

## **6. Bundeskongress**

### **Grenzüberschreitungen Neue europäische Netzwerke, digitale Vertriebswege und intermediale Communities**

19. – 21. November 2010

Hamburg

Bundesverband kommunale Filmarbeit (BkF)

Frankfurt am Main 2011

## Inhaltsverzeichnis

<b>Einleitung</b> .....	<b>03</b>
<b>Begrüßung</b> ..... <i>von Staatsrat Dr. Nikolaus Hill</i>	<b>05</b>
<b>Grußwort</b> ..... <i>von Robert Bramkamp</i>	<b>07</b>
<b>Begrüßung</b> ..... <i>von Babette Heusterberg</i>	<b>16</b>
<b>First Motion</b> ..... Ein Pilotprojekt für neue digitale Distributionswege im skandinavischen Raum <i>Bernd-Günther Nahm, Marc Brummund, Stefan Gieren</i>	<b>18</b>
<b>Wo findet Filmgeschichte noch statt?</b> ..... Die digitale Herausforderung in den Kinematheken und filmkulturellen Einrichtungen <i>von Claudia Dillmann</i>	<b>23</b>
<b>Diskussion</b> ..... <i>mit Claudia Dillmann</i>	<b>28</b>
<b>Überlebt die Filmkunst nur in der Nische?</b> ..... Zur Situation der filmkulturellen Arbeit in der Schweiz <i>von Robert Richter</i>	<b>35</b>
<b>Präsentation der neuen Kampagne „Kurzfilm ins Kino“</b> ..... <i>von Sylke Gottlebe</i>	<b>40</b>
<b>Zur Situation des Kurzfilms in den österreichischen Kinos</b> ..... und zur Frage der Digitalisierung. Ein komprimierter Abriss über die Folgen der Digitalisierung für den unabhängigen Film und dessen neue Präsentationsformen im Kino <i>von Gerald Weber</i>	<b>44</b>
<b>Diskussion</b> ..... <i>mit Sylke Gottlebe und Gerald Weber</i>	<b>49</b>
<b>Ist die osteuropäische Filmkultur nur noch eine Randerscheinung?</b> ..... Lokale Aktivitäten und neue Strategien innerhalb Osteuropas am Beispiel Polens <i>von Urszula Biel</i>	<b>51</b>
<b>Diskussion</b> ..... <i>mit Urszula Biel</i>	<b>55</b>
<b>Abschlussdiskussion</b> .....	<b>58</b>
<b>Referenten</b> .....	<b>75</b>
<b>Impressum</b> .....	<b>80</b>

## Einleitung

### 6. Bundeskongress der Kommunalen Kinos in Hamburg Grenzüberschreitungen: Neue europäische Netzwerke, digitale Vertriebswege und intermediale Communities

*Seit das Kino Metropolis vor zwei Jahren mit seinem Umbau begonnen hat, musste es sich ein Provisorium suchen. Nun gastiert es in einem wunderschönen 1950er Jahre Bau mit samteneen Vorhängen, einem großzügigen Foyer und über 400 Plätzen mitten in St. Georg, einem Viertel in Hamburg, wo sich die arabische Welt die Straßen mit zweifelhaften Etablissements teilt. So wurde der Ort zum Sinnbild: Kino als Kulturoffensive mitten in knallharter sozialer Realität.*

Der nunmehr 6. Bundeskongress widmete sich unter dem programmatischen Titel „Grenzüberschreitungen“ im Wesentlichen drei Themen: der Vergangenheit, der Gegenwart und der Zukunft. Genauer gesagt: Wie viel Filmgeschichte wird im Kino noch stattfinden? Was wird aus den 35mm-Kopien, dem Filmerbe in den Archiven und Kinematheken generell? Welche Chancen bietet die Digitalisierung für engagierte Filmkunsttheater, vom kleinsten Filmclub bis zu den großen Filmmuseen? Wie sieht die Zukunft für den Film und die Kinos jenseits von 3D aus? Wo finden wir neue Verbündete im europäischen Kontext?

Kuratoriumsmitglied und Filmemacher **Robert Bramkamp** forderte in seiner furiosen **Eröffnungsrede** die Kommunalen Kinos auf, Farbe zu bekennen. Er geißelte den vorherrschenden Konformitätsdrang der Filmproduktionen, die sich nur noch dem Markt unterwerfen. Seine Vision: Die Kommunalen Kinos präsentieren jährlich gemeinsam handverlesen zehn deutsche Filme, die künstlerisch herausstechen und mit neuen Erzählformen experimentieren. Im Idealfall befördern die Kommunalen Kinos sogar deren Produktion. Das ist kühn, aber warum soll nicht auch in diese Richtung gedacht werden? (Siehe nachstehende Auszüge)

#### DEBATTE UM WEB 2.0

Im Netz, so referierte Bernd-Günther Nahm aus Kiel, der das Projekt „First Motion“ vorstellte, sind die Filmemacher längst zu ihren eigenen Distributoren geworden und entwickeln sich Plattformen, die „kinogleich“ das Abspiel ins Internet verlagern. Die beiden jungen Filmemacher Marc Brummund und Stefan Gieren, Absolventen der Hamburg Media School, zeigten, wie eine neue Generation von Künstlern ihre Projekte von vornherein für das Netz konzipiert, sich eine eigene Community schafft und überlegt, wie sich ihre Werke dort auch refinanzieren lassen. Den Weg vom Netz ins Kino wünschen sie sich dennoch.

Ebenfalls zukunftsorientiert war die fundierte Einführung in das Web 2.0 von Stefan und Jan Oesterlin zu verstehen. Die beiden PR- und Marketing-Strategen warben heftig dafür, sich den neuen Plattformen wie Facebook, Xing, StudieVZ und Co. nicht zu verschließen, sondern als Multiplikatoren zu verstehen, welche die klassischen Medien wie Print ergänzen (wenngleich nicht ersetzen) können. Am Beispiel der neuen Web-Seite vom Kino 46 in Bremen zeigten sie auf, wie man interessierte Zuschauer so nicht nur mit Programminformationen besser versorgen, sondern es auch für kurzfristige Änderungen, Diskussionen und Kommentare nutzen kann. Warum eigentlich nicht ein Forum schaffen, wo die Kommunalen Kinos und Cineasten sich verstärkt gegenseitig informieren? In der teilweise sehr aufgeregt geführten Debatte kam zum Ausdruck, dass sich einige Teilnehmer bewusst nicht in den überbordenden Datenstrom einreihen wollen, aus Misstrauen gegenüber den wirtschaftlich kontrollierten Plattformen oder aus Angst vor Datenmissbrauch. Andere Kinomacher bedienen sich längst unverkrampft der neuen Medien und nutzen sie für ihre eigene politische Arbeit.

Den Bogen von den virtuellen Welten zu den realen Gegebenheiten in den Archiven und Kinematheken schlug Claudia Dillmann vom Deutschen Filminstitut DIF. Sie berichtete von europäischen Initiativen wie der Digital European Library, die ermöglicht, dass Archivbestände und europäische Nationalbibliotheken, zu denen auch Videos und Filmausschnitte gehören, weltweit digital einzusehen sind. Der Großteil der Archivbestände würde für die Kinos wegen der hohen Kosten für eine digitale Aufbereitung weiterhin allein auf 35mm zur Verfügung stehen. Frau Dillmann appellierte daher eindringlich an die Kinomacher, ihre Projektoren beizubehalten, um diese Filme weiterhin zeigen zu können.

### **Konservierung und digitaler Film**

Für die Zukunft sind viele technische Fragen noch offen, z.B. welches Ausgangsmaterial von Archivfilmen für eine DCP (Digital Cinema Package) überhaupt vorliegt? Was wird aus den 16mm Filmarchivbeständen? Auch 16mm ist ein Originalformat und wurde gerade im experimentellen Filmschaffen häufig benutzt. Wie werden in Zukunft „Filme“ konserviert, die schon originär digital produziert wurden? Wie kann man einer Kanonisierung der Filmgeschichte allein auf populäre Titel entgehen, da Filme oft nur auf Anfrage für Sender oder Festivals digitalisiert werden? Finden kleinere digitale Formate jenseits der 2K-Packages genügend Berücksichtigung?

Tilman Scheel vom Digitalen Filmverleih Europe's Finest war der Überzeugung, dass sich neben dem DCI-Format eher eine zusätzliche Blu-ray durchsetzen ließe, aber auf keinen Fall ein kleineres digitales Format, denn Länder wie Frankreich oder England hätten bereits nahezu vollständig auf DCI umgerüstet. In Norwegen, wo die Regierung die Digitalisierung vehement vorangetrieben hat, existiert sogar ein Abkommen, dass demnächst überhaupt keine 35mm Filmkopien mehr abgespielt werden dürfen (!), während die polnischen Filmkunsttheater auf das kleinere digitale Format gesetzt haben und als Hybridkinos funktionieren.

Die österreichischen Filmkunsttheater wiederum kämpfen gerade darum, ihre Programmautonomie zurückzuerobern, denn deren Umrüstung auf den DCI-Standard wurde ausschließlich mit Virtual Print Fees, also durch die großen Verleiher finanziert. Vielleicht konnte der gut besuchte Kongress letztendlich nur mehr Fragen aufwerfen als beantworten – aber es waren die richtigen Fragen und die richtigen Adressaten.

Von Kai Gottlob, Filmforum Duisburg, kam die Anregung, dass in Zukunft die Kommunalen Kinos mit den Archiven und Kinematheken eine stärkere Phalanx bilden sollen, wenn es um die Durchsetzung gemeinsamer Anliegen geht. Mit Robert Richter, einem Vorstandsmitglied des FICC, dem Weltverband filmkultureller Einrichtungen, hatte man einen Ansprechpartner vor Ort, um in einem größeren Verbund tätig zu werden. Urszula Biel aus Polen betonte die Bedeutung der Diskutierclubs in Polen, wo Film und Debatte immer noch zusammengehören. Nicht nur in diesem Sinne war der 6. Bundeskongress ein Erfolg, der sowohl eine verstärkte Zusammenarbeit der europäischen Verbände einforderte als auch, dass jedes einzelne Kino seine Ansprüche zukünftig vernehmbarer formuliert und kundtut.

***Cornelia Klauß, Medienpolitische Sprecherin des BkF***

## Begrüßung

von Staatsrat Dr. Nikolaus Hill



Lieber Herr Aust, sehr geehrter Herr Professor Bramkamp, meine sehr verehrten Damen und Herren,

im Namen des Senats darf ich Sie ganz herzlich hier im Metropolis im Savoy in Hamburg begrüßen, in einem der, wie ich finde, schönsten Kinos dieser Stadt – auch wenn das Metropolis nicht mehr allzu lange hier im Savoy sein wird. Aber ich hoffe, dass es uns gelingen wird, das Savoy auch in der Zukunft als Kino zu betreiben und als Standort in St. Georg zu erhalten. Nicht zuletzt dank der

wunderbaren Sitze und der wunderbaren großen Leinwand macht es immer Spaß, hier Filme anzuschauen.

Für die nächsten drei Tage haben Sie sich einiges vorgenommen: Sie wollen Grenzen überschreiten. Grenzüberschreitung als Thema Ihres Kongresses ist vielleicht eine Feststellung, andererseits vielleicht auch eine Handlungsempfehlung für das, was Sie sich vorgenommen haben. Nicht nur wir als Stadt, sondern auch gerade Sie, die Kommunalen Kinos unterliegen dem gegenwärtigen Strukturwandel, in ganz besonderer Weise. Mit den damit einhergehenden Veränderungen werden Sie sich ja auch während dieses Kongresses beschäftigen.

### Digitalisierung als Herausforderung

Gestern Abend wurden hier in Hamburg die Kurzfilmpreise verliehen – vielleicht war der eine oder andere von Ihnen dabei. Auch da hat das Thema der Digitalisierung, oder vielmehr der Finanzierung der Digitalisierung eine Rolle gespielt hat. Staatsminister Bernd Neumann hat gestern erklärt, dass der Bund sich an der Finanzierung auch für die Kommunalen Kinos beteiligen will. Das ist sicherlich eine gute Nachricht und ein gutes Signal aus Berlin. Aber auch wir hier in Hamburg wollen die Digitalisierung ganz stark mit unterstützen. Insbesondere wollen wir die Kommunalen Kinos, die einen besonderen Kulturfaktor darstellen, bei diesem schwierigen Prozess unterstützen und begleiten. Das liegt uns besonders am Herzen, damit neben den kommerziellen Kinos und den großen Multiplexen, die es in Hamburg natürlich auch gibt, auch Kinos existieren können, die einen besonderen Beitrag zum kulturellen Leben der Stadt leisten. Auch für diese Kinos soll die Möglichkeit bestehen, sich auf die neue digitale Zeit einzustellen, und ihren Beitrag des kulturellen Lebens hier auch weiterhin so gut, wie Sie das bisher auch schon tun, für die Zukunft mit sicherzustellen. Doch das ist nicht ganz einfach.

Das Thema Haushalt habe ich bislang zwar vermieden, aber trotzdem ist es natürlich kein Geheimnis, dass auch wir Finanzierungsschwierigkeiten haben, wie es in ganz vielen Städten und auch Ländern in der Republik der Fall ist. Der Film- und Medienbereich insgesamt ist in Hamburg ausgenommen worden von den aktuell nötigen und vollzogenen Kürzungen. Und es freut mich besonders, auch persönlich, dass das gelungen ist und dass wir dadurch sowohl den kommerziellen als auch den Kommunalen Kinos Angebote machen können, Beiträge zu liefern in der Finanzierung für die Digitalisierung.

### Herausforderung für die Zukunft: der demografische Wandel

Aber neben der Digitalisierung haben Sie noch viele weitere Herausforderungen zu bewältigen, nicht zuletzt den demografischen Wandel. Es ist in den vergangenen Jahren immer schwieriger geworden, bestimmte Zielgruppen für die Angebote der Programmkinos

und auch der Kommunalen Kinos zu gewinnen. Und wie viele andere Kulturträger werben auch Sie um die Zielgruppe der Kinder und Jugendlichen. Ihr Stammpublikum der „Best ager“ ist zwar im Moment noch eine sichere Zielgruppe, doch es ist umso wichtiger, den Umstieg zu schaffen und auch für die nächste Generation attraktiv zu werden. Doch durch die kommende Digitalisierung und mit Kinos wie diesem, in dem man ein besonderes Kinoerlebnis haben kann, gelingt das sicher auch besser als an anderen Stellen. Dies zu sichern und zu bewahren ist eine Aufgabe, an der die Stadt, an der der Senat sich gerne mit beteiligen möchte.

### **Sicherung des filmkulturellen Erbes**

Mit einer anderen Frage werden Sie sich die nächsten Tage ebenfalls beschäftigen: Wie sichern wir das filmkulturelle Erbe im Rahmen der Digitalisierung für die Zukunft. Wie kann es dauerhaft gelingen, das Filmerbe technisch so zu sichern, dass die Filme in gleicher Qualität auch für kommende Generationen erhalten bleiben. Bei der Lösung all dieser Fragen und Herausforderungen sind wir als Senat gerne ein unterstützender Gesprächspartner und wollen versuchen, gemeinsam mit Ihnen an Lösungen zu arbeiten. Denn trotz der Not der öffentlichen Haushalte sind die Kommunalen Kinos ein unverzichtbarer Bestandteil des kulturellen Lebens nicht nur in dieser Stadt und wir wollen sicherstellen, dass Ihr Beitrag auch weiterhin geschätzt wird. Es ist mir daher ein Anliegen, Ihnen zu signalisieren, dass wir gerne an Ihrer Seite stehen und Sie unterstützen wollen. Juana Bienenfeld, die Referentin für Film und Fotografie der Stadt Hamburg ist Ihnen dabei immer eine Ansprechpartnerin, die Ihre Anliegen in die Politik hinein vermittelt.

Ich wünsche Ihnen, meine Damen und Herren, anregende und spannende Diskussionen, Erfolg bei der Entwicklung neuer Ideen und bei der Suche nach neuen Verbündeten – und darüber hinaus auch die Möglichkeit, Hamburg auch außerhalb des Kinosaals zu erleben. Seien Sie also an diesem Wochenende als unsere Gäste herzlich willkommen.

## Grußwort

von Robert Bramkamp

### Abschied vom Retrorealismus



Sehr geehrter Staatsrat Dr. Hill, liebe Frau Bienenfeld, liebe Kinobetreiber und Kinobetreiberinnen, Filmfreunde, sehr geehrte Damen und Herren,

ich möchte mich vorab bedanken für zwei Hinweise, die Herr Staatsrat Dr. Hill in seinem Grußwort gegeben hat und die ins Zentrum dessen führen, worüber ich in meiner „Carte Blanche“ sprechen möchte.

Da ist zum einen das Problem des Generationswechsels, der für einen Blick auf die möglichen Zukünfte des Kinos ganz

entscheidend ist, und zum anderen die Frage, wie man mit dem archivierbaren Erbe umgeht und wie man es digitalisieren kann. Zu diesen Fragestellungen hat es im Jahr 2010 eine erneute Kooperation der Hochschule für bildende Künste Hamburg (HfbK) und dem Metropoliskino/Kinemathek Hamburg gegeben, bei der wir die fast neuwertig in Hamburg liegende 35mm-Kopie von DER TOD DES EMPEDOKLES auf der Riesenleinwand gesehen und dann mit dem in Hamburg technisch bestmöglich digitalisierten Counterpart verglichen haben.

Ein herzlicher Dank an Martin Aust für seine Gastfreundschaft und für die lange und konstante Kooperation zwischen der HfbK und dem Metropolis. Und gerade habe ich auch von neuen Entwicklungen erfahren, die damit zu tun haben, wo das Metropolis in Zukunft lokalisiert sein wird. Ich möchte jedenfalls noch einmal betonen, was für ein Glücksfall für die kommunale Filmarbeit es ist, dass das Metropolis an diesen Ort ins Savoy Kino und in dieses virulente Viertel gekommen ist: Ich sehe darin einen Glücksfall, den man nicht planen kann, der einfach so passiert. Wenn es irgendeine Möglichkeit gibt, das zu verlängern – ich kann das im Namen der gesamten HfbK Filmabteilung sagen – dann stehen wir gerne bereit, das Savoy zu unterstützen oder in der nötigen Weise argumentativ zu begleiten.

Ich bedanke mich auch bei Conny Klauß, der neuen Pressesprecherin des BfK für die Einladung. Wir kennen uns ja schon aus der Arbeit im Vorstand vom früheren Berliner Filmkunst kino Babylon, und auch von praktischer Filmarbeit, von den Dreharbeiten zu DER BOOTGOTT VOM SEESPORTCLUB. Bei dieser Produktion haben wir gelernt, heiter mit extremen Mangelsituationen umzugehen. Und das ist sicherlich etwas, womit man sich auch auseinandersetzen muss, wenn man über die Zukunft des Kinos redet. Ich komme noch darauf zurück, warum ich meine, dass derzeit das Umfeld in Deutschland für filmische Innovation diese Mangelsituation als Grundform hat.

Deutlicher formuliert heißt das: Wirkliche Innovationen fürs Kino werden teilweise unter Hartz-IV-Bedingungen für die Teams durchgeführt und, wenn man über den Erhalt und das Weitergeben von filmischer Kultur und vor allen Dingen auch Innovation in diesem Bereich nachdenkt, gehören diese Umstände für mich ganz entschieden zum Thema.

