „off line“ hinsichtlich der Zugriffshäufigkeit und -geschwindigkeit des Datenzugriffs ist nicht einheitlich. Bezogen auf die Praxis der Sicherungslagerung von analogen fotochemischen Filmen, also in Regalen liegenden Filmbüchsen mit extrem seltenem Zugriffsbedarf, würde die der Website <http://www.webope.com> entlehnte Beschreibung am ehesten zutreffen:

“The term used to describe any storage medium that must be inserted into a storage drive by a person before it can be accessed by the computer system is

considered to be a type of off-line storage. Offline storage may also be written as off-line storage and is also called removable storage.”

Die prinzipiell infrage kommenden, gegenwärtig auf dem Markt befindlichen Datenträger sind Magnetbänder und sogenannte Optical Discs. Die Publikationen über ihre praktische Anwendung gehen tendenziell davon aus, dass beide Medienarten in den Zugriffsschächten eines jeweils speziellen Roboter-Systems „lagern“. In dieser Konstellation sind sie eher als Teil eines „near line“ Systems anzusehen.

Für die Auswahl eines geeigneten Datenträgers bzw. Systems ist zu klären, wie häufig auf die langzeitversicherten Daten zugegriffen werden muss.

Betrachtet man die Datenträger hinsichtlich des Aspektes ihrer Stabilität, so wird den Magnetbändern – davon ausgehend, dass 26

°C und 50 % relative Luftfeuchte nicht überschritten werden – eine Lebensdauer von mindestens 15 Jahren prognostiziert. Bei Optical Discs geht man von bis zu 100 Jahren aus, wenn 30 °C und 70 % relative Luftfeuchte nicht überschritten werden.

Während Magnetbänder prinzipiell lösch- und wiederbeschreibbar sind (WORM - write many read many), ist das bei Optical Discs nicht der Fall (WORM - write once read many). Auch wenn sich die WORM-Eigenschaft von Magnetbändern über einen in die Bandkassette integrierten, programmierbaren Chip in ein WORM-Verhalten ändern lässt, so bleibt das höhere

Dieses Prinzip der Dreiteilung hat man sich auch bei der modernen fotochemischen Aufnahme auf Negativfilm und dessen Kopierung auf Positivfilm zunutze gemacht.

Allerdings gibt es Unterschiede in der Form der spektralen Empfindlichkeitskurven und der spektralen Transmissionskurven zwischen Negativ- und Positivfilm. Bei Scannern treten an Stelle der drei Farbschichten eines zu belichtenden Filmmaterials je nach Prinzip entweder drei von Natur aus spektral gleichempfindliche Sensoren, deren unterschiedliche spektrale Empfindlichkeit durch vorgesetzte Filter realisiert wird, oder ein Sensor, auf dem die drei spektralen Auszüge des jeweiligen Bildes seriell durch drei Belichtungen erfolgen. Jede einzelne dieser Belichtungen erfolgt dabei mit einer Lichtquelle, welche die entsprechende spektrale Charakteristik aufweist.

Die diesen beiden Prinzipien folgenden aktuell verfügbaren Scannergenerationen wurden vorrangig für die Digitalisierung von Negativen im Rahmen der digitalen Postproduktion bei Neuproduktionen entwickelt und werden mit naturgemäß schmalbandigen LED-Lichtquellen betrieben.

Dass sich damit der Dichteverlauf eines Filmmaterials spektral nicht durchgängig erfassen lässt, ist bei Negativen wegen der anschließend ohnehin notwendigen Lichtbestimmung zum Positiv bislang nicht als besonders problematisch bewertet worden. Das wegen des o.g. Wirkprinzips jedoch die Digitalisate von Positiven einer aufwändigen primären und sekundären Lichtbestimmung unterzogen werden müssen, um die Farbverhältnisse der Vorlage als digitale Sicherung zu hinterlegen, ist mittelfristig nicht akzeptabel. Bei der digitalen Sicherung von analogen Filmvorlagen – gleich ob negativer oder positiver Natur – muss deshalb das Ziel darin bestehen, das Spektrum durchgängig zu überliefern.

Für eine möglichst vorlagegetreue Digitalisierung von Farbfilmen sind in Zukunft deshalb Weiterentwicklungen notwendig. Das schließt auch eine Erweiterung der Anzahl der Farbkanäle nicht aus. Die genannten Defizite gehören zu den Gründen, weshalb die filmischen Originale solange wie möglich konservatorisch gesichert und aufbewahrt werden sollten.

Risiko der Datenzerstörung z.B. durch externe magnetische Strahlung erhalten.

All diesen Unterschieden kommt bei der Bewertung auf Langzeitauglichkeit aber erst dann Relevanz zu, wenn die Frage beantwortet werden könnte, wie lange die zum Lesen notwendige Systemtechnik zur Verfügung steht. Und diesbezüglich ist zu bedenken, dass sich beide Technologien hinsichtlich ihres Speichervolumens und der Schreib- und Lesegeschwindigkeit in ständiger Weiterentwicklung befinden, was relativ häufige Generationsablösungen bei nur begrenzter Rückwärtskompatibilität mit sich bringt. Dennoch kann abschließend gesagt werden: Auch wenn diese Systeme u.a.

hinsichtlich der Zugriffspraxis nicht für die Langzeitarchivierung von Filmdaten im Bundesarchiv optimiert sind, so können sie bei ausreichenden technischen Rahmenbedingungen wie sichere räumliche Unterbringung, redundante Datenhaltung, regelmäßige Datenintegritätsprüfung und Gewährleistung der notwendigen Migrationszyklen als brauchbare Einstiegslösung angesehen werden.

Schlussfolgerungen

Die eine Ideallösung für die Langzeitarchivierung von Filmaufzeichnungen gibt es nicht und wird es vielleicht nie geben. Die Entscheidung, die analoge Langzeitsicherung zugunsten der digitalen Langzeitsicherung

aufzugeben, ist von Pragmatismus geprägt und stützt sich auf folgende Argumente:

Die objektive Notwendigkeit einer Praxis der Langzeitarchivierung von Daten ergibt sich nicht erst in der Zukunft, sondern schon jetzt. Ganz davon abgesehen, dass sie mit zusätzlichen Kosten verbunden wäre, würde eine parallele Herstellung von analogen Sicherungsstücken dieses Problem nicht auflösen. Finanzierbar sind – leider – nur Sicherungsmodelle, die in einem Mindestmaß von der Industrie, d.h. Marktinteressen, mit-

**Finanzierbar
sind nur
Sicherungsmodelle,
die in einem
Mindestmaß von
der Industrie
mitgetragen werden.**

getragen werden. Es erscheint deshalb eher erfolgversprechend, den geringen Einfluss, den die Archive vor dem Hintergrund ihrer geringen Marktrelevanz haben, in digitale als in analoge

Lösungen zu investieren. Zu bedenken ist in diesem Zusammenhang auch, dass die weitere Entwicklung und Herstellung von insbesondere hochwertigen Scannern nur dann eine Chance hat, wenn der Bedarf sich nicht nur auf digitale Benutzerstücke, sondern auch auf digitale Sicherungsstücke bezieht.

Das Bundesarchiv hat deshalb entschieden, dass zukünftig alle im Bundesarchiv überlieferten Filmmaterialien digitalisiert werden und die filmischen Ausgangsmaterialien weiter konservatorisch gesichert werden, wenn ihr Erhaltungszustand es zulässt. Vorgesehen ist, die Digitalisierung fragiler Filmmaterialien

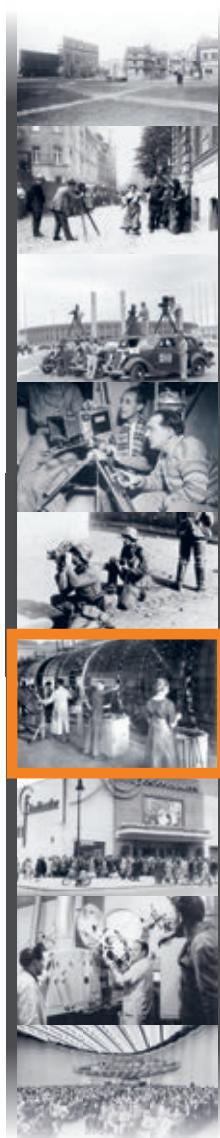
mittels dafür geeigneter Scanner im Bundesarchiv selbst auszuführen. Die Digitalisierung aller anderen Filmmaterialien soll an externe Dienstleister vergeben werden. Die entstandenen Rohdigitalisate bzw. davon abgeleitete Pre-View-Materialien stünden dann zur Benutzung zur Verfügung. Für einen Teil der je Titel vorliegenden Rohdigitalisate würde durch das Bundesarchiv eine inhaltliche und technische Befundung mit dem Ziel stattfinden, inhaltlich vollständige und qualitativ bestmögliche Version zusammenzustellen und behutsam digital zu restaurieren. Eine Ausbeleuchtung dieser Ergebnisse ist in Einzelfällen denkbar.

Die Rohscans werden mit einem deutlich über die Kopierfenstergröße von klassischen Kopiermaschinen hinaus, d.h. bis in den Perforationsbereich gehenden Scanbereich erstellt. Gescannt werden soll unabhängig ob Farb- oder SW-Filmvorlage im „Wet Gate“-Verfahren. Das Datenformat wird DPX RGB 444 mit einer Bittiefe von 16 bit lin sein. Bei Farbfilmvorlagen wird zusätzlich ein vierter Bildkanal mit einer über IR-Aufnahme ge-

wonnenen defect map (enthält durch das „Wet Gate“ nicht neutralisierte Schrammen und andere Oberflächenschäden) gespeichert.

Der Anteil der im Hause rekonstruierten und restaurierten Titel wird in Form eines DCDM abgelegt. Als Pre View-Format wird gegenwärtig die Container-Codec-Kombination WebM-V8 favorisiert. Bezüglich des Bedarfs an einem universellen Archiv-Format beteiligt sich das Bundesarchiv gegenwärtig aktiv an den Bemühungen des Normenausschusses Veranstaltungstechnik Bild Film (NVBF) im Deutschen Institut für Normung (DIN), um auch im internationalen Verbund ein solches Format zu standardisieren.

Die Erstellung einer Konzeption für die Langzeitsicherung von Daten ist in Arbeit. Die Frage der zukünftig anzuwendenden Speichertechnologie wird in diesem Zusammenhang eine wichtige Rolle spielen. Gegenwärtig werden die Daten mittels Magnetbandrobotersysteme, sogenannter Tape Libraries, gesichert.



