

WER HAT ANGST VORM VINEGAR-SYNDROME ?

Seit einigen Wochen kursiert eine Petition des Filmemachers Helmut Herbst, des Publizisten Klaus Kreimeier und des Medienhistorikers Jeanpaul Goergen auf Podien, in der Presse und in Internet-Foren, die eine adäquate Finanzierung der Filmarchive fordert, damit sie ihrem Auftrag hinsichtlich der Konservierung der Bestände gerecht werden können. Dieser Aufruf gehört in eine Reihe von Initiativen zur Errettung des Filmerbes, die in den Koalitionsverhandlungen ebenso wie in der Branche Aufmerksamkeit gefunden, aber bis dato zu keiner politischen Entscheidung geführt haben. Wir veröffentlichen den ausführlichen ersten Text von Helmut Herbst, der diese Bewegung ins Rollen gebracht hat. Auf der Homepage der AG Dok finden sich weitere Informationen, die Liste der bisherigen Unterzeichner sowie die Möglichkeit, sich anzuschließen: www.agdok.de.

Wenn die Politik den grassierenden chemischen Zerfall unseres filmischen Erbes weiter ignoriert, müssen wir in den kommenden Jahren mit dem Verlust der meisten Filme rechnen. Um den abzuwenden, werden bis zum Ende dieses Jahrzehnts Investitionen von etwa einer halben Milliarde Euro benötigt. Mit dieser auf Bund und Länder zurollenden Kostenlawine hat aber offenbar niemand gerechnet. Am meisten Sorgen bereiten den Filmarchiven neben den leicht entflammaren, „explosiven“ Nitro- Filmen (Trägermaterial: Nitrozellulose/ Zelluloid) aus den ersten 50 Jahren der Filmgeschichte ironischerweise jene Filme, die seit den fünfziger Jahren auf den sogenannten Safety- Film (Trägermaterial: Azetat) aufgenommen wurden. Kinofilme, 8/16mm- Amateurfilme, Fotonegative, Magnet- und Mikrofilme auf Azetat- Basis, mithin alle Negative und deren Kopien in Farbe oder Schwarzweiß, die in der zweiten Hälfte des vergangenen Jahrhunderts entstanden, haben, wenn sie in einfach klimatisierten Räumen lagern – d. h. bei einer Raumtemperatur von 20 Grad Celsius und 50% Luftfeuchte – eine garantierte Lebenserwartung von nur 44 Jahren. Jenseits dieser vom Image Permanence Institute (IPI) ermittelten Mindesthaltbarkeit beginnt das unkalkulierbare Risiko. Einige Azetat-Filme gehen dann unwiederbringlich verloren, andere leben noch mehrere Jahrzehnte unbeschädigt weiter. Das ist von verschiedenen Faktoren bei der Herstellung des Filmmaterials und seiner Weiterverarbeitung in den Kopierwerken abhängig.

Während Frankreich für die Digitalisierung und Umkopierung seines Film-Erbes in einem Zeitraum von sechs Jahren 400 Millionen Euro bereitstellt, sind es in Deutschland gerade mal zwei Millionen jährlich für ein paar bekannte Filmtitel. Das Bundesarchiv wird, auch wenn es, personell und finanziell aufgestockt, bald wieder voll arbeitsfähig sein sollte, niemals in der Lage sein, die Digitalisierung des Film-Erbes alleine zu meistern. Hierzu wäre aus dem Verbund der deutschen Kinematheken heraus eine zentrale Koordinierungsstelle zu schaffen, die das dort und im Bundesarchiv vorhandene Fachwissen bündelt, die Digitalisierung vorbereitet und die Konditionen der Auftragsvergabe an die technischen Film- u. Fernsehbetriebe aushandelt. Die gewaltige Aufgabe kann nur von allen deutschen Archiven gemeinsam gestemmt werden. Als zum gemeinsamen Erfolg Verdammte werden sie ihre „Kleinstaaterei“ überwinden und mit ihren unterschiedlichen filmhistorischen Arbeitsfeldern das Film-Erbe in seiner ganzen Breite sichern können. Ohne eine enge Kooperation mit den derzeit noch existierenden Filmkopierwerken und Bildverarbeitungsfirmen ist die anstehende Arbeit nicht zu schaffen. Wenn es das dort vorhandene Filmwissen

eines Tages nicht mehr geben sollte, hat sich das Problem von selbst erledigt.

