

böhlau

РЕЗОНАНС



DENKMAL FILM

BAND 1

DER FILM ALS KULTURERBE

ANNA BOHN

böhlau

Anna Bohn

DENKMAL FILM

Band 1: Der Film als Kulturerbe



2013

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN WEIMAR

Das vorliegende Werk entstand mit Förderung der Deutschen Forschungsgemeinschaft im Rahmen des Forschungsprojekts „Grundlagen einer Theorie der Filmrestaurierung und kritischen Filmedition aus interdisziplinär vergleichender Perspektive“ (BO 2502/1 – 2) am Filminstitut der Universität der Künste Berlin.

Der Druck des Werks wurde unterstützt durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft, das Deutsche Historische Institut Moskau sowie die Fakultät Gestaltung der Universität der Künste Berlin.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek:
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Umschlagabbildungen:

Fotos aus den Filmkopien PANZERKREUZER POTEMKIN, METROPOLIS und DER GOLEM
WIE ER IN DIE WELT KAM des Filmmuseums München: Gerhard Ullmann

METROPOLIS, DER GOLEM WIE ER IN DIE WELT KAM © Friedrich-Wilhelm-Murnau-Stiftung

© 2013 Böhlau Verlag GmbH & Cie, Wien Köln Weimar
Ursulaplatz 1, D-50668 Köln, www.boehlau-verlag.com
© 2013 Anna Bohn, Berlin

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk ist urheberrechtlich geschützt.
Jede Verwertung außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist unzulässig.

Satz: Punkt für Punkt GmbH · Mediendesign, Düsseldorf
Reproduktionen: Satz + Layout Werkstatt Kluth GmbH, Erfstadt
Druck und Bindung: Finidr s.r.o., Český Těšín
Gedruckt auf chlor- und säurefreiem Papier

ISBN 978-3-412-20990-2

INHALT

EINLEITUNG	9
1. GEDÄCHTNIS UND AUDIOVISUELLES KULTURERBE	15
2. CHRONIK EINES ANGEKÜNDIGTEN VERLUSTES	17
3. DENKMAL UND KULTURERBE – ALLGEMEINE BEGRIFFSBESTIMMUNGEN	31
3.1 Denkmal	32
3.2 Kulturgut und Kulturerbe	35
3.2.1 Kulturgut in der Rechtssprache	35
3.2.2 Audiovisuelles Kulturgut und audiovisuelles Kulturerbe	36
3.2.3 Digitales Kulturgut und digitales Kulturerbe	38
3.3 Werk	39
3.3.1 Werk in der Editionsphilologie	39
3.3.2 Werk in den Bibliotheks- und Archivwissenschaften	40
3.3.3 Werk in Urheberrecht bzw. Copyright	41
3.3.4 Zur Relevanz des Konzepts Werk für den Film	43
3.4 Kunstwerk	46
3.5 Artefakt	47
4. HISTORISCHE POSITIONEN DER DENKMALPFLEGE UND FILMRESTAURIERUNG	49
4.1 Konservieren statt Restaurieren	50
4.2 Ergänzung und Komplettierung	51
4.3 Original versus Rekonstruktion	53
4.4 Systematisierung der Theorie der Restaurierung	55
4.5 Dokumentation der Denkmäler	56
4.6 Gemeinsame Grundlagen der Denkmalpflege und Filmrestaurierung	57
5. EDITIONSPHILOLOGIE UND FILMRESTAURIERUNG	61
6. ZUM KONZEPT DER ÜBERLIEFERUNG	65
6.1 Überlieferung in der Archivwissenschaft	66
6.2 Überlieferung in der Editionsphilologie	67

6.3	Filmische Überlieferung	69
6.4	Probleme der filmischen Überlieferung am Beispiel der Filme Friedrich Wilhelm Murnaus	76
6.5	Aufstieg und Fall des Reichsfilmarchivs 1934–1945. Zur Geschichte filmischer Überlieferung am Beispiel einer nationalen Filmsammlung	97
7.	POSITIONEN ZUR GESCHICHTE DER FILMARCHIVIERUNG	143
7.1	Film als historische Quelle	144
7.2	Zur Bedeutung des Urheberrechts bzw. Copyrights für die Filmarchivierung	148
7.3	Zur Gründung städtischer Filmarchive	151
7.4	Anfänge staatlicher Filmarchivierung	159
7.4.1	Monarchen als frühe Filmstars	161
7.4.2	Filmarchivierung und militärische Propaganda	169
7.5	Institutionalisierung „wilder Sammlungen“	172
7.6	Musealisierung des Films	177
8.	FILM ALS KULTURERBE – INTERNATIONALE VEREINBARUNGEN	189
8.1	Schutz des Kulturguts – allgemein	190
8.1.1	Charta von Athen (1931)	190
8.1.2	Haager Konvention zum Schutz von Kulturgut bei bewaffneten Konflikten (1954)	191
8.1.3	UNESCO Welterbekonvention 1972 (World Heritage Convention)	193
8.1.4	UNESCO Memory of the World (1992)	194
8.1.5	UNESCO Konvention zum Schutz des immateriellen Kulturerbes (2003)	194
8.2	Internationale Vereinbarungen zum Schutz des audiovisuellen Kulturguts	195
8.2.1	UNESCO Empfehlung von Belgrad (1980)	195
8.2.2	Film im Weltgedächtnis – UNESCO Memory of the World (2001)	201
8.2.3	UNESCO Charta zur Sicherung des digitalen Erbes (2003)	212
8.2.4	UNESCO Welttag des Audiovisuellen Erbes (2005)	214
8.3	Schutz des audiovisuellen Kulturguts – Dokumente der Europäischen Gemeinschaft	214
8.3.1	Allgemeine Vereinbarungen	215
8.3.2	Vereinbarungen der EU zum Schutz des audiovisuellen Kulturguts	216
8.3.2.1	Europarat Entschließung zur Erhaltung und Erschließung des europäischen Filmerbes (2000)	217
8.3.2.2	Europarat Empfehlung: Zugang zu Archiven (2000)	217

