

Film Preservation im globalen Kontext

Technologie, Ökonomie und Bildung

Manuel Götz



Film Preservation im globalen Kontext Technologie, Ökonomie und Bildung

Manuel Götz

Der vorliegende Artikel möchte einen Überblick über die gängige Praxis der Film Preservation in einem globalen Kontext schaffen. Er will Bewusstsein stiften für die einzigartigen Probleme filmischer Konservierung und für die Notwendigkeit, Film als historisches Medium museal zugänglich zu machen. Außerdem soll der Beitrag die Bedeutung internationaler Zusammenarbeit unterstreichen, um dem globalen Filmerbe eine lebendige Zukunft zu sichern.

Im weiteren Verlauf plädiert der Beitrag für eine verstärkte transnationalen Zusammenarbeit und einen forcierten Wissenstransfer, der offen, demokratisch und niederschwellig das Wissen um die Praxis weitergibt. Gleichzeitig muss die Resilienz der Archive weltweit angesichts äußerer Gefahren für die Sammlungen gestärkt und politische Repräsentanz genauso wie Öffentlichkeiten aktiv gesucht werden.

Der Autor beleuchtet die Situation analoger Filme im Archiv und fokussiert sich auf Aspekte wie Materialstabilität (physikalisch und chemisch), Zugänglichkeit (*accessibility*), Kuratorenschaft und Obsoleszenz, um ein möglichst breites Bild der Praxis abzubilden.

Die globale Perspektive soll abschließend mit dem Fallbeispiel der *Film Heritage Foundation*, einer privaten Initiative zur Filmsicherung des umfangreichen nationalen Filmerbes Indiens illustriert werden.

Analoger Film im Archiv

Das bewegte Bild war das kulturelle Leitmedium des 20. Jahrhunderts und stellt heute einen umfassenden Teil unseres kulturellen Erbes dar. In der archivarischen Auseinandersetzung stellt das Medium sowohl technisch als auch kuratorisch einzigartige Anforderungen, die in dem Begriff der *Film Preservation* zusammengefasst werden.

Seit 1980 definiert der Begriff *Film Preservation* sämtliche konservatorischen und restauratorischen Maßnahmen, die notwendig sind, um diese langfristige Bewahrung des Mediums zu gewährleisten. Dieser Zeitpunkt gilt als der Startpunkt für den *archival turn*, die Hinwendung von Film zum Archiv.¹ Eine akademische Disziplin wurde die Praxis erst in den 2000er Jahren. Das Medium selbst ist kurz vor 1900 entstanden – es geht hier somit um eine vergleichsweise junge, durchaus dynamische restauratorische Praxis.

Film Preservation in a global context Technology, Economy and Education

The article explores global film preservation and the long-term safeguarding of analog films as cultural heritage. Preserving films comes with challenges in material stability, accessibility and technological obsolescence. Nitrate and acetate films degrade chemically which makes preventive storage and restoration necessary. Digitization today often serves both archival and accessibility purposes but carries risks due to technological dependencies. Public awareness and political support for film preservation are often insufficient. Initiatives like the Film Heritage Foundation in India show that knowledge transfer, international collaboration and advocacy are crucial. With climate change threats archives must become more resilient. The article calls for open education programs and stronger networking to ensure the long-term survival of film heritage.

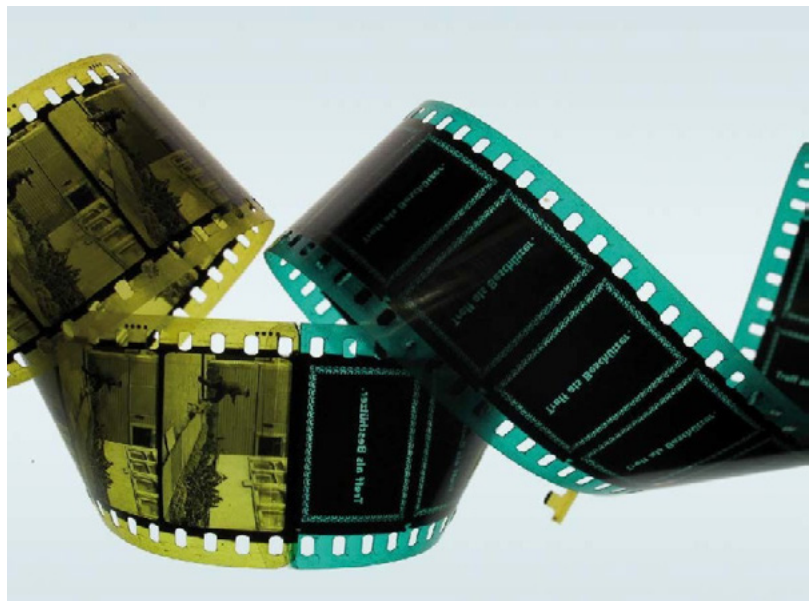
Filmsammlungen finden sich heute in musealen Einrichtungen verschiedenster Ausprägung: in (teil)staatlichen Institutionen mit öffentlichem Sammlungsauftrag (Deutsches Bundesfilmarchiv, British Film Institute, Library of Congress, China Film Archive, National Film Archive of India), in privaten Institutionen mit (spezifischem) Sammlungsauftrag oder -interesse (Museum of Modern Art New York, Österreichisches Filmmuseum, Dovzhenko Center Kiev) oder in Stiftungen einzelner Regisseure (F. W. Murnau Stiftung, R. W. Fassbinder Stiftung). In den USA sind es oft die Studios selbst, die ihre großen Produktionen weitestgehend eigenständig archivieren. Darüber hinaus gibt es unzählige regionale Archive, Archive ohne spezifischen Sammlungsschwerpunkt auf Film, private Sammler, Nachlässe aus Filmlaboren, Kinos und Distributoren sowie Vereine, Firmen und nicht zuletzt Familien, die Filmmaterial besitzen und in einer Form archivieren.