Noch nie war es so einfach, einen bedeutenden Teil unserer Kultur in einigen Jahrzehnten radikal auszulöschen. Man muss nur nichts sehen, nichts hören und – wie bisher – nicht darüber reden. Die Vernichtung unseres literarischen Erbes ist da nicht so einfach. Es gibt zu viele Bücher an zu vielen Orten und im Internet. Die Qualität ihrer Typographie spielt kaum eine Rolle. Das ist bei historischen Werken der Bildenden Kunst anders. Unvorstellbar, die in unseren Museen aufbewahrten Dürer- oder Riemenschneider-Originale demnächst nur noch als Fotokopien oder in Beschreibungen von Kunsthistorikern überliefert zu sehen. Filme dagegen werden offenbar als flüchtige Artefakte einer flüchtigen Plastik-Welt wahrgenommen. Es gibt sie ja nicht auf Papier und Leinwand, auf Holz oder in Marmor – sondern auf den frühen Kunststoffen Zelluloid oder Azetat und leider erst seit den neunziger Jahren vorwiegend auf dem Trägermaterial Polyester, dem man eine Lebenserwartung von 1000 Jahren zuschreibt.

Welches Entsetzen verursachte 2004 der Brand der Herzogin-Anna-Amalia-Bibliothek in Weimar, welcher ein Aufschrei ging damals durch die Feuilletons! Dabei handelt es sich bei den 50.000 verbrannten Büchern – bis auf ganz wenige Exemplare – keinesfalls um Unikate. Sie lassen sich antiquarisch wiederbeschaffen und bleiben in vielen Bibliotheken oder in anderer Form zugänglich.

Die kostbaren analogen Originale, Negative und Unikate des Film-Erbes, von denen es keine verwertbaren Kopien gibt, zerfallen lautlos, ohne Aufsehen zu erregen, ohne ein neues Leben zu erhalten und unter behördlicher „Aufsicht“. In unserem „Zeitalter der technischen Reproduzierbarkeit des Kunstwerks“ ist ausgerechnet die von Walter Benjamin ins Zentrum gerückte Filmkunst davon bedroht, dass der größte Teil des Bestandes nicht mehr reproduziert werden kann und stirbt. Das bewegte Bild hat nur ein Leben in seiner fortwährenden Reproduktion. Das ist sein Wesen. Ein einzelnes analoges oder digitales Film- Original ist immer vom Infarkt bedroht, mechanisch, chemisch oder durch Datenverlust. Wir müssen umdenken: Das bewegte Bild zu konservieren, bedeutet seine ununterbrochene Reproduktion auf höchstem technischen Niveau und seine Verankerung im kulturellen Gedächtnis der Nation. Henri Langlois: „To show is to preserve.“

Helmut Herbst

DER WEG DER BILDER – TECHNOLOGISCHER WANDEL UND KULTURELLE TRANSFORMATION

ABSCHIED VOM ANALOGEN

Die Digitalisierung betrifft nicht nur die Umrüstung der Kinos, sondern den gesamten Produktionsprozess, angefangen beim Bildermachen mit der Kamera. Wie sehen erfahrene und angehende Kameraleute diesen Prozess? Was ist für ihre Arbeit wichtig? Wie ändert sich beim Übergang vom fotochemischen analogen Film zum digitalen Datenträger die Kultur des Filmemachens? Um aktuelle Fragestellungen aus der Praxis dieses umfassenden Prozesses aufzuzeigen, wurde der Text des Kameramanns Dieter Chill durch ein Werkstattgespräch ergänzt, das der Autor im November 2013 an der „Hochschule für Film und Fernsehen“ Potsdam-Babelsberg mit den Studierenden Antonia Kilian und Janine Pätzold sowie dem Professor des Studiengangs Cinematography Peter Badel, geführt hat.

Wenn der irische Kameramann Robbie Ryan sagt „The changeover to digital is happening much faster than we imagined“ (Madelyn Most: We need to talk about the future, camerimage 2012) ist damit nicht weniger als das Verschwinden des Films gemeint. Also die konsequente Ablösung der tradierten Bewegtbildaufnahme – einer in die Jahre gekommenen, aber keineswegs technisch veralteten, bis zuletzt funktionierenden und bewährten Technologie mit zeitgemäßem Equipment und ausgeprägter Infrastruktur – durch ein datenbasiertes Aufzeichnungsverfahren. Dieser rasante technologische Wandel vom Filmkorn zum Pixel ist Ausdruck einer umfassenden kulturellen Transformation der postindustriellen Gesellschaft.

Dieter Chill: Was fällt Euch beim Thema analog/digitaler Wandel als erstes ein?