### Zukunft des Kinos

Das Thema Zukunft des Kinos ist natürlich sehr groß und scheint sich jedes Jahr in dieser Allgemeinheit neu zu stellen. Es ist ein bisschen so wie mit dem Experimentalfilm, zu dem

Ulrich Gregor letztens vorgeschlagen hat, man müsse eigentlich bei jedem Text das Wort Experimentalfilm gleich am Anfang durchstreichen, um dann wieder eine Argumentation zu erfinden, die es ermöglicht, das Wort voll ausgeschrieben ans Ende zu setzen. Der Experimentalfilm ist eine Filmform, die immer wieder und ständig neu definiert werden muss. Und das ist im Augenblick scheinbar auch die Situation im Kinobereich. Es gibt im Kontext der Kommunalen Kinos bereits weitreichende Überlegungen von Stefan Drössler, die auch in den Publikationen des BkF veröffentlicht sind und denen ich nicht viel hinzufügen kann. Es gab in den letzten zwei Jahren zwei große Symposien in Berlin in der Akademie der Künste zum Thema „Zukunft des Kinos im Kontext der Digitalisierung und im Kontext von neuen Formen der Medienbenutzung“. Auf diesen Symposien haben Leute wie Stefan Heidenreich, Georg Seeßlen, Markus Metz, Bert Rebhandl, Eckhard Knörer und viele andere zunächst polemisch das – Zitat Georg Seeßlen – „bürgerliche Kunst- und Kuschelkino“ zu Grabe getragen, um dann ein Feld von vielfach zunächst testweise vorhandenen Möglichkeiten zu skizzieren.

Bilanzierend wurde festgestellt, man müsse für die nächsten 16 Jahre davon ausgehen, dass die gesamten Koordinaten der Arbeit mit dem Bewegtbild, sowohl der künstlerischen Arbeit, als auch der industriellen, im Umbruch sind. Das heißt, es wird nach einem neuen Geschäftsmodell gesucht, doch ein solches ist noch nicht in Sicht. Angesichts des Erodierens von Urheberrechten ist ein Modell aber unbedingt nötig. Im Augenblick ist es nur eine Hoffnung, dieses neue Geschäftsmodell könne in der Lage sein, eine virulente Filmkultur und eine künstlerisch breitgefächerte und auch demokratisch zufriedenstellende Filmkultur und -arbeit mit dem Bewegtbild zu tragen. Ich glaube, dass nach Tauschbörsen wie *Napster* im Musikbereich, die abgelöst wurden von der Rückkehr des Live-Events, in ähnlicher Weise auch das Kino mit seinem besonderen Beharrungsvermögen ein unverzichtbarer und auch unersetzbarer Bestandteil einer zukünftigen Arbeit mit dem Bewegtbild sein wird, und zwar ganz unabhängig davon, wie breit, wie crossmedial, wie vielfältig, wie auch in den Benutzungsformen unterschiedlich sich das Leben mit dem Bewegtbild erweitert – denn diese große Leinwand und die Anwesenheit der Zuschauer, sie sind der Ernstfall.

### **Drei Perspektiven**

Ich habe mich also gefragt, was ich aus meiner fachspezifischen Kenntnis oder aufgrund aktueller Erfahrungen grundsätzlich zum Thema „Zukunft des Kinos“ beisteuern könnte und bin auf drei Perspektiven gekommen. Diese münden in einen ganz praktischen Vorschlag an die Kommunalen Kinos, wie sie ihre ungenutzte Macht ausüben können, der näheren Zukunft des Kinos in Deutschland einen überraschenden Drall zu geben.

Die erste dieser Perspektiven ist die Ausbildung, was für mich als Professor die Frage impliziert, für welche Zukunft des Kinos unsere Studenten ausgebildet werden und wie sie eine Chance bekommen können, diese Zukunft aktiv mit zu entwickeln. Hier geht es um die Verteilung von Ressourcen und Spielräumen zwischen Generationen – und diese Verteilung liegt eindeutig im Argen.

Die zweite Perspektive ist meine Erfahrung als „Filmproduzent eigener Autorenfilme“. Früher sagte man „Filmemacher“, heute muss man es eher so ausdrücken, weil diese Autorenfilme weniger die Soloshow eines einzelnen Autors, sondern eher Bandprojekte sind. Diese Erfahrung ist wesentlich durch die Fernsehabhängigkeit der sogenannten Kinoproduktion in Deutschland bestimmt, nicht nur, was die Finanzierungswege betrifft.

Die dritte Perspektive ist bedingt durch die nötige Auseinandersetzung mit dem Retrorealismus als einer fast totalitär eingeübten Grundform des fiktionalen Fernsehkinofilms in Deutschland. Die Auseinandersetzung mit dem Retrorealismus ist meiner Ansicht nach entscheidend für die nächste Zukunft des Kinos, zumindest, wenn wir vom deutschsprachigen Raum sprechen. Als Filmemacher habe ich mit erfahrenen Kinoleuten wie Laurens Straub die Erfahrung geteilt, wie der Retrorealismus innovatives, wirkliches Kino fast unmöglich gemacht hat und die Finanzierungsversuche folglich Lebensjahre fressen. Der Retrorealismus ist nicht einfach nur eine unterkomplexe ästhetische Panne, sondern er



ist eine geplante Stagnation, die von sich selbst weiß, dass sie nicht reformierbar ist, obwohl sie der nötigen Innovation den allergrößten Teil der Ressourcen entzieht – Stichwort Mangelsituation. Ich komme darauf zurück, denn einen Ausweg muss es geben.

### **Ein Ausweg aus dem Retrorealismus**

Wie kann man also den Retrorealismus ganz knapp charakterisieren? Es handelt sich um eine fiktionale Konsensproduktion nach politisch korrekten, aus dem Meinungsjournalismus stammenden Kriterien. Das ist die Basis. Diese Kriterien werden übersetzt in Personenhandeln; dieses Personenhandeln wird mit unterkomplexem Illusionismus illustriert – und fertig ist die retrorealistische Wirklichkeit als eine absichtsvoll unterkomplexe, die Zuschauer gewissermaßen ständig abdämmernde Weltmodellierung. Dennoch suggeriert diese Weltmodellierung eine gewisse Teilhabe an der Gesellschaft oder leistet sie unter Umständen sinnvollerweise für Leute, die unter anderen Umständen ganz herausfallen würden. Sie kennen alle die Bilder, die Plots, die Wendepunkte, die Sorte von Bedeutung, die Musik, die den Retrorealismus ausmachen, vor allen Dingen die Dramaturgie, nach der man die Uhr stellen kann.

Wenn 30 Prozent der öffentlich-rechtlichen Produktion retrorealistisch wären und helfen würden, ein bestimmtes Segment der 55+-Generation und damit das hauptsächliche Publikum des ZDF anzusprechen, dann wäre das völlig in Ordnung. Das große Problem ist aber die geradezu totalitäre Durchsetzung des Retrorealismus in der Filmbranche als angeblich alternativlose und einzig gültige Form des Erzählens mit dem Bewegtbild, als ‚richtiges Erzählen‘, brav gemacht. Und man könnte sagen, derzeit, 2010, ist alles, was nicht retrorealistisch ist, Experimentalfilm. Experimentalfilm dann verstanden als: ist ungefährlich, ist kein ‚richtiger Film‘, findet statt jenseits der brancheninternen Geldflüsse. Umgekehrt möchte ich behaupten, hängt die Kinozukunft tatsächlich sehr stark davon ab, wie weit es dem Kino gelingt, eine nötige Forschungsabteilung wieder auszubilden, also das Experimentelle wieder zu integrieren. Dieses Experimentelle hat sich meiner Meinung nach immer auch im klassischen Kino zu bewähren und zwar unabhängig davon, wie das Bewegtbild sich künstlerisch, produktionslogisch oder in seiner Distribution weiterentwickelt.

### **Es wird Zeit für eine These**

Es wird Zeit für eine These, und zu einer ersten möchte ich sagen: Wenn es wieder um die Zukunft des Kinos gehen soll, dann möchte ich meinen bereits genannten Perspektiven einige Vorschläge zum Abschied vom Retrorealismus folgen lassen.

Meine zweite These ist: Man sollte Erzählmodelle, in denen Nischen vorkommen, durch andere ersetzen, wenn es um Zukünfte des Bewegtbildes geht. Gerade im Kino.

Die dritte These: Die Kommunalen Kinos können für die Produktion von Kinozukunft entscheidende Impulse geben, und dazu möchte ich später einen konkreten, umsetzbaren Vorschlag an die Kommunalen Kinos formulieren.

### **Erzählmodelle**

Zurück zur Frage der Erzählmodelle, mit denen die Kinosituation beschrieben wird. Rembert Hüser hat aus aktuellem Anlass kürzlich darauf hingewiesen, dass unser Umgang mit der Finanzkrise maßgeblich davon abhängt, in welchen Erzählmodellen wir diese Vorgänge denken. Ich persönlich kann mir für das Kino keine intensive Zukunft vorstellen, wenn ich dabei eine Nische verteidige. Die Nische gehört in ein Erzählmodell, das offenbar einen Großraum enthält und dann ein paar Nischen, und dies hat für mich nichts mit der Fähigkeit des Kinos zu tun die Realität in Möglichkeiten aufzufalten. Das Verteidigen von Nischen impliziert, dass man selbst immer kleiner wird, oder dass man die anderen kleiner machen muss. Auch sind alle Antworten auf finanzielle Forderungen, die aus der Nische heraus vorgetragen werden, schon bekannt, sind also keine Zukunft. Vor allem ist die Nische statisch, als Raum nicht beweglich, und auch ihre Schwelle zu einer größeren Welt der Möglichkeiten ist so schmal wie eine Nische eben ist.

## **Ausweg aus dem retrorealistischen Canyon**

Also: Wenn wir über die Zukunft des Kinos reden, müssen wir das Erzählmodell ändern, indem wir diese Zukunft erdenken, wahrnehmen und kommunizieren. Nehmen wir also an, die Kinolandschaft ist nicht durch Nischen gekennzeichnet, sondern durch einen Canyon, durch einen tiefen Einschnitt, der aus der Landschaft der Möglichkeiten fast alle Ressourcen ableitet. Nehmen wir das Motto „Grenzüberschreitung“ ernst und treten also über die Schwelle der Nische in das abenteuerliche, aber spärlich besiedelte Land der Möglichkeiten. Treten wir ohne Angst vor dem Abgrund bis zur Kante heran an den retrorealistischen Canyon. Zu viele Retrorealisten sind im Gänsemarsch zu lange auf derselben Spur unterwegs gewesen, die sich so tief eingegraben hat, dass sie von da unten aus nun den Rest der Welt nicht mehr sehen können. Von ihrer Seriosität zutiefst überzeugt, wälzt sich diese retrorealistische Medienbranche immer in eine Richtung, in „europäischer Einbahnstraßenzeit“ würde Thomas Pynchon sagen. An diesem Canyon geht es schon viele Meter in die Tiefe, die Wände sind sehr steil und es führt kein Weg mehr seitlich heraus.

Wie ist er entstanden, dieser retrorealistische Canyon? – Zunächst als dramaturgischer Gänsemarsch, unausweichlich, wie auf einer mit chemischen Duftstoffen ausgelegten Ameisenspur, von Wendepunkt zu Wendepunkt, in drei Akten von einem Horizont zum anderen, immer linear, hintereinander, bis es zu viele Leute wurden, die aus den inflationär durchgeführten Dramaturgiekursen ausgespuckt wurden. Immer breiter ausgetreten wurde der Trampelpfad, immer aggressiver jede Alternative bekämpft, was eine unschöne Tradition auch beim NDR hat, bis kürzlich mal der Schlauch geplatzt ist.

Aber von anschließender Renaturierung hört man bisher nichts. Eine Renaturierung ist auch nicht einfach, denn wir stehen vor dem Grand Canyon des Retrorealismus, der hier seine größte Tiefe erreicht. Mit einem Druck von bis zu 1600 Meter Wassersäule im Schlauch wurde das Feld der Möglichkeiten trockengelegt. Entweder der ständig mit demselben Gewebe erneuerte Schlauch war irgendwann doch ausgeleiert, oder auf noch unbekannte Weise ist das schlimmste aller amerikanischen Laster, um erneut Thomas Pynchon zu zitieren, ungesund geworden, „das Laster der modularen Wiederholung.“

Wer im retrorealistischen Canyon unterwegs ist, kennt keine Alternativen. Es gibt keinerlei Seitenarme. 3sat war mal ein solcher Seitenarm, aber seit 2009 gibt es dort Produktionsstopp. Wenn es demnächst vorsichtig weitergeht, wird auch von 3sat eine „realistischere Erzählweise“ erwartet, wie Insider im Zweifelsfall verifizieren könnten.

Es gibt im Canyon nur die eine Perspektive; sich irgendwie an den anderen Gleichen vorbei durchzuquetschen. Deshalb steigt der Unmut im Canyon, es geht schon übereinander und untereinander zu, all die Stars, Creative Producers und Script-Doktoren treten sich unfreiwillig ins Gesicht. Sie schreien sich zu, wo sie die Reise des Helden kennengelernt haben und bei welchem Drehbuch-Guru sie Rabatt bekommen. Und alle hoffen, dass irgendwo hinter der dritten Biegung der sagenhafte Cashflow wartet, der aber vermutlich ausgetrocknet ist, wenn man ankommt. Die Bitterkeit und die Aggressivität in diesem Canyon sind ziemlich hoch. Denn die Leute müssen sich mit Drehbuchlektoraten für die Förderung durchschlagen, Ablehnungen für andere Retrorealisten schreiben, und der Haufen des Ungesendeten ist groß; man spricht von vier Jahren, weil immer weniger Zuschauer die retrorealistischen Fiktionen sehen wollen.

Im Erzählbereich dieser testweise ausgeschmückten Metapher nähere ich mich einer Hoffnung, die Alexander Kluge einmal anhand des Barockdichters Georg Lichtenberg in einer seiner Fernsehsendungen regelrecht gefeiert hat: ‚die Metapher weiß mehr als der, der sie benutzt‘. Und die Metapher ist, wenn man in der jetzigen Situation einen Blick in die Zukunft werfen soll, die einzige zuverlässige Verbündete. Insofern kann ich mich nur vorab entschuldigen und gebe die Fragen von Conny Klauß an mich an die Metapher weiter.

## **Mögliche Entwicklungen der Kinolandschaft**

Eine erste Frage lautete: „Meine Hoffnung geht dahin, dass Du einen Blick in die Zukunft wirfst, wohin sich die Kinolandschaft entwickeln wird.“ Die klare Antwort lautet: Das entscheidet sich direkt an diesem Canyon. Wenn er weiter alle Ressourcen ableitet, wird die Mangelsituation zum Austrocknen der umgebenden Kinolandschaft führen. Aber im Canyon steigt, wie gesagt, der Druck der Ausweglosigkeit, die Kinolandschaft wird sich also verändern, sobald der Canyon einstürzt. Die zentrale und ganz reale Frage ist aber, ob das in 5 oder in 20 Jahren geschieht. Zweitens, „Wie könnte ein Blick in die Zukunft auf das Schaffen der Filmemacher aussehen?“ Das wird sich auf die ganze, dünn besiedelte Landschaft von eigentlich vorhandenen Möglichkeiten beziehen. Es ist die besondere Qualität der Filmemacher, dass sie da aktiv sind, und sie fordern zu Recht, den Canyon zuzuschütten, damit ein Stausee entsteht mit interessanten Ufern, mit Nebenarmen und Bewässerung im Hinterland, ein bisschen wie in meinem Film um den Seesportklub, vielleicht entsteht auch eine Landbrücke.

Was zur nächsten Frage führt: „Wie wird der unabhängige Film grundsätzlich, also in der Zukunft dastehen? Wo bahnen sich neue Wege an?“ Ganz klar: Die digitalen Vertriebswege können vielleicht im Sinne von Tröpfchenbewässerung etwas Wasser aus dem Canyon herauspumpen, sie können global wirken, das heißt auch bis hinter den Horizont dieses zunächst deutschsprachig perspektivierten Szenarios. Aber ich glaube, die ersten neuen Wege werden beschritten, wenn die betrogenen Assistent Junior Script Consultants irgendwie aus diesem Canyon emporsteigen und man ihnen idealerweise die Hand reicht.

„Wo bahnen sich neue Nischen an?“

Da wäre die Antwort der Metapher ganz klar: Gar keine neuen Nischen! Vielleicht sitzen einige von den geschätzten Kollegen der Berliner Schule, ähnlich wie Geronimo, der Apache in der White River Apache Reservation, auf halber Höhe in Höhlen an der Steilwand des Canyon und haben von dort einen typisch distanzierteren Blick, aber sie müssen sich wegen der kippenden Wände entscheiden, ob sie dramaturgische Nähe zum linear erzählenden Retrorealismus beibehalten wollen – wobei ich optimistisch bin, dass alle diese Nischen auch einen versteckten Hinterausgang haben, auf das höher liegende Land. „Fantasievoll gewagt oder kühn darf es auch sein.“ Ich habe mich schon dafür entschuldigt, aber die Metapher ihrerseits halte ich für brauchbar, und die darf sich durchaus geduldig, nach eigener Logik im Kulturtext weiter entwickeln.

Knut Ebeling hat schon warnend darauf hingewiesen, dass man am Rand dieses Canyons in nietzscheanische Stimmungslagen geraten kann, was sicherlich gefährlich ist. Man kann aber auch sagen, wir fangen mal an und lassen da ein Seil runter und gewinnen so die besten Mitarbeiter.

## **Die Abhängigkeit des Kinos vom Fernsehen**

In der täglichen Praxis ist dieser etwas blumig beschriebene Retrorealismus schlicht und ergreifend eine Machttechnik und wird als die eine vernünftige Art gehandelt, eine ‚richtige Geschichte‘ zu erzählen, allemal im Fernsehen. Die Folgen davon führen mich zu der zweiten Perspektive, die ich bereits angedeutet habe und aus eigener Erfahrung beisteuern kann: die Abhängigkeit des Kinos vom Fernsehen. So gut wie jede deutsche Kinoproduktion wird zu Beginn in einer Fernsehredaktion entschieden – das sollte man sich noch einmal in voller Härte vor Augen führen. Mit dem Fernseh-Koproduktionsanteil hat man dann den Startschuss der Finanzierung, und den ebenfalls vom Fernsehen kommenden Lizenzanteil kann man als Eigenanteil einsetzen. Das ist das einzige Produktionskapital oder Eigenkapital von Produzenten, das in der deutschen Filmkinobranche überhaupt unterwegs ist. Mit diesem Eigenkapital, das man vom Fernsehen bekommen hat, kann man dann losgehen und in verschiedenen Gremien weitere Gelder sammeln.

In diesen Gremien trifft man vielfach auch Vertreter der Fernsehsender, weil diese Geld mit in die Filmförderung einbringen und deswegen natürlicherweise über die Vergabe dieser Mittel mit bestimmen wollen. Die Fernsehsender setzen dort natürlich auch ihre ureigenen

Senderinteressen durch. Es gibt de facto nur ganz seltene Ausnahmen, nämlich ein, zwei Firmen, die mit Referenzmitteln arbeiten. Ansonsten gilt: Keine bundesdeutsche Kinoproduktion ohne vorgängige Entscheidung in Redaktionen, teilweise auch durch einzelne Redakteure, die die entsprechende Macht haben. Die Folge davon ist, verkürzt gesagt: retrorealistische Fernsehproduktionen, etwas gepimpt und teurer gemacht, verstopfen die Kinos. Fernsehproduktionen werden, wenn auch nur für ein oder zwei Wochen, ins Kino gedrückt. Das Kino dient so als Repräsentationsnische für die Fernsehmacher.