Problem 1: Physikalische und chemische Materialstabilität

Wir müssen unser globales Filmerbe dementsprechend als stark diversifiziert verstehen, bestehend aus den Spiel- und Dokumentarfilmen der großen Filmindustrien sowie auch aus privatem Filmschaffen (Amateurfilm), Werbung, Nachrichten (*Newsreels*), Propagandafilm, Film als Unterrichtsmaterial (Lehrfilm), Musikfilm, Schnittresten, Kameratests, *Orphan Film* usw. Darüber hinaus umfasst die Praxis der *Film Preservation* Ephemera wie Poster, Programmhefte, Fotografien und je nach Institution auch filmtechnische Geräte und Memorabilia.

Im Folgenden stehen die dringlichsten Fragestellungen im Mittelpunkt, die das Filmmaterial selbst – der primäre Sammlungsschwerpunkt eines Filmarchivs – an die Institution stellt.

Beim Film sind es in erster Linie die Trägermedien – die *Filmbase*, über die die bildgebende Gelatine mit ihren Silberpartikeln und Farbschichten gegossen ist –, die für die konservatorische Behandlung von primärer Bedeutung sind. Es wird zwischen drei Materialien unterschieden: Azetatfilm (das Trägermedium ist Di- oder Triazetatzellulose, auch bekannt als *Safety Film*), Nitratfilm (mit dem Trägermedium Nitrocellulose) und Polyesterfilm.²



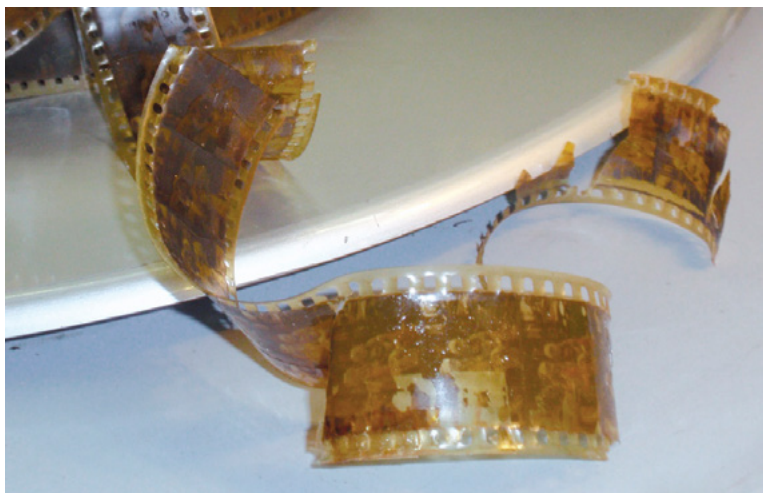
1 Gewellter Filmträger (Nitratfilm)



2 Gewölbter Filmträger (Nitratfilm)

Polyester als Bildträger bereitet die wenigsten Probleme und hat die mit Abstand längste Lebenserwartung. Als Kunststoff ist es chemisch stabil, wetterbeständig und robust bei maschineller Behandlung. Leider ist dieses Material filmhistorisch relativ irrelevant. Es ist ein verhältnismäßig neues Medium und wird in der Filmproduktion erst seit den späten 1990er Jahren – und hier fast ausschließlich für Vorführkopien, die gemeinhin nicht als Bezugsquelle für Restaurierungen herangezogen werden – verwendet.

Wesentlich komplexer stellt sich die Arbeit mit Nitratfilm dar. Ein großer Teil der frühen Filmproduktion bis in die 1950er Jahre (und in manchen Teilen der Welt weit darüber hinaus) fand auf Nitratfilm statt. Nitrocellulose als Trägermedium ist chemisch instabil; ihr Zerfallsprozess ist irreversibel und autokatalytisch (selbstbeschleunigend), sie ist in jedem Stadium leicht entzündlich, und ihre Entzündlichkeit nimmt mit fortschreitendem Verfall zu, bis hin zu einem Potential der spontanen Selbstentzündung bei Temperaturen um 40 °C im letzten Zerfallsstadium. Darüber hinaus werden im Verfallsprozess nitrose Gase freigesetzt, die wiederum für andere Filme schädlich und für den Menschen giftig sind. Typische Schadensbilder sind neben der mechanischen Abnutzung Schrumpfung, Versprödung, Wellung, Wölbung, Austrocknung sowie Austritt von Silber und Weichmachern.³ Bei fortschreitendem Zerfall setzt eine Pulverisierung des Trägers ein (Abb. 1–4).



