



## Öffentliches Fachgespräch des Ausschusses Kultur und Medien:

„**Filmerbe – Archivierung und Digitalisierung**“  
**Mittwoch, 9. November 2011, 16.30 bis 18.00 Uhr**

### Antworten der Stiftung Deutsche Kinemathek, Berlin

#### 1. Wie bewerten Sie – auch im europäischen Vergleich – angesichts einer existierenden Pflichthinterlegung für mit öffentlichen Mitteln geförderte Filme den Stand der Sicherung, des Erhalts und der Zugänglichmachung des Filmerbes in Deutschland?

Die Pflichthinterlegung wird in derzeitiger Praxis durch die Abgabe einer ungespielten, korrekt lichtbestimmten Kopie zur dauernden Aufbewahrung in einem Archiv realisiert. Die Erfahrung zeigt, dass dies bezüglich der geforderten Qualität („neue Kopie“) in der Vergangenheit nicht durchgängig der Fall war und auch gegenwärtig nicht immer reibungslos verläuft.

Eine Pflichthinterlegung gewährleistet prinzipiell keine Sicherung des Filmwerkes – sie stellt jedoch eine Art „Notversicherung“ dar, die im Falle des endgültigen Verlustes der Ausgangsmaterialien eine *Rekonstruktion* (nicht aber eine Restaurierung in der Qualität des Originals) des jeweiligen Filmwerkes erlauben würde.

Für die Zugänglichmachung hat die Pflichtkopie keine Relevanz, da sie als Belegkopie unter Verschluss bleiben muss.

Nicht öffentlich geförderte Filme werden nicht nach diesem Muster abgeliefert. Für sie besteht also nicht einmal die mehr oder weniger wahrscheinliche Perspektive einer Rekonstruktion qua abgelieferter Kopie.

Für die Sicherung des Filmerbes wird in anderer Weise als der einer Versicherung ähnelnden Pflichtarchivierung Sorge getragen, nämlich durch die permanenten Bemühungen der Archive, namentlich des Bundesarchivs, die Einlieferung der Ausgangsmaterialien der Filmwerke zu erreichen.

Die Ziele der Sicherung, des Erhalts und der Zugänglichmachung werden schon im Falle der analogen Produktion von den Partnern des Kinematheksverbands in gegenseitiger Abstimmung verfolgt. Zentrales Filmarchiv ist das Bundesarchiv, demgemäß ist dieses primär für die **Sicherung** des Filmerbes zuständig. Auch die Stiftung Deutsche Kinemathek (SDK) und das Deutsche Filminstitut (DIF) sind Archive, die gemäß der Filmförderrichtlinien pflichthinterlegte Kopie aufnehmen. Alle drei Partner des Kinematheksverbands haben also, gemäß historisch gewachsener Beziehungen und als Resultat der Sammlungsgeschichte – Kopien und teilweise Ausgangsmaterialien von deutschen Filmen zur Bewahrung erhalten. Die SDK lagert diese konsequent im Bundesarchiv. Die Datenbank der SDK ist dem Bundesarchiv zugänglich gemacht worden, so dass sich hier seitens des Bundesarchivs einfach ein Überblick über Bestände der SDK gewinnen lässt. Übernahmen von Ausgangsmaterialien seitens der SDK werden dabei nicht in Konkurrenz, sondern in Abstimmung mit dem Bundesarchiv akzeptiert.

Der **Erhalt** des Filmerbes bedeutet eine dauerhafte Sorge um die eingelagerten Materialien. Hier ist insbesondere für die Frühzeit, aber auch z. B. auch für den großen Anteil von 16mm-Produktionen im Bereich des Dokumentar- und Experimentalfilms der 60er bis 90er Jahre, der Farbfilme zwischen 1939 und den 90er Jahren etc. ein großer Handlungsbedarf zu konstatieren.

Die **Zugänglichkeit** des Filmerbes ist im Kinematheksverbund der SDK und dem DIF zugeordnet. Beide Institutionen haben über Jahrzehnte nicht nur die berühmtesten und bedeutendsten Filme der deutschen Filmgeschichte für nichtkommerzielle Kinos, Festivals und ausländische Archive zur Verfügung gestellt. Sie haben einen Großteil der weniger bekannten Titel durch Neukopierung oder Restaurierung zugänglich gehalten und damit Bemühungen um ein vollständiges Bild der deutschen Filmgeschichte nachhaltig unterstützt. Sie haben zudem in vielfältiger Weise (Verleihkatalog, Ausstellungen, Publikationen, Restaurierungen und Editionen) die Verbreitung des Filmerbes ermöglicht. Aktuell umfasst etwa allein das Verleihangebot der SDK (online einsehbar) ca. 4.000 Titel (darunter auch solche des Filmexils und der internationalen Filmgeschichte).