Peter Badel: Für mich ist es vor allem eine emotionale Veränderung im Verhältnis zur Kamera. Die technische Komponente ist so überwiegend, dass man nur noch darüber nachdenkt, die Technik ertränkt einen. Das Emotionale interessiert mich: Wie sieht „digitales Pathos“ aus? Im Filmmaterial ist das drin.

Dieter Chill: Kulturgeschichtlich neu und einzigartig an diesem Wandel ist ja, dass etwas Bestehendes radikal verschwindet: Die Filmaufnahme hat das Theater nicht abgelöst, das Fernsehen nicht das Kino ...

Peter Badel: ... die Fotografie nicht die Malerei ...

Dieter Chill: ... aber Fotografie und Film auf analoger Basis werden nicht weiter existieren.

Antonia Kilian: Das bezieht sich aber nur auf das Medium, Film wird es ja weiter geben; auch Musik gibt es ja weiter, obwohl der Ton heute anders aufgenommen wird. Insofern bin ich mir nicht sicher, ob das wirklich kulturhistorisch originär ist.

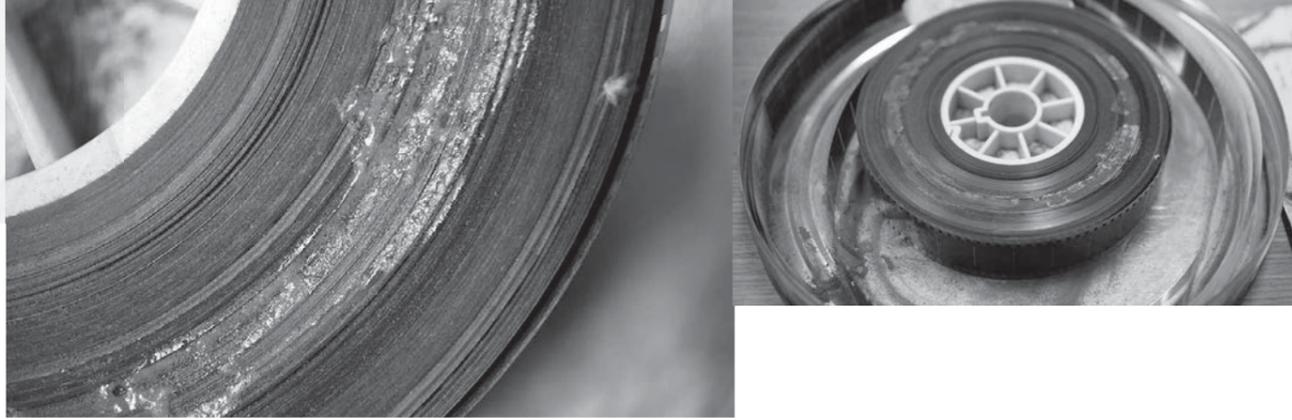
Dieter Chill: Ein berechtigter Einwand. Bei näherer Betrachtung stellt sich allerdings heraus, dass sich der Filmbegriff durch die Digitalisierung verändert hat und erweitern wird. Das hat wesentlich mit der Art und Weise der Einschreibung der Bildinformation auf einen Datenträger zu tun: Das analoge fotochemisch erzeugte Bild

besteht, einmal belichtet und entwickelt, in materialisierter Form und ist auch ohne technische Hilfsmittel visuell wahrnehmbar; die im Filmnegativ gespeicherte Bildinformation nicht durch eine andere überschreibbar. Das digitale Bild ist, auf sein Wesen reduziert, nicht mehr als eine Referenz von Binärzahlen auf einem potenziell immer wieder neu beschreibbaren Speichermedium und jederzeit manipulierbar. Friedrich Kittler prognostizierte bereits 1986 die Überführung des Films „in eine Allmacht von Schaltkreisen“. Diese grundlegende Neuerung hat wesentliche Folgen, auf die wir später noch zurückkommen werden.