3 Spröder, gebrochener Filmträger (Nitratfilm)

Azetatfilm, wenngleich nicht so leicht brennbar wie Nitratfilm, bringt seine eigenen inhärenten Probleme für die archivarische Behandlung mit sich. Am bekanntesten und weit verbreitet ist das Essigsäure-Syndrom (*Vinegar Syndrome*), bei dem durch den Zerfall des Bindemittels zwischen Träger und Emulsion Essigsäure freigesetzt wird.⁴ Auch dieser Prozess ist autokatalytisch und irreversibel. Die in der Luft freigesetzte Essigsäure kann, wenn sie sich



4 Nitratfilm, fortschreitender Zerfall, Pulverisierung



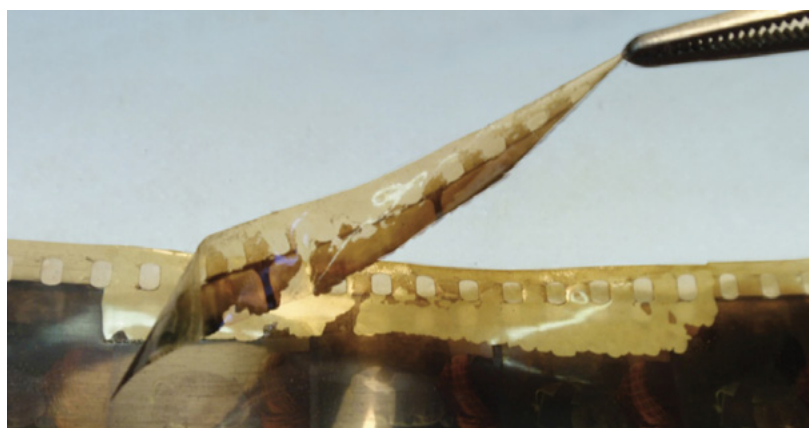
5 Emulsionsablösung (Azetatfilm)

durch die Behälter diffundiert, benachbarte Filmrollen infizieren und dort deren Zerfallsprozess initiieren. Der Zerfallsprozess kann mit PH-Indikatoren in oder an der Büchse überwacht werden.

Weitere Zerfallsprozesse bei Azetatfilm sind zum Beispiel das Austreten der blauen und grünen Farbgeber aus der Emulsion, wodurch der Film rotstichig erscheint, das Herausdiffundieren von Weichmachern, was den Film schrumpft, spröde und brüchig werden lässt, das Wachstum von Bakterien und Schimmel an der Filmoberfläche oder in der Emulsion sowie die chemische Umwandlung der Silberpartikel (Rost, Halo) oder die Schichtablösung (Delamination) vom Träger (Abb. 5, 6).

Viele beschädigte Filme – sowohl auf Nitrat- als auch auf Azetatträgern – lassen sich durch chemische und physikalische Behandlung wieder bearbeitbar machen. Darunter fallen jene Prozesse, die weithin als aktive Restaurierung verstanden werden, wie etwa De- und Rehydrieren, Zuführen von Weichmachern und anderen Inhaltsstoffen, Emulsionsübertragung, Beschichten sowie manuelle Reparatur der Perforation, den Klebestellen usw. Die meisten dieser Prozesse sind arbeits- und zeitintensiv und können dementsprechend nur unter großem Zeitaufwand für große Mengen Material durchgeführt werden. Viel effizienter ist es, auf Archivseite den Zerfallsprozessen in der Lagerung der Filme (passiv) entgegenzuwirken.

Die meisten Zerfallsprozesse lassen sich in der passiven Lagerung durch zwei essenzielle äußere Faktoren steuern: Temperatur und Luftfeuchtigkeit. Das ideale Filmager hat eine Temperatur von 5 °C bei einer relativen Luftfeuchte von 35 %.⁵ Unter diesen Bedingungen hat frisches Filmmaterial eine Lebenserwartung von etwa 500 Jahren.⁶ Das Einfrieren von Filmen verlangsamt die Zerfallsprozesse zwar noch deutlicher, allerdings muss der Film dann bei erneuter Behandlung langsam und stetig der Umgebungstemperatur angepasst werden. Deswegen werden Filme in der Praxis nur dann eingefroren, wenn gesichert ist, dass sie zumindest einige Monate, idealerweise mehrere Jahre nicht mehr benutzt werden.



6 Emulsionsablösung (Azetatfilm)

Hier offenbart sich auch das größte Problem, gegen welches die Community auf einer globalen Ebene anzukämpfen versucht: Ideale Lagerbedingungen für ein einigermaßen großes Konvolut zu erzeugen und konstant zu halten ist aufwändig, bedarf eines konstanten Monitorings und kostet in Summe sehr viel Geld. Insbesondere dann, wenn sich die äußeren Faktoren deutlich von den Zielwerten im Lager unterscheiden, wie es in vielen Regionen des globalen Südens bei stetigen Außentemperaturen jenseits der 30 °C der Fall ist. So ist es immer die erste Prämisse der passiven Lagerung, sofern kein aktives Schadensmanagement (Essigsäure-Behandlung, Entfeuchten, Desinfizieren usw.) notwendig ist, Temperatur und Luftfeuchtigkeit in Richtung der Zielwerte zu bringen und möglichst konstant zu halten (*cold storage*).

In der Hochphase des fotochemischen (analogen) Filmprozesses gegen Ende des vergangenen Jahrhunderts wurde dem Zerfall und der langfristigen Beschädigung von Filmen derart begegnet, dass Filme dupliziert wurden, Nitratfilme auf *Safety Stock* umkopiert und von den Negativen Duplikate angefertigt wurden. Je mehr Elemente desselben Titels existierten, desto wahrscheinlicher war seine Bewahrung.