Im „digitalen Zeitalter“ - in dem wir uns fraglos befinden – stellen sich die Fragen der Sicherung, des Erhalts und der Zugänglichkeit noch einmal anders.

Aus Sicht der SDK kann eine **Sicherung eines digital postproduzierten Films** nur auf einem „Master“, welches dem DCP vorgelagert ist, gründen. Es stellt die bestmögliche Fassung des Films, in der von den Filmemachern gewünschten Gestalt und Qualität, dar. Die Verfügung über ein (dann allerdings notwendigerweise ebenfalls nicht kodiertes) DCP wäre dem im Zuge der Pflichthinterlegung hinterlegten Kopien vergleichbar. Die Überlegung, dass als bestes Material nur das nicht-komprimierte „Master“ gelten kann, das auch im Blick auf zukünftige technologische Entwicklungen und zukünftige wirtschaftliche Auswertungschancen zu bewahren sei, ist innerhalb der europäischen Archive (ACE) Konsens.

Der **Erhalt** von „digital born Material“ ist nur dabei als Prozess zu realisieren. Eine „Lagerung“ im herkömmlichen Sinne, also die Bewahrung des Materials (in der analogen Welt: des Ausgangsmaterials wie des Negativs etc. oder auch einer hinterlegten Kopie) unter bestmöglichen klimatischen etc. Bedingungen ist hier nicht nur unzureichend, sondern geht konzeptionell fehl. „Digital“ heißt: das „Material“ liegt nicht als physisches Objekt vor, sondern als Abfolge von bits. Für die Bewahrung der in diesen bits enthaltenen Informationen gibt es verschiedene Konzepte der Migration, d.h. der Umwandlung in neue Formate bei Formatwechseln bzw. der Emulation, d.h. der Bewahrung der „ursprünglichen“ Bitfolge und der Nachbildung der zur Verarbeitung dieser Bits notwendigen Voraussetzungen mit neuerer, leistungsstärkerer Technik. Dies bedeutet – neben den anderen unten noch zu behandelnden Fragen - dass sich die Konzeption der filmarchivarischen Grundsätze im Kern verändert. Erhalt heißt nicht länger Aufbewahrung unter optimalen Bedingungen ohne jegliche Aktivität mit dem Material – sondern vielmehr periodisch und gezielt vorgenommene Aktivitäten mit dem „Material“.

Auf europäischer Ebene gibt es Modelle der Bewahrung des Filmerbes, die über die Pflichthinterlegung von Kopien (bzw. in Zukunft DCPs) hinausgehen. Dies sind praktizierte und auch für Deutschland praktikable Vorbilder, um tatsächlich die Sicherung des nationalen Filmerbes perspektivisch auf eine solidere Basis zu stellen.

**2. Sollte eine Verständigung auf Formate, Träger, Versionen und Standards von zu hinterlegendem Material sowie die Klärung einer entsprechenden Sicherung und Lagerung erst nach Einführung der Pflichtregistrierung erfolgen – wie es die Bundesregierung beabsichtigt – oder halten Sie es jetzt schon für möglich und geboten, entsprechende Bemühungen zu initiieren?**

Die **Pflichtregistrierung** dient der Feststellung, welche deutschen Filme (als inländische Produktionen oder als internationale Koproduktionen) in einem gegebenen Zeitraum entstanden sind. Sie gibt ein Bild der jeweiligen Produktion ab. Zusätzlich ermöglicht sie in einem zweiten Schritt die Kontrolle darüber, welcher Anteil der produzierten Filme in öffentlichen Archiven überliefert ist. Die Form der Überlieferung (Ausgangsmaterialien, Kopien) ist dagegen nur durch ein Bestandsverzeichnis zu dokumentieren, in dem die tatsächlich in Archiven vorhandenen Materialien erfasst werden. Während die Pflichtregistrierung zunächst statistische Größen ermittelt

würde ein Bestandsverzeichnis eine qualitative Auskunft über die tatsächliche Überlieferung gewähren. Ein retrospektives Bestandsverzeichnis ist ein Desiderat. Es könnte durch Abgleich filmographischer Daten (wie sie in großer Zahl in „filmportal.de“ erfasst sind) mit den Beständen der Archive gewonnen werden

Gänzlich unabhängig von der Pflichtregistrierung ist die Verständigung auf Formate etc. zu betrachten. Ihr Sinn liegt nicht in einer statistischen Erfassung, sondern in der technisch zuverlässigen Sicherung von Einzelwerken. Bestehende internationale Standards beziehen sich auf das digitale „Ausgangsmaterial“, die DCPs und weitere abgeleitete Auswertungsformen. Im Sinne einer bestmöglichen Archivierung des Filmerbes ist die Sicherung des jeweiligen „Masters“ anzustreben. Hier besteht offenkundig eine Notwendigkeit, die Archive zur Bewältigung dieser Aufgabe zu ertüchtigen: durch Bereitstellung der notwendigen Hardware sowie der finanziellen und personellen Ressourcen.