8.3.2.3	Europäisches Übereinkommen zum Schutz des Audiovisuellen Erbes (2001)	218
8.3.2.4	Mitteilung der Kommission zur Hinterlegung von audiovisuellen Werken (2001)	220
8.3.2.5	EU-Richtlinie zur Harmonisierung bestimmter Aspekte des Urheberrechts und der verwandten Schutzrechte der Informationsgesellschaft (2001)	220
8.3.2.6	Europarat EntschlieÙung zur Hinterlegung von Kinofilmen (2003)	221
8.3.2.7	EU Empfehlung zum Filmerbe (2005)	222
8.3.2.8	Initiative 2010: digitale Bibliotheken (2005)	223
8.3.2.9	EU Empfehlung zur Digitalisierung, Online-Zugänglichmachung und digitalen Sicherung (2006)	223
9.	NATIONALE GESETZGEBUNGEN ZUM FILMERBE	227
9.1	Gesetzgebung zum Filmerbe in den USA	228
9.1.1	Einrichtungen zum Schutz des Filmerbes in den USA	229
9.1.2	US Copyright Law und Filmerbe	232
9.1.3	US-Gesetzgebung zum Filmerbe: National Film Preservation Act (1988)	235
9.1.4	Vermittlung und Zugang zum Filmerbe	238
9.2	Gesetzgebung zum Filmerbe in Frankreich	239
9.2.1	Einrichtungen der Filmarchivierung in Frankreich	239
9.2.2	Kulturerbegesetz und Pflichthinterlegung	241
9.2.3	Nationale Regelungen zur Langzeitsicherung	243
9.2.4	Zugang zum Filmerbe und Vermittlung	243
9.3	Gesetzgebung zum Filmerbe in der Russischen Föderation	244
9.3.1	Einrichtungen der Filmarchivierung in der Russischen Föderation	244
9.3.2	Rückblick auf die Filmarchivierung in der Sowjetunion	247
9.3.3	Gesetzgebung der Russischen Föderation zum Filmerbe	257
9.3.4	Zugang zum Filmerbe und Vermittlung	260
9.4	Gesetzgebung zum Filmerbe in Deutschland	260
9.4.1	Einrichtungen der Filmarchivierung in Deutschland	261
9.4.2	Historischer Rückblick auf die staatliche Filmarchivierung nach 1945 in Deutschland	265
9.4.3	Bundesarchivgesetz	267
9.4.4	Verwaltungsabkommen über den Aufbau und die Unterhaltung eines Kinematheksverbundes	268
9.4.5	Pflichtexemplarrecht im Gesetz über die Deutsche Nationalbibliothek	269
9.4.6	Filmförderungsgesetz und Filmförderungsrichtlinien	270
9.4.7	Denkmalschutzgesetze der Länder	272

9.4.8	Exkurs: Beispiele denkmalgeschützter Bauten des Filmerbes	273
9.4.9	Archivgesetze der Länder	278
9.4.10	Urheberrechtsgesetz	279
9.4.11	Aspekte des Zugangs zum Filmerbe und der Filmvermittlung	280
9.5	Perspektiven nationaler Gesetzgebung und internationaler Kooperation zum Schutz des Filmerbes	281
10.	INTERVIEWS	285
10.1	Interview mit Wolfgang Klaue	285
10.2	Interview mit Robert Gitt und Edward Richmond, UCLA Film & Television Archive	306
	Abkürzungen	327
	Archivalienverzeichnis	331
	Abbildungsnachweis	339
	Auswahlbibliografie	341
	I. Druckwerke	341
	II. Elektronische Publikationen	358
	Filmeditionen auf Vervielfältigungsträgern und Fernsehausstrahlungen	377
	Filmregister	379
	Personenregister	383

EINLEITUNG

Im Jahr 2008 zog die Nachricht vom Fund einer Filmkopie weltweit Aufsehen auf sich: In Buenos Aires, Argentinien, wurde eine Kopie der verloren geglaubten Langfassung des Stummfilms METROPOLIS identifiziert. Die mit spanischen Zwischentiteln versehene Exportfassung enthielt Szenen, die bis dahin als verloren gegolten hatten (**Abb. 1**).