Heute wissen wir, dass selbst in Deutschland, wo die Filmarchivierung in den letzten Jahren durchaus ernsthaft betrieben wurde, davon auszugehen ist, dass bei der derzeitigen Digitalisierungsrate und der geschätzten Halbwertszeit der Filmträger bei Weitem nicht alle Filme, möglicherweise nicht einmal die Mehrheit, rechtzeitig in eine digitale Form gebracht werden können, bevor sie unwiederbringlich zerfallen.⁷ Es offenbart sich also eine große Diskrepanz zwischen der theoretischen archivarischen Qualität des Mediums Film und der tatsächlichen Realität in den Lagerräumen der Filmarchiv, die geprägt ist von Zerfall, Obsoleszenz und Verlust aufgrund von mangelhafter Lagerung in der Vergangenheit.

Film Preservation ist ein Wettlauf gegen die Zeit, ein ständiges Ankämpfen gegen ein Medium, welchem im Moment seiner Produktion bereits der inhärente Zerfall innewohnt.

Problem 2: Zugänglichkeit und Kuratorenschaft

Film wird erst in der Projektion lebendig. Die langfristige passive Lagerung in *cold storage* bedeutet noch nicht die Weitergabe des Verständnisses und Wissens von und für Film an nachkommende Generationen. Film muss einer Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden, um seine Lesbarkeit zu ermöglichen und sein Überleben zu sichern.

Dies geschieht heute durch die Digitalisierung, also die Migration des Mediums. In der Regel wird das Element mit der höchsten Informationsdichte (das originale Kameranegativ) in hoher Auflösung digitalisiert, zudem werden ein digitales Master-File sowie ein oder mehrere Zwischen- und

Projektionsformate erzeugt. Die Einlagerung des digitalen Master-Files zur längerfristigen Sicherung geschieht nach gängigen Industriestandards auf LTO-Tapes (*Linear Tape Open*), welche wiederum im Filmarchiv eingelagert werden.

An dieser Stelle muss angemerkt werden, dass eine finale Lösung der digitalen Langzeitsicherung von Daten nicht existiert. Die Speicherung auf LTO-Tapes bedarf einer regelmäßigen Umkopierung auf die jeweils neueste Generation und die Lagerung von Kopien an verschiedenen Orten. Alternative Lösungen wie die Einbelichtung der Daten in Glas sind noch nicht reif für eine massenhafte Anwendung. Tatsächlich ist heute noch die sicherste Variante, digitalisierte Filmbilder möglichst lange zu speichern, deren Rückbelichtung auf analogen Schwarz-Weiß-Film. Dieser besteht nur aus chemisch stabilen Silberhalogeniden – die instabilen organischen Farbkuppler fehlen. Für die Sicherung von verschiedenen Daten abseits visueller Medien (Bankkundendaten, digitalisierte Kunstwerke, Genomstrukturen usw.), wird bis heute Schwarz-Weiß-Polyesterfilm verwendet und beispielsweise im Arctic World Archive in Spitzbergen, Norwegen, eingelagert.⁸

Von vielen Filmen, die wir heute digitalisieren, wissen wir, dass sie aufgrund ihres fortgeschrittenen Verfalls wohl in Zukunft nicht mehr verfügbar gemacht werden können. Somit übernimmt der Akt der Digitalisierung heute weitestgehend die Rollen der Verfügbarmachung, Archivierung und Kopierung des analogen Filmoriginals. Diese Tendenz lässt sich über den Globus verteilt betrachten und wurde in Deutschland in den letzten Jahren mit dem „Förderprogramm Filmreihe“ der FFA Filmförderanstalt (einer de facto Digitalisierungsförderung) durchgeführt.⁹

Die digitalisierten historischen Filme haben hingegen oft die Schwierigkeit, ein Publikum zu finden. Meist laufen diese in restaurierter Fassung im Kino nur auf einschlägigen Festivals, in den Nischensektionen der großen Festivals (Berlinale Retrospektive, Cannes Classics), oder einmalig bei der Präsentation der Restaurierung im hauseigenen Kino. Selten finden sie ihren Weg in die Welt der Streaming-Portale (Mubi, Criterion Channel, der YouTube-Kanal der DEFA). Die Portale der großen kommerziellen Filmproduktionshäuser (inklusive Amazon, Netflix und Disney) scheinen kein Interesse an der Verwertung historischer Filme zu haben.

Und dabei haben es Feature-Formate noch wesentlich leichter als schwerer einzuordnende und vermarktbar Filmgattungen, wie Amateurfilm, *Newsreels* und Propaganda. Diese werden nur selten öffentlich gezeigt und so gut wie nie außerhalb eines musealen Kontexts.

Problem 3: Awareness und Obsoleszenz

Film Preservation kämpft global um die Anerkennung ihrer Relevanz. Staatliche Fördersysteme, sofern sie denn überhaupt existieren, sind oft innerhalb der Filmproduktionsförderung integriert und fördern selten weitreichende Konvolute, sondern nur einzelne Titel, was die archivarisches Bearbeitung von Film außerhalb seiner Verwendung als kommerzielles Massenmedium komplizierter macht.