Douglas Smalley

Film digitization – LAC's perspective two years in

Assembled over the past 140 years, Library and Archives Canada holds a vast collection of motion picture film that includes more than 90,000 titles and comprises more than 192,000 cans or 128,000,000 feet. The process of film preservation at LAC, before our introduction of film digitization, has followed the traditional path

of optically reprinting damaged or deteriorating film reels to new, modern safety stocks. Small or obsolete film gauges have been blown up to 35mm for preservation. LAC has employed various model telecine machines over the years for the transfer of film material to video tape for reference use by researchers and it still operates a fully functional black and white motion



Bedienung der
Maschinen zur Fertigstellung
von Filmkopien für
das Kino, 1920

BArch,
Bild 183-1989-1122-518

picture film lab, one of only a few left in Canada.

In 2012, a number of factors began to converge, signalling the need to begin exploring motion picture film digitization and develop a digital film preservation strategy. The art of filmmaking and the motion picture industry had been evolving for years, adopting new digital technologies and progressively moving away from the use of photochemical film in both the camera acquisition and the movie distribution areas of the marketplace. The talent pool of those with expertise in photochemical reproduction and the special-

ized knowledge to repair and maintain the decades-old traditional film processing equipment still active at LAC was constantly shrinking, as was the availability of replacement equipment. Veteran specialists, not just at LAC, were retiring and taking their knowledge with them. Film projectors in local cinemas were rapidly being replaced with digital projection systems and, through a joint venture of the two largest cinema circuits in Canada, it was estimated that by the end of 2012 the digital conversion would be all but complete. The deliverables that LAC's clients were requesting had begun to dramatically shift as well. The broad-

cast industry had moved almost exclusively to high definition and we no longer had the tools in house to meet these resolution requirements.

The need to develop a strategy

LAC had been acutely aware of these trends, but in early 2012 when Kodak announced it was seeking bankruptcy protection, we could no longer delay answering the question of what comes after photochemical film preservation. The idea that one day film stock may become unavailable suddenly went from a hypothetical if to the more frightening reality of when. We began in earnest to take our ongoing internal discussions about film digitization to the next level and started developing a strategy for digital film preservation at LAC.

Ultimately, we needed a digital film preservation strategy that would direct our workflows and technological investment towards realizing two goals:

1. The addition of a motion picture film digitization process that would complement our existing photochemical preservation activities for as long as they could be maintained and then be robust enough to potentially succeed them in the event that materials and expertise became unavailable. The digital surrogates produced via digitization need to be rich enough to stand in for the original if the physical film deteriorates and there is no longer a functioning photochemical workflow at LAC.

2. The capability to produce a wide range of high-resolution deliverables from our film holdings for the evolving demands of our clients.

We began our strategy development by looking to what our peer organizations, large and small, were either actively doing or planning to do with regard to the digital preservation of their film collections. It became quickly apparent that motion picture film digitization for preservation was very much still in a nascent state. In 2012, there was a definite lack of consensus in the archival community around standards and best practices. The high cost of investment to build in-house motion picture film digitization capacity and the infrastructure to sustain it was simply out of reach for small and mid-sized organizations. The attention of the community was (and very much still is) focused on the digitization of analog magnetic media, deemed to be at a much higher risk of content loss than motion picture film holdings that have a potentially longer shelf life if stored in optimum conditions. We also discovered that many institutions that claimed to be doing digital film preservation were merely digitizing their collections to compressed high definition video file formats. These may have met the immediate needs of their clients in terms of access, but were not suitable as long-term digital surrogates for the original films.

Defining a set of standards

We then turned the discussion inwards to try and define our own set of acceptable standards. Immediately, this sparked two debates over minimum resolutions and the question of whether to overscan all our films “edge-to-edge” to visually capture the optical soundtracks, key codes and other information present on the physical film. We discussed internally at great length the question: “Is 4K good

enough for digital preservation?” A survey of film scanners available on the market revealed a consistent maximum resolution of 4K. Of course, greater than 4K scanning was possible, but only with very custom and potentially “one-of-a-kind” products that LAC was either hesitant to embrace or unable to afford.

Realistically, we needed to balance our philosophical ideals with pragmatic choices when establishing our standards. It did not make sense to demand specifications that either exceeded the capabilities of the scanners on the market, or, perhaps more importantly, exceeded our fiscal realities. We were already alarmed by the data sizes involved with digitizing at 4K, and the development of a complete information technology (IT) infrastructure that could support 6K or 8K scanning was simply beyond consideration. There was always the option to wait until technological and product advancements delivered an affordable scanner that could capture at resolutions greater than 4K, but LAC felt it was more important to invest and get started, as there would always be new technologies and we wanted to install a platform and begin making the mistakes we needed to make in order to learn.

As for the internal overscanning debate, it perhaps can only be described as having ended in a truce. Ultimately, it was decided not to overscan. The greatest concern was that, if we adopted

a policy of overscanning, we would actually be devoting fewer pixels to the image content area of the film frame, especially for 4:3 aspect ratio material. As we are not disposing of any of the films we are scanning, the original film can be consulted again if this information is required. This decision was not intended to invalidate the value of this physical “metadata” component of a reel of motion picture film, but instead to maximize the capture quality of the information that provided the projected experience for an audience. As is the case with all of our procedures, we are always evaluating them and open to change.

Regardless of these questions, a preservation quality film scanner would need to be tolerant of shrunken, warped and perhaps even damaged film that may have broken perforations or even tape splices. For an archive, the audio capabilities of any scanning solution would also be very important as our collection predominately consists of release prints with optical soundtracks that must be captured and preferably in the same pass as the image.

The Digital Moving Picture Exchange Bitmap (DPX) format would be used to store our preservation master quality version. The preservation master would be a one-light transfer, with the best settings determined before digitization to provide the most latitude in the scan so as to permit more involved digital colour correction and manipu-

We needed to balance our philosophical ideals with pragmatic choices when establishing our standards.

File Type	Original	File Format	Codec	Scan Resolution	Bit Depth
Preservation master	35mm	Digital Moving Picture Exchange Bitmap (DPX) (image)	uncompressed	4K	10 bit (RGB)
		Broadcast Wave Format (BWF) (sound)			48 kHz / 24 bits
	16mm	DPX (image)	uncompressed	2K	10 bit RGB
		BWF (sound)			48 kHz / 24 bits
	Reformatted obsolete gauges	DPX (image)	uncompressed	2K	10 bit RGB
		BWF (sound)			48 kHz / 24 bits
Reproduction master		QuickTime (MOV)	Pro Res 4:2:2 HQ	2K	10 bit YUV
Access copy		MP4	AVC/H.264	1920x1080p	bit YUV

Fig. 1: LAC's decision on file formats and resolutions, September 2012

lation either in a later process at LAC or by a future client. The audio soundtrack would be captured in Broadcast Wave Format (BWF). The preservation master DPX sequence would not be wrapped, but organized in logical file system directories and committed to Linear Tape Open (LTO) format for data storage along with the associated BWF audio files (Fig. 1).

The reproduction master

LAC defines a reproduction master as a derivative of the original DPX scan to which LAC has applied some level of subjective digital restoration, colour-correction or reparation regarding image and sound. A reproduction master is a version that attempts to repair obvious deterioration of an original recording and/or augment its overall fidelity to ensure an acceptab-

le presentation using modern digital methods of delivery and consumption. The Quicktime ProRes file format in 2K resolution was selected for the reproduction master as it is a common format used in post-production and, although compressed, is a visually lossless compromise between quality and file size that is suitable for repurposing many other lower resolution derivatives for clients. The MP4 file format was selected as the preferred solution for reference access as it creates a highly compatible file for non-professional use with manageable file sizes. It was also decided to have our access files conform to a broadcast aspect ratio of 1920x1080 as it allowed them to display as expected when posted on common social media channels or used as the source for authoring Blu-ray or standard DVD discs.

After a lengthy competitive process, LAC selected a film scanning solution built around the DFT Scanity film scanner and complemented by a colour correction suite featuring BlackMagic's Resolve software. Scanity met all our specifications for image resolution, safe film handling, scanning speed and audio capture support for both optical and magnetic soundtracks. The scanner and Resolve post-production system are tied together by a 40 terabyte high-performance storage area network (SAN) storage product (DVS SpycerBox) designed by Rohde & Schwarz.

The system was installed and went live at LAC in February 2014.

A typical scanning workflow begins with film elements being retrieved from LAC vaults and inspecting their condition. If there are multiple copies of a given title in our holdings, they are all inspected and compared to determine the best candidate for digitization. The film is then cleaned and prepared for scanning. Once scanning is complete, the raw DPX sequence produced is viewed in the Resolve suite and verified for quality. If the DPX files pass verification, they are organized into a consistent logical directory structure on the SAN and are copied to LTO for longer-term storage. A film conservator continues to work with the master DPX sequence in the post-production suite to produce a reproduction master file that will include any colour correction or reparation work performed on the title. The reproduction master

file is then used to produce any lower resolution derivatives that may be required for delivery to clients. Finally, the reproduction master and all access files created are also committed to LTO for storage.

Long-term storage –

You can never have enough space

The long-term storage of digital master files at LAC, including data created during motion picture film digitization, is facilitated by archiving all data to LTO-6 format data tape. All archived data is copied to two separate LTO-

6 tapes, which are then stored in separate locations. Due to the sheer volume of data and number of tapes, much of LAC's digital master files are stored offline and retrieved only when

required. The sustainability of our strategy over the long-term is subject to our ability to be able to continually migrate this ever-growing collection of data tape forward to either a new generation of LTO-tape with a higher capacity or to a different future storage technology altogether.

Film conservators at LAC have now been working with our film scanning solution for approximately two years, and over that time we have determined that our film digitization workflow produces approximately 40 terabytes of master files and derivatives consistently every month. This number would appear to be the representation of what we can achieve at our current staffing level and capacity of

It is imperative that a digital asset management platform be developed in parallel with any motion picture film digitization initiative.

the IT infrastructure in place to service us. We have learned very quickly that your digitization workflow is only as strong or as efficient as the complete IT infrastructure that surrounds and supports it. Digitized film sequences at 4K resolution can create approximately 4 terabytes worth of data for every hour of material. We have discovered that you can never have enough space and that you can never move your data fast enough to make room so that you can keep on working! We thought we had an adequate understanding on paper of what we needed to get started at LAC. However, only a few weeks into full production mode we had already begun planning to double our SAN capacity to 80TB to provide more breathing space for scanning and storing multiple large projects at different stages in the workflow.

The addition of our film digitization capabilities, in combination with exponential growth in all digital areas, has become a challenge for the current data archival workflow at LAC. The act of data management from digitization to long-term storage still relies heavily on manual processes that may have been manageable five years ago, but have not scaled or developed in lock-step with the level of production activity in the migration labs. In hindsight, it is imperative that a digital asset management platform be developed in parallel with any motion picture film digitization initiative – this is a lesson we continue to learn the hard way as LAC develops and improves its overall digital management and preservation practices. Regardless of these ongoing challenges, it has been extremely exciting to be able to scan original nitrate film and produce stunning high resolution digital versions for preservation and delivery to clients.