“Take proper care of your monuments, and you will not need to restore them.”

(John Ruskin [1849] 1903: 244)

Bereits seit Jahrzehnten waren Filmrestauratoren, Filmhistoriker und Sammler auf der Suche nach der verschollenen „Urfassung“ des bereits wenige Wochen nach seiner Uraufführung stark bearbeiteten und gekürzten Films. Der sensationelle Fund von Buenos Aires wurde in den Augen der Filmrestauratoren und Filmfreunde jedoch von der Erkenntnis getrübt, dass die argentinische Fassung in beklagenswert schlechter Bildqualität erhalten ist. Bei dem Material handelt es sich nicht um die 35 mm originale Nitrofilmkopie aus den 1920er Jahren, sondern um ein in den 1970er Jahren davon hergestelltes 16mm Duplikatnegativ mit reduziertem Bildausschnitt, einkopierten Schäden und gravierenden Verlusten an Bildqualität. Nach der Umkopierung auf 16mm Sicherheitsfilm war die Originalkopie aus den 1920er Jahren vernichtet worden, wie dies aufgrund der Feuergefährlichkeit des Nitrofilms und der für die sichere Aufbewahrung nötigen Lagerungskosten jahrzehntelang gängige Praxis war.

Die Tatsache, dass ein bedeutender Teil des Filmerbes bereits verloren ist und weitere Verluste drohen, tritt in der Regel nicht in das Bewusstsein der breiten Öffentlichkeit. Ein Großteil des Filmerbes ist bereits dem Vergessen anheim gegeben, weil kein Filmmaterial mehr auffindbar oder nur noch fragmentarisch vorhanden ist, aufgrund mangelnder Ressourcen nicht restauriert werden oder nicht für die Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden kann. METROPOLIS ist das vielleicht prominenteste und in der Öffentlichkeit bekannteste Beispiel für den Verlust filmischer Überlieferung und nimmt aufgrund der Geschichte seiner fortwährenden Rekonstruktionen in dieser Hinsicht eine Ausnahmestellung ein.



Abb. 1: 16 mm Kopie der in Argentinien entdeckten Exportfassung des Films METROPOLIS. © FUJMS

Als weltweit erster Film wurde METROPOLIS 2001 in das Weltdokumentenerbe der UNESCO eingetragen. Nominiert wurden jedoch nicht die überlieferten originalen Filmnegativ- und Positivmaterialien, sondern lediglich das neu hergestellte Negativ der restaurierten und rekonstruierten Fassung von 2001 – im Unterschied dazu bezog sich die Nominierung der Gutenberg-Bibel auf die originalen Druckwerke und die Nominierung von Ludwig van Beethovens Symphonie Nr. 9 auf die Autografen des Werks. Dass die erste Aufnahme eines Films in das Verzeichnis des Weltdokumentenerbes erst mehr als ein Jahrhundert nach Erfindung der bewegten Bilder erfolgte, zeigt, wie spät der Film als Kulturgut Anerkennung gefunden hat. Kriterien und Standards zum Schutz des Filmersbes sind vielfach noch ungenügend ausgebildet oder müssen für filmische Dokumente erst bestimmt werden. Der Wert von originalen Artefakten als Primärquelle für die filmische Überlieferung ist längst nicht ausreichend anerkannt. So werden z. B. die auf Nitrofilm erhaltenen originalen filmischen Überlieferungsträger nach Umkopierung auf neues Trägermaterial häufig noch immer systematisch vernichtet.¹

Angesichts der immensen Verluste von Filmen stellt sich die drängende Frage nach den Ursachen. Aus welchen Gründen gingen bzw. gehen Filme verloren oder sind nur in fragmentarischer Gestalt oder in späteren Bearbeitungen erhalten? Warum besteht überhaupt die Notwendigkeit, Filme zu restaurieren oder zu rekonstruieren? Warum wurden – und werden teilweise bis heute – originale Artefakte der filmischen Überlieferung nach Umkopierung systematisch vernichtet? Wie kann es geschehen, dass filmischen Primärquellen kein Wert zugestanden wird, der ihren Erhalt als Originalmaterial sichert? Angesichts der sich gegenwärtig vollziehenden Umstel-

¹ „Um die Filminhalte bewahren zu können, ist eine Umkopierung von Nitrofilmen daher zwingend notwendig. Danach sind die Nitrofilme in aller Regel zu kassieren.“ (elektronische Publikation [im Folgenden abgekürzt: ePub] Bundesarchiv 2000).

lung von analoger auf digitale Technologie drohen auch in Zukunft schwerwiegende Verluste. Zuverlässige Systeme zur Langzeitsicherung des digitalen Erbes sind noch nicht eingerichtet oder erst in der Entwicklung begriffen. Das Schlagwort vom „Digital Dark Age“ macht die Runde: es droht der Verlust des digitalen Erbes, wenn der Erhalt für die Zukunft nicht gewährleistet ist.