Dieses Problem sehen wir auch auf technologischer Ebene: Digitale Technologien, die in der restauratorischen Praxis Verwendung finden (Filmscanner, Restaurierungssoftware, Grading Systeme, Projektoren), werden erst seit wenigen Jahren an die expliziten Bedürfnisse der Filmrestauration angepasst. Archivfilm hat etwa andere Ansprüche an den Filmscanner hinsichtlich Transport, Farbbildung, Dichtumfang und Formatflexibilität als neu produzierter Analogfilm. Nicht selten bedarf die Adaption der Technik in den Laboren der Filmarchive und Dienstleister der findigen Kreativität langjähriger Mitarbeiter und Mitarbeiterinnen sowie die Entwicklung einer Do-It-Yourself-Maschinerie (wie etwa das Zunutzemachen alter Projektoren, optischer Kopiermaschinen und Trickgeräten, aus denen, mitunter kreativ und experimentell, neue Geräte mit einem spezifischen Einsatzbereich gebaut werden) zur artgerechten Behandlung von Archivfilm.

Die verwendete Technik, die eingesetzten Algorithmen, selbst das begleitende Marketing orientieren sich sehr nah am aktuellen *Dispositif* der Filmproduktion. *Remasterings* lassen die dem Film inhärenten technischen Limitierungen seiner Zeit vergessen und hochauflösende, glanzvolle Restaurierungen können problemlos in die gegenwärtige Bilderflut eingepasst werden, anstatt aktiv und kontextualisiert abseits davon zu stehen. Unglücklicherweise adaptieren wir in der Branche allzu gerne den ewigen Fortschrittsglauben, den uns die Filmindustrie lehrt, in dem jede nachfolgende Technologie die ihr vorausgegangene ablöst und mit etwas Besserem ersetzt. Es ist das Filmoriginal, welches seine Restaurierung diktieren sollte – nicht ein gegenwärtiges technologisches Faksimile.

Film Preservation, selbst wenn sie als digitalisierter Workflow stattfindet, benötigt immer noch alte Maschinen (*legacy equipment*) und Menschen, die die Behandlung und Bearbeitung von analogen Filmmaterialien verstehen und beherrschen. Dementsprechend findet sich in den Restaurierungslaboren eine Vielzahl an historischem Equipment, welches auch in einem Museum Platz finden würde: Umrolltische, Schneidetische, Abziehtische zur Negativbearbeitung, Klebeladen und Negativhobel werden kaum mehr produziert und müssen immer öfter aus Restbeständen, Firmenauflösungen und von Hochschulen angekauft und teils mühsam revitalisiert werden.

Mit diesem Prozess geht parallel ein Verlust von Know-how einher: Viel Personal, welches die analogen Prozesse versteht, bedienen und gegebenenfalls weitergeben kann, ist inzwischen im Ruhestand. Viel umfangreiches Wissen wurde nie schriftlich fixiert, sondern existiert nur in der jahrelangen Erfahrung der Mitarbeiterinnen und Mitarbeiter – und viel Wissen ist mittlerweile auch unwiederbringlich verloren gegangen. Für einen wesentlichen Teil des analogen Filmwissens kam die Akademisierung des Berufs zu spät.

Lösungsansätze

Neben einer verstärkten transnationalen Zusammenarbeit sollte auch ein verstärkter Wissenstransfer stattfinden, der offen, demokratisch und niederschwellig die Praxis und das Know-how der *Film Preservation* weitergibt. Gleichzeitig muss die Resilienz der Archive weltweit angesichts immer größer werdender äußerer Gefahren gestärkt werden und politische Awareness genauso wie neue Öffentlichkeiten aktiv gesucht werden.

Film wird Film bleiben! Die Materialität des analogen Mediums lässt sich nicht beeinflussen und Archive zukünftiger Generationen werden zusehends mit den Problemen des Zerfalls der Originale zu kämpfen haben, und auf dem Weg dorthin werden wohl, wie oben angedeutet, einige Unikate unwiederbringlich verloren gehen.

Um die Rolle des Filmarchivs in der Gesellschaft zu stärken, die restauratorischen Fähigkeiten seines Personals zu verbessern und die Filme einer breiteren Öffentlichkeit zugänglich zu machen, stehen durchaus verschiedene Optionen offen.

Wissenstransfer, internationale Zusammenarbeit

Ein großer Teil des Know-hows der filmarchivarischen Praxis liegt als undokumentierte *best-practices* vor, entstanden in der jahrelangen Routine der beteiligten Profis. Um dieses Wissen weiterzugeben, bedarf es vermehrter Publikation, der verstärkten Aufzeichnung und Vermittlung dieser Methoden. Das vorhandene Wissen ist enorm und viele Probleme betreffen alle Institutionen gleichermaßen. Was jedoch häufig fehlt, ist eine Plattform für den Austausch. Leider findet sich das Wissen in einigen wenigen globalen Zentren, bei den wenigen spezialisierten Dienstleistern, in Ländern wie den USA, Italien, Frankreich, Großbritannien, Deutschland und den Niederlanden gebündelt.

Eine Initiative, auf die in diesem Zusammenhang hingewiesen werden sollte, ist die Publikation „Share That Knowledge! A Road Map for Sharing Knowledge across Generations of Audiovisual Archivists“, ein Zusammenschluss von 13 audiovisuellen Archiven aus verschiedenen Teilen der Welt.¹⁰ Es wird dabei bereits heute auf Methoden wie Interviews und Zeitzeugenbefragung (*oral history*) gesetzt und die Bildaufzeichnung technischer Prozesse und ein direktes Anlernen auf bestimmten Geräten praktiziert.

Die Akademisierung der Profession hat definitiv geholfen und Publikationen hervorgebracht. Allerdings finden die einschlägigen Kurse fast ausschließlich in Nordamerika und Europa statt, dementsprechend ist die Zugänglichkeit für Archive und Archivarinnen aus dem globalen Süden schwieriger. Es muss also der internationale Austausch weiter gefördert werden, das vorhandene Wissen freier zirkulieren können, um somit die Schwelle für den Einstieg in die Profession zu verringern.