Sebastian Gleixner/Frank Aufmhoff

BASYS 3-Film – Die Entwicklung einer neuen Archivverwaltungssoftware für Filme im Bundesarchiv

Bisherige IT-Lösungen für Filme

Den Einsatz von informationstechnischen Verfahren begann das Bundesarchiv im Jahr 1976 mit der Entwicklung eigenständiger Programme. Die Mikroelektronik sollte die immer größeren Eingangsmengen von Archivgut beherrschbar machen. Dies betraf

im Bereich Film zunächst v.a. Zensurdaten.¹ Im Jahr 1987 ging man daran, eine IT-Gesamtkonzeption für das Bundesarchiv zu erstellen; die darauf basierende Informix-Anwendung entwickelte die Firma Thomson. Ab dem Jahreswechsel 1992/93 wurde diese sogenannte Thomson-Anwendung in

Das Filmtheater „Colosseum“ in der Schönhauser Allee in Berlin kurz nach seiner Eröffnung, Mai 1957

BArch,
Bild 183-46321-0001 /
Rudolf Hesse

mehreren Schritten eingeführt. Die letzten Module entstanden 1998.²

Mit der Wiedervereinigung kam eine weitere IT-Anwendung hinzu: SOPS AIDOS (Sachgebietsorientiertes Programmiersystem Automatisiertes Informations- und Dokumentationssystem). Dabei handelte es sich um ein Produkt des VEB Robotron – Projekt Dresden zur Speicherung, Pflege und Suche von verschiedenen Informationen im Bereich der Sammlungstätigkeit (z. B. Bücher, Berichte, Patente, Arztbefunde etc.), das nach langer Entwicklungszeit 1988 auf der Leipziger Frühjahrsmesse vorgestellt worden war. Das Staatliche Filmarchiv der DDR hatte im Hinblick auf seine speziellen Belange bereits seit Mitte der 1970er Jahre bei der Entwicklung von AIDOS mitgewirkt; der Wirkbetrieb startete schließlich im Jahr der Wiedervereinigung 1990. Im Zuge der Verschmelzung beider deutscher Filmarchive entschied man sich allerdings für die Fortführung der Thomson-Anwendung und gab AIDOS auf. Die dort verwalteten Daten konnten aus technischen Gründen nicht in die neue Datenbank übernommen werden.³

Die Thomson-Anwendung wiederum war bei den Filmarchivaren des Bundesarchivs nicht beliebt. Zum einen hatte man vereinzelt Attribute und Funktionen der Papieraktenverwaltung einfach unverändert und nicht passgenau für die Filmarchivierung übernommen. Zum anderen galt sie im Bereich Film als wenig bedienungsfreundlich und störanfällig. Als die Vorbereitungen begannen, die Thomson-Anwendung für den Aktenbereich mit der Neuentwicklung BA-

SYS ab 1999 abzulösen, sprach man sich für eine neue Software aus, die nicht in Eigenbau entstanden war, sondern bereits in anderen Filmarchiven zum Einsatz gekommen war und damit ihre Alltagstauglichkeit bereits bewiesen hatte.⁴

Nach einer entsprechenden Ausschreibung kaufte das Bundesarchiv schließlich 2001 die Anwendung MAVIS (Merged Audiovisual Information System), die Anfang der 1990er Jahre durch die Firma Wizard für das australische National Film and Sound Archive (später ScreenSound Australia) entwickelt worden war und auch in den USA von der Library of Congress in Washington D.C. und der Academy of Motion Pictures Arts and Sciences in Los Angeles eingesetzt wurde. Bei den Vorbereitungen zur Wirkbetriebaufnahme stieß man aber sofort auf Schwierigkeiten, v.a. bei der Datenmigration aus der Thomson-Anwendung. So kam es, dass der Echtbetrieb 2002 nur für die Erschließungsdaten aufgenommen werden konnte. Für alle übrigen Bereiche wie Magazinverwaltung, Bestandserhaltung und Benutzung arbeitete man weiter mit der Altanwendung.⁵ Die Insolvenz der Herstellerfirma im Jahr 2008 machte es schließlich unumgänglich, eine neue Lösung für eine IT-gestützte Filmarchivierung im Bundesarchiv zu finden.

Situation 2011 und Vorbereitung des Projekts

Bis 2011 war die Situation unverändert. Zusätzlich entstand neuer Handlungsbedarf, da sich bei der Thomson-Anwendung der Ablösedruck deutlich erhöhte: Diese nutzte immer noch Windows95, was neue PC-Technik

ausschloss, und lief auf einem veralteten HP-L-Klasse-Server mit hohen Wartungskosten. Die Datenlage verschlimmerte sich außerdem zusehends aufgrund der Datenhaltung in zwei unterschiedlichen Systemen.

Es war also dringend geboten, die Arbeitssituation für die Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter der Filmreferate mit einer umfassenden Neuentwicklung grundlegend zu verbessern. Man nahm sich vor, alle filmarchivischen Workflows, die trotz Thomson und MAVIS teilweise noch papierbasiert abliefen, über eine neue Anwendung abzudecken und sie als zusätzliche Teilmodule in die bestehende Archivverwaltungssoftware BASYS 2 zu integrieren. Diese Module sollten auf Grundlage des europaweit gültigen Standards DIN EN 15907 (sog. „CEN-Standard“, in Verbindung mit DIN EN 15744) entwickelt, die Benutzungsoberflächen modernen Standards angepasst und der Datenaustausch mit externen Partnern über geeignete Schnittstellen verbessert werden. Nicht zuletzt war vorgesehen, im Zuge der Migration bzw. der Zusammenlegung der teilweise sich überlappenden Datenpools auch eine erste Datenbereinigung vorzunehmen.

Zu diesem Zweck gründete das Bundesarchiv eine Projektgruppe, deren Mitglieder aus allen Teilbereichen der Filmarchivierung sowie aus dem Referat für fachliche IT-Anwendungen stammten. Zusätzlich richtete man eine Lenkungsgruppe Film-IT ein, die Vertreter der betroffenen Fachabteilungen sowie der Verwaltung bzw. des Haushalts umfasste, um die Steuerung der IT im Filmbereich allgemein zu ermöglichen.⁶ Um die filmarchivi-

schen Arbeitsprozesse kennenzulernen, durchlief der Projektleiter ein sechswöchiges Praktikum an den verschiedenen Dienststellen der damaligen Abteilung Filmarchiv.⁷

Ein ganz wesentliches Merkmal der Projektgruppenarbeit war von Beginn an die stete und intensive Kommunikation mit den betroffenen Organisationseinheiten. So fanden bei allen wesentlichen Beschlüssen zur Leistungsbeschreibung und während der späteren Entwicklung jeweils sogenannte „Nachbesprechungen“ der Projektgruppe mit den Leitungen der Filmreferate statt. Außerdem gab es regelmäßig Infoveranstaltungen für alle Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, die später mit BASYS 3-Film arbeiten sollten.

Erarbeitung der Leistungsbeschreibung und Ausschreibung

Schnell wurde bei den Workflowanalysen der Projektgruppe klar, dass sich die Archivierung von Filmen noch deutlicher als gedacht von der traditionellen Aktenarchivierung unterscheidet. Um die Fehler bei der Thomson-Anwendung, nämlich die Filme mit einer ursprünglich für Akten ausgelegten Software zu archivieren, nicht zu wiederholen, entschloss man sich zu einer entsprechenden Konzeptänderung: Für die Filmarchivierung sollte nun eine von der für Akten unabhängige Anwendung entwickelt werden, die später im Rahmen einer serviceorientierten Architektur (SOA) über Services im Benutzungsbereich mit den übrigen BASYS-Anwendungen verbunden werden würde. Um diesen neuen Gedanken (Architekturkonzept auf Basis SOA) auch nach außen kenntlich zu machen, erhielt

die geplante Anwendung nun den Namen BASYS 3-Film.

Die Projektgruppe entwickelte die Leistungsbeschreibung in enger Abstimmung mit der Abteilung Filmarchiv und dem Haushaltsreferat. Zusätzlich zog man eine auf IT-Recht spezialisierte Anwaltskanzlei hinzu. Dabei wurden nur die wesentlichen Anwendungsszenarien, u.a. über ein Workflow-Diagramm, herausgearbeitet. Die Details sollten im Zuge der Entwicklung mit dem Dienstleister besprochen werden. Man wollte damit vermeiden, dass aufgrund zu strikter Vorgaben für den Auftragnehmer kein Handlungsspielraum mehr bestand, aktuelle Softwarestände in die Entwicklung mit einzubeziehen, oder dass praktischere Lösungsansätze verhindert würden.

Zum 1. November 2012 startete die europaweite Ausschreibung mit Verhandlungsverfahren und vorgeschaltetem Teilnahmewettbewerb. Von den zwölf eingegangenen Teilnahmeanträgen wurden fünf Firmen zur Angebotsabgabe aufgefordert. Im anschließenden Verhandlungsverfahren erhielt die Firma Hewlett Packard (seit 2015 Hewlett Packard Enterprise) den Zuschlag.

Umsetzung durch die Firma Hewlett Packard/Hewlett Packard Enterprise

Aufgrund der (zur Veröffentlichung der Ausschreibung) vorhandenen Informationen war zu Beginn des Projektes klar, dass neben der technischen Abbildung der funktionalen Anforderungen eine besondere Herausforderung in der Umsetzung der sehr komplexen Migration der Daten-

bestände liegen würde. Die erforderlichen Arbeiten wurden daher schon zu Beginn des Projektes begonnen und begleiteten die Entwicklung der Anwendung konsequent. Das Projektteam entschied sich dafür, die Analyse der Datenbestände und der Datenqualität sequentiell durchzuführen und die Migrationsskripte in einer iterativen Vorgehensweise fertigzustellen. Durch diese Vorgehensweise konnten die Daten vollumfänglich analysiert und so aufbereitet werden, dass sie dem neuen (nach modernen Gesichtspunkten konzipierten) Datenmodell entsprechen.

Erst aufgrund dieser Untersuchungen stellte sich heraus, dass die Qualität der Daten aufgrund der langen Phase doppelter Datenhaltung deutlich schlechter als erwartet war. Außerdem ergaben sich im Projektverlauf zusätzliche Anforderungen wie beispielsweise die Trennung der Workflows nach den drei Medienarten analoger Film, Video und Daten. In diesem Zusammenhang wurden die Migrationslogik erweitert, Unterstützungsleistungen bei der Datenbereinigung durchgeführt und die Verwaltung digitaler Medien realisiert. Dadurch konnten zum Beispiel Redundanzen der Daten beseitigt und fehlerhafte Daten korrigiert werden. Die Festlegung der Mappings aus den beiden Systemen MAVIS und Thomson als Grundlage für die Migrationslogik erfolgte in enger Zusammenarbeit zwischen dem Bundesarchiv und Hewlett Packard Enterprise.