Der Film ist im Vergleich zu Literatur, Bildender Kunst oder Architektur ein junges Medium. Die lange Zeit fehlende Anerkennung von Filmen als erhaltenswertes Kulturgut ist eine der Hauptursachen für den Verlust an audiovisuellen Dokumenten. Der Schutz und Erhalt von literarischen oder bildkünstlerischen Werken und Baudenkmalen wird bereits seit Jahrhunderten praktiziert, so dass sich ein Wissen darüber ausgebildet hat, wie Literatur zu sammeln, zu katalogisieren und zu edieren ist, wie Denkmäler zu verzeichnen oder wie Werke der Bildenden Kunst und der Architektur zu restaurieren oder zu rekonstruieren sind. Der Film als eine Erfindung des ausgehenden 19. Jahrhunderts wurde jedoch im Verlauf des 20. Jahrhunderts erst allmählich als archivwürdig anerkannt und wird – teilweise bis heute – nicht systematisch gesammelt und gesichert. Auch sind die Standards der Sicherung von Filmen noch nicht ausreichend bestimmt.

Die vorliegende Studie *Denkmal Film* untersucht in Band I: *Der Film als Kulturerbe* erstmals umfassend die Geschichte des Films als Kulturerbe in wesentlichen Aspekten. Daran anknüpfend legt Band II: *Kulturlexikon Filmerbe* dar, welche Prinzipien und Standards beim Schutz des Filmerbes zu beachten sind und bestimmt Schlüsselbegriffe der Theorie der Filmrestaurierung und Filmedition aus interdisziplinär vergleichender Perspektive.

Eine zentrale These des vorliegenden Werks ist, dass der Film zwar im Verlauf der letzten Jahrzehnte wachsende Anerkennung als schützenswertes Kulturgut erfahren hat, die audiovisuellen Dokumente aber noch immer nicht gleichrangig mit Werken der Literatur und Bildenden Kunst als Kulturgut anerkannt und geschützt sind. Auch in Deutschland gibt es gravierende Defizite, denn die Gesetzgebung regelt den Schutz des Filmerbes bislang nur unzureichend. Zwar waren die drängenden Probleme der Sicherung des Filmerbes 2008 Gegenstand von Debatten im Bundestag (ePub Deutscher Bundestag 2008), eine Lösung des Problems steht jedoch nach wie vor aus. Filme werden im Gegensatz zu Druckwerken noch immer nicht systematisch archiviert und gesammelt. Bislang wurden die für die Dokumentation und Archivierung schrifttextlicher Dokumente entwickelten Standards vielfach auf den Film übertragen, ohne auf die besonderen Anforderungen bei den bewegten Bildern einzugehen. Die Ausbildungsprogramme z. B. der Archiv- oder Geschichtswissenschaften und der historischen Quellenkunde berücksichtigen die spezifischen Erfordernisse audiovisueller Dokumente nicht ausreichend.² Im Zeichen der Umstellung auf digitale Technologien stellt sich zudem die

2 Die Arbeitsgruppe der Europäischen Kommission zur Umsetzung der EU-Empfehlung zum Filmerbe beklagt das unzureichende Ausbildungsangebot im Bereich Filmerbe: “Professional training in the area of film heritage seems to be a general problem, as generally there is a lack of specialised courses. [...] In conclusion, it would be desirable that more effort was devoted to creating specialised training at University level and to the organisation of seminars by film heritage institutions in order to diffuse their know-how.” (ePub EU 2008c: 9).

Herausforderung, die wissenschaftlichen Standards der Sicherung von audiovisuellen Dokumenten zu bestimmen und verlässliche Systeme der Langzeitsicherung einzurichten, um zukünftige Verluste an analogem und digitalem filmischen Kulturerbe zu verhindern.

Das Europäische Parlament und der Europäische Rat haben den dringenden Handlungsbedarf zum Schutz des Filmerbes erkannt und hierzu seit der Jahrtausendwende eine Reihe von internationalen Dokumenten verabschiedet, darunter 2001 das *Europäische Übereinkommen zum Schutz des Audiovisuellen Erbes* (ePub EU 2001a) und 2005 die *Empfehlung zum Filmerbe und zur Konkurrenzfähigkeit der damit verbundenen industriellen Aktivitäten* (ePub EU 2005a).