Die momentane Situation, in der sich der technische Umbruch rasant vollzieht bzw. schon vollzogen hat, ist davon gekennzeichnet, dass nur die wenigsten Produktionsfirmen in der Lage sind, ihre Produktionen längerfristig zu sichern und zugleich den Archiven die Infrastruktur, das entsprechende qualifizierte Personal und teilweise auch die perspektivische Ausrichtung fehlt, um diese Aufgabe übernehmen zu können. Einige wenige Pilotprojekte, wie die Zusammenarbeit der SDK mit dem Konrad-Zuse-Institut zur Archivierung sowohl des Ausgangsmaterials von „24h Berlin“ wie in der SDK hinterlegter digitaler Filmproduktionen, weisen aber ebenso einen Weg für zukünftige Lösungen wie Beispiele im europäischen Kontext. Hier sind vor allem das Digitalisierungsprogramm „Images for the Future“ zu nennen, in welchem das niederländische Filmarchiv „EYE“ mit dem Rundfunk- und Fernseharchiv „Institute for Sound and Vision“ sowie mit dem Nationalarchiv zusammenarbeitet sowie französische Initiativen zur Digitalisierung von einigen tausend Titeln französischer Filmklassiker in Zusammenarbeit zwischen den Filmarchiven und der Filmwirtschaft.

### **3. Welche Folgen sind aus den jüngsten Konsultationen auf der EU-Ebene für Deutschland zu erwarten? (Online-Konsultation „Challenges of the Digital Era for Film Heritage Institutions“; Fragebogen an die Mitgliedstaaten über die Umsetzung der Empfehlung des Europäischen Parlaments und des Rates vom 16. November 2005 zum „Filmerbe und zur Wettbewerbsfähigkeit der einschlägigen Industriezweige“)**

Ähnlich wie das DIF geht die SDK davon aus, dass die Europäische Kommission die erzielten Fortschritte in den Mitgliedsstaaten zwar würdigen wird, dass sie aber auch durch Appelle, Empfehlungen und vermutlich auch Richtlinien auf das Tempo und den Umfang der Digitalisierung sowie auf die Verbesserung der rechtlichen Rahmenbedingungen einwirken wird. Die bestehende Regelung der Pflichthinterlegung bietet nach den Erfahrungen keine Gewähr für die Sicherung des Filmerbes, Initiativen zu einer Digitalisierungsstrategie stehen noch aus. Zudem müssten rechtliche Lösungen für den Umgang mit verwaisten Werken zu Zwecken von Wissenschaft und Bildung noch gefunden werden.

### **4. Wie beurteilen Sie den bisherigen Stand der Umsetzung der "Film Heritage Recommendation" des Europäischen Parlamentes und Rates vom 16. November 2005 in der Bundesrepublik Deutschland?**

Die Empfehlungen des Europäischen Parlamentes zielen auf weitergehende Lösungen als sie in Deutschland bisher realisiert sind. Weitgehende Anstrengungen sind unternommen worden, doch steht die Lösung für Fragen der Pflichtregistrierung, der Sicherung digitaler Werke und der retrospektiven Digitalisierungsstrategie für analoge Filmwerke (ohne die sie absehbar weitgehend „unsichtbar“ würden) noch aus.

## **5. Welche Erkenntnisse und Erfahrungen anderer europäischer Staaten beim Thema Filmerbe könnten sinnvoll genutzt werden (Verfahren der Pflichthinterlegung oder Digitalisierungsstrategien im audiovisuellen Bereich)?**

Grundsätzlich ergibt sich aus den weitgehenden und erfolgreichen Modellen in anderen Ländern, z.B. in Frankreich, Niederlande und Dänemark, die Erkenntnis, dass es eines gemeinsamen Vorgehens des Gesetzgebers, der Archive, der Rechte und Lizenzen haltenden Stiftungen (Friedrich Wilhelm Murnau Stiftung, DEFA-Stiftung), der Produzenten und der Verwertungsgesellschaften bedarf, um ein erfolgreiches Modell sowohl der Sicherung, der Bewahrung, der Zugänglichmachung und der Auswertung des Filmerbes zu realisieren. Entscheidend für den Erfolg dieser Modelle wäre eine politische Unterstützung für die nicht unerhebliche Anschubfinanzierung und flankierende gesetzlichen Regelungen, um die Nachhaltigkeit der getroffenen Massnahmen sichern.