Seit ihrem Aufkommen Ende des 19. Jahrhundert wurde die Filmaufnahme zwar sukzessive modernisiert und perfektioniert, aber nicht durch andere Verfahren abgelöst. Wenn es neue Entwicklungen gab, dann lösten diese – Tonfilm, Farbfilm und der analoge 3D-Film – die klassische Filmaufnahme nicht ab, sondern nutzten das bestehende Verfahren weiter und passten es an die veränderten Erfordernisse an. Die neuen technischen Möglichkeiten führten zu anderen filmischen Erzählweisen und modifizierten Rezeptionsgewohnheiten, obwohl die analoge Filmaufnahme von ihrem Prinzip her über hundert Jahre lang der einfache und transparente Aufnahme- und Verarbeitungsprozess blieb, der er immer war. Für die digitale Bildaufzeichnung gilt das nicht. Sie ist eine dynamische nach vielen Seiten offene Technologie ohne langlebige technische Standards. Ein Grund dafür sind die immer kürzer werdenden Innovationszyklen der Kamerasysteme. Hinzu kommt die Komplexität der Bildaufnahme. In ihrem modularen Aufbau gleichen digitale Kameras Blackboxen, die immer größere Datenmengen produzieren. Diese müssen aufgezeichnet, gesichert, bearbeitet, archiviert sowie übertragen und abgespielt werden – komplizierte ineinandergreifende Prozesse, für die praxistaugliche Workflows entwickelt und den jeweiligen Anforderungen gemäß optimiert werden müssen.

Antonia Kilian: Der Zaubercharakter, dass nur die Kamerafrau oder der Kameramann – wie an der Filmkamera ohne Ausspiegelung – das Bild sieht, der geht verloren. Aber vielleicht besteht der neue Zaubercharakter darin, dass auch von diesen Bits und Bytes niemand versteht, worum es geht.

Dieter Chill: Hat diese IT-Dominanz ggf. dahingehend Auswirkungen, dass sich die digitale Bildherstellung sukzessive in die



Hände von Digital Imaging Technicians und Systemadministratoren verlagert, weil diese als einzige in der Lage sind, die heutigen Kamerasysteme zu beherrschen? Anders gefragt: Wie viel Macht über das eigene Bild verbleibt dem Kameramann dabei eigentlich noch?

Janine Pätzold: Wenn die Frage in Richtung Look geht, da hätte ich Befürchtungen, irgendetwas abzugeben.

Dieter Chill: Entlastet diese Arbeitsteilung nicht aber auch, bietet sie nicht potenziell mehr Raum für die inhaltlich-kreative Gestaltung? Der Dreh ist ja bei all dem auch sicherer geworden: man sieht sofort, was drauf ist.

Janine Pätzold: Dass man sich nach der Aufnahme das Material ansehen kann, dass man sogar graden (Anm. das Bild abstimmen und korrigieren) kann, macht es schneller und gibt die Chance, mehr Kontrolle auszuüben. Vor allem, wenn man immer weniger Drehtage hat. Da überwiegen eindeutig die Vorteile.

Dieter Chill: Wie verändern sich die äußeren Arbeitsbedingungen beim digitalen Drehen?

Peter Badel: Höhere Lichtempfindlichkeit und die genannte Bildkontrolle könnten tatsächlich zu beschleunigten Arbeitsabläufen führen, aber das Problem liegt an anderer Stelle: Es wird viel zu viel Material produziert. Beim Film gab es ein Drehverhältnis (Anm. verwendetes Material zu aufgezeichnetem Material) von 1:10 bis 1:15. Mir ist ein aktueller Fall bekannt, bei dem es 1:648 betrug! Beim digitalen Drehen herrscht viel Unentschiedenheit und so wird ein riesiger Datenwust erzeugt. Das Problem: es wird gesammelt statt gedacht. Konzentration bei der Arbeit wird nicht mehr geschätzt, das ist für mich typisch digital.

Dieter Chill: Wie wirkt sich die Arbeitsteilung im digitalen Drehprozess auf die eigene Arbeit, die persönliche Bildauffassung aus? Wer bestimmt die Bildgestaltung und den Look des Films? Eine Frage, die eng mit der Urheberschaft zu tun hat.

Janine Pätzold: Das Problem ist vor allem, dass jeder mitreden kann, eine permanente Beeinflussung durch die Meinung anderer, die sehr gewichtig wird. Zum anderen fehlt die Zeit, beim Drehen etwas wirklich auszuprobieren.

Peter Badel: Der wichtigste Menüpunkt beim Digitalen ist immer noch der Mensch.

Dieter Chill: Bleibt trotzdem die Frage, ob aus dem geläufigen „fix it in post“ nicht sukzessive ein „create it in post“ mit indifferen-

ter Handschrift wird und aus dem Director of Photography der leitende Pixelbeschaffer des Teams?