Die funktionalen Anforderungen wurden in Form einer Webanwendung realisiert, wobei mit der Auswahl unterschiedlicher OpenSource-Kom-

ponenten eine zukunftsfähige technologische Basis geschaffen wurde. So achtete man zum Beispiel darauf, die Businesslogik und Präsentationsschicht strikt voneinander zu trennen, um von Beginn an eine möglichst große Flexibilität zu gewährleisten und den Anforderungen des Bundesarchivs, die Software nach allen Gesichtspunkten einer SOA aufzusetzen, zu entsprechen.

Aktueller Stand und Weiterentwicklung

Ende Oktober 2015 erfolgte nach der vertraglich vorgegebenen Testphase schließlich die Hauptabnahme von BASYS 3-Film inklusive der Migration. Kleinere noch ausstehende Bereiche wurden bis Anfang Dezember 2015 von Hewlett Packard Enterprise abgeschlossen. Die vorgesehene Entwicklungszeit von reichlich zwei Jahren war damit nur um einige wenige Monate überzogen worden.

Im November und Dezember 2015 begann die Schulungsphase, bei der alle Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter, die mit BASYS 3-Film arbeiten sollten, mit der neuen Anwendung vertraut gemacht wurden. Neben den mit Hewlett Packard Enterprise vereinbarten Sitzungen für Administratoren und „Poweruser“ schulten die Projektgruppenmitglieder je nach Bedarf direkt vor Ort in den Dienststellen oder in den IT-Schulungsräumen in Berlin-Lichterfelde und Koblenz.

Schließlich startete BASYS 3-Film planmäßig zum 11. Januar 2016 in den Wirkbetrieb. Die Altanwendungen MAVIS und Thomson schaltete man gleichzeitig ab. Zur Unterstützung der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter wurde die bisher für die BASYS 2-Anwendungen vorhandene Service-Hotline auf BASYS 3-Film ausgeweitet. Die üblichen Probleme zum Systemstart – vereinzelte Nachmigrationen, Unterstützung zur Bedienung, Klärung von Detailproblemen etc. – waren schnell behoben.

Bereiche mit Weiterentwicklungsbedarf sind mittlerweile bereits priorisiert und mit Hewlett Packard Enterprise besprochen. Einige können im Rahmen des vereinbarten System-services direkt behoben werden, bei den übrigen werden die entsprechenden Be-

Mittelfristig ist geplant, BASYS 3-Film über seine SOA-Schnittstellen mit den übrigen BASYS-Anwendungen zu verbinden.

auftragungen folgen. Ein weiterer Arbeitsschwerpunkt ist die Evaluierung der sehr umfassenden Suche. Gegebenenfalls soll sie optimiert werden, um die Performance der Anwendung weiter zu erhöhen. Auch die Bereinigung der Altdaten wird noch geraume Zeit und Mittel in Anspruch nehmen, um das schwierige Erbe einer Doppeldatenhaltung in MAVIS und Thomson zu beseitigen. Mittelfristig ist geplant, BASYS 3-Film über seine SOA-Schnittstellen mit den übrigen BASYS-Anwendungen zu verbinden. Dazu zählt auch die Verknüpfung mit der Rechercheanwendung invenio, über die dann alle öffentlich zugänglichen

Informationen zu Filmen über das Internet recherchiert werden können.

Insgesamt betrachtet ist das Projekt BASYS 3-Film erfolgreich verlaufen: Innerhalb des vorgegebenen zeitlichen Rahmens und mit nur geringfügig höheren Aufwendungen als geplant wurde die komplette fachliche IT zur Filmarchivierung im Bundesarchiv auf eine einheitliche Platt-

form gestellt. Die umsetzungsoffenen Vorgaben der Leistungsbeschreibung löste Hewlett Packard Enterprise kompetent und zielorientiert. Das positive Ergebnis ist aber neben der guten Vorbereitung und Durchführung der technischen und fachlichen Vorgaben nicht zuletzt auch der konstruktiven Zusammenarbeit aller Beteiligten zu danken.

¹ Vgl. Beratungsgesellschaft dienstleistender Unternehmen mbH (BDL): IT-Konzept zum Aufbau eines Informationssystems im Bundesarchiv. Hauptuntersuchung, Stand 29. Januar 1988, S. 1, 30, 51; Martina Werth-Mühl: Filmarchive und Filmarchivierungssoftware. Ein Werkstattbericht anlässlich der MAVIS-Anwenderkonferenz, in: Mitteilungen aus dem Bundesarchiv 2-2006, S. 94-99, hier S. 97. Zu den Anfängen des IT-Einsatzes im Bundesarchiv vgl. auch Edgar Büttner: Das Archivverwaltungssystem BASYS – Konzeption, Entwicklung und Perspektiven, in: Mitteilungen aus dem Bundesarchiv 3-2003, S. 39-45.

² Vgl. Wolfgang Gogolin: Die neue Filmarchivsoftware MAVIS. Ein Sachstandsbericht, in: Mitteilungen aus dem Bundesarchiv 3-2002, S. 44-47, hier S. 44, und Edgar Büttner: Das Archivverwaltungssystem BASYS (wie Anm. 1), S. 40.

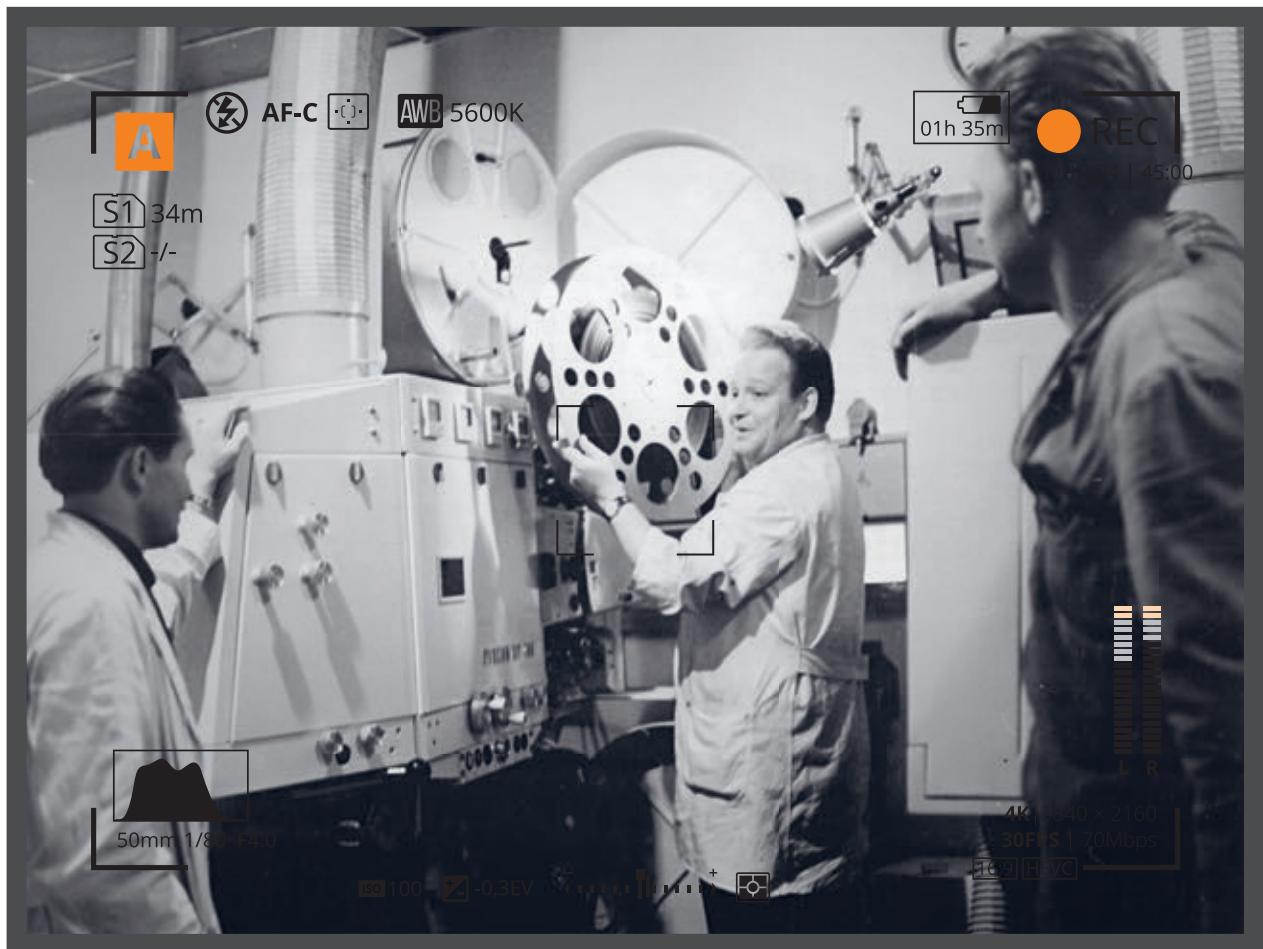
³ Vgl. Wolfgang Gogolin: Vom Theologie-Studium zum Filmarchivar, in: DEFA-Stiftung (Hrsg.): Bilder des Jahrhunderts. Staatliches Filmarchiv der DDR 1955-1990, Berlin 2015, S. 104-115, hier S. 108-111; Günter Schulz: „Wer immer strebend sich bemüht...“, in: ebd., S. 82-103, hier S. 93-95; Leipziger Frühjahrsmesse stand im Zeichen der Produktionsautomatisierung: Auch der Ostblock will flexible Fertigung, in: Computerwoche, 13.05.1988 (<http://www.computerwoche.de/a/auch-der-ostblock-will-flexible-fertigung,155125>). Siehe auch <http://www.robotrontechnik.de/index.htm?html/software/recherche.htm> (letzter Aufruf jeweils am 3.8.2016)

⁴ Vgl. Wolfgang Gogolin: Die neue Filmarchivsoftware MAVIS (wie Anm. 2), S. 44; Martina Werth-Mühl: Filmarchive und Filmarchivierungssoftware (wie Anm. 1), S. 97.

⁵ Vgl. Wolfgang Gogolin: Die neue Filmarchivsoftware MAVIS (wie Anm. 2), S. 45-46; Martina Werth-Mühl: Filmarchive und Filmarchivierungssoftware (wie Anm. 1), S. 94-97.