Im Grunde sind diese Probleme in der Branche bekannt. Sie werden auch manchmal diskutiert, aber die Branche müsste in einen qualifizierten Diskurs einsteigen, um Lösungen zu formulieren und hat offenbar Gründe, und zwar nicht nur den vorgeschobenen Quotendruck, das nicht zu tun. Der Retrorealismus hat im Ergebnis mit der realen Komplexität unserer Gegenwart und ihren Möglichkeiten, oder auch ihren Überforderungen überhaupt nichts zu tun, er ist einfach nicht hilfreich. So hat man es plötzlich mit einem Erfahrungsbericht – aus der Erinnerung meine ich - von Filmkritiker Rainer Gansera vom Saarbrücker Filmfestival Max Ophüls Preis 2007 zu tun, in dem er schockiert über die einheitlich schlichte, retrorealistische Ausrichtung eines ganzen Filmjahrgangs geschrieben hat. Gemeint waren alle Absolventen von sämtlichen deutschen Filmhochschulen, die dort Filme zeigten.

### **Der filmische Nachwuchs**

Für die Ausbildung müsste es natürlich ein Ziel sein, Optionen für ein aktuelles Publikum zu erfinden. Damit sind wir an der Generationen-Schwelle, die Herr Staatsrat Dr. Hill bereits angesprochen hat. Es geht um Kombinationen zwischen A) Fernsehen, B) Online-Diensten oder interaktiven Szenarien und C) Kino, die einem jüngeren Zeitmanagement und einem jüngeren Medienverständnis entsprechen. Das durchaus brauchbare Zauberwort in diesem Jahr ist ‚crossmedial‘ und ich bin sicher, wir werden von anderen Referenten dazu sehr aktuelle und vielversprechende Dinge hören. ‚Crossmedial‘ in dem Sinn, dass Verbindungen aus einer inhaltlichen Reihe, aus Filmen, die gestreamt werden, aus einem Diskurs, der im Internet stattfindet und dann plötzlich mit Veranstaltungen korrespondiert, die passend getaktet in einem Kino stattfinden, dass diese medienübergreifenden Kombinationen eine wunderbare und, wie ich glaube, sehr zukunftsfähige Form der Zusammenarbeit sind.

### **Zukunftszenarien**

Aber dennoch bin ich überzeugt: Bevor man über all diese Zukunftsszenarien spricht, sollte man weiterhin die gegebene Situation im Blick behalten, also den großen Einfluss des öffentlich-rechtlichen Fernsehens – das eine wichtige historische Funktion in der Bundesrepublik hatte – auf die Zukunft des Kinos. Ich will gar nicht alle Fernsehleute ‚dissen‘. Im Gegenteil: Es gibt viele sehr klar und weit denkende Leute bei den verschiedenen Sendern. Sie sind teilweise in einer schwierigen, extrem anstrengenden, manchmal schizophrenen Lage. Deshalb haben wir die Aufgabe, einen externen Diskurs zu produzieren, der Spielbälle oder Metaphern oder irgendetwas Neues ins Spiel bringt, das diesen Leuten überhaupt eine Handlungsmöglichkeit verschafft. Es gibt ebenso viele Einzelpersonen in der Filmförderung, und auch einige wenige Gremien, wie beispielsweise das Gremium 2 der Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein, die fernsehfern entscheiden können und ihre Unabhängigkeit nutzen.

### **Das kleine Fernsehspiel**

Als ewigen Hoffnungsträger gibt es das Kleine Fernsehspiel, das in sich selbst ein bisschen gespalten ist, und das sich immerhin hin und wieder neu aufstellt und neu orientiert. Das ZDF leistet sich damit als einziger Sender eine konstante Nachwuchsförderung für eine Zukunft des Kinos. Trotzdem steht auch das Kleine Fernsehspiel bildlich gesprochen in der Brandung im retrorealistischen Canyon. Denn nach dem ersten ist der zweite lange Film für

einen Filmemacher oder eine Filmemacherin zusehends problematisch, und der dritte sollte schon zur ‚Vernunft‘ führen, soll schon eine ‚richtige Geschichte‘ erzählen, soll bereits die Eintrittskarte sein in dieses retrorealistische Fernseherzählen. Ungeachtet der Tatsache, dass die Situation in diesem Bereich schon völlig überfüllt ist. Es gibt bereits jetzt ein extremes Überangebot an ausgebildeten RegisseurlInnen.

Man sieht daran, wie stark, wie zwangsläufig, wie automatisch innerhalb des ZDF, selbst beim Kleinen Fernsehspiel, die Normierung Wirkung zeigt. Ebenso automatisch werden die wenigen, die früher sogenannte Nischen verteidigten, belächelt.

Aber wenn wir dazu die Metapher befragen, teilt sie mit, dass es sich bei diesen ‚Nischen‘ im Canyon real um Türen in der Wand handelt, getarnte Aufzüge nach oben, unscheinbare Portale zu Feuerleitern. Steine, die vor Bohrtunnel gelegt wurden, die in den Canyon führen wie zu den chilenischen Kumpeln, Geheimgängen im Fels. Die außen vor diesen ehemaligen Nischen vermutlich am härtesten arbeitenden Leute, die überlebenswichtige Notausgänge verteidigen, werden erkennbar als „Gatekeeper“, Hüter der Schwelle und insofern achtungsgebietende Figuren, die auch den Retrorealisten aus ihren Handbüchern zur „Heldenreise“ gut bekannt sind. Das berechtigt für die Zukunft zu einem gewissen Optimismus.

### **Ist das Fernsehen reformierbar?**

Wenn man sich ernstlich überlegt, was könnte denn an wirklich zukunftsorientiertem Kino mit einer gewissen Größe möglich sein, mit einem gewissen Produktionsvolumen, also etwas, das nur im Kino stattfinden kann, nicht im Fernsehen, das deswegen auch ein jüngeres Publikum unbedingt mit Alleinstellungsmerkmalen erreichen kann? Welche Chancen hat denn so etwas in der näheren Zukunft? Dazu hat Reinhold Elschot, der neue Fernsehspielchef und stellvertretende Programmdirektor des ZDF, auf einer Diskussionsveranstaltung im Jahr 2008 gesagt: „Wenn das ZDF noch fünf Jahre so weitermacht, dann können wir den Laden zumachen.“ Es lässt sich in der Zwischenzeit aber keine Kursänderung erkennen. Gut informierte Kreise sagen, zumindest unter der Hand: Das ZDF in dieser Form ist nicht mehr reformierbar. Deswegen werden neue Sender aufgemacht für Leute unter 40, die das Internet kennen. So ungefähr lautet eine interne Sprachregelung und – wir sind wieder beim Thema – der neue Sender heißt ZDF Neo. Diese Sender suchen die Kooperation mit einer anderen Altersgruppe sehr wohl, und ebenso die Kombination von „online-Erzählen“ mit einer größeren Erzählwelt, mit Dingen, die später im Kino folgen, oder das Kinoabspiel vorbereiten und begleiten.

Das große Problem ist nur: Von den Ressourcen, die eine Innovation benötigen würde, kommt dort rein gar nichts an. Brancheninsider sagen, dass sich allerfrühestens in 5 Jahren etwas verändern könnte. Wir haben es also mit einem großen Block zu tun, der sich auch deshalb nicht ändern kann, weil er an erdrückende Pensionsforderungen und an diese eine gewisse 55+-retrorealistische Erzählkultur gebunden ist. Denn inzwischen fließen ungefähr 30 Prozent der Gebühren in Pensionen. Da will sich nichts mehr ändern. Dieser Block bewegt sich sehr langsam in sein eigenes Ausklingen. Wer es durch den Canyon und die letzte Biegung bis ans Meer geschafft hat, sieht dort immerzu den großen Pensionsdampfer gerade ablegen. Auf seiner unendlichen letzten Reise schluckt das Super-Traumschiff alle Ressourcen, die das Kino dringend brauchen würde; vorausgesetzt wir wollen, dass es etwas Innovatives, Interessantes auf seinen Leinwänden zu sehen gib, damit sich das Bewegtbild anders, demokratisch, künstlerisch und hinsichtlich der ästhetischen Funktion entwickeln kann.

Ich glaube, es ist wirklich ein demokratisches Problem, das sich durch diesen Ressourcenentzug stellt. In der Branche gibt es verschiedene Anstrengungen, dieses Problem immer wieder zu thematisieren. Doch diese eine richtige Art, eine Geschichte zu erzählen, ist erfunden worden, um endlich eine ungeliebte Vorgeschichte, die ‚Probleme‘ mit zu viel Autorenstimmen loszuwerden. Und für eine Weile ist dabei eine gut funktionierende Industrie entstanden, die manche Leute sehr befriedigt. Aber aus sich selbst heraus kann

sich da nicht viel ändern. Deswegen muss man sich wahrscheinlich darauf einstellen, dass in den nächsten Jahren genuin für das Kino interessante, innovative Produktionen tatsächlich nur unter extremen Mangelbedingungen entstehen. Das ist per se gar nicht so schlimm. Es wäre natürlich viel besser, wenn man mehr machen könnte als nur Skizzen oder Entwürfe oder Versprechen, wenn also in Innovatives einfach auch ein paar Ressourcen fließen würden, weil begriffen wird, wie wichtig das ist, auch gesellschaftlich. Es gibt sicherlich Hoffnung durch das Internet und durch die Vertriebswege des Web 2.0. Ich habe gar nicht vor, ein ‚revisionistisches‘ Bild zu zeichnen, sondern ich hebe aus einem ganz bestimmten Grund auf diese retrorealistische Kontrolle von 95 Prozent aller Mittel ab, einfach, weil ich finde, dass man das öffentlich-rechtliche System nicht derart aus der Verantwortung entlassen kann. Das ist ein großer Apparat mit einer gesellschaftlichen Funktion, der kann sich nicht einfach abschotten, mit allen Ressourcen von der Bühne schleichen, und das auf sehr lange Zeit hinaus.

### **Vorschlag an die Kommunalen Kinos**

Weil aber, wie Godard sagte, eigentlich nur Filme Filmproduktionen kritisieren können, komme ich nun zu meinem konkreten Vorschlag an die Kommunalen Kinos. Die Kommunalen Kinos könnten ihre Macht im Bund entdecken, und sie könnten beginnen, die Produktion mit zu bestimmen. Sie spielen dann nicht mehr wohl oder übel das Angebot nach, sondern sorgen selbst für Abwechslung, und zwar, indem sie ihre Macht als Abspielplattform wohldosiert bündeln und im bestehenden bundesdeutschen Filmfinanzierungssystem artikulieren.

Die Kommunalen Kinos sind aufgrund ihres Beharrungsvermögens so etwas wie eine kontinuierliche Chance für ein zeitgenössisches, virulentes Kino in Deutschland, das nicht einfach nur ein verlängerter roter Teppich für die Fernsehproduktionen ist. Sie könnten als Verbund auftreten und sagen: Wir möchten 10 Kinofilme pro Jahr initiieren, die eine entschiedene Form von Zukunftskino wagen und ebenso entschieden den Abschied vom Retrorealismus vollziehen. Und diese Filme werden mindestens vier Wochen im Kino gehalten und erreichen eine garantierte Anzahl von Städten. Diese Filme stellen sich dem Anspruch, innovativ im Kino etwas anzubieten, das nur dort möglich ist. Und sie bilden auf diese Weise ein Label. Und dieses Label unterscheidet sich so deutlich vom Retrorealismus, dass wir uns den Abschied vielleicht sogar mit verblüffender Geschwindigkeit vorstellen können.

Vermutlich müsste das noch nicht einmal viel kosten. Das Pfund, das die Kommunalen Kinos als Verbund in die Waagschale werfen könnten, wäre ihre Kinoabspielfläche. Ebenso gut wie das Fernsehen im jetzigen Filmfinanzierungssystem immer am Anfang steht, könnten auch sie Zugang zu einer Öffentlichkeit in erkennbarer Breite garantieren. Also mit einer koordinierten Freiheit – ein bisschen wie die freien Reichsstädte, die an den Länder-Sender-Fürsten vorbei direkt mit dem Kaiser sprechen, also mit dem Bund. Mit der koordinierten Freiheit der Städte käme man vorbei an den Herzögen, die sich selbst höhere Saläre gewähren als dem Bundespräsidenten, direkt in eine Situation, die durch Bernd Neumann, den Kulturstaatsminister im Bund, geschaffen wurde: im Deutschen Filmförderfonds gibt es nämlich eine automatische Förderung.

Mein praktischer Vorschlag setzt bei diesen Vergaberegeln des Deutschen Filmförderfonds der Bundesregierung an. Sobald im Augenblick ein Spielfilm mit mindestens 15 garantierten Filmkopien ins Kino kommt und ein Mindestbudget von 1 Million Euro aufweist, steuert der Filmförderfonds automatisch 20 Prozent, also 200.000 Euro bei. Das ist die Summe, die nach der letzten Kürzungswelle das Kleine Fernsehspiel ebenfalls standardmäßig vergibt. Der Budgetanteil ist absolut kompatibel, er kommt nur aus einer ganz anderen Ecke. Intelligent produziert durch Kooperation von Produzent und Verleiher und den Kommunalen Kinos, die diese 10 Filme wollen, nämlich 10 Filme pro Jahr, die nach eigener Logik entstanden sind, könnten diese 200.000 Euro an die Stelle des erwähnten Fernsehbudgets treten. Es gibt erleichternde Sonderregeln für Erstlingswerke bei diesem Fonds, und als Verbund könnten die Kommunalen Kinos sicher auch Änderungsvorschläge machen.

Die Frage ist natürlich, passt so ein Vorschlag zur Praxis der Kommunalen Kinos? Da kann ich mir viele Einwände vorstellen und die werden in jeder Stadt anders sein. Die Kommunalen Kinos haben unendlich viel anderes zu tun und höchst individuelle Strategien der lokalen Absicherung und Zuschauerbindung – das ist klar und das ist auch ihre Basis. Aber darüber hinaus, mit vielleicht 20 Prozent ihrer Abspelzeiten, könnten die Kommunalen Kinos als Verbund auftreten und einem zukünftigen Kino, das ständig neu als mögliche Zukunft erfunden und getestet werden muss, jeden Monat einem Film, den man in einem gemeinsamen Diskurs erlebt, eine langfristige Plattform und einen konstant offenen Möglichkeitsraum bieten.

Da aus den erwähnten Gründen zum jetzigen System kaum Alternativen formuliert werden oder werden können, ist es übrigens durchaus möglich, politische Unterstützer und Verbündete in der Filmbranche für so einen Vorschlag zu finden, die für das Label der Kommunalen Kinos vermutlich Partei ergreifen würden. Für die vorgeschlagenen 10 Filme könnten überraschend freie Produktionsbedingungen entstehen und in der Folge auch der fällige Diskurs.

Abschließend die Frage: Wie könnten diese Projekte ausgewählt werden? Bitte nicht durch ein paritätisch nach gesellschaftlichen Nischen besetztes Gremium! Sondern durch ein Team einzelner Entscheider-/innen. Mein konkreter Vorschlag: Fünf Entscheider-/innen ernennen das Kuratorium des BkF, fünf benennen die Betreiber der Kommunalen Kinos. Die Entscheider rotieren alle drei Jahre, jede Person darf einen Film pro Jahr setzen, der nach ihrer Meinung Zukunfts-Kino sein kann. Also insgesamt drei, und das ist eine gute Zahl. Eins folgt Automatik, zwei weiß man nicht, und drei ist dann das, was einzig auf diese Weise möglich wird. Was mich betrifft, bin ich gerne bereit, bei der entsprechenden Arbeitsgruppe mitzuarbeiten und ich könnte, ich meine das ganz praktisch, mir als idealtypischen Branchenpartner auch das in Hamburg gegründete Institut Forschender Film Hamburg GmbH vorstellen.

Ich danke Dir, Conny, für die Carte Blanche und Ihnen für Ihre Aufmerksamkeit, und wünsche uns allen einen spannenden Kongress.

## Begrüßung

von *Babette Heusterberg*



Sehr geehrte Damen und Herren, liebe Kongressteilnehmerinnen und Teilnehmer, ich begrüße Sie sehr herzlich auf dem *cinefest*, dem Internationalen Festival des deutschen Filmerbes und dem 23. Filmhistorischen Kongress, die in diesem Jahr unter dem Thema *cinema-transalpino* stehen und unterschiedliche Aspekte der deutsch-italienischen Filmbeziehungen im 20. Jahrhundert beleuchten. Das *cinefest* und der Filmhistorische Kongress sind eine gemeinsame Veranstaltung von *cinegraph* Hamburg und dem Bundesarchiv.

Ich freue mich sehr, dass zeitgleich der 6. Bundeskongress der Kommunalen Kinos stattfindet, denn das gibt mir die Möglichkeit, einige unserer Benutzer persönlich kennenlernen zu dürfen. Zusammen mit meinen Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern im Referat Filmbenutzung beantworten wir tagtäglich viele Anfragen nach Filmen, sowohl von Universitäten, als auch von Filmproduktionen und eben auch von Ihnen, den Kommunalen Kinos. Das Bundesarchiv gehört auch zu den Stiftern der Sachpreise des seit elf Jahren vergebenen „Kinopreises des Kinematheksverbundes“. Einer dieser Sachpreise sind drei kostenlose Ausleihen aus unserem Filmbestand. Dabei können Sie u.a. aus einem Spielfilmangebot von etwa 1.500 Titeln deutscher Filmgeschichte im 35mm Format wählen. Das gesamte benutzbare Repertoire umfasst etwa 50.000 Titel (Kurzfilme, Werbefilme, Dokumentarfilme, Wochenschauen). Jährlich veröffentlicht das Bundesarchiv auf seiner Website eine Liste neuer Umkopierungen.

Darüber hinaus können Sie als Filmtheater bei Ihrer Programmierung auch auf vom Bundesarchiv zusammengestellte thematische Filmreihen zurückgreifen. So finden Sie das Bundesarchiv seit vielen Jahrzehnten mit einer Retrospektive auf dem Internationalen Leipziger Festival für Dokumentar- und Animationsfilm. Das Programm in diesem Jahr beschäftigte sich mit dem Thema „Deutschland und das Militär in dokumentarischen Filmen von 1914 bis 1989“.

### **Möglichkeiten und Chancen der Digitalisierung**

Abschließend gestatten Sie mir bitte noch, einen weiteren Punkt anzusprechen, der uns – die Kommunalen Kinos und die Archive – gleichermaßen umtreibt. Ihr Kongress trägt den, wie ich finde, treffenden Titel „Grenzüberschreitungen“ und beschäftigt sich mit dem Thema „Digitalisierung“ und deren Auswirkungen auf die Kommunale Filmarbeit. Auch im Bundesarchiv werden seit Jahren die Möglichkeiten und Chancen dieser neuen Technologien ausgelotet.

Digitale Technologien halten auch im Bundesarchiv Einzug und führen selbstverständlich auch bei uns zu Veränderungen in der praktischen Arbeit. Doch originär auf Kinofilm produzierte und vertriebene Filme werden im Bundesarchiv grundsätzlich auch weiterhin im 35-mm Format ausleihbar sein, die Langzeitarchivierung und Sicherung des deutschen Filmerbes findet nach wie vor im analogen Format statt. Digitale Techniken werden vom Bundesarchiv als Zwischenstadien der Restaurierung genutzt, wenn Filmmaterial mechanisch oder photochemisch nicht mehr bearbeitet werden kann. Am Ende steht jedoch wieder eine Ausbelichtung der Daten auf Film.

Aber auch wir in der Nutzungsabteilung können uns dem wachsenden Druck unserer Benutzer, die zunehmend Videoformate verlangen, nicht verschließen. Wie früher die



Verleihkopien auf dem 16mm Filmformat oder die Videokassetten der vergangenen Jahrzehnte, sind die DVDs – bei uns in Preview-Qualität hergestellt – für uns, neben dem originären 35mm Format, nur ein weiteres zusätzliches Nutzungsformat, um unseren Benutzern den Zugang zu den bei uns lagernden Filmen zu ermöglichen. So stellen wir zunehmend fest, dass an Universitäten kaum mehr VHS-Kassetten, geschweige denn 16mm Filme bei Lehrveranstaltungen abgespielt werden können.