Nicht hoch genug einzuschätzen sind hier die Aktivitäten des Dachverbands der Filmarchive (*FIAF - Federation of International Film Archives*), der in regelmäßigen Workshops, Seminaren sowie durch die verschiedensten Publikationen und Fachgruppen Wissen und Training generiert, dokumentiert und publiziert. Die weltweite Zugänglichkeit wird durch die vermehrte Verwendung von Online-Plattformen erleichtert. Ebenso finden sich auf den Websites der *FIAF* eine Vielzahl an frei zugänglichen Ressourcen in Form von Guidelines, Empfehlungen und Dokumentation. Eine Initiative des Verbands bildet als Fallstudie den Abschluss dieses Artikels.

Political Advocacy

Die *FIAF* übernimmt in der *Film Preservation* nicht nur die Rolle als Wissensvermittlerin, sondern auch die einer politischen Stimme. Als globale Interessenvertretung und gemeinsame Stimme ist es ihre Aufgabe, die Anliegen der Community vorzubringen, einzufordern und durchzusetzen. Allzu oft scheitert dies leider an der Kleinteiligkeit der staatlich strukturierten Kulturförderungssysteme und in der EU auch an den weitreichenden Kompetenzen der einzelnen Mitgliedsstaaten. Es liegt gemeinhin an den Archiven selbst, die Wichtigkeit der *Film Preservation* in der Politik zu betonen. Mit einer gemeinsamen Stimme lassen sich Notwendigkeiten überzeugender vermitteln, positive Beispiele schlüssiger begründen und transnationale Projekte besser umsetzen.

Es braucht den Schulterschluss von Dachverband, nationalen Interessenvertretungen und Verbänden, den mit der Filmarchivierung beauftragten Institutionen, privaten Dienstleistern und Laboren. Nicht zuletzt sind auch globale Akteure wie Kodak, dem de facto letzten verbliebenen Filmhersteller, gefragt, um die Notwendigkeit und Dringlichkeit der *Film Preservation* im Hier und Jetzt an die Politik zu vermitteln und sowohl eine stabile Finanzierungsstruktur als auch eine funktionierende Restaurierungsförderung zu sichern. Dies ist nicht zuletzt aufgrund der drohenden Klimakatastrophe unverzüglich notwendig.

Stärkung der Resilienz

Ich erachte die Stärkung der Resilienz von Filmarchiven angesichts der globalen Klimakrise als Chance. In vielen Fördersystemen öffnen sich nun Töpfe abseits der Kulturförderung, denn es geht um die physische und immaterielle Stärkung der Institution Archiv. Nun haben wir die Möglichkeit, bestehende bauliche und konservatorische Konzepte zu evaluieren und neu zu denken. Wir müssen handeln, denn in diesen Zeiten sind die gelagerten Filme nicht nur von sich aus vom Zerfall betroffen, sondern leider auch umso mehr durch äußere Faktoren gefährdet.

Es eröffnen sich neue Aspekte der Filmarchivierung, wir können die Rolle der Digitalisierung besser verstehen und gegebenenfalls neu evaluieren. Wir können Fragen der Langzeitspeicherung aktiv adressieren und sind ebenso gefordert, die möglichst lange passive Lagerung der analogen Bestände für jede Institution kritisch zu bewerten und sicherzustellen.

Die jüngste Vergangenheit hat deutlich gezeigt, dass sich Filmarchive überall auf der Welt jetzt aktiv diese Gedanken machen müssen. Und wenngleich dies bereits geschieht und Strategien entwickelt werden,¹¹ muss das Bewusstsein geschaffen werden, dass jede Institution nun anfangen muss, Risikobewertung, Risikoplanung und eine gegebenenfalls notwendige Antwort auf die multiplen Risiken zu entwickeln, die Filmarchive global derzeit vor Augen haben.

Auch hier zeichnen Wissenstransfer, Training, Vermittlung und Austausch den ersten Schritt zur Implementierung.

Fallbeispiel: Film Heritage Foundation India

Um das Potential für *Film Preservation* in Ländern mit unzureichender Infrastruktur zu veranschaulichen, dient die indische *Film Heritage Foundation (FHF)* im Folgenden als Beispiel.

Die *FHF* ist eine 2014 von Filmemacher und Archivar Shivendra Singh Dungarpur in Mumbai gegründete private Initiative. Ihr Ziel ist es, indische Filme aus den verschiedensten Regionen des Landes sukzessive und strategisch zu katalogisieren, zu digitalisieren, in den eigenen Räumlichkeiten zu archivieren und einem neuen Publikum zugänglich zu machen.¹²

Die indische Filmindustrie zeichnet sich durch hohe Diversität, große regionale Sprachen- und Kulturvielfalt sowie einen umfassenden Output aus. So entstehen im gesamten Land mit seinen neun großen Filmzentren jedes Jahr über 2.000 Spielfilme.¹³ Film und Kino erfüllen in diesem Land die Rolle eines transkulturellen *unifiers*, der die Bevölkerung über regionale und sprachliche Grenzen hinweg (ein und derselbe Film wird meist in mehreren regionalen Sprachen aufgezeichnet, darüber hinaus oft in Hindi und Englisch als meistgesprochene Sprachen des Landes) zusammenbringt. Film und Kino durchdringen die Volksgruppen bis in viele ländliche Gebiete und dienen als Lehr- und Lernmittel zur Volksbildung. Die großen Stars in Bollywood (der größten Filmindustrie des Landes), aber auch regional bekannte Schauspieler werden in weiten Teilen der Gesellschaft in einer Weise verehrt, wie das vermutlich sonst nur in Hollywood vergleichbar zu beobachten ist.