⁶ Mitglieder der Projektgruppe waren/sind neben Herrn Dr. Gleixner als Projektleiter Frau Berndt, Herr Gapski, Frau Hartisch, Frau Kolbe, Herr Dr. Koß, Frau Lauffhütte, Frau Pfannenschmidt, Frau Tamm und Herr Zeidler. Der Lenkungsgruppe Film-IT gehören aktuell die Abteilungsleiter Filmarchiv, Archivtechnik (ehem. Grundsatz) und Verwaltung an sowie die Leiter der Referate AT 2 (Archivfachliche IT-Anwendungen), AT 3 (Digitales Magazin/Digitales Zwischenarchiv), FA 1 (Grundsatz Abteilung Filmarchiv) und Z 5 (Haushalt). Allen sei an dieser Stelle ganz herzlich für die gute und konstruktive Zusammenarbeit gedankt!

⁷ Der Bereich Filmrestaurierung ist mittlerweile in die Abteilung Archivtechnik eingegliedert worden.



Annika Souhr-Könighaus

Die Filmothek des Bundesarchivs: Chancen und Grenzen digitaler Filmbenutzung im Internet – Ein Praxisbericht

Die Nachfrage nach digitalisiertem und im Internet bereitgestelltem Archivgut ist in der letzten Zeit stetig gestiegen.¹ Zahlreiche Projekte und Portale versuchen daher seit einigen Jahren, das kulturelle Erbe online zugäng-

lich zu machen, darunter auf der nationalen Ebene die Deutsche Digitale Bibliothek. Im Bereich der Filmarchivierung scheint der Bedarf an solchen modernen „Vermittlungsformen“² jedoch so groß zu sein wie auf kaum einem anderen Gebiet archiverischer Arbeit.

Vorführraum des Kinos „International“ in der Karl-Marx-Allee in Berlin vor der Eröffnung des Kinos, 29.10.1963

BArch,
Bild 183-B1029-0005-004 /
Eva Brüggmann

Die Gründe hierfür sind u.a. in der aufwändigen Nutzung analoger Filme und der dafür erforderlichen technischen Infrastruktur sowie dem Aufkommen immer neuer (digitaler) Nutzungsformen von Filmen (z.B. für Apps oder Online-Dienste) begründet. Entsprechend breit ist das Spektrum an Benutzungsvorhaben in der Abteilung Filmarchiv des Bundesarchivs. Es reicht vom kommunalen Kino über Filmproduzenten, Wissenschaftler, Museen oder Schulklassen bis hin zu privaten Interessenten und persönlich Betroffenen, z. B. Statisten. Gerade Bewegtbilder gehören – ebenso wie Fotos – zu denjenigen Archivbeständen, die nicht nur von der Wissenschaft, sondern auch von einer breiten Öffentlichkeit regelmäßig nachgefragt werden.³ Für die Bereitstellung von Filmmaterial im Bundesarchiv ergeben sich daraus Anforderungen, die weit über den „klassischen Kinoverleih“ (oder digital: DCP⁴-Verleih) hinausgehen.

Auf einigen Internetportalen können bereits digitalisierte Filme in einem Ansichtsformat betrachtet werden.⁵ Ungeachtet der oben dargestellten Vielfalt an Nutzungsanliegen teilen die meisten Benutzer des Bundesarchivs jedoch den Wunsch, die online verfügbaren Filme nicht nur zu streamen, sondern darüber hinaus auch Ausschnitte aus den Filmen zu bestimmen und diese oder auch komplette Filme online zu beziehen. Ein solches digitales Filmportal mit Bestellfunktion steht Nutzern des Bundesarchivs seit einigen Jahren zur Verfügung. Über die Filmothek (<https://www.filmothek.bundesarchiv.de/>) können ausgewählte Filmstöcke aus der Überlieferung des Bundesarchivs

online genutzt werden. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt sind dies Kinowochenschauen der Bundesrepublik Deutschland, Auftragsproduktionen des Presse- und Informationsamts der Bundesregierung sowie Filme aus der Zeit des Ersten Weltkriegs (darunter u.a. Wochenschauen und Kriegsanhilfen).⁶

Charakteristika der Filmothek des Bundesarchivs

Die besondere Dienlichkeit für die Benutzer besteht dabei nicht zuletzt in der Möglichkeit, unter Nutzung moderner Suchfunktionen (u.a. Filteroptionen oder Volltextsuchen über Metadaten und Sprechertexte) Schnittlisten zu erstellen, Filme, Ausschnitte oder Standbilder in Merklisten abzulegen und bei Bedarf über das Internet zu bestellen. Durch die Verwendung von Keyframes können darüber hinaus einzelne Schnittgrenzen oder Beiträge direkt ausgewählt werden, was die Recherche ebenfalls erleichtert und eine weitere Aufschlüsselung der Filme gewährleistet. Auf diese Weise entfallen für die Nutzer aufwändige Sichtungen im Bundesarchiv. Nicht zuletzt dadurch wird auch eine breitere Öffentlichkeit erreicht.

Von ca. 152.000 im Bundesarchiv überlieferten Filmen⁷ stehen derzeit aber erst etwas mehr als 3.400 Filme für die öffentliche Benutzung im Netz zur Verfügung. Damit wird selbstverständlich nur ein kleiner Teil der Nutzerinteressen abgedeckt.

Für diesen eher geringen Umfang gibt es mehrere Ursachen. Größtes Hemmnis sind zumindest mittel- und langfristig nicht unbedingt die aufwändigen Vorarbeiten im Vorfeld der

Onlinestellung oder die dabei entstehenden enormen Kosten, sondern vorrangig rechtliche Restriktionen. Es wurde bereits zu Recht darauf hingewiesen, dass allein die Rechtslage erhebliche Auswirkungen darauf habe, „was von dem enormen Reichtum des audiovisuellen Erbes tatsächlich im kollektiven Bewusstsein verbleibt.“⁸ Was bedeutet dies für die digitale (Online)Filmbenutzung im Bundesarchiv?

Rechtliche Grenzen der Online-Präsentation

Sofern die Filme als persönliche geistige Schöpfung einzustufen sind – was in der Regel der Fall ist – unterliegen sie als Werk gemäß § 2 Urheberrechtsgesetz (UrhG) dem Urheberrechtsschutz. Gemäß § 65 UrhG erlischt das Urheberrecht an Filmwerken 70 Jahre nach dem Tod des längstlebenden Urhebers. Zu den möglichen Urhebern zählen z.B. der Regisseur oder der Drehbuchautor. Hinzu kommen verwandte Schutzrechte sowie ggf. noch gesonderte Rechte an der für das Filmwerk komponierten Musik. Darüber hinaus verleihen Auftragsproduktionen der Rechtklärung zuweilen eine zusätzliche Komplexität, sofern die zugehörigen Produktionsunterlagen nicht überliefert sind – was in der Praxis meistens zutrifft. Infolgedessen kann die Rechtklärung im Vorfeld einer Filmbenutzung sehr aufwändig und kompliziert sein. Gerade der Mangel an für die Rechterecherche erforderlichen Quellen gestaltet sich vielfach als großes Problem.

An amtlichen Filmproduktionen hält in der Regel die Bundesrepublik Deutschland, vertreten durch das Bundesarchiv, die Rechte. Im Gegen-

satz zum Bereich des Schriftguts ist jedoch nur ein Teil der filmischen Überlieferung im Bundesarchiv staatlicher Provenienz. An Filmwerken anderer Provenienz hat das Bundesarchiv vielfach keinerlei Rechte erworben. Daraus folgt, dass eine digitale Internetnutzung im Sinne der Filmothek bei diesen Werken nicht ohne die Zustimmung der jeweiligen (oft wie gezeigt nur aufwändig zu ermittelnden) Rechtsinhaber möglich ist. Auch die herkömmliche, analoge Benutzung von Filmwerken ist an die Freigabe der Rechtsinhaber gebunden,⁹ wodurch Nutzern zuweilen umfangreiche Rechterecherchen auferlegt werden müssen. Die lange Spanne von 70 Jahren nach dem Tod des längstlebenden Urhebers bedeutet zudem, dass auch sehr alte Filme noch urheberrechtlich geschützt sein können – ein Problem, das bei der Benutzerberatung mitunter nur schwer zu vermitteln ist.

Bezogen auf die Rechtsinhaberschaft lassen sich die im Bundesarchiv überlieferten Filmwerke grob in drei Kategorien unterteilen:

1. Filme, an denen das Bundesarchiv die Rechte hält;
2. Filme, an denen das Bundesarchiv keinerlei Rechte hält, der Rechtsinhaber dem Bundesarchiv jedoch bekannt ist; sowie
3. Filme, für die beim Bundesarchiv kein Rechtsinhaber hinterlegt ist (darunter verwaiste Werke).

Filme der ersten Kategorie lassen sich problemlos im Internet nutzen. Filme der zweiten Kategorie ließen sich mit Zustimmung der jeweiligen Rechtsinhaber theoretisch ebenfalls

in ein Online-Portal wie die Filmothek einbinden. Dieses Verfahren wäre jedoch bereits deutlich aufwändiger als für Filme der ersten Kategorie, da im Vorfeld mit jedem Rechtsinhaber bilaterale Vereinbarungen geschlossen werden müssten.

Problematischer gestaltet sich hingegen eine Onlinenutzung von Filmwerken der dritten Kategorie, die in der Überlieferung des Bundesarchivs leider keinen geringen Teil ausmachen. Bei diesen Titeln stellt sich zunächst die Frage, ob es sich bei dem jeweiligen Filmwerk tatsächlich um ein verwaistes Werk gemäß § 61 UrhG handelt, für das trotz sorgfältiger Recherche kein Rechtsinhaber ermittelt werden konnte,¹⁰ oder – und angesichts des Umfangs des im Bundesarchiv verwahrten Filmbestands ist dies oft denkbar – beim Bundesarchiv schlichtweg noch kein Rechtsinhaber hinterlegt ist. In letzterem Fall könnte zumindest nicht ausgeschlossen werden, dass eine detaillierte Recherche Hinweise auf die Rechtsinhaberschaft zutage fördern könnte. Eine Onlineverbreitung würde somit zu einer groben Verletzung des Urheberrechts führen.

Bei der analogen Nutzung von Filmen versucht das Bundesarchiv seinen Benutzern – sofern vertretbar – wenigstens eine einmalige, an den jeweiligen Benutzungszweck gebundene Verwendung von Ausschnitten und Filmwerken mittels einer durch

den Benutzer zu unterzeichnenden Rechtfreistellung zu ermöglichen, sofern auch dieser selbst den Rechtsinhaber trotz sorgfältiger Recherche nicht ermitteln konnte. Die Einbindung solcher Filme in eine Bestellplattform nach Maßgabe der Filmothek ist hingegen deutlich problematischer. Weder würde es sich um einmalige, an bestimmte Themen gebundene Benutzungen handeln, noch – und das ist besonders problematisch – liegen die rechtlichen Grundlagen für eine weitere Verwendung der Filmwerke durch Nutzer vor.