Das Bundesarchiv unterhält bekanntermaßen selbst kein eigenes Kino. Um die Schätze aus unseren Beständen zu heben und sie in ihrer ursprünglichen Form und im Kino erlebbar zu machen, brauchen wir als „Ausstellungsfläche“ nicht zuletzt die Kommunalen Kinos und begeisterte Zuschauer. Ansonsten, fürchte ich, wird die Endstation für viele Filme in der Tat künftig heißen: „Archiv“.

## **First Motion**

### **Ein Pilotprojekt für neue digitale Distributionswege im skandinavischen Raum**

**Bernd-Günther Nahm**  
**Marc Brummund und Stefan Gieren**



Vielen Dank für die Einladung. Es freut mich, dass wir hier sind. Ich werde zu Beginn kurz die Strukturen des First Motion-Projektes erläutern. Im Anschluss werden Marc Brummund und Stefan Gieren ihre von First Motion geförderten Projekte vorstellen.

First Motion ist ein Projekt der Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein zur Förderung digitaler Formate in einem europäischen Netzwerk. Ziel des New-Media-Projektes ist die gemeinsame Exploration digitaler Produktions- und Distributionsmöglichkeiten und die Entwicklung von adäquaten Fördermodalitäten innerhalb eines Verbunds im Ostseeraum mit zehn Partnern aus sieben Ländern. Das Projekt wurde während der Berlinale 2010 offiziell gestartet.

#### **Brücken schlagen – Kräfte bündeln**

Ein wichtiger Fokus bei First Motion liegt auf der Distribution, wir wollen versuchen, Brücken zum Kino zu schlagen, da es zwischen unserem Projekt und den Kinos viele Gemeinsamkeiten gibt. Denn wie die Kinos sind auch wir darum bemüht, ein Publikum für unsere Produktionen zu finden. Die Kinos wollen gute Filme auf die Leinwand bringen, wir wollen gute Filme herstellen. Doch gute Filme herzustellen heißt noch lange nicht, dass diese auch tatsächlich ihren Weg auf die Kinoleinwand finden.

Normalerweise werden bei einer Förderung Anträge gestellt; jemand will Geld für ein Projekt. Bei Dokumentarfilmen wird dann gefragt: Gibt es einen Fernsehsender, der den Film ausstrahlen wird? Bei Spielfilmen mit Kinoformat stellt sich die Frage nach einem Verleiher. Doch schwierige oder anspruchsvolle Filme haben es immer schwerer, sich auf dem Markt zu behaupten. Wir haben uns also gefragt, wie es gelingen könnte, genau diese „Nischenfilme“, die mit viel Leidenschaft und Engagement gemacht werden, herauszubringen.

Unser Ansatz bestand nun darin, Kräfte zu bündeln. Wir haben uns nicht zuletzt aufgrund der geografischen Nähe für den Ostseeraum entschieden. Zwischen den einzelnen Ländern gab es traditionell enge Verbindungen, und wenn man nun einen Weg finden könnte, die Nischen, die es in Norddeutschland, in Schweden oder Finnland gibt, zusammenzuführen, könnte so etwas wie ein Markt für Nischenprodukte entstehen.

#### **Neue Möglichkeiten für die Distribution**

Durch die Digitalisierung haben sich nicht nur die Produktionsbedingungen geändert, auch für die Distribution eröffnen sich völlig neue Möglichkeiten. Obwohl lange über den Vertrieb von Filmen im Internet gesprochen wurde, waren die technischen Rahmenbedingungen bislang nicht ausreichend. Doch durch die sich nun eröffnenden technischen Möglichkeiten hat sich das geändert, ebenso wie unser Sehverhalten und der Umgang mit neuen Medien. Mit dem Projekt First Motion will die Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein auf diese neue Situation reagieren und neue, andere Förderwege entwickeln. All diese Fragestellungen und Überlegungen haben dazu geführt, dass Till Hardy, mein Kollege aus

unserem Büro in Hamburg und wir aus unserem Büro in Kiel das Projekt gemeinsam gestartet haben. Hauptamtlich weiter betreut wird das Projekt von Till Hardy. Das Projekt First Motion wird mit EU-Mitteln über einen Zeitraum von dreieinhalb Jahren gefördert, und das versetzt uns in die luxuriöse Lage, über einen relativ langen Zeitraum Dinge ausprobieren und testen zu können.

Dieser Aspekt ist besonders wichtig, da gerade die Film- und Medienbranche in Schleswig-Holstein hauptsächlich aus kleinen und mittleren Unternehmen besteht – wir nennen sie liebevoll Rucksackproduzenten –, die sich Experimente schlicht nicht leisten können. Diese Unternehmen sind so aufgebaut, dass eines etwa den Schnitt eines Films macht, das andere die Buchhaltung, und keines dieser Unternehmen ist finanziell in der Lage, einfach auszuprobieren, ein Thema zu recherchieren, dieses zu realisieren und dann zu versuchen, den fertigen Film über das Internet zu vertreiben. Unser Ansatz war also zu versuchen, mit unserem Projekt Freiräume zu schaffen, zu nutzen und diese weiterzugeben, so dass alle von den gewonnenen Erfahrungen profitieren können.

### **Die Struktur von First Motion**

Bei der EU-Förderung geht es nicht zuletzt um die Förderung des Arbeitsmarktes, also um Strukturförderung. In der Förderperiode 2007 bis 2013 hat die EU die Kreativindustrie „entdeckt“, und so ist das First Motion-Projekt überhaupt erst in die engere Auswahl gekommen, obwohl sich die zuständige Kommission sehr schwer getan hat mit der Beurteilung. Wir waren das erste erfolgreiche Projekt aus dem Kreativbereich. Zur Erklärung: Es gibt verschiedene Förderprojekte, die „Interreg“ genannt werden. Interreg 4a sind bilaterale Projekte, die mit jeweils 50 Prozent gefördert werden.

First Motion ist ein Interreg 4b-Projekt und musste aus mindestens drei verschiedenen Partnern aus drei verschiedenen Ländern eines vorher definierten geografischen Raums – das ist in unserem Fall der Ostseeraum – bestehen. Interreg 4c sind Projekte, die europaweit ausgeschrieben sind.

First Motion ist also ein 4b-Projekt geworden mit einer Laufzeit von dreieinhalb Jahren und einem Budget von 3,1 Millionen Euro. Die Fördermittel werden zwischen den drei Partnerländern unterschiedlich verteilt. Partner aus der westlichen Hemisphäre bekommen eine Förderung von 75 Prozent der Projektkosten. Die baltischen Staaten bekommen 85 Prozent Förderung. Partner aus Norwegen, das ja nicht zur EU gehört, werden mit 50 Prozent gefördert. First Motion besteht aus insgesamt zehn Projektpartnern aus sieben Ländern – Film Institute, Universitäten, Kommunen. Lead-Partner ist die Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein.

Die Partner im Detail und weitere Infos stehen auf unserer Website [www.firstmotion.eu](http://www.firstmotion.eu).

### **Die Idee von First Motion**

Soviel zur Struktur, nun zur Idee: Zunächst wollten wir herausfinden, welche Formate sich für einen Vertrieb in den Partnerländern überhaupt eignen könnten, um dann für genau diese Formate eine andere Vertriebsform zu entwickeln. Wenn wir also von einem neuen Markt und dem Vertrieb von Filmen über das Internet sprechen, müssen wir auch berücksichtigen, dass hier andere Kriterien eine Rolle spielen, also eher kürzere Filme angeschaut werden und das beispielsweise Serien oder andere Formate besser funktionieren als der klassische Spielfilm.

Aus all diesen Überlegungen entstand die Idee einer Plattform, die wir „Baltic Universe“ genannt haben, da wir von diesem kulturell und geografisch vernetzten Raum profitieren wollten – das war unser erster Schwerpunkt.

Einen anderen Schwerpunkt haben wir im Bereich der Produktion, also der wirtschaftlichen Seite der Film- und Medienbranche, gesetzt und versucht, neue Strategien zu entwickeln. Ebenfalls wichtig war uns der Bereich Ausbildung und Studium, und einzelne Partner haben ein Master-Curriculum mit einem wirtschaftlichen Schwerpunkt entwickelt sowie eine Sommerakademie, die jeden Sommer Kurse für die Branche anbietet.

Wichtig war uns, Kompetenzen zu bündeln und über nationale oder regionale Grenzen hinaus zu vernetzen. Dazu ein Beispiel: Wenn man in Norddeutschland als Produzent im Bereich des Dokumentarfilms arbeitet, gibt es im Grunde nur einen möglichen Partner, und das ist der NDR. Doch damit begibt man sich in eine sehr ungute Abhängigkeit von nur einem immergleichen regionalen Partner. Man muss also versuchen, Filme auch international zu vermarkten. Wenn der NDR den Film ausstrahlen will, warum nicht auch das finnische Fernsehen? Wir wollen die Entwicklung und die Produktion von Geschichten fördern, die anders erzählt werden. Wir wollen die Kreativen innerhalb der Branche vernetzen. Wir wollen untersuchen, was Digitalisierung ganz konkret heißt, welche Chancen die neuen technischen Möglichkeiten eröffnen in Märkten, die wir noch nicht kennen oder in Märkten, die gerade im Entstehen sind. Wir wollen also auch einen Blick in die Zukunft werfen und Dinge ausprobieren, die zunächst kein definiertes Ziel haben. Das war auch die Anforderung an die Projekte.

Um geeignete Projekte im norddeutschen Raum zu finden haben wir eine Ausschreibung gemacht, die zunächst sehr vage war. Und wir sind sehr froh, mutige Menschen gefunden zu haben, die sich auf das Wagnis eingelassen haben, neue Wege zu beschreiten.

### **Pilotprojekte**

Wir haben zwei Pilotprojekte gefunden und eine Plattform gegründet, die Zuschauer zusammenführen und Inhalte managen soll. Schon zu Beginn hat sich herausgestellt, dass die Projekte nicht den klassischen Weg beschreiten werden wie beispielsweise: Ich habe einen Server, auf den ich Daten in Form von Filmen oder Hörspielen lade, die abgerufen und dann abgespielt werden. Das ist gar nicht mehr interessant. Wichtig ist, ob und wie man das Material vernetzen und zusammenführen kann, sodass potenzielle Nutzer darauf zugreifen können. Und natürlich, wie man so eine Plattform sichtbar machen kann. Darum ist hier auch Social Media Marketing gefragt. Von den zehn Partnern wurden zunächst sieben Projekte ausgewählt. Wir von der Filmförderung Hamburg Schleswig-Holstein haben zwei der Projekte ausgewählt, die wir auch betreuen: Ein dokumentarisches Projekt von Marc Brummund und das Projekt von Stefan Gieren – die beiden werden sie im Anschluss kurz vorstellen. Die Ausschreibung fand im Frühjahr 2010 statt, die ausgewählten Projekte sollen im Januar 2011 beendet sein und im Februar auf der Berlinale präsentiert werden. Ebenfalls im Februar planen wir eine zweite Ausschreibung für einen zweiten Zyklus von Projekten, die dann wiederum innerhalb eines Jahres realisiert werden sollen. Durch die Evaluierung der ersten Projektrunden wird sich die zweite Runde vermutlich ändern, konkreter werden und gezielter einen bestimmten Bereich ansprechen. Unsere Plattform soll nicht einfach nur Ergebnisse präsentieren - es geht natürlich auch um Refinanzierung von Produkten.

Was sind nun die Schnittmengen zwischen First Motion und den Kinos? Darüber werden Marc Brummund und Stefan Gieren sprechen, wenn sie ihre Projekte vorstellen.



## **Marc Brummund – Das Projekt „Fish and Onions“**

Unser Projekt „Fish and Onions“ besteht aus einem multimedialen Teil, einer Website und einem Blog. Als zusätzliches Engagement und eigene Investition von uns Filmemachern erarbeiten wir aber auch einen klassischen Dokumentarfilm über unser Thema.

Zu meinem Thema bin ich durch Kontakte gekommen, die ich beim Drehen von Werbefilmen geknüpft habe, nach meinem eigentlich klassischen Dokumentarfilmstudium und im Verlauf meines späteren zweiten Filmstudiums. In Gesprächen mit Kollegen aus dem Baltikum und anderen osteuropäischen Ländern waren immer wieder die so unterschiedlichen Lebensformen und Kulturen in den einzelnen Ländern Thema, und im Baltikum ist uns eine Religion beziehungsweise Kultur besonders aufgefallen: Im Osten Estlands an einem See, dem sogenannten Peipsisee an der Grenze zur Russland, achtmal so groß wie der Bodensee, leben sogenannte „Old Believers“, das heißt altgläubige Russen. Vor mehr als 300 Jahren wurden ihre Vorfahren vom damaligen Zaren aus Russland vertrieben, weil sie ihrer Tradition und Religion treu bleiben wollten. In sechs Dörfern und auf einer Insel leben sie dort heute, direkt an der Außengrenze der EU.

Mit Bernd-Günther Nahm hatte ich schon vor längerer Zeit darüber gesprochen, wie schön es wäre, das klassische Genre des ethnografischen Dokumentarfilms wiederzubeleben. Dann gab es Gespräche mit meinen Kollegen, mit René Fischer und der Kamerafrau Bettina Herzner, und wir fanden, es wäre doch sehr interessant, diese Kultur zu porträtieren, die gewissermaßen vom Aussterben bedroht ist. Dort gibt es keine Jobs und die Jungen wandern alle in Städte oder andere Länder ab. Am Peipsisee gibt es eigentlich nur noch alte Leute die davon leben, ihren Fisch zu fangen und Zwiebeln zu kultivieren und sie an der Straße zu verkaufen.

Wir haben uns gefragt, wie wir den klassischen ethnografischen Film dabei mit der eigentlich gegensätzlichen modernen, multimedialen Auswertung verbinden könnten. Wir haben beschlossen, zu diesem Thema, dieser Kultur, dieser Gemeinde eine Website zu entwerfen, mit multimedialen Bestandteilen, das heißt wir illustrieren sozusagen die einzelnen Dörfer mit Fotos und mit Filmclips. Dazu haben wir ein Liveblog von unseren gemacht. Zusätzlich wird es einen Dokumentarfilm geben und wahrscheinlich werden wir eine Ausstellung machen, vielleicht auch ein Buch, wenn das Budget dafür reicht. All das wird untereinander verbunden und verlinkt, und wir würden es gerne auch verknüpfen mit der estnischen Tourismusbehörde, um die Region auf möglichst sanfte Weise auch touristisch wieder zu fördern – denn es ist eine wunderschöne Gegend mit Störchen überall, fast ohne Tourismus, eigentlich ein wunderbares unentdecktes Land.

Mit unserer Arbeit würden wir gerne diesen Ort, diese Region und ihre Menschen bekanntmachen, Interesse für sie wecken, denn nur so ist das Überleben ihrer Kultur sicherzustellen. Letztendlich ist das ja das Ansinnen des ethnografischen Films: etwas festzuhalten und zu erhalten, das vom Aussterben bedroht ist. So kommt also diese multimediale Auswertung mit der klassischen Haltung des ethnografischen Films zusammen. So kann man auf der fertigen Website [fishandonions.blogspot.com](http://fishandonions.blogspot.com) multimedial in die einzelnen Dörfer eintauchen, Fotos und Filmclips dazu anschauen und die Geschichten der Bewohner nachlesen, die wiederum im Film vorkommen – und vieles mehr.

## **Stefan Gieren – Das Projekt „Superheroblog“**

Mein Projekt ist der Superheroblog, also der Superheldenblog. Wie der Name schon sagt, könnten die Projekte von Marc und mir wohl kaum unterschiedlicher sein. Seines ist dokumentarisch, meines offensichtlich fiktional, und während Marc aus der klassischen Richtung kommt und in die neuen Medien drängt, komme ich aus den neuen Medien und dränge in die klassische Richtung. So ergänzt sich das ganz schön, und das war auch in der gemeinsamen Arbeit immer sehr erhellend.

Der Superheldenblog erzählt die Geschichte eines jungen Hamburger Abiturienten, der davon träumt, Superheld zu werden. Wenn man an seiner Karriere arbeitet, dann beginnt man heutzutage mit einem Praktikum. Und er bekommt tatsächlich das beste Praktikum, das

es in der Superheldenindustrie zu bekommen gibt: Der Hamburger Jung darf nach New York und wird Sidekick von Captain Impact, dem legendären und größten Superhelden, den New York zu bieten hat.

Das ist natürlich alles nicht ganz ernst gemeint, aber wir zielen damit durchaus auf ein großes Publikum. Es ist ein etabliertes Genre, das wir auf unsere Art und Weise, wie wir denken, frisch, innovativ und sympathisch angegangen sind. Wir versuchen darin vor allem, eine Erzähltechnik zu etablieren, die das Internet nicht nur als Abspielplattform traditioneller Formate nutzt. Wir wollen tatsächlich eine Erzähltechnik ableiten aus den kommunikationstechnischen Möglichkeiten, die das Internet uns gegeben hat und die wir im Alltag größtenteils schon flüssig nutzen. Deshalb erzählen wir diese Geschichte nicht in einer linearen Form, sondern wir lassen die Geschichte quasi in Echtzeit auf sozialen Plattformen geschehen. Unser Hauptdarsteller Robin hat ein Facebook-Profil, er hat eine Blog-Internetseite, er hat einen Youtube-Kanal, und auf diesen Medien kommuniziert er als er selbst. Während wir das Ganze im Internet veröffentlichen, entwickelt sich die Geschichte noch weiter, sitzen drei unserer Autoren noch mit dran, und die Userinteraktionen, die auf diesen Plattformen möglich sind und zwangsläufig entstehen, werden dann mit Robins Geschichte verknüpft und stricken sie weiter.

Nichtsdestotrotz haben wir einen starken Kern an audiovisuellen Inhalten, die wir vorproduziert haben und die auch ganz bewusst dramaturgisch gestaltet sind. Wir erzählen in einer klassischen Dreiaktstruktur, die wir aufs Internet projizieren. Man kann sich über sein eigenes Facebook-Profil mit Robin verbinden und erfährt dann quasi in Echtzeit, wie sich die Geschichte über einen Zeitraum von drei, vier Monaten entwickelt, beginnend ab März 2011. Wir fangen jetzt bereits an, dieses Facebook-Profil mit Leben zu füllen. Robin ist derzeit einfach nur ein Hamburger Blogger, der sich mit Superhelden auskennt und der auf seiner Facebook-Seite und auf seiner Blog-Seite immer mal wieder was über Superhelden postet. In einigen Wochen wird er eine Ausschreibung für einen Praktikumsplatz bei Captain Impact finden, sich bewerben und nach der Zusage nach New York fliegen und dort einiges erleben – im März 2011. Und wenn Sie sich jetzt auf Facebook mit Robin verbinden, dann werden Sie Teil dieser Erzählung sein. Sie können die Geschichte unter [twitter.com/robinw18](https://twitter.com/robinw18), [facebook.com/robinwschrader](https://facebook.com/robinwschrader) oder [youtube.com/robinw18](https://youtube.com/robinw18) mitverfolgen.