Peter Badel: Die HFF erzieht die Kamerastudierenden zunächst zu Bildautoren, damit sie erstmal die Chance haben, das zu sein, auch wenn ihnen das später wieder weggenommen wird. Der analog/digitale Wandel stellt eine große Herausforderung für alle dar, die Filme machen. Wie aber wirkt sich diese Dynamik auf das Publikum aus? Als der Tonfilm aufkam, war das neue Verfahren unmittelbar wahrnehmbar. Das Kinoerlebnis veränderte sich wesentlich und die Reaktionen darauf waren teilweise vehement: „Achtung! Gefahren des Tonfilms! ... Tonfilm ist wirtschaftlicher und geistiger Mord! ... Lehnt den Tonfilm ab!“, warnte eine Plakatkampagne von 1929. Der Filmtheoretiker Rudolf Arnheim, der den Tonfilm zwar als „eine großartige technische Erfindung“ anerkannte, bezweifelte den „künstlerischen Wert der Neuerung“ (Rudolf Arnheim: Film als Kunst, 1932) Verglichen damit wird der aktuelle, für die Anbieterseite (Kreative, Produzenten, Verleiher) so umfassende und einschneidende Prozess auf der Rezipientenseite nur wenig reflektiert bzw. kaum wahrgenommen.

Dieter Chill: Beim Hobbit von Peter Jackson – gedreht mit 48 B/s – gab es einige. Kennt ihr Reaktionen von Zuschauern auf die digitale Umrüstung? Beziehungsweise wie geht es euch selbst damit: Vermittelt die digitale Projektion ein anderes emotionales Erlebnis als die klassisch projizierte Filmkopie?

Peter Badel: Das Bild ist ja auch nicht schlecht, auf eine bestimmte Art sogar besser. Es ist nur so unglaublich sauber. Alle Fehler sind weg, die ein lebendes Bild ausgemacht haben. Die Bildstandschwankungen habe ich besonders geliebt, das Schönste, was es gibt – weg. Jetzt ist alles clean, die meisten sind glücklich, wenn es hell und scharf ist.

Während die zum damaligen Zeitpunkt hochentwickelte Bildästhetik durch die Verbreitung des Tonfilms einen sichtbaren Rückschlag erfuhr, sind derartige Nebenwirkungen der Digitalisierung bisher nicht auszumachen. Gleichwohl ist nicht auszuschließen, dass die ständig wachsenden technischen Möglichkeiten das kreative Vermögen derer, die sie gebrauchen, überfordert. Denn jedes Gestaltungsmittel benötigt eine Zeit der Reifung und eine Kontinuität im Gebrauch, um mehr zu erreichen, als das modisch implizierte Erregungspotenzial der Zuschauer zu stimulieren. Zumal dem menschlichen Wahrnehmungsvermögen physische und psychische Grenzen gesetzt sind, die durch eine noch so entfesselte technische Hybris nicht außer Kraft gesetzt werden können.

Dieter Chill: Der aktuelle Diskurs wird deutlich abnehmend davon bestimmt, ob der digitale Film besser oder schlechter ist

als sein analoger Vorläufer. Vielmehr geht es darum, darüber Klarheit zu gewinnen, was die Andersartigkeit ausmacht und welche narrativen sowie formalen Konsequenzen sich daraus ergeben. Der ungarische Regisseur Béla Tarr, der es grundsätzlich ablehnt, digitale Aufnahmen als Film zu bezeichnen, schlägt eine Neubestimmung vor: „Vielleicht sind digitale Bilder die achte Kunst? Voraussetzung dafür wäre allerdings, dass dafür eine neue Sprache gefunden wird.“ Diese definitorische Erweiterung der Hegeleschen Gattungsbegriffe verweist auf einen wesentlichen Aspekt der Andersartigkeit des digitalen Films, das letztlich auf das aristotelische „Prinzip von der Nachahmung der Natur“ zurückgeht: So wie dem analog aufgenommenen Bild eine immanente Authentizitätsversicherung zugestanden wird, unterliegt das digitale Bild einer systemischen Manipulationsannahme.