## **6. Wie ist der aktuelle Stand der Forschung hinsichtlich der Erfordernisse einer Langzeitlagerung von Filmen? Und welche neuen Techniken der Digitalisierung sind absehbar, um mit vertretbarem Aufwand wichtige Teile des Filmerbes zu digitalisieren?**

Die analogen Langzeitarchivierung von Filmen beruht auf einer bewährten, international entwickelten und diskutierten Praxis. Die in der FIAF und der ACE zusammen geschlossenen Archive greifen auf gemeinsam erworbene Erkenntnisse, etablierte Verfahren und langjährige Erfahrungswerte zurück. Die zeitliche Perspektive von analogem Filmmaterial, das auf moderne Trägermaterialien umkopiert wurde, umfasst mehrere hundert Jahre. Zugleich gilt es als Konsens, dass Ausgangsmaterialien, inklusive der Nitrozellulosefilme aus der Frühzeit des Films, möglichst aufzubewahren sind, um sie als Ausgangsmaterial für zukünftige verbesserte Restaurierungen oder Kopierungen zu erhalten. Die Bewahrung des analog überlieferten Materials wird den Filmarchiven daher auch in Zukunft aufgegeben sein – inklusive der Erhaltung der notwendigen technischen Ausrüstung, der Sicherung des Knowhows und der Langzeitlagerung.

Die digitale Langzeitarchivierung ist hingegen ein relativ neuer Bereich, weshalb hier Praxis und Weiterentwicklung zwangsläufig parallel verlaufen. Modelle in kleinerem Maßstab sind von verschiedenen Archiven erprobt worden. Zudem ist die Frage der Langzeitarchivierung digitaler Bestände eine, die weltweit für verschiedenste Industrien höchst relevant ist. Deren digitale Archivlösungen sollten bei der Frage der digitalen Langzeitarchivierung des Filmerbes bedacht werden. Angesichts der alle ökonomischen Bereiche umfassenden Problemstellung ist zudem die Hoffnung auf zukünftige kostengünstigere Lösungen nicht unrealistisch. Voraussetzung dafür ist, dass sich die Filmarchive in den entsprechenden Diskussionen und der Entwicklung von Standards einbringen und gehört werden. Das Wesensmerkmal jeglicher digitaler Langzeitsicherung ist dabei einerseits die erforderliche Redundanz der Sicherungssysteme und -zyklen sowie das Prozesshafte jeglicher Sicherung in diesem Bereich.

Im Zusammenwirken mit den Partnern (namentlich Produzenten, Rechteinhabern, Verwertungsgesellschaften) lässt sich auf dieser Basis eine Zugänglichmachung über diverse Kanäle realisieren.

Die von der Europäischen Kommission in Auftrag gegebene Studie „Digital Agenda for Film Heritage Institutions“ (DAEFH) verweist auf den aktuellen Stand der Forschung. Sie enthält auch eine Kostenabschätzung ([http://www.dae-filmheritage.eu/mediapool/100/1000452/data/DAEFH\\_Consultation\\_Paper\\_FINAL.pdf](http://www.dae-filmheritage.eu/mediapool/100/1000452/data/DAEFH_Consultation_Paper_FINAL.pdf))

Wie dargestellt bedeutet dies - in Übereinstimmung mit den Ergebnissen der Studie – dass digitale Langzeitarchivierung als ein System und nicht als Technologie zu verstehen ist. Digitalisierung und Langzeitlagerung erfordern eine vollständig neue Definition der traditionellen Aufgaben eines Filmarchivs. Filmarchive benötigen nicht nur massive finanzielle Unterstützung bei der Ausstattung,

sondern auch bei der Schulung der Mitarbeiter: Mitgliedstaaten sind aufgefordert, ein strukturiertes und institutionalisiertes Ausbildungs-/ Trainingsprogramm aufzulegen.

**Welche Anreize könnten geschaffen werden, um neben der Pflichthinterlegung einer Vorführkopie eine breite freiwillige Abgabe des Ausgangsmaterials zu realisieren? Welche Anreize könnten zudem geschaffen werden, damit Filmerbe-Institutionen gemeinsam mit der Filmwirtschaft die Zugänglichkeit zum deutschen Filmerbe, auch im Internet, verbessern? Welche Modelle der Zusammenarbeit zwischen Filmarchiven und der Filmwirtschaft gibt es auf europäischer Ebene?**