In Deutschland stellt insbesondere die ungeregelte und lückenhafte Archivierung und eingeschränkte Zugänglichkeit audiovisueller Quellen ein Grundproblem dar und ist darüber hinaus auch ein entscheidendes Manko für Forschung und Lehre. Das Fehlen einer systematischen Archivierung gefährdet langfristig nicht nur die wirtschaftliche Verwertung und Zugänglichmachung von Filmen sowie den langfristigen Erhalt des Kulturguts, sondern auch die Quellengrundlage für die Untersuchung von Medienphänomenen in Langzeitperspektive (ePub Wissenschaftsrat 2007: 102–103). Hiervon sind nicht nur die kommunikations- und medienwissenschaftliche Forschung betroffen, sondern ebenso andere Gebiete wie z. B. Kultur- oder Geschichtswissenschaften.

Die zentralen Ausgangsfragen des Buches beschäftigen sich damit, welche Defizite beim Schutz des filmischen Kulturguts bestehen und welche Standards der Sicherung des Filmerbes gelten sollten. Für die Untersuchung habe ich einen interdisziplinär vergleichenden Ansatz gewählt und den Schwerpunkt des Vergleichs auf die Leitdisziplinen kunstwissenschaftliche Theorie der Restaurierung und philologische Editionswissenschaften gelegt. Der hervorragend entwickelte Forschungsstand der Denkmalpflege, Kunstwissenschaft und Philologie wird so für die Herausbildung einer Theorie der Filmrestaurierung und zur Bestimmung allgemein gültiger Standards des audiovisuellen Kulturgutschutzes fruchtbar gemacht.

Die Begrifflichkeit von Denkmal und Kulturgut ist eng verbunden mit der Praxis der Bewahrung und Restaurierung von Denkmälern und der Herausbildung einer wissenschaftlichen Theorie der Denkmalpflege und des Kulturgutschutzes. Einer Theorie der Filmrestaurierung muss daher ein Überblick über die Geschichte der Anerkennung des Films als Kulturerbe vorangehen. Ein solcher Überblick, der sich sowohl auf die Geschichte der Filmarchivierung als auch auf internationale Konventionen des Denkmalschutzes stützt, ist bislang nicht geleistet worden.

Kapitel 1: Gedächtnis und audiovisuelles Kulturerbe führt in die Thematik von Gedächtnis, Erinnerung und Bewahrung des audiovisuellen Kulturerbes ein.

Die Überlieferungslage insbesondere der ersten Jahrzehnte seit Erfindung des Films ist desolat. Nach Schätzungen sind lediglich zehn bis zwanzig Prozent der Filme aus der Stummfilmzeit erhalten, aber auch in späteren Jahrzehnten hergestellte Filme sind bereits verloren oder gegenwärtig von Verlust bedroht. *Kapitel 2: Chronik eines angekündigten Verlustes* gewährt einen Überblick über die vielfältigen Ursachen, die in der Vergangenheit zur Vernichtung von audiovisuellen Dokumenten geführt haben bzw. auch in Gegenwart oder Zukunft zu Verlusten

führen. Es werden hierbei allgemein gültige Tendenzen aufgezeigt und jeweils mit konkreten Beispielen der Vernichtung audiovisueller Dokumente weltweit belegt.

Einer der Gründe für die Vernichtung audiovisueller Dokumente ist die fehlende Anerkennung des Films als schützenswertes Kulturgut. *Kapitel 3: Denkmal und Kulturerbe – allgemeine Begriffsbestimmungen* untersucht, in wieweit audiovisuelle Dokumente in den gängigen Bestimmungen von Denkmal und Kulturgut Berücksichtigung finden und stellt allgemeine Begriffsbestimmungen der Grundbegriffe Denkmal, Kulturgut bzw. Kulturerbe, Werk, Kunstwerk und Artefakt vor. Die Definition der Grundbegriffe ist Ausgangspunkt und Grundlage für den nachfolgenden Vergleich historischer Positionen der Denkmalpflege mit der Theorie der Filmrestauration (Kap. 4), zur Begriffsbestimmung des Konzepts Überlieferung (Kap. 6) sowie der Darstellung der internationalen normativen Dokumente zum Kulturgutschutz (Kap. 8).

Die Gemeinsamkeiten zwischen den Grundprinzipien der Denkmalpflege und der Filmrestauration beleuchtet *Kapitel 4: Historische Positionen der Denkmalpflege und Filmrestauration*. Der historische Rückblick auf wegweisende Positionen der Denkmalpflege bei John Ruskin, Eugène Viollet-le-Duc, Georg Dehio, Alois Riegl und Cesare Brandi stellt die grundlegenden Konzepte vor: „Konservieren statt Restaurieren“, Ergänzung und Komplettierung, Original versus Rekonstruktion, Dokumentation des Kulturerbes und Systematisierung der Theorie. Die Parallelen zwischen den Positionen der Denkmalpflege und der Filmsicherung werden aufgezeigt.