Zwar wurden mit der 2012 erlassenen EU-Richtlinie über bestimmte zulässige Formen der Nutzung verwaister Werke, die es privilegierten Einrichtungen ermöglicht, diese unter bestimmten Voraussetzungen zu digitalisieren und online zu präsentieren¹¹ sowie mit § 61 UrhG wichtige Grundlagen für die öffentliche Zugänglichmachung entspre-

chender Werke geschaffen, doch sind auch dieses Verfahren und die damit einhergehenden vorgeschriebenen Recherche- und Dokumentationspflichten¹² angesichts der großen Zahl in Frage kommender Titel aufwändig. Für die Benutzung ergibt sich zudem das Problem, dass Nutzer diese Filme dann nicht – wie in der täglichen Praxis jedoch überwiegend gewünscht! – für eigene Benutzungsvorhaben (etwa DVD-Editionen) verwerten könnten. Die Auswahl von Filmtiteln aus dem Bestand des Bundesarchivs für eine

Die lange Spanne von 70 Jahren nach dem Tod des längstlebenden Urhebers bedeutet, dass auch sehr alte Filme noch urheberrechtlich geschützt sein können.

Online-Nutzung im Sinne der Filmothek wird daher sicherlich auch in Zukunft in hohem Maße von urheberrechtlichen Fragen bestimmt werden.

Weitere Hindernisse und Erwägungen

Darüber hinaus kann jedoch auch die Online-Präsentation von Filmen aus dem eigenen Rechtebestand des Bundesarchivs weitere Abwägungen erfordern. Beispielsweise kann eine Veröffentlichung der nicht zuletzt für die Wissenschaft sehr relevanten und daher stark nachgefragten Filme der Staatlichen Filmdokumentation der DDR (SFD-Filme)¹³ unter Umständen zu einer Verletzung des Persönlichkeitsrechts der in den Filmen porträtierten Personen führen, da die Dokumentation zum Zeitpunkt ihrer Entstehung ausdrücklich nicht zur Veröffentlichung bestimmt war und Porträtierte vielfach in sehr persönlichen, mitunter prekären Lebenssituationen gezeigt werden.

Nicht unproblematisch ist auch der Umgang mit dem Filmerebe aus der Zeit des Nationalsozialismus.¹⁴ Gemessen an der hohen Nutzungsfrequenz und der Bedeutung dieses Filmstocks sowohl für die wissenschaftliche Forschung als auch für die historische Bildungsarbeit erscheint insbesondere die Online-Präsentation der Wochenschauen aus der Zeit des Nationalsozialismus dringend angezeigt. Die in diesem Zusammenhang gebotene Sorgfaltspflicht gebietet aber eine gewissenhafte Abwägung. Auf der einen Seite erlaubt die Veröffentlichung dieser Filme eine reflektierte Auseinandersetzung mit der NS-Propaganda, auf der anderen Seite kann ein Archiv eine eventuelle Weiternut-

zung der Materialien mit kriegsverherrlichenden und rassistischen Inhalten im Netz kaum nachverfolgen, geschweige denn gewissenhaft prüfen. Das Bundesarchiv wird schon jetzt regelmäßig mit der illegalen Verbreitung von Filmen des Bundesarchivs im Internet konfrontiert, darunter NS-Propaganda. Das Verfahren, eine öffentliche Aufführung sogenannter NS-Vorbehaltsfilme an die Auflage einer wissenschaftlichen Einführung in das Thema o.ä. zu binden, kann im Internet nicht auf vergleichbare Weise aufrechterhalten werden. Hier bedarf es somit neuer Wege, denn die kontextualisierte Zugänglichmachung und ein dementsprechend „zeitgemäßer“ Umgang gerade mit diesen Filmen erscheinen langfristig alternativlos.¹⁵

Auch die rasante technische Entwicklung kann eine Online-Plattform wie die Filmothek an ihre Grenzen bringen – von der Kostenintensivität ganz zu schweigen. Ein Beispiel ist die Qualität, in der die verfügbaren Filme digitalisiert werden. So wird die SD- oder HD-Auflösung der auf der Filmothek verfügbaren Filme von professionellen Benutzern mitunter als qualitativ nicht mehr ausreichend erachtet. Entsprechend wurde bereits eine „hybride Nutzung“ der Filmothek, d.h. Sichtung im Netz und eine eigene Abtastung des analogen Materials in 4K, präferiert.

Die Onlinestellung von Filmen erfordert darüber hinaus umfangreiche Vorarbeiten. Für die Auswahl der geeigneten Digitalisierungsvorlage sind nicht nur technische Befundungen sowie ggf. Restaurierungsarbeiten nötig. Auch inhaltlich müssen im Rahmen der Erschließung mehrere

Varianten und überlieferte Exemplare gesichtet und verglichen sowie unter Umständen Filmwerke oder Fragmente auf Kompilationen identifiziert werden.

Eine adäquate Nutzbarkeit und Recherche von Filmen im Netz für alle Nutzergruppen hängt überdies maßgeblich von der Qualität der kontextbezogenen Erschließung und der mit dem Filmwerk veröffentlichten Metadaten ab. Nur auf diese Weise finden Nutzer die für ihr Vorhaben tatsächlich relevanten Werke und Bilder, und nur auf diese Weise ist die Präsentation eines Filmwerks in seinem Entstehungskontext gewährleistet. Teilweise kann hierfür auf bereits vorhandene Erschließungen zurückgegriffen werden. Die Digitalisierung und Onlinestellung von Filmen aus der Zeit des Ersten Weltkriegs hat jedoch gezeigt, dass für eine Online-Präsentation oft eine Überarbeitung der Metadaten erforderlich ist.

Aus alledem lässt sich folgern, dass gerade ein Archiv mit einem großen, heterogenen Filmbestand und gewichtigen weiteren gesetzlichen Aufgaben

neben der Zugänglichmachung – hier ist u.a. die Verpflichtung zur dauerhaften Sicherung zu nennen – die Online-Nutzung seiner Filme nur etappenweise für zunächst ausgewählte Filmstücke leisten kann, an denen das Haus die Rechte hält. Dabei bedarf es einer fachlichen Priorisierung, die sich z.B. an der Nachfrage der Filme seitens der Benutzer, am Stand der Erschließung oder antizipierend an anstehenden Jahrestagen orientieren kann.¹⁶

In Bezug auf das digitale Online-Angebot von Filmen wird die Diskrepanz zwischen den rechtlichen und technischen Möglichkeiten der Archive einerseits und den Nutzerwünschen andererseits wohl auch auf längere Sicht bestehen bleiben, auch wenn das Online-Angebot für Filme weiter kontinuierlich ausgebaut wird. Für die Filmothek kann bereits konstatiert werden, dass die dort verfügbaren Filme stark nachgefragt werden. Gleichwohl gilt für Filme in besonderem Maße, dass bis auf weiteres nicht die gesamte Überlieferung eines großen Archivs online präsentiert werden kann.¹⁷

- ¹ Vgl. dazu auch Hermann Parzinger: Kulturelles Erbe und Digitalisierung, in: Paul Klimpel/Ellen Euler (Hrsg.): Der Vergangenheit eine Zukunft. Kulturelles Erbe in der digitalen Welt, Berlin 2015, S. 20-31.
- ² Parzinger: Kulturelles Erbe und Digitalisierung (wie Anm. 1), S. 23.
- ³ Vgl. Andrea Hänger: Das Problem nicht gelöst: Urheberrechtsreform für verwaiste Werke, in: Forum. Das Fachmagazin des Bundesarchivs (2013), S. 14-15, hier S. 15.
- ⁴ Digital Cinema Package.
- ⁵ Siehe u.a. das vom Deutschen Filminstitut betriebene Filmportal <http://www.filmportal.de/> (letzter Aufruf am 18.8.2016). Hier finden sich auch zahlreiche Filme des Bundesarchivs aus der Zeit des Ersten Weltkriegs im Ansichtsformat.
- ⁶ Eine ausführliche Beschreibung der genannten Filmstöcke findet sich unter <https://www.filmothek.bundesarchiv.de/> (letzter Aufruf am 18.8.2016).
- ⁷ Die Anzahl der Filmrollen beläuft sich auf über eine Million.
- ⁸ Paul Klimpel: Einleitung – Tempora Mutantur, in: Ders. (Hrsg.): Bewegte Bilder – Starres Recht? Das Filmerbe und seine rechtlichen Rahmenbedingungen, Berlin 2011, S. 3-6, hier S. 5.
- ⁹ Ausgenommen hiervon sind Sichtungen im Bundesarchiv, die – sofern die Filme konservatorisch gesichert sind – für Benutzer des Bundesarchivs auch unabhängig von der jeweiligen Rechtsinhaberschaft in den Räumen des Bundesarchivs möglich sind.
- ¹⁰ Siehe dazu noch unten.
- ¹¹ Vgl. Hänger: Problem nicht gelöst (wie Anm. 3), sowie für die Richtlinie selbst: http://ec.europa.eu/internal_market/copyright/orphan_works/index_de.htm (Stand: 7.6.2016; letzter Aufruf am 18.8.2016).
- ¹² Vgl. § 61a UrhG.
- ¹³ Siehe zu den SFD-Filmen auch Anne Barnert (Hrsg.): Filme für die Zukunft. Die staatliche Filmdokumentation der DDR, Berlin 2015.
- ¹⁴ Auf dieses Thema gehen ein Thomas Henne/Marc Oliver Stock: Ein schweres Erbe – Die Vorbehaltsfilme, in: Paul Klimpel (Hrsg.): Bewegte Bilder – Starres Recht? (wie Anm. 7), S. 165-176.
- ¹⁵ Vgl. dazu auch die kritischen Überlegungen von Henne/Stock: Ein schweres Erbe (wie Anm. 12), S. 175.
- ¹⁶ So wurden im Rahmen des Projekts „European Film Gateway 1914“ europaweit Filme aus der Zeit des Ersten Weltkriegs digitalisiert und online präsentiert; vgl. <http://project.efg1914.eu/> (letzter Aufruf am 18.8.2016). Eine Projektbeschreibung findet sich bei Georg Eckes: Bewegte Bilder aus der großen Schlacht. Das EU-Projekt „European Film Gateway 1914“ digitalisiert Filme zum Ersten Weltkrieg, in: Forum. Das Fachmagazin des Bundesarchivs (2014), S. 36-43. Aus dem Bestand des Bundesarchivs wurden im Rahmen des Projekts 165 Filme digitalisiert und online gestellt. In einem weiteren Schritt sollen ausgewählte Filme aus der Zeit der Weimarer Republik digitalisiert und online nutzbar gemacht werden.
- ¹⁷ So auch Michael Hollmann: Was wollen wir archivieren, in: Paul Klimpel/Jürgen Keiper (Hrsg.): Was bleibt? Nachhaltigkeit der Kultur in der digitalen Welt, Berlin 2013, S. 187-190, hier S. 190, bezüglich der Onlinestellung von Archivgut allgemein.