Nun fragen Sie sich vielleicht berechtigterweise, warum machen die eigentlich Internetformate und stellen die so einer illustren Kinorunde vor. Nun, eigentlich gibt es für so etwas wie unser Projekt keine Verwertungsmodelle. Es gibt diese Plattform, doch es gibt eigentlich keinen Weg, damit Geld zu machen. Wir haben zwar die eine oder andere Idee dazu, aber das ist tatsächlich alles Neuland. Doch in diesen hybriden Formaten wird es sehr viel frei verfügbaren Content geben, sehr viel Content, der über das Internet nichts kostet, der zunächst wie sein eigenes Marketing eine Art Fangemeinde schafft. Die Idee dahinter ist tatsächlich, daraus eine Marke zu machen, die Flyer und unser gesamtes anderes Marketing gehen in diese Richtung. Es soll eine Marke schaffen, die im Nachhinein alleine durch die Fangemeinde eine gewisse Wertigkeit hat und die sich dann in den unterschiedlichen Stufen wertschöpfen lässt. In dieser Schnittmenge wird, glaube ich, sowohl für Kinos als auch für Formate, die aus dem Web kommen, in der Zukunft ein sehr, sehr großes Potenzial liegen. Es ist im Grunde eine Vermarktung, die fast nichts kostet und die, wie wir hoffen, relativ effizient ist. Ab März 2011 wird man dann hoffentlich sehen, dass es tatsächlich den einen oder anderen gibt, der sich das gerne anschaut.

# Wo findet Filmgeschichte noch statt? – Die digitale Herausforderung in den Kinematheken und filmkulturellen Einrichtungen

von *Claudia Dillmann*



Die digitale Herausforderung in den Kinematheken und filmkulturellen Einrichtungen halte ich in erster Linie für eine Herausforderung zum gründlichen Nachdenken über unseren Gegenstand, den Film, sowie über unsere Aufgabe als öffentlich geförderte Einrichtungen und unser Selbstverständnis. Filmkulturelle Einrichtungen – und dazu zähle ich die kommunalen Kinos – können sich heute durchaus definieren als Stätten experimenteller bewegter Bilder, vergleichbar den Museen für zeitgenössische Kunst.

Sie können sich auch definieren als Präsentationsort vernachlässigter aktueller Kinematographien anderer Länder, als Treff und Kommunikationsplattform mit auch gesellschaftspolitischer Bedeutung, beispielsweise für Migranten.

Sie können sich auch, wie das Österreichische Filmmuseum in Wien, als klassisches Museum definieren, in dem Filme wie andere künstlerische Artefakte auf philologisch-kuratorischer Basis in ihrer Reinform präsentiert werden.

Sie können sich schließlich auch dafür entscheiden, sich der Filmgeschichte zu öffnen, vergleichbar vielleicht am ehesten einem historischen Museum, das das einzelne Exponat in einen übergeordneten Zusammenhang stellt.

All dies können und sollen sie tun – was sie nicht können, ist, sich als unprofiliertes Gemischtwarenladen darzustellen.

## Die digitale Herausforderung

Wo findet Filmgeschichte noch statt, heißt die mir gestellte Frage. Ich würde sie gerne ergänzen: Wird die digitale Herausforderung eher den Ort oder aber den Blick auf Filmgeschichte verändern?

Filmgeschichte ist zunächst einmal ein Konstrukt, eine Narration, die wie jede Geschichte erzählt, variiert, fortgeführt oder überschrieben werden kann. Sie fußt auf einzelnen Werken, Persönlichkeiten, Stilen, Epochen, denen aus unterschiedlichen Perspektiven Bedeutung zugemessen wird. Voraussetzung dafür ist jedoch, dass es den Willen zur Narration gibt, und dass die Werke verfügbar, sichtbar, erfahrbar sind, um sie in die gewählte Erzählung zu integrieren und ihre Bedeutung zu beglaubigen. Mit Filmgeschichte lässt sich Kontext und Bedeutungszusammenhang herstellen, und Kontextualität ist nach meiner Auffassung in diesen Zeiten ein hohes Gut.

Verfügbar, sichtbar, erfahrbar: Die Basis der Erzählung, also die Sichtbarkeit der einzelnen Werke, wie auch die Herstellung des Kontextes haben in den vergangenen zwei Jahrzehnten fulminante Umbrüche erfahren.

Im sogenannten Home Entertainment Bereich heißt dies unter anderem:

- das Verschwinden älterer Filme aus dem Fernsehprogramm der Öffentlich-Rechtlichen Fernsehanstalten
- die dezidierte Eliminierung von Schwarz-Weiß-Filmen aus dem Fernsehprogramm vor Mitternacht

- das Einstellen von Fernseh-Kino-Magazinen und filmhistorischen Reihen bzw. deren Abschiebung auf die Kulturkanäle arte und 3sat
- der Rückgang der Filmpublizistik und die Reduktion der Filmseiten in den Tageszeitungen.

Konträr dazu:

- der Hype der DVDs oder Blu-Rays älterer Filme mit aufregendem Bonus-Material wie Making Of's, filmischen Porträts, Restaurierungsberichten
- die für den privaten Nutzer erstmalige, vorher so nie gekannte, einfache Verfügbarkeit über wichtige Teile der Backlists von Studios und anderen Rechteinhabern
- die Etablierung von kostenpflichtigen Fernseh-Spartenkanälen wie Kinowelt oder TNT, die historisch bedeutende Werke in Reihen präsentieren wie etwa „50 Filme, die man gesehen haben muss, bevor man stirbt“

Und auch im Internet setzt sich dieser Trend fort: Es erfolgt eine Wissenskumulation rund um Klassiker, es gibt immer mehr Diskussionsforen mit partizipatorischem Anspruch und Kenntnisreichtum, der in die Öffentlichkeit drängt, die *Internet Movie Database*, *Wikipedia* und *Youtube* verzeichnen ständig wachsende Nutzerzahlen.

Aus all diesen Entwicklungen folgt nicht zuletzt auch ein neu erwachtes Interesse der Rechteinhaber an eben dieser, ihrer Backlist und deren Auswertungsmöglichkeiten. Für die Archive und die filmkulturellen Einrichtungen bedeutet diese jedoch: Rechtsfragen haben heute eine ungeheure Bedeutung erlangt, samt verschärfter Kontrolle umlaufender Filmkopien und Einzug dieser Kopien, wo immer das möglich ist. Konnten wir im Kino des Deutschen Filmmuseums in Frankfurt vor zehn Jahren noch eine Audrey-Hepburn-Retrospektive weitgehend aus den Beständen der europäischen Filmarchive zusammenstellen, waren wir vor zwei Jahren gezwungen, Kopien vornehmlich aus den USA zu beziehen. Was auch damit zusammen hängt, dass Archive schon jetzt Kopien sperren, um sie zu schonen.

### **Die Verfügbarkeit von Filmgeschichte**

Während also die Verfügbarkeit von Filmwerken, auf denen die filmhistorische Narration fußt, sich im Home Entertainment-Bereich und im Internet ständig verbessert, verschlechtert sie sich derzeit in den Archiven und den Kinos, die sich als filmkulturelle Einrichtungen begreifen. Nach dem Ort gefragt, an dem Filmgeschichte heute stattfindet, lässt sich im Moment mit großer Wahrscheinlichkeit annehmen, dass er eher im Wohnzimmer und/oder am heimischen PC zu finden ist. Jedenfalls eher im privaten Raum als im öffentlichen.

Wer Cinéphile nach ihrer Initialzündung befragt, der hat in der Vergangenheit häufig zur Antwort erhalten, dass das öffentlich-rechtliche Fernsehen den Kosmos der Filmgeschichte erschlossen habe. „Als die Bilder laufen lernten“, lausig synchronisierte Laurel-und-Hardy-Filme, die ZDF-Sonntagsmatinee mit *DAS CABINET DES DR. CALIGARI*, das Spätabendprogramm mit *CASABLANCA*, *SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN* oder *DIE NACHT DES JÄGERS*. Die Faszination, entgegen den eigenen Erwartungen und Sehgewohnheiten überraschend und mehr oder weniger zufällig in den Bann älterer Werke geraten zu sein, gründierte in zahllosen Fällen das Bedürfnis, sich näher mit Filmgeschichte zu beschäftigen. Vergleichbare Initialzündungen ließen sich heute für *Youtube* konstatieren. Die Frage ist, ob sich im öffentlichen Raum institutionelle Antworten auf dieses geweckte Interesse, die Neugier und das Begehren finden lassen.

Sollten wir diese Situation eigentlich als Begleiterscheinung der Umstellung von analog zu digital begreifen, also als ein eher kurzfristiges Phänomen, oder aber als Ausdruck eines langfristigen Bedeutungsverlustes von Kino als Stätte filmhistorischer Präsentation?



## **Die Position der europäischen Kinematheken und Filmarchive**

Die europäischen Kinematheken, von denen alle über Filmarchive und nahezu alle über Filmverleihe und Kinos verfügen, waren aufgrund ihrer Historie selbst dann noch der analogen Welt verhaftet, als der digitale Umbruch sich bereits klar abzeichnete. Die Assoziation der europäischen Kinematheken (ACE) besteht aus Einrichtungen, die sich dem kulturellen Erbe verpflichtet sehen, sie haben in Jahrzehnten eine Philologie des Originals entwickelt, das es zu sammeln, zu erhalten, möglichst originalgetreu zu restaurieren und zu präsentieren gilt. Folglich konnten sie zunächst das Internet bloß als reines Informationsmedium begreifen, das geeignet schien, zuvor gesammelte Daten, beispielsweise über europäische Filme, zu veröffentlichen.

Erst gegen Ende der 1990er Jahre setzte ein Umdenken ein, das von verschiedenen Faktoren beeinflusst war: Befördert von einer Technik, die das Handling und die Vorhaltung großer Datenmengen, wie der Film sie fordert, stetig preiswerter und billiger machte, fanden erste Digitalisierungen analoger Materialien statt, zunächst von Fotos und anderen Dokumenten. Dem folgte die digitale Restaurierung analoger Filme, die zumeist wieder auf analogem Material ausbelichtet wurden. Zugleich stellte sich die Frage der Präsentation von vielen Seiten: innerhalb der Archivwelt in einem steigenden Bedürfnis nach Öffnung und Transparenz mit Hilfe der neuen Informations- und Kommunikationstechnologien; außerhalb durch die Forderung der Politik wie der Öffentlichkeit nach Zugang und Teilhabe. Schließlich durch die Forderung aufgeschreckter Rechteinhaber nach verschärfter Kontrolle und Restriktion.

In diesem andauernden gesellschaftspolitisch und ökonomisch motivierten Diskurs, der zugleich zu einer Aufwertung des Begriffs des kulturellen Erbes führte, versuchen die Kinematheken ihre Positionen zu verdeutlichen. In Deutschland haben wir im Jahr 2005 mit *filmportal.de* die zentrale Plattform zum deutschen Film öffentlich zugänglich gemacht, wo sich gegenwärtig Informationen zu mehr als 75.000 Produktionen und 165.000 Personen, 4.100 Biografien, 9.200 Inhaltsangaben und knapp 50.000 Fotografien finden. Aber an Bewegtbild nur 750 Trailer.

Nicht viel anders sieht es derzeit auf *Europeana* aus, der Plattform für europäische Kultur im Internet, an deren Trägerstiftung die europäischen Kinematheken neben den Nationalbibliotheken, den Museumsverbänden oder den Archiven beteiligt sind. Woran liegt es, dass gerade einmal zwei Prozent des Angebots von rund 15 Millionen Digitalisaten aus Bewegtbild bestehen, obwohl die Nutzerinnen und Nutzer Filme als den attraktivsten Inhalt von allen bezeichnen? Und woran liegt es, dass dieses Bewegtbild hauptsächlich aus den europäischen TV-Archiven beigesteuert wird und nicht aus den Filmarchiven?

## **Präsentationsplattform Internet**

Die Filmarchive verfügen nur in Ausnahmefällen über die Rechte an den von ihnen bewahrten Filmen, und wegen der Jugend unseres Mediums – das gerade einmal 115 Jahre alt ist – befinden sich nur ganz wenige Filme in public domain. Kinematheken als öffentlich geförderte Einrichtungen sollten sich Experimente mit der Illegalität tunlichst nicht erlauben. Und natürlich erscheint vielen Filmwissenschaftlern das Internet bislang nicht als der richtige Ort der Präsentation, auch wenn sich für den frühen Film mit seinen kurzen Formen hier bereits neuerlich ein Umdenken abzeichnet.

Ein wesentlicher Mangel der Video-on-Demand-Plattformen, auch der von der EU geförderten Angebote von Klassikern oder von filmischen Bits und Pieces im Netz ist die fehlende Kontextualisierung. *Europeana* war politisch gewollt als sektorenübergreifende kontextlose Ansammlung digitalisierter Texte, Fotos, Bilder, die aus ihrer schier Quantität heraus qualitative Bedeutungszusammenhänge herstellen sollten. Nun gibt es eine Rückbesinnung darauf, dass Kultur wesentlich aus der Herstellung oder der Interpretation von Bedeutungszusammenhängen besteht.

Diese Kontexte herzustellen, und zwar nicht durch Automatismen, sondern durch editorische Arbeit, mahnen wir schon lange; und vielleicht wird das neueste Projekt der Europäischen Filmarchive, das *European Film Gateway*, das im Jahr 2011 online geht, sich zu so etwas wie einem Portal zur Vermittlung von Wissen über europäische Filmgeschichte entwickeln.

Das Internet als Appetitanreger für ein Mehr an Filmgeschichte – ich halte diesen Ansatz für legitim. Aber wo findet dieses Mehr an Filmgeschichte eigentlich statt? Außerhalb von Festivals wie *Cinefest* in Hamburg, der Berlinale-Retro oder den Fachfestivals von Pordenone und Bologna? Und vor allem: Wie findet sie statt? Unter welchem Blickwinkel, in welcher Perspektive und in welchem Zusammenhang?

### **Die Kompetenz der Kommunalen Kinos**

„50 Filme, die man gesehen haben muss, bevor man stirbt“ heißt wie schon erwähnt eine Reihe beim Kabelfernseh-Kanal TNT. Kanonisierung war schon immer ein probates Mittel zur kulturellen Aufwertung, aber aus den Best-of- und Klassiker-Listen, all den „Must“-Befehlen von Fernsehsendern spricht doch auch die Stimme einer kulturellen Deutungshoheit. Und die sollten sich die filmkulturellen Einrichtungen, so auch die Kommunalen Kinos, nicht nehmen lassen. Wenn nicht wir, wer sonst?

Es geht nicht um noch eine Best-of-Liste, sondern um Kompetenz, kuratorische Sorgfalt, Vermittlung und Bildung. Dafür gibt es einen Bedarf in der Gesellschaft, und mit diesem haben öffentlich geförderte Einrichtungen zu interagieren.

Zwischen 2007 und 2009 haben wir im Kino des Deutschen Filmmuseums in Frankfurt mit filmhistorischen Reihen und neuen Formen der Vermittlungsarbeit an Kinder, Jugendliche wie auch Erwachsene experimentiert; wir hatten Erfolg, der sich nicht allein an gestiegenen Besucherzahlen festmachen ließ, sondern auch an der finanziellen Förderung solcher Programme und Projekte durch bürgerliche Stiftungen.

### **Verfügbarkeit von Filmkopien**

So dringend aber den Kommunalen Kinos ans Herz zu legen ist, dass sie sich profilieren sollen, und dass die Vermittlung von Filmgeschichte eines der Instrumente dazu sein kann, so sehr müssen wir uns als Kinematheken fragen und fragen lassen, wie wir denn eigentlich über unseren Filmverleih einem womöglich gestiegenen Bedarf an filmhistorisch bedeutsamen Werken begegnen wollen, sobald die Kinos digitalisiert sind.

Tatsächlich ist mit einer deutlich geschrumpften Liste dieser Werke zu rechnen, wenn sie als DCPs vorliegen müssen. Zwar sinken die Kosten für deren Herstellung stetig, aber selbst 3.500 Euro reine Herstellungskosten für einen Film aus der 2. Reihe mögen einem Rechteinhaber oder gar dem verleihenden Archiv schon zu viel sein. Ein Blick auf die Zahlen unseres Filmverleihs lehrt, dass die Verleihvorgänge derzeit ständig steigen, dass aber unter den 520 Ausleihen des Jahres 2010 rund 70 Prozent der Titel nur einmal verliehen wurden. Das ist gut, spricht es doch für eine größere Bandbreite des Interesses der Kinos, doch die hohe Zahl der einmaligen Ausleihen verdeutlicht zugleich die zukünftigen Probleme einer wahrscheinlichen Reduktion digital vorrätiger Filme auf die eher gängigen Titel. Die europäischen Kinematheken wollen dem mit einem zentralen Nachweis bereits hergestellter DCPs begegnen. Aber genügt das?

Während in den großen Filmländern Frankreich, Italien, Großbritannien und Deutschland die berechtigte Hoffnung besteht, dass in den öffentlich geförderten Kinos und filmkulturellen Einrichtungen für einige Zeit das analoge neben dem digitalen Equipment bestehen bleibt, wird die Umstellung auf das rein digitale Abspiel in anderen, beispielsweise den skandinavischen Ländern und den Niederlanden sehr rasch abgeschlossen sein bzw. ist es bereits. Es sind diese Länder, die ihrerseits enorme finanzielle Anstrengungen zur

Digitalisierung der Filme unternehmen und somit die Basis schaffen, auf der ein digitales Abspiel, wenn auch territorial begrenzt, funktionieren kann.

In Deutschland hingegen, wie auch bislang auf europäischer Ebene stehen Gelder für die retrospektive Digitalisierung von Filmen derzeit nicht oder jedenfalls nicht in nennenswertem Umfang zur Verfügung. Das bedeutet: Solange die analogen 35-mm-Sammlungen noch nicht digitalisiert sind, sollte solange als irgend möglich am Standard der analogen 35-mm-Filmprojektion festgehalten werden. Andernfalls verlieren gerade die Kommunalen Kinos den Zugriff auf das filmkulturelle Erbe in seiner ganzen Breite – und damit womöglich eines ihrer Alleinstellungsmerkmale.

### **Das Verhältnis der Kinematheken zur digitalen Herausforderung**

Aus all dem ergibt sich, dass das Verhältnis der Kinematheken zur digitalen Herausforderung notwendigerweise ein komplexes sein muss. Nichts hat sich geändert an ihren klassischen Aufgaben des Sammelns, Bewahrens, Restaurierens und Präsentierens von Film, aber alles hat sich geändert in Bezug auf den Modus, also darauf, *wie* dies zu geschehen habe. Natürlich sammeln wir heute überall in Europa digital hergestellte Filme in ihrer digitalen Form (auch wenn Festplatten in den Kühlkellern unserer Archive immer noch befremdlich anmuten), und genauso natürlich wollen wir für die Restaurierung und Präsentation ursprünglich analoger Filme jene Technologien nutzen, die unsere Aufgaben wesentlich erleichtern.

- Aber eigentlich treffen technische Fragen nie den Kern. Und der lautet: Filmgeschichte verfügbar, sichtbar und damit lebendig zu machen
- Film als Teil des allgemeinen kulturellen Erbes zu etablieren
- Film in Kontexten wahrzunehmen
- Film als künstlerischen, emanzipatorischen Akt wie als kulturelles Phänomen zu vermitteln.

„50 Filme, die man gesehen haben muss, bevor man stirbt“?

Wie viele sind es denn, analog oder digital, bevor uns Freund Hein die Hand reicht?

Tausend, zweitausend, mehr?

Kommunale Kinos sind Orte, an denen solche Fragen beantwortet werden.

Auch in der digitalen Zukunft.

## Diskussion

*mit Claudia Dillmann*

**Cornelia Klauf** Herzlichen Dank, Frau Dillmann. Nun gibt es die Gelegenheit, Fragen zu stellen.

**Jörg Frieß** Mich würde interessieren, wie hoch denn der Anteil der Programmkinos bei der Ausleihe historischer Filmkopien ist?