Es erscheint nur auf den ersten Blick überraschend, dass obgleich der hohen gesellschaftlichen Stellung des Films, die *Film Preservation* in Indien noch in den Kinderschuhen steckt. Die zugrunde liegenden Ursachen dafür zeigen Parallelen zu den oben skizzierten globalen Schwierigkeiten der Branche hinsichtlich Risikominimierung und Zugänglichkeit auf.

So hat das *National Film Archive of India (NFAI)*, die staatlich beauftragte Institution zur Bewahrung des indischen Filmerbes, seit Jahren mit Problemen der Lagerung und Sicherung zu kämpfen – erst 2003 gab es ein Feuer in einem der 14 Filmlager, welches sämtliche darin befundenen Nitratfilme, etwa 600 Filme in 5.000 Rollen vernichtete.¹⁴ Bei einer 2017 durchgeführten Inventur stellte sich heraus, dass etwa 31.000 Rollen unvollständig vorlagen, unwiederbringlich zersetzt waren, nicht zugänglich waren oder schlichtweg fehlten.¹⁵

Wenngleich das *NFAI* den staatlichen Auftrag zur Filmsicherung hat, muss an dieser Stelle angemerkt sein, dass es sich bei dem Institut um die Verwirklichung der Idee eines einzelnen Archivars, Paramesh Krishnan Nair, handelt, der seinerseits Film als zu schützendes Kulturgut in Indien – zu einer ähnlichen Zeit wie dies in Europa und den USA passiert ist – auf die politische Agenda setzte.¹⁶ Die Sammlung

der Institution – wenngleich mit über 10.000 Filmen (davon 8.000 indische Werke) durchaus substanziell – trägt dem reichen Filmerbe des Landes nicht Rechnung.¹⁷

Unter noch weitaus schwierigeren Arbeitsbedingungen müssen die unzähligen kleinen Regionalarchive operieren, die ihrerseits einen substanziellen Anteil am indischen Filmerbe halten. Als Region, die mit wiederkehrenden Klimaextremen direkt zu kämpfen hat, Regen- und Dürreperioden kennt und sämtliche Klimazonen aufweist, sind die idealen passiven Lagerbedingungen für Analogfilm, wie sie weiter oben beschrieben wurden, enorm schwer herzustellen. Das gilt umso mehr für ein Land mit einem vergleichsweise geringen Kulturetat.¹⁸

Aus diesem Vakuum heraus wurde 2014 die *Film Heritage Foundation* initiiert, die parallel zum *NFAI* die Archivierung des indischen Filmschaffens voranzutreiben versucht. Im Interview betont der Gründer Shivendra Singh Dungarpur, dass heute die größten Herausforderungen seiner Institution im Mangel an Ressourcen für Bildung, Training und Wissen liegen – ebenso im fehlenden öffentlichen Bewusstsein für die Notwendigkeit der *Film Preservation* sowie im fortschreitenden Verlust fotochemischer Prozesse und Technologien.¹⁹

Als Gegenantwort auf diese Entwicklungen wurde 2015 ein Trainingsprogramm ins Leben gerufen, welches jährlich für etwa zehn Tage in wechselnden Regionen Indiens stattfindet und Experten und Expertinnen einlädt, ihr Wissen über die umfassende Praxis der *Film Preservation* in kompakten Einheiten zu vermitteln. Zielgruppe sind neben den Mitarbeitenden der *FHF* in erster Linie relevante Personen (Archivare, Filmstudenten, Journalisten) aus der Region mit dem Ziel, das Wissen ins Land zu bringen, aber auch um Interesse zu wecken, Arbeitsfelder aufzuzeigen und Interessierte an die Materie heranzuführen.

Die Teilnahme an den Workshops kostet umgerechnet ca. 500 Euro und wird oft als Fortbildung der jeweiligen teilnehmenden Archive von Unternehmensseite getragen. Über die *FIAF* steht jedes Jahr eine begrenzte Anzahl an Stipendien zur Verfügung.²⁰ 2024 nahmen 65 Teilnehmer an den Workshops in Trivandrum in Kerala im Süden des Landes teil.

Aufgrund des Mangels an einschlägigen Bildungsmöglichkeiten im eigenen Land wurden bald Archivare und Archivarinnen aus anderen Regionen auf die Workshops aufmerksam. Seither wird jedes Jahr ein Schwerpunkt auf eine Region außerhalb Indiens gelegt, eine Delegation von dort zum Training eingeladen, um so den transnationalen Wissenstransfer und das globale Netzwerk zu forcieren.

Entstanden ist ein Trainingsprogramm, welches praxisnah im Seminarformat für Kleingruppen sämtliche an der *Film Preservation* beteiligten Arbeitsschritte vermittelt. Diese Trainings beinhalten neben dem technischen Handwerk für die Archivierung und Restaurierung von Film auch die kuratorische Auseinandersetzung mit Archivmaterial sowie die

Arbeit mit Förderstellen und seit vergangenem Jahr auch das Risikomanagement von Filmarchiven in geografisch besonders vulnerablen Regionen.