Da die Pflichthinterlegung keine Sicherung gewährleistet, sollte sie zugunsten weiter gehender Lösungen aufgegeben werden. Diese „Versicherung“ bietet den Produzenten letztlich keine attraktive Perspektive, eben weil sie nur nach Verlust aller qualitativ besserer Materialien herangezogen werden würde. Sie erscheint daher ausschließlich als Kostenfaktor. Doch können Erfahrungen mit der Sicherung und dem Erhalt analoger Materialien sowie mit der freiwilligen Einlagerung von Ausgangsmaterial zur Bewertung herangezogen werden. Auswertungen älterer Filme sind für Rechteinhaber oft nur deswegen noch möglich, weil sie auf das in den Archiven seit Jahrzehnten Bewahrte zurückgreifen können. Vor allem aber ist die Einlagerung von analogem Ausgangsmaterial in Archiven für die Rechteinhaber kostenfrei – im Gegensatz zu einer Lagerung im Kopierwerk. Dies müsste entsprechend für digitale Werke umgesetzt werden: öffentliche Archive stellen kostenfrei die Infrastruktur zu Sicherung digitaler Filme bereit, die Rechteinhaber übergeben ihnen baldmöglichst (z.B. nach der ersten Kinoauswertung) die Daten und behalten das Zugriffsrecht (z.B. für zukünftige kommerzielle Auswertung). Dies bedeutet für sie die Einsparung des Unterhalts eigener digitaler Sicherungsprozesse.

Dass hier auch die Archive gefordert sind, ist offenkundig. Sie müssen in die Lage versetzt werden, entsprechende Lösungen anzubieten. Angesichts der neuen Verhältnisse im digitalen Zeitalter (aus einem „Master“ kann verlustfrei ein hochwertiges und auswertungsfähiges Format, z.B. ein DCP, erstellt werden) ist die Schaffung von Strukturen, in denen sowohl der Zugang für die Forschung oder allgemeiner die Nutzung durch die Öffentlichkeit ermöglicht, das berechtigte Interesse der Produzenten an der Nicht-Verbreitung des qualitativ hochwertigen Digitalisats geschützt wird, unabdingbar. Wege dazu wären eine Dokumentation der Nutzungen, die Bereitstellung nur komprimierter und signierter („Wasserzeichen“) Formate etc.

Als Perspektive kann auf die niederländische Lösung verwiesen werden, in denen vielfältige Zugriffsformen in unterschiedlicher Tiefe ermöglicht werden (Forschung, kulturelle Bildung, „Remix“ von Ausschnitten, kommerzieller download als Video on demand etc.). Mit dieser vielfältigen Netz-Präsenz von Filmen nach der Phase ihrer ersten Auswertung kann ein neues Interesse am Repertoire begründet und nachhaltig bedient werden.

Die Lösung kann nur im Interessenausgleich aller Partner erreicht werden – also in einer von Archiven, Stiftungen zur Verwaltung der Filmrechte staatlich produzierter Filme (Murnau-Stiftung, DEFA-Stiftung), Produzenten und Verwertungsgesellschaften akzeptierten Strategie.

## **8. Wie müsste eine Strategie zur Digitalisierung aussehen, die das deutsche Filmerbe in seiner Vielfalt einem breiteren Publikum zugänglich macht?**

Die Digitalisierung analogen Filmmaterials wird in absehbarer Zeit in aktuellen Filmproduktionen keine Rolle mehr spielen, da Herstellung, Postproduktion und Distribution vollständig digital sein werden. Damit sind die für Digitalisierung notwendigen Technologien aus industrieller Sicht ebenfalls in nicht ferner Zukunft obsolet.

Das bedeutet für die retrospektive Digitalisierung, dass Technologie und Knowhow nur begrenzt in einer Breite zur Verfügung stehen werden, die finanziell im Rahmen bleibt. Damit ist zugleich gesagt, dass angesichts der bevorstehenden Umrüstung der allermeisten Kinos in Deutschland auf ausschließlich digitale Projektion entweder das analog überlieferte Filmerbe nur noch in wenigen „Museumskinos“ (und zwar nur dort: also weder im Fernsehen – es sei denn, die ausstrahlenden Sender übernehmen die Digitalisierungskosten – noch gar zu legalen Konditionen, in zufriedenstellender Qualität und in vollständigen Fassungen im Kino) zu sehen sein wird. Oder eine politisch gewollte und geförderte Digitalisierungsinitiative setzt damit ein, mindestens eine repräsentative Auswahl analog produzierter Filmwerke in neuen Formaten verfügbar zu halten. Eine vollständige Digitalisierung des gesamten analogen Filmerbes – wie in den Niederlanden im Projekt „Images for the Future“ angestrebt – ist bei der deutlich umfangreicheren deutschen Filmproduktion anzustreben, jedoch wird dieses Ziel nur langfristig realisierbar (=finanzierbar) sein.