**Claudia Dillmann** Der sinkt ständig. Wir haben in vielen Fällen keine Unterscheidung mehr zwischen kommerziell und nicht-kommerziell, wir nennen es einfach nur noch Kinoauswertung – insbesondere, seitdem wir den Rechtstock von Kirch Media für die Kinoauswertung in Deutschland, der deutschsprachigen Schweiz und in Österreich vertreten. Was die Titel aus diesem Rechtstock betrifft, hat der Anteil der Programmkinos zugenommen, weil das traditionell die Kinos sind, die solche Filme gespielt haben. Insgesamt betrachtet ist der Anteil aber sehr gering, nur ungefähr 15 Prozent der Ausleihen werden von kommerziellen Kinos oder Programmkinos gemacht. Wir verleihen aber viele Filme an Festivals oder ins Ausland, und natürlich auch an Partnerinstitutionen und nicht zuletzt an Kommunalen Kinos.

**Cornelia Klauf** Ich bin hellhörig geworden als Sie in Ihrem Vortrag von dem Plan zur Einrichtung eines Informationspools für digitalisierte Kopien berichtet haben. Soll dieser Pool denn auch öffentlich verfügbar sein? Meine Erfahrung mit Archiven ist eher die, dass man als Kino nur sehr schwer Zugang zu den Informationen bekomme hat. Besteht denn die Hoffnung, dass sich dieser Zustand ändert?

**Claudia Dillmann** Alle Anstrengungen der letzten Jahre zielten darauf ab, Transparenz und eine gewisse Offenheit herzustellen. Ich halte es nach wie vor für überfällig, dieses Geheimwissen, das manche Archive hüten zugänglich zu machen. Die Informationen darüber, welche DCPs es gibt, wer sie gemacht hat und wo sie liegen, müssen auf jeden Fall öffentlich im Netz verfügbar sein. Was die Kopien betrifft muss man aber ganz klar sehen, dass sich die Situation, wer überhaupt noch spielbare Kopien hat, permanent ändert. Es ist also nicht nur eine Frage von zurückgehaltenem Wissen. Diese Informationen müssen ständig aktualisiert werden.

Wir im Kino des Deutschen Filmmuseums haben zum Beispiel früher aus europäischen Archiven sehr viel mehr Kopien bekommen, als das heute der Fall ist – v.a. wenn es um amerikanische Filme geht. Viele, auch kollegiale Einrichtungen, sagen, sie verleihen an uns und untereinander nur noch Filme der nationalen Produktion aber keine der anderen Filme, die sie im Archiv haben.

Die Archive fangen also an, die Kopien zu schonen. Ein Grund ist sicherlich, dass nicht klar ist, welche Filme überhaupt digitalisiert werden können, da nicht bekannt ist, welche Filme überhaupt noch zur Verfügung stehen. Dort, wo die Archive keine Negative haben, sondern einzig Positivkopien, wird damit begonnen, Kopien bewusst zurückzuhalten und bei jeder Ausleihanfrage zu überlegen: Soll ich diese Kopie wirklich verleihen? Was ist, wenn sie beschädigt zurückkommt? Habe ich dann überhaupt noch die Möglichkeit, wieder eine Kopie zu ziehen? Aufgrund all dieser Überlegungen werden die Archive immer vorsichtiger, auch, weil die Rechteinhaber immer seltener die Erlaubnis geben, neue Kopien zu ziehen. Für uns war es früher kein Thema, von deutschen Klassikern Kopien ziehen zu lassen. Die Erlaubnis bekommt man heute zum Teil nicht mehr.

**Robert Richter** Ich habe eine Frage zur Transparenz der Kataloge. Die Cinémathèque Suisse hat früher einen Katalog in Buchform publiziert hat, den es allerdings schon lange nicht mehr gibt.

Es gibt seit einiger Zeit ein neues, kleines Archiv in der Schweiz, die Kinemathek in Basel. Das ist das Kommunale Kino von Basel, das von irgendwoher etwa 500 Kopien von Klassikern bekommen hat. Und obwohl die Kinemathek Basel Mitglied in unserem Verband ist, bekommen wir keine Informationen darüber, welche Filme sie genau haben. Man muss also für jede Kopie anfragen. Gibt es denn auf politischer Ebene in Europa eine Regelung, dass Kataloge – ähnlich wie Bibliothekskataloge – zur Verfügung gestellt werden müssen? Ich frage das auch, weil diese Archive, wie eben die Kinemathek Basel oder die Cinémathèques Suisse mit öffentlichen Steuergeldern finanziert werden – wie die Bibliotheken eben auch.

**Claudia Dillmann** Auf filmportal.de ist hinter den einzelnen Filmtiteln vermerkt, welches Archiv zum Beispiel eine Verleihkopie hat. Ich spreche jetzt nur von Informationen über den Verleih und den Rechteinhaber.

In einem nächsten Schritt im Jahr 2011 wird filmportal.de einen Bestandskatalog für deutsche Filme einstellen, soweit die Informationen vorliegen und unsere Partnereinrichtungen uns die Informationen zur Verfügung stellen. Bei den einzelnen Institutionen in Deutschland, sowohl beim Deutschen Filminstitut wie auch bei der Deutschen Kinemathek wird damit begonnen, Kataloge zu veröffentlichen, die gesammelt zeigen, welche Filme ausleihbar sind.

Auf europäischer Ebene ist das anders. Manche Kolleginnen und Kollegen von europäischen Partnerarchiven veröffentlichen ihre Verleihbestände, andere tun das nicht. Wir sind gerade dabei, mit dem europäischen Filmportal *European Film Gateway*, das aber noch nicht online ist, uns zumindest dieser Frage zu nähern. Es gibt klassische Filmarchive in Europa, die sich jeder Veröffentlichung dieser Informationen verweigern. Da die Archive aber souverän sind, lässt sich das nicht ändern. Die Sorge der Archive besteht also nicht so sehr darin, die Filme des nationalen Filmerbes öffentlich zugänglich zu machen, sondern eher, welche ausländischen Titel man im Archiv hat. Ich glaube, viele Archive werden sich hüten, Informationen über den Bestand von Hollywoodfilmen weiterzugeben. Dafür muss man Verständnis haben.

**Christiane Schleindl** Es ist doch schizophren, dass über das Internet viele Filme sogar mit umfangreichem Bonusmaterial verfügbar sind, aber wir Kinos immer schwerer an die Filme herankommen. Ein Grund dafür ist sicherlich das europäische Lizenzrecht. Doch es sollte wenigstens für die Kinematheken eine Sonderregelung bestehen, vielleicht ähnlich strukturiert wie die GEMA. Denn schließlich machen die Kinos eine filmkulturell sehr wichtige Arbeit. Aber es geht scheinbar mehr darum, Filmkultur zu bewahren und weniger, diese auch zu präsentieren. Doch das Präsentieren ist für uns Kinos natürlich das Hauptanliegen – und hier würde ich gerne weiterkommen.

**Claudia Dillmann** Für mich ist das Präsentieren genauso wichtig wie das Bewahren. In Deutschland sind diese beiden Bereiche eigentlich auch sehr klar getrennt: Man hat ursprünglich in den 1970er-Jahren gesagt, das Bundesarchiv sammelt und die Stiftung Deutsche Kinemathek und das Deutsche Institut für Filmkunde, wie wir damals noch hießen, obliegt auf vertraglicher Grundlage der Verleih und die Präsentation. Ich denke, dass das Filminstitut wie auch die Kinemathek sich so verstehen.

Wir sind eigentlich selbst in der schizophrenen Lage sind, die du gerade beklagst. Wir haben keine Rechte an den Filmen, die wir im Archiv haben und müssen versuchen, Rechte über Rahmenverträge zu bekommen. Es gibt eine Haltung, die bei den Filmarchiven lange sehr, sehr umstritten war, die ich aber teile. Hier in diese öffentlich geförderten Archive kommt kein Material, das nicht mit einem Recht verbunden ist, nämlich das der Präsentation entweder im eigenen Haus, oder aber im Verleih. Doch das ist sehr schwer durchzusetzen. Zu uns kommen Produktionsfirmen, die uns Material geben, ohne uns Rechte einräumen zu wollen. Wir sagen diesen Firmen ganz klar: Wir sind eine öffentlich geförderte Einrichtung, wir

arbeiten mit Steuergeldern, ihr habt eure Filme ebenfalls mit Steuergeldern produziert, wir sollen sie mit Steuergeldern einlagern und bewahren und zur Not restaurieren, aber wenn es darum geht, sie zu zeigen, verlangt ihr Lizenzen – das kann doch nicht sein. Diese Haltung hat sich zum Teil bei den Produzenten geändert.

Wir von ACE haben mit der FIAP, dem Weltverband der Filmproduzenten, einen Rahmenvertrag geschlossen, ein Modellvertrag zur freiwilligen Hinterlegung von Filmen. In diesem Vertrag ist zumindest klar geregelt, dass die Produzenten als Verband akzeptiert haben, dass Filme, die sie freiwillig hinterlegen a) in den Einrichtungen gezeigt werden können und zwar kostenlos und b) dass diese Einrichtungen diese Filme auf Tournée durch europäische Filmarchive schicken können, und c) dass sie auch an Einzelbetrachtungen, also im Intranet, in digitalisierter Form gezeigt werden können. Das heißt aber nicht, dass irgendein Kino diese Kopien von uns auch ausleihen kann.

Die nächste Frage ist also, was können wir von diesen Beständen in den Verleih geben. Früher war es wesentlich einfacher, einen Film in den Verleih nehmen. Heute besteht eine immer größere Panik davor, dass dieser Film dann irgendwo digitalisiert werden könnte und dann die Kontrolle des Rechteinhabers nicht mehr besteht. Also sagen die Rechteinhaber lieber: Der Film bleibt im Archiv und wir bezahlen für die Einlagerung. Das ist eine verschärfte Situation für uns alle und insbesondere natürlich für den Verleih. Umgekehrt haben wir aber auch Verleihrechte und kein Material. Wir haben von Kirchmedia in Liquidation dankenswerterweise 3.000 Titel bekommen, die wir verleihen können. Aber zu diesen 3.000 Titeln haben wir nur 500 Filmmaterialien.

**Frage aus dem Publikum** Ich möchte gerne eine Lanze brechen für die Kolleginnen und Kollegen, die etwas „bizarrr“ mit ihren Archivbeständen umgehen. Das hat immer auch den Zweck gehabt, dass eine gewisse Zahl von Klassikern für die Kinos auch zeigbar bleiben sollte. Und was die Rechte betrifft weiß man eben oft nicht, wo diese liegen. Dieses Problem ist wie ein roter Faden, der sich durch die Arbeit der Archive zieht, denn letztendlich lassen sich die Rechte gar nicht richtig klären.

Ich finde die Entwicklungen, die mit der Digitalisierung einhergehen zwar sehr spannend, aber dabei werden auch neue Fragen aufgeworfen. Es werden schon deutsche Filme produziert, die nur noch in digitaler Form in die Kinos kommen, und die Frage ist, was passiert eigentlich mit diesen digitalen Kopien?. Es gibt also auch hier einen Handlungsbedarf.

Vor drei Tagen habe ich darüber mit dem Vertreter einer amerikanischen Major Company gesprochen. Der Vertreter versicherte mir auf Nachfrage, dass ich die DCPs kopieren dürfte. Ich muss gestehen, darüber war ich sehr überrascht, doch er meinte, dass das völlig legal sei, solange der Schutz bestehen bleibt. Von ihm habe ich auch erfahren, dass Träger von digitalen Filmen, die nicht mehr im Verleih sind, teilweise einfach gelöscht werden und also von Verleihseite oftmals keiner Archivierung betrieben wird – zumindest bei den Major Firmen. Das hat mich sehr entsetzt. Man muss also schnell reagieren. Ich als Kinomacher fände es mehr als wünschenswert, wenn wir im Verbund der Kommunalen Kinos zusammen mit den Kinematheken und mit den Filminstituten den Versuch unternehmen könnten, die Frage der Bereithaltung auch von digitalen Kopien zu klären. Es wäre wichtig, eine solche Initiative zu starten.

**Claudia Dillmann** Was Sie gerade schildern von den DCPs, das war ja auch im analogen Bereich so, daran hat sich nichts geändert. Die Majors haben, wenn ein Blockbuster in Deutschland mit hunderten Kopien gestartet wurde dafür Sorge getragen, dass diese Kopien nach der Erstauswertung vernichtet wurden. Das ist mit den DCPs nicht anders. Wenn sich in der Vergangenheit Sammler mit den Kopierwerken in Verbindung gesetzt haben, um an eine Kopie eines Films heranzukommen, oder aber, um Kopien vor der Vernichtung zu bewahren und diese geretteten Kopien aufbewahrt haben, die dann wiederum irgendwann in die Archive gegangen sind, so ist dieser ganze Vorgang illegal. Weil sowohl das Material als auch die Rechte nicht im Eigentum oder im Besitz dieses Sammlers sind. Wir wissen also schon, warum wir nicht alles veröffentlichen, was wir in den Archiven haben.

Ein weiterer wichtiger Punkt – und das ist der Unterschied zu den Kopien – ist, dass die DCPs in aller Regel verschlüsselt sind. Das heißt, in der schönen guten alten analogen Welt konnten wir, sobald wir eine Kopie hatten versuchen Kopien vom Negativ zu ziehen, oder zur Not haben wir ein Internegativ hergestellt. Das lässt sich mit einem DCP nicht bewerkstelligen, wenn es verschlüsselt ist. Natürlich nehmen wir DCPs an, wenn es geht unverschlüsselt. Doch die DCPs nur zu sammeln macht keinen Sinn. Es macht nur dann Sinn, wenn wir sie auch nutzen können.

Die Major Studios bewahren ihre Filme nach wie vor auf Film auf, auch wenn es komplett digital hergestellte Filme sind. Die Hollywood-Produzenten haben im vergangenen Jahr noch mal einen Aufruf gestartet, dass alle Materialien mit Dreifarbenauszug auf ganz klassisches Negativmaterial ausbelichtet und übertragen werden sollen. Die Firma Constantin hat in ihren Kellern natürlich keine Digi-Betas liegen, sondern Negative, Filmmaterial, denn Polyester hält 200 oder 300 Jahre. Wir bekommen jetzt diese DCPs ins Archiv. Das ist schon ein Unterschied zu vorher. Und ich weiß auch gar nicht genau, wie unsere Arbeit des Bewahrens in Zukunft aussehen soll oder muss als öffentlich geförderte Einrichtung.

**Anke Hahn** Wir von der Deutschen Kinemathek vertreten ebenfalls die Linie, die Materialien die wir in im Bestand haben, transparent zu machen. Auch wir haben zunehmend mit digitalen Materialien zu tun, die auf Festplatte archiviert werden. Aber was digitale Materialien betrifft gibt es noch keine Langzeitüberlegungen, welche Formate überhaupt Bestand haben und wie man damit umgehen will und soll. Soll man die archivierten digitalen Materialien etwa gegebenenfalls auf andere Formate überspielen oder umzukopieren? Insofern ist vom Standpunkt der Archivierung betrachtet Filmmaterial im Moment noch das Nonplusultra.

Ich finde es ebenfalls wichtig, gemeinsam mit den Kommunalen Kinos eine Strategie zu entwickeln, wie wir in der Zukunft mit den DCPs umgehen sollen. Das betrifft vor allem die Frage, was wir im Verleih digital verfügbar machen, sowohl materiell wie rechtlich. Auch da wäre eine größere Transparenz bundesweit oder europaweit wünschenswert. Wir sollten überlegen, wie man finanziell, technisch und rechtlich eine Strategie entwickeln kann, dass Filmgeschichte in den Kommunalen Kinos in allen möglichen Formaten präsent bleiben kann.

**Claudia Dillmann** Dem kann ich nur zustimmen. Doch für die Fragestellung der Bewahrung digitaler Formate gibt es im Augenblick keine Antwort. Wenn die Major Studios selbst sagen, dass Polyester zumindest für das Negativ als Master der richtige Träger der Information ist, dann ist das absolut richtig. Ich weiß nicht, ob wir in dieser Situation so viel Geld ausgeben sollen für die Migration von digitalem Material. Ich stelle mir das nicht zielführend vor, wenn man kein Master hat. Andererseits sagen die skandinavischen Kollegen: Film ist tot. Ich stimme Ihnen zu, wir müssen auf die Frage der Langzeitarchivierung von digitalen Kopien noch Antworten finden. Ich bin aber auch davon überzeugt, dass wir als öffentliche Einrichtungen nicht alle Filme, die wir jetzt verleihen, in absehbarer Zeit digital vorlegen können zur Projektion im Kino. Wir haben eine Liste von Filmen, die zehn oder zwölf mal im Jahr ausgeliehen werden, und es gibt diese anderen Filme, die nur zwei oder auch nur einmal ausgeliehen werden. Und die muss es doch auch geben. Doch genau diese Filme werden in absehbarer Zeit sicherlich nicht digitalisiert zur Verfügung stehen.

**Cornelia Klauß** Hätten denn die Kinos einen Einfluss auf die Digitalisierung, wenn sich beispielsweise zehn Kinos zusammentun und sagen, wir leihen jetzt einen bestimmten Film ganz oft aus – käme dieser Filme dann bei Ihnen auf die Prioritätenliste?

**Claudia Dillmann** Ja klar.

**Cornelia Klauß** Das wäre also unsere Form der Einflussnahme, oder gibt es noch eine andere Art Möglichkeit? Welche Art von Mitsprache wäre denn für uns möglich? Oder entscheiden Sie diese Fragen für Ihre Institution alleine?

**Claudia Dillmann** Entscheidungen werden natürlich auch auf der Basis finanzieller Erwägungen getroffen. Doch wir werden das nicht alleine entscheiden. Was ich mir wünsche wäre eine verstärkte filmpolitische Diskussion darüber, welchen Stellenwert filmhistorische Werke im Programm der Kommunalen Kinos noch haben. Mir fehlt manchmal dieser programmatische Ansatz. „Alte Filme“ werden mal hier, mal da programmiert. Am Tag des audiovisuellen Erbes zeigt man vielleicht einen filmhistorischen Film oder spielt ein paar Filme nach, die auf der Berlinale Retro gut gelaufen sind. Aber das ist keine Basis für die Arbeit mit filmhistorischen Werken oder überhaupt mit Filmgeschichte. Ich würde sehr begrüßen, wenn mehr Kinos sich darauf verständigen würden, was sie sind. Und ob sie mehr den aktuellen Film fördern, indem sie ihn zeigen, oder komplett experimentell arbeiten wollen, das Internet reinholen in ihre Kinos, mit Künstlern oder jungen Leuten zusammenarbeiten, Partizipation zulassen. Ich würde gerne wissen, wie weit die Kommunalen Kinos mit ihrer Selbstdefinitionen und dem Entwickeln von neuen Strategien sind. Dann kann man auch sagen, okay, was braucht ihr für eure Arbeit, wenn ihr mehr oder dezidierter filmhistorisch arbeiten wollt.

**Frage aus dem Publikum** Ich glaube, es ist gerade für die Kommunalen Kinos wichtig, mindestens an drei Terminen in der Woche Filmgeschichte zu zeigen, und ich glaube, das tun viele der Kinos auch. Filmgeschichte zu zeigen ist und bleibt eine unserer originären Aufgaben.

Doch ist es perspektivisch nicht eine Illusion zu glauben, dass irgendwann ein Großteil der Filmgeschichte als DCPs verfügbar sein wird? Die technische Entwicklung überrollt uns geradezu, aktuell werden Filme nur noch auf 2K produziert, doch es ist klar, dass man in fünf Jahren komplett auf 4K umgestellt hat. Wenn man also jetzt Geld investiert birgt das große Risiken. Wie kann also überhaupt planen? Welche Entwicklung kommen noch auf uns zu? Sehen Sie da irgendwo Geld am Horizont?