Es ist also (und über die Technologie der Bilderzeugung hinaus) das Wesen des digitalen Verfahrens selbst, das die Indexikalität und damit auch die mutmaßliche Unbestechlichkeit des filmischen Bildes endgültig aufhebt und zugleich die Transzendenz zu einem neuen perfekten Illusionsmedium ermöglicht, in dem die außerfilmische Realität – der „filmische Film“ als die „Einverleibung der physischen Realität“ – nur mehr ein Element filmischer Imagination von vielen ist. So vollzieht sich der Quantensprung zu einer Darstellung von Realität, die Bazin das „Cinéma total“ nannte: die „Neuerschaffung der Welt in ihrem eigenen Bild.“ Letztlich könnte die Entwicklung also darauf hinauslaufen, dass – falls ein optisches System überhaupt noch notwendig ist – die Kamera der Zukunft als teilnahmslose Linse“ (Bazin) nur noch den elementaren Rohstoff auf Pixelbasis liefert, eine Perspektive, die/den gestaltende/n Kamerafrau/mann irgendwann überflüssig machen würde. Stattdessen wäre der Film der Zukunft ein digitales Kompilationsprodukt aus unendlichen globalen Quellen und synthetischen Ursprüngen; der Filmemacher ein (fast allmächtiger) Digital Artist.

Die Digitalisierung der kommerziellen Filmtheater ist (Stand Anfang 2013) zu 75 % vollzogen (Deutschland 65 %), Filmprojektoren sind obsolet. Kleinere – u.a. Kommunale – Kinos, die die Umrüstung nicht bezahlen können, setzen auf Übergangslösungen, halten aber zusätzlich an der traditionellen Lichtspieltechnik fest, um weiterhin Filmkopien vorführen zu können. Damit scheinen das Blockbuster-Kino auf der einen und die gehobene Filmkultur auf der anderen Seite mit ihrem jeweiligen Stammpublikum zumindest mittelfristig verortet. Was allerdings mit den durchschnittlich Filminteressierten, der amorphen Gruppe der Gelegenheitskinogänger geschehen wird, ist unklar, denn es immer schließen mehr Spielstätten als das neue eröffnet werden: Ende 2012 existierten nur noch 909 Städte und Gemeinden mit mindestens einem Kino, was einem Rückgang um zehn Prozent in

fünf Jahren entspricht. Gegenwärtig steigen insgesamt die Besucherzahlen (Angabe für 2012), doch mit neuen oder veränderten Angeboten wird sich das – auch gemeinschaftliche – rezeptive Erlebnis in andere soziale Räume verlagern. Wenn sich die technischen Voraussetzungen (Datendurchsatz, Bildauflösung) weiter verbessern und akzeptable Inhalte für unterschiedliche Zuschauerinteressen bereitstellen, wird das moderne Home-Cinema zu einer deutlichen Diversifizierung der Filmrezeption beitragen. Video-on-Demand wird bereits genutzt, aber die Entwicklung geht weiter. Der Heimserver Prima Cinema bietet bereits die Möglichkeit, aktuelle Kinofilme legal zu Hause anzusehen: Diese werden am Tag ihrer Premiere automatisch und hochverschlüsselt per Download überspielt. Zur Zeit kostet das Gerät noch etwa 35.000 \$, und 500 \$ werden fällig, um einen Film einmal zu sehen – momentan der absolute Luxus. Aber derartige Angebote werden zunehmen und die Preise fallen, zudem gibt es bereits qualifizierte Lösungen, die weniger ambitioniert sind und deutlich geringere Kosten verursachen. Viele Wohnungen sind ohnehin bereits technisch bestens ausgestattet, große Flatscreens und hochgerüstete Surround-Anlagen beinahe Standard. Während in diesem Prozess das heutige Gelegenheitspublikum dem Kino verloren gehen wird, werden sich vielfältige neue Angebote entwickeln und sehenswerte Filme auch wieder Zuschauer erreichen, die (etwa wegen der Infrastruktur ihrer Wohngegend) bereits gänzlich vom Kino abgekoppelt waren.

Etwa 120 Jahre nach der Erfindung der Kinematografie deutet vieles darauf hin, dass die „siebte Kunst“ die erste sein wird, die durch den Verlust einer funktionierenden Infrastruktur als ausgeübte Kulturtechnik zu existieren aufhört. Die im analogen Verfahren hergestellten Filme, die in Archiven gesammelt und konserviert werden, bleiben als kulturelles Erbe Gegenstand der wissenschaftlichen Forschung und können – zunehmend in digitalisierter Form – weiterhin gezeigt werden. Die Vorführung von Originalkopien wird quantitativ abnehmen, aber einige kinematografische Theater wird es weiterhin geben: speziell ausgestattete Spielstätten für eine Minderheit besonders Interessierter, mehr Museen als Kinos, in denen die Cineasten der Zukunft der technischen Unvollkommenheit der analogen Projektion einer Filmkopie mit ihrer einzigartigen Aura huldigen wie Artefakten aus einer weit zurückliegenden Epoche.

Dieter Chill, Kameramann und Autor