Claudia Dillmann

Für eine „Schule des Sehens“: Archivische Aspekte einer modernen Filmwissenschaft

Die Evidenz des Zusammenhangs von Filmhistoriografie und Filmarchivierung scheint selbst Studierenden filmwissenschaftlicher Fächer nicht immer bewusst zu sein, geschweige denn Laien, der Politik, Teilen der

Filmwirtschaft und gelegentlich den Archiven selbst. Die weit verbreitete Unkenntnis der deutschen Filmgeschichte und das daraus abzuleitende Desinteresse an Wissen, Interpretationen, Zusammenhängen basiert (nach meiner Überzeugung) wesentlich auf der Unsichtbarkeit des Filmerbes. Das



*Blick in den Saal des
Kinos „Kosmos“ in der
Karl-Marx-Allee in Berlin bei
der Premierenführung,
6.10.1962*

*BArch,
Bild 183-A1006-0002-001 /
Irene Eckleben*

mag wie ein Paradoxon klingen, ist doch die Alltagserfahrung geprägt von der Ubiquität bewegter Bilder, finden sich im Internet massenweise auch historische Filme. Doch ergeben sie selten einen Kontext untereinander, stellen in sich kein Feld dar, das die Filmwissenschaft bearbeiten oder auf dem Filmkultur gedeihen könnte. Seit das Filmerbe aus dem öffentlich-rechtlichen Fernsehen verbannt wurde, seit Arthouse-Kinos regulär keine Retrospektiven mehr zeigen und Filmfachzeitschriften sich auf den aktuellen Film konzentrieren, wächst keine Generation filmhistorisch gebildeter Fernsehzuschauer, Kinogänger, Leser,

DVD-Käufer mehr nach: ein sich selbst verstärkender Prozess, der die Filmwissenschaft unmittelbar tangiert – wie auch die Filmerbeeinrichtungen. Was wären angesichts solcher Rahmenbedingungen deren Aufgaben?

„Filmerbeeinrichtungen“ – Filmarchive und Kinematheken

„Filmerbeeinrichtung“ ist ein relativ neuer Terminus, der als „Film Heritage Institution“ vor rund zehn Jahren zunächst auf europäischer Ebene geprägt wurde, als es galt, Film als Teil des kulturellen Erbes in den Köpfen von Entscheidungsträgern zu verankern und damit anschlussfähig zu

machen für eine EU-Förderpolitik, die bis dahin auf Archive, Bibliotheken und Museen abgezielt und „Film“ als diesen nicht zugehörig außer Acht gelassen hatte. Der Begriff subsumiert zudem klassische Filmarchive und Kinematheken, was mit Blick auf deren gelegentlich spannungsgeladenes Verhältnis einen begrüßenswerten Fortschritt darstellt.

Die meisten europäischen Filmarchive sind eigenständig und nicht Teil des jeweiligen Nationalarchivs. Sie wurden gegründet aus der Erkenntnis, dass Filme zwar auch historisches Quellenmaterial darstellen, vergleichbar anderen archivischen Materialien wie Akten und Urkunden, aber dass sie vor allem künstlerische und ästhetische Werke sind mit besonderen technischen Spezifika, für deren Sammlung, Bewahrung, Sicherung und Restaurierung es spezieller Einrichtungen bedarf. Für diese Aufgaben braucht es Fachleute, die nicht allein über technische, sondern auch philologische und editorische Erfahrungen verfügen, über ein ausgeprägtes Verständnis für die Ästhetik eines Films, die im Akt der Kopierung auf die nächste Material-Generation übertragen werden soll. Es nimmt deshalb nicht wunder, dass die großen Restauratoren der europäischen Filmarchive zugleich herausragende Kenner der Filmgeschichte waren, über sie forschten und schrieben.

Immer wieder sind wichtige Impulse für die Filmwissenschaft von den Archiven und ihren technischen Fortschritten ausgegangen: vom Kongress der Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF) 1978 in Brighton, mit seiner propagierten Hinwendung

zum zuvor als ephemere eingestuft und deshalb vernachlässigten frühen Film (1895-1915); vom Archivfestival in Pordenone, wo 1990 den staunenden Fachbesucher/innen das deutsche Filmerbe der ersten zwei Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts präsentiert wurde mit neuen Kopien aus dem Filmmuseum in Amsterdam, die in ihrer visuellen Brillanz alles bisher Gesehene in den Schatten stellten und damit manche wissenschaftliche Arbeit, beispielsweise über die Lichtsetzung, verwarfen; vom Archivfestival in Bologna mit seinem angeschlossenen Labor, das seit 1991 in internationaler Zusammenarbeit Maßstäbe für die philologische Rekonstruktion von Filmen und deren avancierte technische Bearbeitung setzt; von den Tüftlern in Prag und Brüssel, denen die Rekonstruktion von Farben gelang, welche die schwarz-weißen Stummfilme geprägt hatten und deren verstörende Wiederentdeckung neue filmwissenschaftliche Erkenntnisse über die Ästhetik des frühen Films ermöglichten. Pordenone und Bologna stehen generell für das enge Verhältnis von Fachwissenschaft und Archiven, für ihren leichten, staunenden, fröhlichen, produktiven Austausch.

Einige Filmarchive, wie die skandinavischen oder das britische, erfüllen zudem den öffentlichen Auftrag, ihr nationales Filmerbe zu promoten, wohingegen in anderen Ländern wie Frankreich und Deutschland sich mehrere Einrichtungen diese Aufgabe teilen. Diese Arbeitsteilung liegt nicht allein in historischen Entwicklungen begründet, sie ist auch Ausdruck eines latenten Konflikts. Denn klassische Filmarchive sahen sich über Jahrzehnte eher ihren Sammlungen und

deren Erhalt und Pflege verpflichtet als den Wünschen Außenstehender nach Zugang und Sichtbarkeit. Auch deshalb erhielten in der Bundesrepublik, wo die Kulturhoheit der Länder eine zentrale deutsche Kinemathek unterband, 1978 zwei Einrichtungen den öffentlichen Auftrag, für die Verbreitung des Erbes zu sorgen: die Stiftung Deutsche Kinemathek in Berlin (SDK) und das Deutsche Filminstitut – DIF in Frankfurt am Main, die seitdem mit dem Bundesarchiv im Kinematheksverbund vertraglich verbunden sind.

Auf dem Weg zu einer Bestandsübersicht zur deutschen Filmüberlieferung

Dem Bundesarchiv als relativ junger Einrichtung wuchs erst allmählich, dann forciert durch die Übernahme des Staatlichen Filmarchivs der DDR die Aufgabe zu, als zentrales deutsches Filmarchiv zu fungieren. Das Fehlen einer gesetzlich verankerten Pflichtabgabe wie in anderen Ländern erschwerte ihm das systematische Sammeln. Die Überlieferungslücken zum deutschen Film sind – außerhalb des DDR-Bestands – nach 1945 größer als in vergleichbaren europäischen Filmarchiven; das Erbe vor 1945 ist zerstört, verstreut, in anderen Händen oder nicht auffindbar; finanzielle Engpässe setzten und setzen dem Bewahren, der konservatorischen Betreuung wie den Restaurierungen Grenzen – und bislang auch der Digitalisierung.

Selbst heute noch lässt sich die Frage, was denn vom deutschen Film überhaupt überliefert und wo zu finden sei, nicht auf Anhieb beantworten. Wer zur deutschen Filmgeschichte bis hin zu aktuellen Produktionen for-

schen will, wer als Kurator eine Retrospektive plant, Ausschnitte für einen Dokumentarfilm oder eine Ausstellung sucht, braucht erhebliches Fachwissen für seine Recherche. An dieser Hürde drohen Laien zu scheitern, Schülerinnen, Lehrer, Studierende, normale Bürger auf der Suche nach einem Film, der nicht auf DVD oder online zu sehen ist.

Von den knapp 90.000 deutschen oder deutsch-koproduzierten Filmen, welche die DIF-Plattform filmportal.de frei zugänglich im Internet verzeichnet, sind nur rund 6.300 Titel im Handel oder legal in Streaming-Angeboten erhältlich. Rund die Hälfte von ihnen stammt aus den vergangenen 20 Jahren; hinzu kommen rund 3.000 Wochenschauen in der Filmothek des Bundesarchivs, die den Zeitraum von 1945 bis 1977 abdecken, sowie weitere, verstreut auffindbare, meist dokumentarische Filme aus den Landesarchiven. Welches Bild von deutscher Filmgeschichte vermittelt sich auf solcher Grundlage?

Immerhin entsteht auf filmportal.de gerade ein Bestandskatalog, der erstmals über die Überlieferung des deutschen Films Auskunft gibt. Ermöglicht durch Sondermittel der Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien (BKM) legten DIF und SDK gemeinsam zunächst die technischen und editorischen Grundlagen und ließen dann die Angaben zu ihren Filmbeständen einfließen. Im nächsten Schritt soll nun die weitaus größere Filmsammlung des Bundesarchivs sukzessive im Zentralkatalog erfasst und auf filmportal.de veröffentlicht werden, diesmal als Kooperationsprojekt von Bundesarchiv und DIF. Die

Information, welcher deutsche Film wo und wie überliefert ist, stellt eine wesentliche Erleichterung für die Recherche dar, mag sie nun von Fachwissenschaftlern, Fernsehredakteuren, Filmemachern oder anderen Archiven betrieben werden. Auf ihr könnte die öffentliche Sichtbarkeit des derart erfassten Erbes aufbauen.

Die Zusammenarbeit zwischen den Bewahrern und den Promotern, den reinen Archiven und den die Öffentlichkeit suchenden Kinematheken vermag zudem Spannungen zu beseitigen, welche die internationale Filmarchiv-Gemeinde für lange Zeit prägten. Herausragende Gründerpersönlichkeiten nach dem Zweiten Weltkrieg waren vom „Zeigen“ ausgegangen, als sie mit den Sammlungen begannen oder diese fortsetzten. Henri Langlois in Frankreich, Jacques Ledoux in Belgien, Freddy Buache in der Schweiz, Fernand Jung in Luxemburg, Peter Konlechner und Peter Kubelka in Wien, Gerhard Lamprecht in Berlin, Hanns Wilhelm Lavies in Wiesbaden oder Enno Patalas in München wurden zu Sammlern aus Leidenschaft für das Kino, horteten Filme und Dokumente, um auszustellen, zu publizieren und zu präsentieren. Sie arbeiteten filmwissenschaftlich, lange bevor Universitäten entsprechende Studiengänge einrichteten, sie waren zum Teil selbst Filmemacher, schufen ein Publikum und beeinflussten spätere Regisseurinnen und Regisseure, indem sie ihre Kinos als eine „Schule des Sehens“ begriffen, auf deren Leinwänden der Film erst lebendig wurde. Das Vorführen der analogen Kopien allerdings geschah um den Preis ihres Verschleißes, und nicht immer waren diese Kopien zuvor gesichert worden

– ein Faktum, das die auf Erhalt und Sicherung bedachten Archivare in den großen nationalen Einrichtungen gegen sie aufbrachte. Das Bewahren und das Zeigen, das Sammeln und die Präsentation: Diese Themen stehen auch jetzt, im digitalen Zeitalter, wieder im Zentrum.