**Claudia Dillmann** Nein, ich sehe kein Geld am Horizont, jedenfalls nicht gegenwärtig. Zumindest nicht in Deutschland. In anderen Ländern sieht das anders aus. In den Niederlanden wurde eine Komplett-Digitalisierung sämtlicher Filmbestände beschlossen und diese wird auch umgesetzt. Auch in Frankreich gibt es ein größeres Digitalisierungsprojekt. Doch in Deutschland gibt es dafür kein Geld. Nirgendwo. Aber die technische Entwicklung geht weiter. Nun könnte man sagen, macht nichts, wir haben ja unsere Filmkopien. Eigentlich können wir in aller Ruhe abwarten, weil die Frage, welches Format sich am Ende durchsetzen wird irgendwann entschieden sein wird – sowohl was die Standards bei der Projektion betrifft aber auch, in welcher Auflösung das Material vorliegen wird. 4K ist grenzwertig. Ich denke, dass man Filme, die auf Film gedreht worden sind, also analoges Material, nicht zu hoch auflösen sollte. Es gibt bereits erste Reaktionen von einem zumeist jüngeren Publikum, das in Multiplexen sein Seherfahrungen gemacht hat und gewohnt ist, rein digitale Filme zu sehen. Dieses Publikum sieht einen ganz normalen analogen Film plötzlich als Video, da die Qualität scheinbar so viel schlechter ist und für deren Augen seltsam aussieht, da das Bild eben nicht mehr richtig klar und scharf ist. Ich will also davor warnen, die Auflösung immer höher zu treiben. Wir hatten früher mal in den Filmarchiven gesagt 2K, maximal 3K, mehr vertragen analoge Filme eigentlich gar nicht, sonst verändern sie tatsächlich ihren Look. Wir haben keine Möglichkeit, zu digitalisieren, und wir haben keine Möglichkeit, einen Großteil unserer Bestände in digitaler Form verfügbar zu halten. Das kann sich vielleicht in ein paar Jahren ändern, wenn das Scannen von Filmen immer billiger wird. Es kann sich dann ändern, wenn wir nicht mehr mit DCPs oder Verschlüsselungen agieren, sondern mit Satellitenübertragung, Das ist ja auch das, was die Produzenten wollen, dass es eben kein physisches Material mehr gibt, egal, ob es digital oder analog ist. Keine Festplatte, keine Kopie – eine Strahl von Daten durch den Orbit und ich denke, dass das kommen wird. Inwieweit wir Archive bei dieser Entwicklung mithalten können, weiß ich nicht. DCP ist nur eine Übergangserscheinung, denn die ökonomischen industriellen Interessen sprechen ganz klar dafür, auf keinen Fall etwas Materielles durch die Gegend zu schicken.



**Frage aus dem Publikum** Ich würde gerne noch einmal nach dem Umgang der Archive mit den digital produzierten Filmen fragen. Das Problem besteht ja nicht nur darin besteht, dass nicht klar ist, wie lange eine Festplatte hält, sondern es gibt auch ein Problem mit der Hardware. Haben wir in zehn Jahren überhaupt noch die Möglichkeit, diese Festplatten abzuspielen

**Claudia Dillmann** Ich denke, es wird eine Zweiteilung geben für Filme, die nach dem Jahr 2000 produziert worden sind. Die großen Erfolge, die großen Firmen, die Mainstream-Angebote werden alle überleben, weil das nicht Aufgabe der Archive ist, einen teuren Dreifarbausatz zu machen vom Negativ – das kostet 120.000 Euro. Das ist Aufgabe der Produzenten, die ihre Filme ja auch weiterhin auswerten wollen. Es wird diese Zweiteilung geben, weil es viele kleinere Produktionen gibt und Produzenten und Filmemacher, die in keiner Weise Vorsorge treffen. Wie eine Migration, also das Überspielen in die nächste technische Generation, aussehen könnte, wissen wir noch nicht. Ich denke, dass es auch Skeler geben wird für die Migration von Material auf andere Formate. Trotzdem, ich habe keine Antwort, wie man einen ständigen Migrationsprozess in Gang setzen soll.

**Christiane Schleindl** Ich fände es wünschenswert, ein längerfristige Projekt gemeinsam mit den Archiven zu starten und verschiedene Filmpakete auf Tournee durch die Kommunalen Kinos zu schicken. Man könnte Filmprojekte gemeinsam vorbereiten, Kopien und Rechte recherchieren, Referenten anfragen, Texte schreiben – und vielleicht sogar neue Kopien ziehen.

**Cornelia Klauf** Wenn es immer mehr DCPs gibt, wird dann die Leihgebühr für eine Festplatte für die Kinos günstiger als die Gebühr für eine Kopie?

**Anke Hahn** Das kommt darauf an. In unseren Pauschalpreisen sind die Lizenzen teilweise schon enthalten. Ich weiß nicht, wie das Handling von DCPs aussehen wird. Wenn eine Kopie bestellt wird, wird sie aus dem Lager geholt, geprüft und verpackt. Und dann kommt noch die gesamte Verwaltung, also Terminbestätigung und Rechnung schreiben dazu. Der Verleih ist immer eine Art „Verlustgeschäft“, denn wir verdienen damit kein Geld. Wir haben bisher noch keine DCPs verliehen, ich kann daher nicht sagen, wie groß der Aufwand sein wird. Weiß das jemand? Muss eine digitale Kopie wie eine analoge Kopie auch geprüft werden?

**Frage aus dem Publikum** Natürlich brauchen Sie die Festplatte nicht zu prüfen, weil sie ja nicht ihre Masterplatte schicken, sondern im Normalfall eine Kopie. Ich würde gerne wissen, inwieweit sich die Archive und Kinematheken mit der Speicherung von digitalen Daten beschäftigen? Im staatlichen Bereich, beispielsweise an den Universitäten, gibt es professionelle Rechenzentren, die mit der Speicherung von Daten befasst sind. Gibt es in diesem Bereich Kooperationen? Man muss ja davon wegkommen, DCPs auf einer Festplatte zu speichern und sie im Archiv zu lagern. Am besten lagert man die Daten im Internet, dort können sie einfacher und besser geschützt und auch kopiert werden. Das heißt also, die Daten sollten auf großen Servern gespeichert werden, da diese laufend Sicherungskopien erstellen? Überlegen Sie solche Kooperationen?

**Claudia Dillmann** Nein. Ich gebe Ihnen aber vollkommen recht, dass Datenströme eine gute Richtung wären. Ich denke, DCP wird nur ein Übergangsformat sein. Wir werden auch mit dieser Aufgabe nicht mehr betraut werden, sondern das wird Sache der Produzenten, Rechteinhaber und Filmemacher sein, sobald es möglich sein wird; in Form von Internet-Clouding die Datenströme woanders hosten zu lassen und sie sich dann bei Bedarf zurückzuholen.

Das schließt die Archive ein Stück weit aus. Es sei denn, die Archive würden dazu übergehen, diese Datenströme ihrerseits wieder festzumachen in Form von physischem Material. Wenn dem nicht so ist, werden die Datenströme auch nicht über Universitäten oder Rechenzentren laufen, sondern über spezialisierte Firmen, die jetzt schon vom großen

Outsourcing der IT-Abteilungen profitieren, und die das Handling komplett übernehmen werden. Wenn wir das Material in irgendeiner Form nicht haben, dann verlieren wir einen Teil unserer Aufgaben. Wichtig erscheint mir, dass die Archive ihre Kompetenzen im kuratorischen Sinn weiter ausbauen. Dass sie in der Lage sind, ihre Kenntnisse und nicht nur das Material so umzusetzen, dass daraus zum Beispiel Bildungsprojekte oder Kulturprojekte entstehen. Ich halte diese technischen Probleme tatsächlich auch immer für technische Probleme.

Wichtig erscheint mir vielmehr die Frage, wie geht man philologisch, filmhistorisch, kulturell oder gesellschaftspolitisch mit dem Filmerbe um. Warum haben wir denn zum Teil an Einfluss verloren, was war denn eigentlich in den 1970er Jahren los? Der Aufschwung des neuen deutschen Films und des begleitenden Umfelds kam zweifelsohne daher, dass die Leute eine politische Idee und eine klare Vorstellung davon hatten, was sie haben wollten und was sie brauchten. Das führte zu der Gründung von Filmfachzeitschriften, von universitären Ausbildungsgängen, und auch zur Gründung der Kommunalen Kinos. Das war eine ganze Phalanx, die genau wusste, wie sie ihre Forderungen auch durchsetzen können. Sie wussten einfach, was sie wollten, und sie haben es auch geschafft. Ich finde manchmal, daran sollten wir uns ein Beispiel nehmen.

**Cornelia Klaub** Wir werden wohl nicht alle Fragestellungen abschließend beantworten können und stehen gleichzeitig noch vor einem Berg von Schwierigkeiten. Doch am Ende geht es um jeden Film, den man sichtbar machen kann. Allem wird man leider nicht gerecht werden können. Doch wenn die Kommunalen Kinos ihre Bemühungen, Filmgeschichte zu zeigen spürbar werden lassen glaube ich, findet sich auch ein Publikum, das sich dafür interessiert.

# Überlebt die Filmkunst nur in der Nische? Zur Situation der filmkulturellen Arbeit in der Schweiz

von Robert Richter



Ich danke dem Bundesverband kommunale Filmarbeit sehr herzlich für die Einladung. Unsere beiden Verbände haben ja vor vielen Jahren enger zusammengearbeitet. In den letzten Jahren leider nicht mehr, aber vielleicht ändert sich das nun wieder.

Zuerst ein kurzer Überblick, worüber ich sprechen werde:

- Zuerst einmal über Cinélibre als Verband, seine Mitglieder und Dienstleistungen.
- Dann über die Tagung zur „Zukunft der Nischen“, die wir im Juni 2010 durchgeführt haben.
- Danach werde ich zusammenfassend die aktuelle Verleih- und Kinosituation in der Schweiz beleuchten.
- Im Anschluss daran werde ich über zwei aktuelle Schweizer Digitalisierungsprojekte berichten.
- Und zum Schluss will ich versuchen, ein paar Anregungen und Fragen für die anschließende Diskussion zu formulieren – insbesondere in Bezug auf eine Zusammenarbeit unserer beiden Verbände.

## Was ist Cinélibre?

Cinélibre ist der Verband der Schweizer Filmklubs und nicht-gewinnorientierten Kinos. Der Begriff kommunales Kino kennen wir in der Schweiz zwar, aber wir verwenden ihn nicht. Wir haben insgesamt 75 Mitglieder, davon haben ungefähr 30 Mitglieder einen eigenen Saal, sind also Kinomitglieder. Die weiteren Mitglieder sind traditionelle Filmklubs mit Vorstellungen nur für Mitglieder oder mit öffentlichen Vorstellungen, Filmklubs an Universitäten, sogenannte „Mehrspartenhäuser“, also Kulturzentren, die in ihren Räumlichkeiten nicht nur Filme zeigen, sondern auch Veranstaltungen in Bereichen wie Theater, Musik oder Literatur anbieten – diese Mehrspartenhäuser haben in den letzten Jahren an Zahl zugelegt. Und zu guter Letzt zählt unser Verband einige außerordentliche Mitglieder wie etwa Filmfestivals, Open Air-Veranstalter und andere filmkulturelle Institutionen.

## Was bieten wir unseren Mitgliedern? – Die Angebote von Cinélibre

Wir haben einen ziemlich großen Katalog an Angeboten, von denen ich Ihnen ein paar vorstellen werde, die im Kontext des Bundeskongresses von Interesse sein können.

### • Verleih von (Dokumentar-)Filmen

Seit 5 Jahren läuft bei uns ein Pilotprojekt: der Verleih von Filmen, die auf dem Dokumentarfilmfestival "Visions du Réel" in Nyon gezeigt wurden, aber von keinem Schweizer Verleih erworben wurden. Wir hätten gerne mehr Filme, die sonst nicht – auch

nicht in Deutschland – verfügbar sind, in den Verleih aufgenommen. Doch es sind im Moment leider nur fünf Dokumentarfilme – das hat einen ganz einfachen Grund: In der Schweiz gibt es eine Verleihförderung nur für Schweizer Filme oder Koproduktionen. Der Verleih von Filmen ist ein finanzielles Wagnis für uns, da wir alles aus eigener Kraft stemmen müssen, die Herstellung von Untertitelfassungen fremdsprachiger Filme für uns nicht zu leisten ist.

Zwar gibt es die Media-Verleihförderung oder jene von Eurimage, doch bei einem „kleinen“ Dokumentarfilm, der in Nyon oder beim Dokumentarfilmfestival in Leipzig gelaufen ist, bestehen fast gar keine Chancen, dafür Mittel von der Media-Selektivförderung zu bekommen. Denn gefördert werden da nur Filme, für die sich in acht oder zwölf Ländern Verleiher interessieren, die den Film gleichzeitig kaufen wollen.

- **Organisation von Filmtourneen**

Wir bieten jährliche Filmtourneen an – soweit es für uns finanzierbar ist. Derzeit ist das die Tournee „Un po' di cinema“ mit neuen Schweizer Filmen nur in der italienischsprachigen Schweiz, weil dort der Schweizer Film so gut wie keinen Marktanteil hat und auch kaum gezeigt wird. Und in Zusammenarbeit mit Made in Italy und mit Unterstützung der italienischen Regierung organisieren wir das Tourneefestival „Cinema italiano“ mit neuen italienischen Kinofilmen. In Deutschland gibt es „Cinema italiano“ auch und wird vom Kairos Filmverleih organisiert.

- **Suisa-Entschädigung**

Über Cinélibre können unsere Mitglieder die Suisa-Entschädigung abrechnen, die Entschädigung für die Nutzung der Musik in Filmen, also das, was in Deutschland die GEMA macht. Das Meldeformular steht auf unserer Internetseite online zur Verfügung.

- **Kollektivfilmversicherung**

Wir bieten eine Kollektivversicherung gegen Filmschäden an. Gedeckt sind die Risiken beim Transport, und zwar nicht nur innerhalb der Schweiz, wie bei den meisten Filmschadenversicherungen, sondern auf Wunsch auch weltweit, sowie die Risiken beim Aufenthalt der Kopien im Kino und bei der Vorführung.

- **Datenbank**

Wir haben eine, für unsere finanziellen Möglichkeiten sehr komplex gebaute, inhaltlich reichhaltige online zugängliche Datenbank. Öffentlich zugänglich sind allgemeine Informationen und Angebote, eine Liste mit den Adressen unserer Mitglieder, die mit den Websites und den tagesaktuellen Angeboten der Mitglieder verlinkt ist. Es gibt darüber hinaus einen passwortgeschützten Mitgliederbereich: Jedes Mitglied administriert über die individuellen Zugangsdaten seine Adressangaben selbst, jede Änderung wird automatisch in die Datenbank übertragen.

- **Internetauftritt**

Auf unserer Internetseite [www.cinelibre.ch](http://www.cinelibre.ch) findet sich eine kommentierte Liste mit fachspezifischen Internetdatenbanken und Suchmaschinen, die nützlich sind bei der Programmarbeit: bei der Suche und Recherche nach Verleihern, Filmkopien und Rechteinhabern, Adressen und Filmtexten. Ferner finden sich hier Listen der Festivals mit einer FICC-Jury und der Partnerverbände weltweit.



## Die Zukunft der Nischen

Im Juni 2010 haben wir in Zusammenarbeit mit dem Filmfoyer Winterthur, ein Mitglied von Cinélibre, und mit Focal, der Schweizer Stiftung Weiterbildung Film und Audiovision, die Tagung mit dem Titel „Zukunft der Nischen“ veranstaltet. Ein paar der wesentlichen Resultate:

Wichtig erschien den teilnehmenden Kollegen und Kolleginnen die Zusammenarbeit im Netzwerk von Cinélibre. Und dass es diese Zusammenarbeit trotz der Individualisierung zu verstärken und besser zu nutzen gilt. Denkbar ist etwa der Austausch von einzelnen Filmen, Filmtourneen oder von Filmen im Verleih bei Cinélibre.

Überrascht hat die von Referenten und Referentinnen aus anderen Bereichen der Filmbranche geäußerte Prognose, die so genannten „Nischenanbieter“, die Kommunalen Kinos, würden an Bedeutung gewinnen. Denn in den gewerblich betriebenen Kinos, selbst in Arthouse-Kinos, bleibt zunehmend weniger Platz für Eigenwilliges und "Exotisches". Ganz zu schweigen von Werken der Filmgeschichte, die in den kommerziellen Kinos in der Schweiz nicht mehr gezeigt werden. Werke der Filmgeschichte werden nur noch von nicht-gewinnorientierten Filmveranstaltern kontinuierlich und auf der Leinwand zugänglich gemacht.

Als besonders wichtig für den Erfolg von Kommunalen Kinos erachtet, wurde ein klares und sichtbares Programmprofil, eine deutliche Handschrift. Ferner ein vertiefendes Programmheft mit Informationen zu den einzelnen Filmen und zum Kontext der Filme.

Eine Überraschung: Ganz klar wurde die Meinung vertreten, der 35mm-Film sei zu erhalten und so lange wie möglich vorzuführen. Denn 35mm ist nicht bloß ein Trägermaterial, sondern ein Kulturgut. Eine digitale Projektion ist nie das gleiche wie eine 35mm-Projektion. Oder anders gesagt: Ein Aquarell ist nie das gleiche wie ein Ölgemälde. Der Zugang zu 35mm-Kopien ist zu erhalten, solange das möglich und finanzierbar ist. Für die Kinos bedeutet dies: den 35mm-Projektor nicht ausbauen und zum Alteisen geben, sondern neben der digitalen Projektionstechnik zu hegen und zu pflegen.

Unterstrichen wurde die Wichtigkeit nicht nur der Publikumsbindung, sondern auch der Publikumsfindung. Also die Fragen: Wo und wie finden die Kommunalen Kinos ihr Publikum? Wie finden wir neben den Stammesbesuchern auch andere, neue Zuschauergruppen? Und wie und womit sprechen wir Kinder und Jugendliche an? Zu diesem Thema planen wir 2011 eine Weiterbildungstagung.

## Die Kinosituation in der Schweiz

Ich möchte nun anhand einiger Zahlen die Kinosituation in der Schweiz in den Jahren 2009 und 2010 skizzieren und berufe mich dabei auf die Statistiken von ProCinema, des Dachverbandes Kino und Verleih, der im Auftrag des Bundes die Kinostatistik erhebt.

Zur Erinnerung und Erläuterung zuerst ein paar Charakteristiken der Verleih- und Kinolandschaft in der Schweiz: Die in Kinos angebotene Vielfalt in Bezug auf die Herkunftsländer und die Kulturregionen weltweit ist so groß wie in kaum einem anderen Land. Erfreulicherweise sind europäische Filme (ohne Filme aus dem eigenen Land) beim Schweizer Publikum sehr beliebt. Ebenso haben Arthouse-Filme ein großes und treues

Publikum. So war es zumindest über Jahre und Jahrzehnte hinweg. Das hat sich allerdings im Jahr 2010 verändert, so die provisorische Statistik von ProCinema. Hier die Vergleichszahlen jeweils von Anfang Januar bis gegen Mitte November:

- > Kinoeintritte ganze Schweiz  
2009: 13,0 Mio - 2010: 12,7 Mio
- > Eintritte USA-Filme (Hauptproduktionsland)  
2009: 8,71 Mio - 2010: 9,38 Mio
- > Eintritte CH-Filme  
2009: 0,43 Mio - 2010: 0,62 Mio  
(von Jahr zu Jahr stark schwankend, je nach angebotenen Filmen)
- > EU27-Filme (Hauptproduktionsland)  
2009: 3,61 Mio - 2010: 2,26 Mio

Der Marktanteil europäischer Filme sank von knapp 28% im Jahr 2009 auf knapp 18% im Jahr 2010. Und dabei sei erwähnt, dass z.B. "Harry Potter" als europäischer Film zählt, weil die Produktionsfirma in Großbritannien ansässig ist.