Daher bietet sich eher das französische Modell an. Dort werden nicht alle, aber immerhin einige tausend Filme zunächst in der Digitalisierungsinitiative in Angriff genommen. Eine ähnliche Initiative in Deutschland sollte, nicht zuletzt mit Blick auf die variablen Interessen der Nutzer, in einer ausgewogenen, von Fachleuten erarbeiteten Mischung bestehen, in der alle Perioden der deutschen Filmgeschichte, alle Gattungen und Genres mit möglichst aussagekräftigen Beispielen vertreten sein sollten.

Zugleich sollte die Digitalisierung auf einer einheitlichen Plattform präsentiert werden. Die Partizipation der genannten Partner ist unabdingbar, um eine Vielfalt anbieten zu können, die tatsächlich attraktiv ist und sowohl die unstrittigen Höhepunkte des fiktionalen Films wie andere Formen („Außenseiter“, Dokumentarfilm, Wochenschauen, Experimentalfilm, Kinderfilm, verwaiste Werke, „home movies“ von besonderem historischem oder ästhetischen Wert) umfasst.

Nur eine solche, gemeinsam betriebene und verantwortete Plattform kann die Präsenz des deutschen Filmerbes in einer tatsächlich für viele Nutzer attraktiven Weise bieten. Einige Archive bieten bereits Bewegtbild auf unterschiedlichen Plattformen an – so z. B. das Bundesarchiv in Kooperation mit der Deutschen Wochenschau Beispiele aus der Wochenschauproduktion, die SDK in Kooperation mit der Bundeszentrale für politische Bildung Filme von Dokumentarfilmern, Filmstudenten und Privatleuten aus der Zeit der friedlichen Revolution in der DDR. Gerade dieses „Internetarchiv“ ([www.wir-waren-so-frei.de](http://www.wir-waren-so-frei.de)) zeigt, dass eine beschriebene Plattform technologisch möglich und finanzierbar ist.

Wesentlich für den zukünftigen Erfolg einer mit nicht unbeträchtlichen Investitionen verbundenen Digitalisierungsinitiative wird es sein, dass die unterschiedlichen „Player“ sich zusammenschließen. Konkurrierende oder nebeneinander bestehende Plattformen wäre kontraproduktiv. Auch hier sei auf das niederländische Beispiel verwiesen: es stellt eine Gemeinschaftsinitiative dar und ist für zukünftige weitere Beistellungen neuer Produktionen offen – Garant für die Nachhaltigkeit.

**9. Wie sollte Filmpolitik darauf reagieren, dass viele Filme aus dem Filmerbe zukünftig öffentlich nur noch schlecht zugänglich und verwertbar sein werden, weil sehr viele Kinos ihre alten Abspielprojektoren zugunsten der digitalen Technik aussondern?**

Film ist immer zugleich Wirtschafts- und Kulturgut. Die Filmpolitik in Deutschland hat zur wirtschaftlich und kulturell begründeten Filmförderung vielfältige Initiativen ergriffen und Gesetze beschlossen – sowohl auf Bundes- wie auf Länderebene. Die der Produktion und Verbreitung dienenden Mittel reichen von der Förderung von Drehbuchentwicklung über Produktionsförderung, der Unterstützung des Verleihs, der Prämierung für Einladungen in das offizielle Programm von renommierten Festivals bis zu solchen für erfolgreichen Kinoeinsatz im Inland. Die Gesamtsumme dieser Maßnahmen beläuft sich auf einen dreistelligen Millionenbetrag.

Die deutschen Filmerbe-Institutionen werden ebenfalls mit öffentlichen Mitteln in Millionenhöhe finanziert. Die SDK, das DIF und das Bundesarchiv arbeiten im öffentlichen Auftrag und unter öffentlicher Kontrolle. Sie bewahren zehntausende von deutschen Filmen, zudem filmbegleitende Materialien (Drehbücher, Fotos, Plakate, Nach- und Vorlässe von Filmschaffenden und Filmfirmen, Schriftgut zur Kontextualisierung der Produktionen, Architektur- und Kostümskizzen, Kostüme und Requisiten, filmtechnisches Gerät), die sowohl für die Forschung unverzichtbare Quellen darstellen wie sie zugleich die Präsentation in Publikationen und Ausstellungen ermöglichen.

Beide „Bereiche“ sind jedoch gegenwärtig weitgehend unverbunden. Wenn die Erfahrung aller Filmerbe-Institutionen gilt - „Der jeweilige Film (oder auch: das Drehbuch, das Production Design etc.) landet in einer langfristigen Perspektive im Archiv – oder es verschwindet bzw. ist in permanenter Gefahr des Verschwindens“ -, dann ist aus unserer Sicht ein Paradigmenwechsel notwendig.