Digitalisierung als Mittel gegen die Unsichtbarkeit?

Die Diskussion über Wert, Umfang, Nutzen, Ziele, Kosten und Folgen der Digitalisierung des Filmerbes wurde und wird hierzulande kontrovers geführt. Nicht zuletzt die Filmwissenschaft und diejenigen, die am Fortbestand oder der Wiederbelebung von Filmkultur ein virulentes Interesse artikulieren, haben sich zu Wort gemeldet. Ihre Forderungen nach Sichtbarkeit zielen auf die sofortige, umfassende, massenhafte, zur Not auch qualitativ minderwertige Digitalisierung. Das „Sehen wollen“ gerät einmal mehr in Konflikt mit einer Haltung der Archive, die auf den qualitativ hochwertigen, dadurch teuren, deshalb zeitaufwändigen Digitalisierungsprozess setzen – von Fragen des Urheberrechts ohnehin abgesehen.

Die Forderung ist jedoch verständlich, solange sie nicht die Digitalisierung mit der „Rettung des Filmerbes“ verwechselt, sondern in ihr ein Mittel der Zugänglichmachung dieses Erbes sieht. Umgekehrt müssen sich die drei Einrichtungen des Kinematheksverbands überlegen, inwiefern die von ihnen propagierte qualitative Digitalisierungsstrategie dazu beiträgt, der Unsichtbarkeit des deutschen Filmerbes entgegenzuwirken. Der Einsatz erheblicher öffentlicher Mittel für die Digitalisierung von Filmen, die ihrer-

seits dank öffentlicher Mittel gesammelt, erhalten und gesichert werden, sollte tatsächlich dazu führen, dass mehr Filme oder doch zumindest längere Exzerpte für die Öffentlichkeit frei zugänglich sind – solange diese überhaupt noch ein Interesse daran hat.

Die von der SDK verantwortete Retrospektive der diesjährigen Berlinale galt dem Filmjahr 1966, die vom DIF mitveranstaltete Retrospektive des diesjährigen Festivals von Locarno – das vom Bundesarchiv mit 15 Vorführkopien unterstützt wurde – dem bundesdeutschen Film der Adenauer-Zeit (1949-1963). Zu beiden erschienen umfangreiche Kataloge, beide ermöglichten Entdeckungen wie Neubewertungen und erhielten erhebliche öffentliche Aufmerksamkeit. Doch was folgt daraus? Auch die internationalen Tourneen durch ausgewählte Kinos bis hin zum Nachspiel in den USA können nicht darüber hinwegtäuschen, dass nur jene happy few, die „vor Ort“ waren (oder sein werden) diese filmischen Glanzlichter erleben durften; dass die wenigsten von ihnen digitalisiert sind und als digitale Kopie oder auf Blu-ray vorliegen; dass somit die Filmwissenschaft wie die allgemeine Öffentlichkeit allenfalls den Nachhall in Form bedruckten Papiers studieren kann, nicht jedoch die Filme selbst. Das Werk, postulieren einflussreiche Kuratoren, sei ohnehin nur im

**Die Digitalisierung
des Filmerbes
eröffnet Chancen für
Zugänglichkeit und
Partizipation, Kenntnis
und Wissen – gerade
auch für die
Filmwissenschaft.**

Kino, in der Vorführung der analogen 35mm-Kopie auf großer Leinwand, angemessen erlebbar. Das Postulat an sich ist richtig, hat aber eben jene Exklusivität zur Folge, die andere im Wortsinn ausschließt.

Wenn eine der Aufgaben von Filmerbeeinrichtungen heißt, Filmkultur durch eigene Forschung und Lehre, Filmbildung und -vermittlung, durch Ausstellungen, Publikationen, Internet-Auftritte, Filmreihen, Retrospektiven, Festivals etc. zu fördern, kann

Elitismus keine Lösung sein. Die egalitäre Forderung „Kultur für alle“ gilt auch und gerade für den Film. Sie umzusetzen bedeutet, über das eigene Haus, das eigene Kino, den jeweiligen „Ort“ hinauszugehen, bedeutet, den Zugang

zu historischen Filmen zu erleichtern, das Angebot zu erweitern und neues Interesse zu wecken, anstatt es bei ohnehin schwindender Nachfrage einzuschränken.

Die Digitalisierung des Filmerbes, von den Archiven und Kinematheken lange Zeit eher als bedrohliche Herausforderung begriffen, eröffnet Chancen für Zugänglichkeit und Partizipation, Kenntnis und Wissen – gerade auch für die Filmwissenschaft.

Zugänglichkeit als zentrales Ziel

Nun gilt es, diesen Austausch an einem Ort zu intensivieren, der nur das Internet sein kann. Der kuratorische

Einwand, dass dort die Originale lediglich als Kopien zu sehen seien, ist berechtigt, geht aber fehl, wenn er die Repräsentation eines Werks im Netz generell ablehnt; er verkennt beispielsweise die Tradition der Kunstgeschichte, jenseits von Exkursionen zu den Originalwerken ebenfalls mit deren Surrogaten, also Abbildungen, zu arbeiten, mit Museumskatalogen, Bildbänden, Fotos im Netz; er zieht zudem die Differenzierungsmöglichkeit des Publikums in Zweifel, das sehr wohl zwischen Original und Replika zu unterscheiden weiß. Schwerer als der kuratorische Einspruch wird der juristische wiegen, ist doch die überwiegende Zahl filmischer Werke wegen des vergleichsweise jungen Alters des Mediums urheberrechtlich geschützt. Ein fairer Ausgleich mit den Interessen der Rechte-Inhaber, wie er in einigen skandinavischen Ländern

und in England durch Nationallizenzen praktiziert wird, gehört auch in Deutschland auf die Agenda derjenigen, die Film als wesentlichen Teil des kulturellen Erbes und die Kenntnis dieses Erbes als essentiell für die Filmkultur begreifen.

Wenn also die Bundesregierung, die Länder und die Filmförderungsanstalt tatsächlich in den kommenden zehn Jahren hundert Millionen Euro für die Digitalisierung des Filmerbes bereitstellen sollten, wäre diese Investition glatt verfehlt, wenn die Ergebnisse dieser Digitalisierung für die Öffentlichkeit unsichtbar blieben. Wie auch immer alle rechtlichen und sonstigen Hürden überwunden werden können: Der deutsche Film muss zugänglich sein für Erziehung und Wissenschaft. Und nicht nur für sie.

Autoren dieses Bandes II



Egbert Koppe

Dipl. Ing., im Bundesarchiv
seit 1990, Leiter
des Referates AT 4
(Filmrestaurierung,
Filmkonservierung,
Magazindienst)



Dr. Rainer Rother

seit April 2006
Künstlerischer Direktor
der Deutschen Kine-
mathek - Museum für Film
und Fernsehen in Berlin
und Leiter der Retro-
spektive der Berlinale



Douglas Smalley

Head Moving Images
Conservator at Library
and Archives Canada
since 2012 (Technical
team leader of film and
video digitization)



Annika Souhr- Könighaus

Archivrätin, im
Bundesarchiv seit 2010,
Referentin im Referat FA 1
(u.a. Benutzung,
Filmförderung, Pflicht-
registrierung, Film-
begleitmaterialien)

Impressum

Herausgeber:
Bundesarchiv,
Potsdamer Straße 1,
56075 Koblenz

Redaktion:
Tobias Herrmann,
Manuela Lange

Gestaltung:
dreistmedia e.K., Hamburg

Druck:
Druckerei Fuck,
Koblenz

Fotos:
Bundesarchiv;
iStockphoto (Titel Statistik);

Autorenporträts:
privat;

Foto Michael Hollmann:
Foto Studio Reuther

Koblenz 2016
ISSN 2197-8239

Alle Rechte vorbehalten.
Nachdruck der Beiträge mit
genauer Quellenangabe.

BE DIGITALISIERUNG FILMFÖRDERUNG MEDIENWECHS
TION TRÄGERMATERIALIEN FILMOTHEK FILMWISSENSCH
CHERUNG NUTZUNGSFORMEN NITROZELLULOSE ACETA
FORMATE ZUGÄNGLICHKEIT BEWERTUNG PFLICHTREGI
EGUNGSPFLICHT SAMMLUNGSPROFILE KULTURELLES E
ISIERUNG FILMFÖRDERUNG MEDIENWECHSEL FILMPRO
MATERIALIEN FILMOTHEK FILMWISSENSCHAFT SICHER
ZUNGSFORMEN NITROZELLULOSE ACETAT VIDEOFORMA
GÄNGLICHKEIT BEWERTUNG PFLICHTREGISTRIERUNG
EGUNGSPFLICHT SAMMLUNGSPROFILE KULTURELLES E
DIGITALISIERUNG FILMFÖRDERUNG MEDIENWECHSEL F
LMPRODUKTION TRÄGERMATERIALIEN FILMOTHEK FILM
CHERUNG NUTZUNGSFORMEN NITROZELLULOSE ACET
VIDEOFORMATE ZUGÄNGLICHKEIT BEWERTUNG PFLICH
ERUNG HINTERLEGUNGSPFLICHT SAMMLUNGSPROFIL
KULTURELLES ERBE DIGITALISIERUNG FILMFÖRDERUNG
DIENWECHSEL FILMPRODUKTION TRÄGERMATERIALIEN
MOTHEK FILMWISSENSCHAFT SICHERUNG NUTZUNGSF
MEN NITROZELLULOSE ACETAT VIDEOFORMATE ZUGÄN
TUNG PFLICHTREGISTRIERUNG HINTERLEGUNGSPFLICH
KULTURELLES ERBE DIGITALISIERUNG FILMFÖRDERUNG
DIENWECHSEL FILMPRODUKTION TRÄGERMATERIALIEN
THEK WWW.BUNDESARCHIV.DE FILMWISSENSCHAFT S
ZUNGSFORMEN NITROZELLULOSE ACETAT VIDEOFORM