Aufgrund des hervorragend entwickelten Forschungsstands kommt neben der Kunstwissenschaft und Denkmalpflege vor allem der Philologie als Leitdisziplin herausragende Bedeutung für die Herausbildung einer Theorie der Filmrestauration und Filmedition zu. *Kapitel 5: Editionsphilologie und Filmrestauration* zieht den Vergleich zwischen den Verfahren der Textkritik und der Film-Restauration bzw. Film-Rekonstruktion und weist auf Parallelen wie Unterschiede zwischen den Disziplinen hin.

Ausgehend von den philologischen und archivwissenschaftlichen Begriffsdefinitionen (und in Abgrenzung dazu) nehme ich in *Kapitel 6: Zum Konzept der Überlieferung* erstmals eine umfassende Bestimmung der Überlieferung für den Film in zentralen Aspekten vor: sowohl auf der Ebene der Überlieferung des filmischen Einzelwerks als auch auf der übergeordneten Ebene der Überlieferung nationaler Filmsammlungen. Das filmische Schaffen des Regisseurs Friedrich Wilhelm Murnau ist geeignet, exemplarisch die spezifische Problematik filmischer Überlieferung auf der Ebene des Einzelwerks zu verdeutlichen. Als eminent wichtiges Fallbeispiel für die Folgen einer nationalen Sammlungspolitik lege ich unter Rückgriff auf Archivquellen die Geschichte von Aufstieg und Fall des Reichsfilmarchivs (1934–1945) dar. Anhand der Geschichte dieses Archivs werden die Ursachen für die schwierige Überlieferungslage sowie die gravierenden Auswirkungen des Zweiten Weltkriegs auf die Filmarchivierung in Europa verdeutlicht.

Kapitel 7: Positionen zur Geschichte der Filmarchivierung untersucht, inwieweit die Gründung von Filmarchiven zur Anerkennung des Filmes als Kulturgut beigetragen bzw. welche weitere Motivationen zur Errichtung von Aufbewahrungsstätten für Film-Dokumente geführt haben. Anhand konkreter Beispiele zeige ich allgemein gültige Entwicklungstendenzen aus historischer Perspektive auf, wie z. B. die Anerkennung des Films als historische Quelle, den

Zusammenhang zwischen Urheberrecht und Filmarchivierung, die Anfänge städtischer und staatlicher Filmarchivierung, Monarchen als frühe Filmstars, die Rolle militärischer Propaganda, die Institutionalisierung „wilder Sammlungen“ und die Musealisierung.

Erst seit dem ausgehenden 20. Jahrhundert und verstärkt mit der Wende zum 21. Jahrhundert finden die bewegten Bilder in den internationalen normativen Dokumenten zum Kulturgutschutz explizit Berücksichtigung. *Kapitel 8: Kulturerbe – internationale Vereinbarungen* gewährt einen umfassenden Überblick über bestehende internationale Vereinbarungen zu Kulturgut und Kulturerbe in den Dokumenten der UNESCO und der EU und zeigt damit die wachsende Anerkennung des filmischen Kulturguts auf. Der Überblick offenbart, dass erstmals 1980 mit der UNESCO Empfehlung von Belgrad der Schutz bewegter Bilder in den Rang einer internationalen Vereinbarung erhoben wurde. Für die Geschichte der Anerkennung des Films als Kulturerbe in Europa sind neben den Dokumenten der UNESCO insbesondere die normativen Dokumente der EU von Bedeutung, da diese im Unterschied zu den Dokumenten der UNESCO für die Gesetzgebung der EU-Staaten bindende Wirkung haben können.

Die Gesetzgebung ist das zentrale Instrument eines Staates zum Schutz des filmischen Kulturerbes. *Kapitel 9: Nationale Gesetzgebungen zum Filmerbe* vergleicht die nationalen Gesetzgebungen zum Filmerbe in den USA, Frankreich, der Russischen Föderation und Deutschland, um die Defizite der Gesetzgebung zum Filmerbe in der Bundesrepublik Deutschland im internationalen Vergleich aufzuzeigen. Untersucht wird auch, inwieweit die in Kap. 8 vorgestellten internationalen normativen Vereinbarungen zum Schutz des audiovisuellen Kulturguts – insbesondere die Vorgaben der EU – tatsächlich umgesetzt wurden. Nach einer einleitenden Vorstellung der Institutionen der Filmarchivierung skizziere ich die historischen Grundzüge der Filmarchivierung in Deutschland nach 1945 sowie in der Sowjetunion (einschließlich der Thematik der in den besetzten Gebieten während und nach Ende des Zweiten Weltkriegs erbeuteten Filme), um die gegenwärtige Situation des Filmerbes verständlich zu machen.