Dieser bestünde darin, die notwendige und gerechtfertigte Förderung von Filmproduktion und -distribution mit der ebenso notwendigen und gerechtfertigten Förderung der Bewahrung des Films (und der filmbegleitenden Materialien) strategisch zu verknüpfen. Was der Förderung in der Entstehung würdig ist, das sollte unmittelbar – und nicht davon abgekoppelt – als erhaltenwert angesehen werden. Dies würde die Nachhaltigkeit der Filmförderung gewährleisten.

Man könnte es so sagen: in die Förderung der Realisierung und Verbreitung muss der dauerhafte Erhalt eingepreist werden – zu den beschriebenen Bedingungen einer public-private-partnership, mit dem Ziel der Unterstützung einer einheitlichen Plattform für das deutsche Filmerbe.

**10. Welche Rolle spielt das Problem der verwaisten Werke in Bezug auf das Filmerbe, welche Probleme der Rechtklärung gibt es und auf welche urheberrechtlichen Veränderungen sollten der Deutsche Bundestag und der Beauftragte für Kultur und Medien drängen, damit eine breite Zugänglichkeit mit Hilfe der neuen Informationstechnologien und des Internets möglich wird?**

Das Bewusstsein über die Vielfalt des filmischen Schaffens ist bedroht, wenn ein großer Teil des Filmerbes als verwaiste Werke oder wegen streitiger Rechtslage der Nutzung entzogen bleibt. Bei der überwiegenden Mehrheit älterer Filme ist die Urheberrechtslage unklar und umstritten.

Es ist erfreulich, dass zumindest das Problem der verwaisten Werke inzwischen sowohl auf nationaler wie auch auf europäischer Ebene erkannt wurde.

Ohne Archive würden die Filme, die wir heute als verwaist bezeichnen, schlicht nicht mehr existieren. Nur weil es Archive gibt, sind Filme erhalten geblieben, für die es zwischenzeitlich kaum Aussicht auf lukrative kommerzielle Verwertungen gab. Doch die physische Bewahrung läuft leer, solange es keine Rechtssicherheit für die Nutzung dieser Filme gibt. Insbesondere Filme, die vor

1966 produziert wurden und für die nach der damals geltenden Rechtslage auch die Rechte für unbekanntes Nutzungsarten übertragen werden konnten, sind vielfach in Hinsicht auf die digitale Nutzung zumindest teilweise verwaist. Grund dafür ist, dass durch die Rechtsprechung des BGH sehr hohe Anforderungen an die Wirksamkeit der Übertragung unbekannter Nutzungsarten gestellt wurden. Sie musste ausdrücklich verhandelt worden sein und schriftlich erfolgen, die nur formularmäßige Übertragung reicht nicht aus. Die überwiegende Mehrzahl der Vereinbarungen über die Übertragung unbekannter Nutzungsarten vor 1966 genügt diesen Anforderungen nicht. Damit ist auch die Stellung der anerkannten Rechteinhaber für den gesamten Bereich der Digitalisierung und digitalen Zugänglichkeit in Frage gestellt. Da an Filmen jeweils eine Vielzahl an Miturhebern beteiligt sind, müssen bei den vor 1966 produzierten Filmen vor einer digitalen Nutzung die Rechte aller Mitwirkenden nachträglich eingeholt werden. Geht man davon aus, dass dies vielfach nicht mehr möglich ist, weil diese Mitwirkenden nicht mehr ermittelt werden können, kann man generalisierend davon sprechen, dass der überwiegende Teil der vor 1966 produzierten Filme zumindest teilweise verwaist sind.

Im Europäischen Parlament wird ein Richtlinienvorschlag über bestimmte zulässige Formen der Nutzung verwaister Werke verhandelt. Dieser Richtlinienvorschlag enthält zahlreiche begrüßenswerte Aspekte, würde das Problem bei Filmen jedoch nicht lösen. Denn nach diesem Vorschlag würden die Werke mehrere Urheber schon dann nicht als „verwaist“ gelten, wenn nur einer dieser Urheber bekannt ist. Eine Filmproduktion vereinigt unterschiedliche Werkarten und Leistungen sehr vieler verschiedener Urheber und Künstler zu einem neuen Gesamtkunstwerk. Für eine Nutzung müssen die Rechte aller Mitwirkenden geklärt werden. Dies gilt insbesondere für Filme, die vor Einführung des gesetzlichen Produzentenrechts entstanden sind. Sobald dies auch nur bei einem Rechteinhaber nicht möglich ist, ist der Film als „teilverwaistes“ Werk jeglicher Nutzung entzogen. Sollten alle Filme, bei denen nur einer der mitwirkenden Urheber bzw. dessen Rechtsnachfolger ermittelt werden kann, nicht in den Anwendungsbereich der Richtlinie fallen, so würde die Regelung für den Filmbereich nahezu folgenlos bleiben. Wir schlagen daher vor, Werke bereits dann als verwaist zu definieren, wenn wenigstens einer der Rechteinhaber nicht ermittelt oder ausfindig gemacht werden kann.