Im Interview skizziert Dungarpur das ultimative Ziel der Workshops, nämlich dass das vermittelte Wissen in Indien selbst, unabhängig vom äußeren Zutun, zirkulieren und weitergegeben werden kann.²¹ Dieses Jahr wurde mit dem Bau eines Zentrums inklusive Filmlager und Labor zur Restaurierung in Mumbai begonnen, wo dieses Wissen in Zukunft in die Praxis umgesetzt werden soll.

Das Beispiel der *Film Heritage Foundation Workshops* zeigt deutlich, wie mit niederschweligen Bildungsangeboten und der Schaffung eines global agierenden Netzwerks ein bedeutender Beitrag zur Bewahrung des nationalen Filmerbes geleistet werden kann – trotz der Herausforderungen, die durch begrenzte Ressourcen und infrastrukturelle Schwierigkeiten entstehen. Das Engagement dieser Einrichtung und die stetige Weitergabe von Fachwissen in Indien stärken das Bewusstsein für die globale Relevanz der Filmerhaltung und die Notwendigkeit eines nachhaltigen Umgangs mit unserem kulturellen Erbe. Die *FHF* zeigt, dass der Weg zur erfolgreichen Filmarchivierung substantiell von der Schaffung von Wissen, der Zusammenarbeit und dem Engagement lokaler Gemeinschaften abhängt.

Manuel Götz

Tinted Memories – Film Restoration Collective, München
manuelgoetz@tintedmemories.de

Anmerkungen

- 1 FOSSATI 2009, S. 13–28
- 2 READ/MEYER 2000, S. 247
- 3 READ/MEYER 2000, S. 83–88
- 4 READ/MEYER 2000, S. 249
- 5 FIAF 2009
- 6 FIAF 2009
- 7 Persönliches Gespräch Manuel Götz mit Marlo Boelens, Bundesfilmarchiv, 2017
- 8 <https://arcticworldarchive.org/>
- 9 <https://www.ffa.de/foerderprogramm-filmerbe.html>
- 10 ŠIČAROV/VAN DALEN 2023
- 11 WALSH 2024
- 12 DUNGARPUR 2015
- 13 STATISTA 2024
- 14 RASHID 2017
- 15 RASHID 2017
- 16 Persönliches Gespräch Manuel Götz mit Shivendra Singh Dungarpur, Trivandrum 2024
- 17 Persönliches Gespräch Manuel Götz mit Shivendra Singh Dungarpur, Trivandrum 2024
- 18 WELTBANK 2024
- 19 Persönliches Gespräch Manuel Götz mit Shivendra Singh Dungarpur, Trivandrum 2024
- 20 <https://www.fiafnet.org/pages/Training/2024-Film-Preservation-Restoration-Workshop-India.html> [Zugriff: 17.02.25]
- 21 <https://www.fiafnet.org/pages/Training/2024-Film-Preservation-Restoration-Workshop-India.html> [Zugriff: 17.02.25]

Literatur

DUNGARPUR 2015:

Shivendra Singh Dungarpur. Film Heritage Foundation. Mission Statement. <https://filmheritagefoundation.co.in/about-us/overview/> [Zugriff: 17.02.25]

FIAF 2009:

FIAF Technical Commission Preservation Best Practice 2009. https://www.fiafnet.org/images/tinyUpload/E-Resources/Commission-And-PIP-Resources/TC_resources/Preservation%20Best%20Practice%20v4%201%201.pdf [Zugriff: 17.02.25]

FOSSATI 2009:

Giovanna Fossati, From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition. Amsterdam 2009

RASHID 2017:

Atikh Rashid, 14 years after fire destroyed hundreds of films, lessons not yet learnt. In: The Indian Express, 19.09.2017. <https://indianexpress.com/article/india/14-years-after-fire-destroyed-hundreds-of-films-lessons-not-yet-learnt-4850292/> [Zugriff 17.02.25]

READ/MEYER 2000:

Paul Read und Mark-Paul Meyer, Restoration of Motion Picture Film. Oxford 2000

ŠIČAROV/VAN DALEN 2023:

Nadja Šičarov und Janneke van Dalen, Share That Knowledge! A Road Map for Sharing Knowledge across Generations of Audiovisual Archivists. Brüssel 2023
PDF auf Englisch und Persisch unter: <https://www.fiafnet.org/pages/Publications/Share-That-Knowledge-launch.html> [Zugriff: 17.02.25]

WALSH 2024:

David Walsh, The FIAF Disaster Handbook. Disaster Preparedness and Recovery for Audio-Visual Archives. Brüssel 2024

Internetquellen

STATISTA 2024:

Leading film markets worldwide 2024, by number of films produced. <https://www.statista.com/statistics/252727/leading-film-markets-worldwide-by-number-of-films-produced> [Zugriff: 17.02.25]

WELTBANK 2024:

Expenditure on recreation, culture, & religion, Percent of GDP | Indicator Profile | Prosperity Data360. (n.d.)
https://prosperitydata360.worldbank.org/en/indicator/IMF+GFSCFOG+GER_G14_GDP_PT [Zugriff 17.02.25]

Abbildungsnachweis

Abb. 1–3, 5, 6: ARRI Cinetechnik

Abb. 4: Hausmuller, CC BY-SA 4.0, via Wikimedia Commons

Titel: Detail aus Abb. 5

Lizenz

Dieser Beitrag ist unter der Creative-Commons-Lizenz
CC BY-NC-ND 4.0 veröffentlicht.