Im Rahmen des Projekts habe ich zahlreiche Interviews mit Filmarchivaren und Filmrestauratoren aus Deutschland, dem europäischen Ausland sowie den USA und weiterer Länder geführt. Die Transkripte dieser Interviews dokumentieren zentrale Aspekte der Geschichte von Filmarchivierung und der Theorie und Praxis von Restaurierung und Sicherung audiovisueller Dokumente. Sie haben die Konzeption des Nachschlagewerks zum Schutz des audiovisuellen Kulturerbes nachhaltig beeinflusst. *Kapitel 10: Interviews* präsentiert ausgewählte Interviews. Zur Geschichte der Filmarchivierung in Deutschland gibt Wolfgang Klaue Auskunft. Wolfgang Klaue war in seiner damaligen Funktion als Leiter des Staatlichen Filmarchivs der DDR (SFA) und langjähriger Präsident der Internationalen Vereinigung der Filmarchive (FIAF) maßgeblich an der Vorbereitung der UNESCO Empfehlung von Belgrad 1980 beteiligt. Robert Gitt und Edward Richmond vom UCLA Film & Television Archive in Los Angeles geben Einblick in die Geschichte der Filmarchivierung in den USA und in die von Robert Gitt seit den 1970er Jahren verantworteten Filmrestaurierungen, die als wegweisend für die Entwicklung der Theorie und Praxis der Filmrestaurierung in den USA gelten können.

1. GEDÄCHTNIS UND AUDIOVISUELLES KULTURERBE

Als die Bilder laufen lernten, markierte die „lebende Fotografie“ den Beginn einer neuen Ära. Die Wirkmacht der Filme wies ihnen eine Vorrangstellung in Kunst und Kultur des 20. Jahrhunderts zu. Die bewegten Bilder legen ein lebendiges Zeugnis der Epoche ab – ihrer Geschichte,

Farr off from these a slow and silent stream,
Lethe the River of Oblivion rouses
Her watrie Labyrinth, whereof who drinks,
Forthwith his former state and being forgets,
Forgets both joy and grief, pleasure and pain.

(John Milton: *Paradise Lost*)³

Kunst und Wissenschaft – von den Errungenschaften der Hochkultur bis hin zum Alltagsleben. In ihrer Flüchtigkeit und Gebundenheit an das Erleben in der Zeit gleichen die Laufbilder dem menschlichen Leben. Als Werke menschlicher Schaffenskraft oder Abbild des Lebens sind sie jedoch geeignet, das menschliche Leben selbst zu überdauern und im Gedächtnis zu bewahren.

Die bewegten Bilder sind im Lauf der Zeit zu einer mächtigen Flut angeschwollen; diese droht indessen verloren zu gehen, unterzugehen in einem Strom des Vergessens. Im griechischen Mythos ist das Sinnbild für das Vergessen ein Fluss der Unterwelt, in dessen Fluten sich die Erinnerung auflöst: *Lethe*. Dem Mythos nach ist die Vergessen spendende Lethe eine weibliche Gottheit und Antipode der *Mnemosyne*, der Göttin des Gedächtnisses und Mutter der Musen. John Miltons Poem *Paradise Lost* evoziert den Lethestrom, wie vor ihm Hesiod, Vergil oder Dante. Wir haben Kenntnis von den Werken dieser Autoren, da sie nicht im Lethestrom verschwunden, sondern überliefert und daher in Erinnerung geblieben sind. Je weiter wir allerdings in der Zeit zurückgehen, desto lückenhafter ist die Überlieferung. So ist aus der Antike nur ein Bruchteil der Werke tradiert. Die uns überkommenen Werke namhafter – sowie auch diejenigen

3 Milton, John: *The Poetical Works of John Milton. Volume 1: Paradise Lost*. [1667/1674] Edited by Helen Darbishire. Oxford: Oxford University Press 1967. Book II, p. 41, 582–586.

weniger berühmter – Autoren werden ediert, in Bibliotheken archiviert oder stehen digitalisiert als Volltext im Internet zum Abruf zur Verfügung.

Weit weniger gesichert ist indessen das audiovisuelle Gedächtnis der Menschheit. Wie viele „verlorene Paradiese“ mag es unter den audiovisuellen Dokumenten geben? PARADISE LOST lautet der Titel eines unter Regie von Mack Sennett 1911 in den USA gedrehten Films. In Deutschland drehte Bruno Rahn 1917 DAS VERLORENE PARADIES. Im gleichen Jahr entstand THE MYSTERY OF LAKE LETHE in den USA. 1939 drehte Abel Gance in Frankreich PARADIS PERDU⁴. Sind diese Filme überliefert? Sind sie für die Nachwelt gesichert, archiviert und zugänglich? Oder sind sie verloren? Schätzungen zufolge sind nur etwa zehn bis zwanzig Prozent der Stummfilme erhalten; auch in der Tonfilmepoche sind große Verluste an Filmen zu beklagen. Wie ist es also generell um den Schutz dieser audiovisuellen Dokumente bestellt? Welche Laufbilder sind gegenwärtig oder zukünftig vom Untergang bedroht?