Die Einbindung der Verwertungsgesellschaften in eine Lösung des Problems der verwaisten Werke erscheint uns sinnvoll, etwa durch erweiterte kollektive Rechtswahrnehmung. Diese würde nicht nur das Problem der verwaisten Werke, sondern auch zahlreiche andere rechtliche Zweifelsfälle lösen, wodurch der oft erhebliche Rechercheaufwand nach den Rechteinhabern vermieden werden könnte.

Gleichwohl wäre ein solches Modell für die Archive nur unter zwei Bedingungen akzeptabel:

Die Nutzung verwaister Werke müsste in, durch und für die Archive, aber auch für die Präsentation in der Deutschen Digitalen Bibliothek oder der Europeana privilegiert und kostenfrei sein. Die Erträge aus einer kommerziellen Verwertung verwaister Werte müssten zweitens – soweit sie nicht der Befriedigung berechtigter Forderungen dienen – von den Verwertungsgesellschaften an die Institutionen ausgekehrt werden, die in die Erhaltung dieser Werke investiert haben. Dies müsste auch durch entsprechende Kontroll- und Mitwirkungsrechte sichergestellt werden.

## **11. Welchen Beitrag zu einer über den Status quo hinaus gehenden Sicherung des nationalen Filmerbes ist nach Ihren Erkenntnissen die Filmwirtschaft bereit und in der Lage zu leisten?**

Der nur unzureichende Erhalt des deutschen Filmerbes ist auch für Produktionen der jüngeren Vergangenheit zu konstatieren. Bis auf ganz wenige Ausnahmen handelt es sich bei den betreffenden Produktionsgesellschaften nicht um solche, die ihren eigenen (analogen) Filmstock dauerhaft unter den Bedingungen der digitalen Technologien sichern – und damit auch zukünftig auswerten – können. In der Konsequenz werden öffentliche Mittel für Neukopierung oder Restaurierung beantragt. Das Interesse der Produzenten oder Rechteinhaber ist dabei legitim:

schließlich sollte die Zugänglichkeit eines möglichst großen und verschiedenartigen Teils des deutschen Filmerbes gesichert werden.

Nur wenige Produktionsfirmen werden aber den qualitativen Anforderungen der Fernsehsender oder denen von Kinos, die Repertoirefilme spielen wollen, aus eigenen Mitteln nachkommen können. Noch weniger Firmen werden in der Lage sein, die Auswertungsmöglichkeiten mit neuen Endgeräten (VOD über Videostreaming am Computer etc.) zu bedienen.

Angesichts dieser Ausgangslage kommt es darauf an, die Filmindustrie in das Modell einer Plattform für das Filmerbe einzubinden und dabei auf einen fairen Interessenausgleich zu achten, nicht zuletzt mit den öffentlichen Archiven, die in diesem Modell nicht nur die immensen Investitionen der Vergangenheit sondern auch jene für die zukünftige Sicherung einbringen würden.

**12. Die Teilaufgaben der Erfassung, Sicherung, Restaurierung, Digitalisierung, Lagerung und Zugänglichmachung unseres Filmerbes erfordern beträchtliche finanzielle Mittel, die nur langfristig und von allen Beteiligten aufgebracht werden können: öffentliche Hand, Archive/Kinematheken, Stiftungen (DEFA und Murnau), Filmbranche, Rechteinhaber bzw. -verwerter, Filmfördereinrichtungen, einzelner Nutzer. Auf welche Ansätze oder Modelle (z.B. Fondslösung) können Sie verweisen, mit denen diese Aufgaben auch finanziell bewältigt werden können?**

Die beschriebenen Initiativen in anderen europäischen Ländern geben Modelle ab, die für Deutschland fruchtbar gemacht werden könnten. In der benannten Perspektive, in der Förderung von Produktion und langfristige Sicherung als ein Zusammenhang betrachtet wird, läge die Chance, alle Partner einzubinden und deren Interessen zu berücksichtigen.

Bezogen auf die bisher für die Förderung der Filmproduktion aufgebrauchten Mittel stellen die Ressourcen, die ihrer Sicherung dienen, nur einen Bruchteil dar.

Dr. Rainer Rother  
Künstlerischer Direktor

Dr. Paul Klimpel  
Verwaltungsdirektor

Berlin, 8. November 2011