Die Bewahrung des audiovisuellen Gedächtnisses der Menschheit, des audiovisuellen Weltkulturerbes, stellt sich als eine dringliche Aufgabe und eine Verpflichtung dar, die nationale Grenzen überschreitet.

Die digitale Revolution führt zu einer Ablösung der traditionellen analogen Techniken. Durch die fortschreitende Digitalisierung steigt der Wert der originalen analogen Artefakte der filmischen Überlieferung als Primärquelle und es wächst die Notwendigkeit, verbindliche Standards für die Dokumentation der audiovisuellen Dokumente festzulegen und ihren quellenkundlichen Wert zu sichern. Bibliotheken, Archive und Museen durchlaufen im Zeitalter der Digitalisierung eine Entwicklung, die zur Ausbildung von Netzwerkstrukturen führt, in denen Sammlungen und Bestände zunehmend nicht mehr als physische Objekte, sondern als immaterielle multimediale Inhalte in Form von Reproduktionen der originalen Objekte im Internet zugänglich gemacht werden. Im Zeitalter des Digitalen wächst der Strom der audiovisuellen Dokumente stark an; Bibliotheken, Museen und Archive sind mit der Herausforderung konfrontiert, Lösungen für eine Langzeitsicherung zu finden, um diese Werke für zukünftige Generationen zu bewahren und die Erhaltung des Kulturerbes sicher zu stellen.

4 Der Film PARADIS PERDU kam 1940 in Paris in die Kinos. Der junge François Truffaut entdeckt mit diesem Film seine Liebe zum Kino.

2. CHRONIK EINES ANGEKÜNDIGTEN VERLUSTES

Film ist ein fragiles Kulturgut, der Vergänglichkeit und Zerstörung anheim gegeben. Ein Großteil der Filmproduktion aus der Stummfilmzeit ist verloren, aber auch Filme der späteren Jahre – Tonfilm und Farbfilm – sind vom Verfall bedroht. Die Gründe und Ursachen, die zu Verlust und Vernichtung des audiovisuellen Kulturguts führen, sind vielfältiger Natur.

Das Zelluloid (auch Zellhorn) ersetzte in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die zerbrechliche Glasplatte als Trägermaterial für die fotografische Aufnahme und schuf damit die Grundlage für die Entwicklung des fotografischen Films: Zelluloid bzw. Nitrozellulose eignete sich als eine leichte und transparente, biegsam-geschmeidige und zugleich widerstandsfähige beständige Substanz zum Einsatz als Kinofilm.⁵ Jedoch ist das organische Material vom Zeitpunkt seiner Herstellung an in Selbstauflösung – Autokatalyse – begriffen und zudem extrem feuergefährlich.

5 Zur Einführung des Zelluloid in die Fotografie und der Materialeigenschaften siehe z. B. der am 5. Februar 1892 in der Zeitschrift *Photographic News* publizierte Artikel "Celluloid Films" von J. Désiré England: "For many years past it has been a great aim in photography to substitute a lighter material than glass as a support for the sensitive film for negatives, and, until the introduction of celluloid, no substance was found to be capable of supplanting glass for the purpose. Celluloid as a new material in the arts dates back to about the year 1869. It is a hard, durable, substance, almost entirely unaffected by acids or alkalies, unchangeable under ordinary atmospheric conditions, and is very tough. It is rendered plastic by heat, and can be moulded into any desired shape." Für die Bereitstellung von Literatur zur Geschichte des Nitrofilms danke ich dem George Eastman House, das anlässlich der AMIA-Konferenz in Rochester 2007 einen Nitrate Film Workshop durchführte.

Inwiefern sind Filme als Kulturgüter geschützt? Welche Defizite bestehen beim Schutz des Filmerbes? Und welche Standards sollen für seine Sicherung gelten? In zwei Bänden stellt Anna Bohn unter Berücksichtigung zahlreicher Filmbeispiele und Archivquellen erstmals und umfassend die Grundlagen zum Schutz des Filmerbes dar.

Der erste Band behandelt wesentliche Aspekte des audiovisuellen Kulturgutschutzes aus historischer Perspektive wie die Grundlagen filmischer Überlieferung, die Geschichte der Filmarchivierung und die Chronik der Verluste sowie internationale Vereinbarungen und nationale Gesetzgebungen zum Filmerbe. Der zweite Band definiert Schlüsselbegriffe zum Schutz des Filmerbes wie Sicherung, Konservierung, Restaurierung, Rekonstruktion, Dokumentation, Original, Kopie, Reversibilität, Authentizität, Integrität, Autorisation, Fragment, Lacuna, Ergänzung & Komplettierung, Edition und Fassung.

Mit seiner interdisziplinär vergleichenden Methode richtet sich dieses Handbuch sowohl an die Film- und Medienwissenschaften, die Denkmalpflege, Kunstwissenschaft, Philologie, Archiv- und Bibliothekswissenschaften, Museumskunde als auch an die Kultur- und Geschichtswissenschaft.