Zwar gibt es leider keine Statistik zum Arthouse-Film. Doch der drastische Rückgang der Zuschauergunst für den europäischen Film gilt genauso für den Arthouse-Film. Das haben mir Arthouse-Filmverleiher bestätigt.

Was sind die Gründe dafür? Sicher hat sich das Konsum- und Ausgehverhalten auch im Kinobereich in den letzten Jahren verändert. Zudem starten jede Woche so viele Filme, dass sich viele Filminteressierte schlicht überfordert fühlen. Wesentlich ist auch die Kulturberichterstattung. In der Schweiz wurde die Filmberichterstattung in den Zeitungen massiv zusammengestrichen. So hat beispielsweise die Neue Zürcher Zeitung heute gar keinen Filmredakteur mehr. Es ist deutlich schwieriger geworden, eine Tageszeitung für eine Filmberichterstattung zu einem Arthouse-Film zu gewinnen.

Dass Arthouse-Filme - egal ob von einem bekannten französischen Regisseur oder einem unbekanntem bulgarischen Nachwuchstalente gedreht - an Zuschauern verlieren, hat auch Auswirkungen auf die Kinolandschaft. In großen Schweizer Städten wurden mehrere Arthouse-Säle geschlossen, nächstes Jahr werden weitere folgen.

Interessanterweise gilt dies nicht für einige unserer Kinomitglieder: Bei ihnen seien die Zahlen seit kurzem einiges bis deutlich besser. Das sehe ich auch bei den ersten Resultaten unseres Tourneefestivals „Cinema italiano“ das gegenüber letztem Jahr bislang deutlich besser läuft.

### **Haben Kommunale Kinos eine glanzvolle Zukunft vor sich? Hoffentlich!**

Eine Produzentin sagte neulich, die Programmkinos und Kommunalen Kinos würden von Jahr zu Jahr wichtiger. Darin liegt unsere Chance. Dies gilt auch für Erstauswertungen! Ein Verleiher ergänzte: Zu den Stärken der Programmkinos und Kommunalen Kinos gehören das große Engagement und das Programmheft mit Hintergrundinformationen, aber auch die klare Information, wann im nächsten Monat welcher Film läuft. Zudem leisten, so der Verleiher, nicht-gewinnorientierte Kinos sehr viel mehr bei der differenzierten und auf den Film zugeschnittenen Promotions- und Zielgruppenarbeit.

### **Digitalisierung**

Da geht es einerseits um die digitale Umrüstung der Kinos und andererseits um die Digitalisierung des filmhistorischen Erbes im Schweizer Filmarchiv.

Zu den Kinos.

Das Bundesamt für Kultur ist derzeit damit beschäftigt, ein Förderinstrument auf den Weg durch den politischen Entscheidungsfindungsprozess zu bringen. Vorgesehen ist eine finanzielle Unterstützung von Kinos, die die Kosten der digitalen Umrüstung nicht selber tragen können. Es geht um die kleinen, unabhängigen Kinos; aber auch um den Erhalt von

Kinos auf dem Land, denn die Schweiz ist eines der wenigen Länder, in denen es in Kleinstädten und auf dem Land noch Kinos gibt. An die Förderung soll das Kriterium der kulturellen Vielfalt geknüpft sein. Kinos, die Fördergelder erhalten, müssen ein bestimmtes Maß an kultureller Vielfalt programmieren.

Wie die Unterstützung der Kinos bei der digitalen Umrüstung aussehen wird, werden wir frühestens im Frühjahr 2011 wissen.

Zur Digitalisierung der Filmklassiker.

Die Cinémathèque Suisse in Lausanne, das Schweizer Filmarchiv, hat ein ehrgeiziges Projekt, aber keine oder noch keine Finanzierung. Die Bestände sollen - so die Idee - auf 2K abgetastet werden, und diese digitalen Kopien sollen je nach Bedarf in verschiedenen Formaten den interessierten Kinos zur Verfügung gestellt werden. Ob der Cinémathèque die Finanzierung gelingen wird, ist offen. Immerhin: Im Schweizer Filmarchiv schlummern Kopien von rund 70.000 Filmtiteln – man darf gespannt sein, ob und wie das finanziert werden kann.

### **Fragen und Anregungen zur Zusammenarbeit zwischen Cinélibre und dem BkF**

Macht es Sinn, über die Landesgrenzen hinaus eine stärkere Zusammenarbeit und Vernetzung zwischen den Partnernverbänden anzustreben? Wo macht es Sinn und wo nicht? Früher gab es eine solche Zusammenarbeit bei einzelnen Filmtourneen wie "Filme aus dem Iran" oder "Land der Morgenstille: Filme aus Südkorea". Auch wurden regelmäßig Tagungen abgehalten, an der Kino- und Filmklubleute aus Deutschland, Italien, Österreich und der Schweiz teilnahmen.

Ich könnte mir eine Zusammenarbeit unserer beiden Verbände im Bereich Filmverleih vorstellen. Cinélibre hat Filme im Verleih, für die sich vermutlich auch Kommunale Kinos in Deutschland interessieren.

Und es gibt sicher weitere Themen, über die es sich zu diskutieren lohnt.

# Präsentation der neuen Kampagne „Kurzfilm ins Kino“

von Sylke Gottlebe



Ich begrüße Sie alle sehr herzlich und bedanke mich beim Bundesverband und bei Conny Klauß für die Einladung zu diesem Kongreß und die Möglichkeit, hier die neue Kampagne der AG Kurzfilm vorstellen zu können.

Die Platzierung des Themas Kurzfilm auf dem Kongress gibt mir die großartige Gelegenheit, mit Ihnen, den Kinobetreiberinnen und Kinobetreibern, über die Möglichkeiten und Wege zu diskutieren, die kurzen Formate auf die Kinoleinwand zurück zu bringen.

## Die AG Kurzfilm und ihre Aufgaben

Zunächst möchte ich gerne kurz die Arbeit der AG Kurzfilm vorstellen. Die AG Kurzfilm wurde im Mai 2002 in Oberhausen gegründet, ist also ein noch recht junger Verband in der deutschen Filmlandschaft. Zu den 11 Gründungsmitgliedern zählte neben den Filmhochschulen und Kurzfilmfestivals auch der Bundesverband kommunale Filmarbeit. Heute vereint die AG Kurzfilm 35 Mitglieder. Wir verstehen uns als Interessenvertretung des deutschen Kurzfilms und wollen die Wahrnehmung der kurzen Formate insgesamt verbessern.

Die Schwerpunkte unserer Arbeit sind zum einen die Auslandsvertretung des Kurzfilms, in enger Zusammenarbeit mit *German Films*, zu verbessern. Seit 2004 sind wir auch Gesellschafter von German Films – der reformierten damaligen Export Union des deutschen Films.

Zu unseren Aktivitäten im Inland gehören neben der filmpolitischen Lobbyarbeit auch die Umsetzung einer Vielzahl von Projekten, so bringen wir jährlich einen Kurzfilmkatalog heraus, betreiben gemeinsam mit den Kurzfilmtagen Oberhausen das Internetportal [www.shortfilm.de](http://www.shortfilm.de) und veröffentlichen seit 4 Jahren das Kurzfilm Magazin *short report*. Seit der letzten Novelle des Filmförderungsgesetzes, kurz FFG genannt, beschäftigen wir uns intensiver mit der Thematik – besser Problematik –, wie wir den Kurzfilm zurück auf die Kinoleinwand bringen können.

Ich bin also nicht nur mit dem Anliegen zu Ihrem Kongress gekommen, Sie für den Einsatz von Kurzfilmen als Vorfilmen zu begeistern und natürlich auch für den Einsatz von kuratierten Kurzfilmprogrammen, wie Sie u.a. die Kurzfilmtage Oberhausen anbieten, oder auch wir, die AG Kurzfilm mit der Kinotournee „Deutscher Kurzfilmpreis unterwegs“ veranstalten.

Ich möchte Ihnen auch noch einmal die neuen Fördermöglichkeiten der FFA und unsere aktuelle Kampagne „Kurz vor Film“ vorstellen.

## Eine Bestandsaufnahme

Doch zuerst eine kurze Bestandsaufnahme, die wir als Verband in unserer Kurzfilmstudie dokumentiert haben. Diese Studie zur Situation des kurzen Films haben wir zwar schon 2006 veröffentlicht, gibt aber nach wie vor ein realistisches Bild der Kurzfilm-Produktionsszene und der Auswertungsformen und Wege wider.



Denn: Wie schon 2006 beschrieben ist der Kurzfilm aus dem allgemeinen Verständnis unserer Kinokultur fast verschwunden.

Die Gründe dafür liegen ganz und gar nicht in einem mangelnden Publikumsinteresse, sondern an einer fehlenden ökonomischen Struktur für die Auswertung von Kurzfilmen im Kino. Nach wie vor gibt es keine finanzielle Beteiligung der Vorfilme an den Einnahmen durch den Kartenverkauf – das liegt nicht zuletzt an den ökonomischen Zwängen der Kinobetreiber und deren geringen Spielräumen bei der Dispo, sowie dem erhöhten Zeitaufwand, zusätzlich zum Langfilmprogramm Kurzfilme auszuwählen und zu programmieren.

Dem gegenüber steht eine Vielzahl von erstklassigen Kurzfilmproduktionen. Allein in Deutschland werden jährlich weit über 2.000 Kurzfilme produziert. Der Kurzfilm boomt! An die 100 deutsche Kurzfilme sind jedes Jahr auf nationalen und internationalen Festivals sehr erfolgreich vertreten, sie erzielen Publikumserfolge und gewinnen renommierte Preise. Der Kurzfilm findet seine Verbreitung aber auch zunehmend im Internet, auf *youtube* und *myspace*.

Wie und in welcher Zahl ist der Kurzfilm in den deutschen Kinos vertreten? Derzeit können wir etwa 200 Kinos verzeichnen, die Kurzfilme programmieren und pflegen.

Hinzu kommt der Einsatz von kuratierten, thematischen Kurzfilmprogrammen und eigenen Programmen, die engagierte Kinobetreiberinnen und Kinobetreiber selbst zusammenstellen und in besonderen Veranstaltungen wie Kurzfilmnächten präsentieren.

Sieht man sich die Zahlen jedoch etwas genauer an, lässt sich feststellen, dass nur 100 Kinos wirklich regelmäßig Kurzfilme als Vorfilme einsetzen.

### **Die Situation in den europäischen Nachbarländern**

Im europäischen Vergleich ist die Situation, was den Kurzfilm betrifft, in Deutschland sehr komfortabel. Das liegt nicht zuletzt an der Abspielförderung durch die FFA und den vielfältigen Angeboten durch die auf Kurzfilme spezialisierten Verleiher, die in Westeuropa sehr einzigartig ist.

Einige Beispiele aus unseren Nachbarländern:

In Frankreich gibt es das Netzwerk „RADI“ (Réseau alternative de diffusion“), das vor 20 Jahren von der Pariser Kurzfilmagentur „Agence du court métrage“ mit Unterstützung der Filmförderungseinrichtung „CNC“ (Centre National de la Cinématographie) gegründet wurde. Wie die AG Kurzfilm setzt sich auch „RADI“ verstärkt dafür ein, den Kurzfilm als Vorfilm zurück in die Kinos zu bringen – mit beachtlichem Erfolg: Mittlerweile nehmen bereits 270 Kinos an der Kampagne teil.

In Dänemark zeigt die Cinemateket des dänischen Filminstituts zwar Kurzfilme, meist aber lediglich Kinderprogramme. Kurzfilme werden dort nur in Sonderprogrammen, aber nie als Vorfilme gezeigt. Zwar gibt es in Dänemark keine auf Kurzfilme spezialisierten Verleiher, aber das Danish Film Institute vertreibt und verleiht auch Kurzfilme.

In Schweden gibt es das Projekt „Svensk kortfilm c/o Fokets Bio“ (Kurzfilmprogramme in Kinos), das vom Swedisch Film Institute unterstützt wird. Darüber hinaus gibt es aber keine Plattform für Kurzfilme als Vorfilme und auch keine Kurzfilmverleiher.

In Finnland gibt es verschiedene Kurzfilmförderprojekte: „Skidisti“, eine Kurzfilminitiative für Kinder und das Projekt „short story films / Make it short“. Im finnischen Kino werden keine Kurzfilme gezeigt, einzig auf Festivals wie beispielsweise Tampere, dem einzigen internationalen Kurzfilmfestival Finnlands. Ehemals existierende Sendeplätze für Kurzfilme im finnischen Fernsehen wurden abgeschafft. Auch hier gibt es keine Kurzfilmverleiher.

In den Niederlanden gibt es eine Initiative der Niederländischen Filmförderung in Kooperation mit Dutch Television die sich Kort! (Shorts!) nennt und die 10 Kurzfilme pro Jahr

produziert. Kurzfilme werden in den Niederlanden auf Festivals und im Fernsehen und auch einige im Kino gezeigt. Der Kinoeinsatz von Kurzfilmen wird von der niederländischen Filmförderung unterstützt, die sowohl eine – nun bereits im 2. Jahr stattfindende – Kinotour, als auch eine 35mm-Kopie bezahlt. Im Jahr 2009 wurde das Projekt „Ultrakort“ initiiert, das pro Jahr 4 sehr kurze Animationsfilme auswählt, produziert und als Vorfilme in über 70 kommerziellen Kinos der Pathé Group zeigt. Auch hier gibt es keinen spezialisierten Kurzfilmverleih.

In der Schweiz gibt es seit 2010 das Pilotprojekt „E-Cinema“, das 35mm-Kopien von 100 Kurzfilmen Kinobetreibern für Einzelvorführungen oder Kurzfilmprogramme zur Verfügung stellt. Bereits digitalisierte Filme werden via Cinecom-Server direkt auf die Festplatte der Kinos eingespeist.

Die in der Schweiz im Jahr 2010 bereits zum 7. Mal stattfindende Kurzfilmnacht-Tour erfreut sich sehr großer Beliebtheit und stetig steigenden Zuschauerzahlen. Die vier thematisch unterschiedlichen Kurzfilmblöcke sind den sprachregionalen Tendenzen und Vorlieben des Publikums angepasst: Zwei Blöcke werden ausschließlich in der Deutschschweiz und jeweils ein Block in der Romandie und dem Tessin gezeigt. Die Attraktivität der Kurzfilmprogramme wird zusätzlich durch die Verbindung mit lokalen Filmpremieren gesteigert. Die für die Tour nötigen Mittel werden zu mehr als einem Drittel von Pro Helvetia und dem Bundesamt für Kultur zur Verfügung gestellt. Zusätzliche Gelder kommen von den Kantonen und den Gemeinden oder werden durch Sponsoring eingeworben.

### **Die Abspielförderung der FFA**

Um die ökonomischen Zwänge zu lockern und die Kinounternehmen finanziell zu entlasten, haben wir uns als Verband in der letzten Novellierung des FFG für eine Abspielförderung für „Kurzfilm als Vorfilm“ im Kino stark gemacht. Eine solche Abspielförderung gibt es nun seit Januar 2009, doch der Zuspruch aus der Kinobranche ist bislang sehr zurückhaltend. Im Jahr 2009 haben gerade einmal 70 Kinos eine Förderung beantragt, im Jahr 2010 waren es bislang 87 Kinos. Die FFA hat bislang 99.850 € Zuschüsse für die Abspielförderung eingesetzt, doch die zur Verfügung stehenden Mittel sind um einiges höher. Wir als Verband fragen uns mittlerweile etwas ratlos, warum nicht mehr Kinos eine solche Abspielförderung beantragen und wo die Hürden und Hemmnisse liegen könnten.

An der Antragstellung kann es nicht liegen, denn die Förderung unterliegt einem sehr unbürokratischen Antragsverfahren. 80 % der Kosten können von der FFA bezuschusst werden – mit einer Maximalsumme von 1.500 €. Zum Procedere der Antragsstellung habe ich mit Conny Klauß in der Ausgabe 3/2010 der Kinema Kommunal ein ausführliches Interview mit allen wichtigen Informationen geführt. Auch können Fragen jederzeit an die Geschäftsstelle und die zuständige Förderreferentin gerichtet werden.

Auch an einer mangelnden Auswahlmöglichkeit oder Verfügbarkeit von Kurzfilmen kann es nicht liegen. Denn durch die verschiedenen Kurzfilmverleiher wird eine Vielzahl von erstklassigen Filmen angeboten. Führend im deutschsprachigen Verleihsektor ist die KurzFilmAgentur Hamburg, die mit einem Verleihstock von derzeit 400 Filmen und einem komfortablen Abosystem einen guten Service anbietet. interfilm Berlin hat einen Verleihstock von derzeit 300 Filmen, ein Abosystem und das Angebot von Dauerkarten erleichtern die Buchungen von Kurzfilmen zusätzlich.

Auch der Verleih der Kurzfilmtage Oberhausen sowie W-Film in Köln und auch die verschiedenen deutschen Filmhochschulen bieten eine Vielzahl von auserlesenen Produktionen für den Einsatz im Kino.

Das derzeitige Angebot an ausleihbaren Kurzfilmen kann man also durchaus als sehr üppig und weit gefächert bezeichnen. Dennoch liegt die Nachfrage weit unter unseren Erwartungen. So sind beispielsweise nur neun Kommunale Kinos Abostammkunden bei der KurzFilmAgentur Hamburg. Das wollen wir gerne ändern.

### **Die Kampagne „Kurz vor Film“**

Bevor ich mit Ihnen im Anschluss über Ihren Bedarf und Ihr Interesse an den kurzen Formaten diskutiere, möchte ich die Kampagne „Kurz vor Film“ vorstellen, die wir in diesem Jahr initiiert haben und die von der Agentur WeDo entwickelt wurde mit dem Ziel, eine stärkere Nachfrage beim Publikum zu generieren und gleichzeitig die Filmtheater mit dem Thema Kurzfilm im Kino anzusprechen und einzubinden.

Die Kampagne ist in zwei Richtungen angelegt und soll sowohl das Publikum als auch die Kinobranche ansprechen. Wir konnten mit Katharina Thalbach, Ulrich Matthes und Jana Pallaske prominente Kampagnenbotschafter gewinnen, die in drei Spots kurz und knackig für den Kurzfilm als Vorfilm werben.

Dann gibt es natürlich Postkarten für das Publikum und auf der Website [www.kurz-vor-film.de](http://www.kurz-vor-film.de) sammeln wir Unterschriften für die Kampagne. Dazu gibt es auf Facebook mittlerweile schon einen sehr regen Austausch mit aktuell 5.000 Freunden – eine stattliche Zahl für so eine kleine Initiative.

Für die Kinobetreiber, die sich engagieren wollen gibt es Plakate, und wir haben ein Kinolabel entwickelt: „Großes Kino mit kurzen Filmen. Bei uns kommen Vorfilme auf die Leinwand“. Ich möchte Sie alle herzlich einladen, Unterstützer der Kampagne zu werden.

# Zur Situation des Kurzfilms in den österreichischen Kinos und zur Frage der Digitalisierung. Ein komprimierter Abriss über die Folgen der Digitalisierung für den unabhängigen Film und dessen neue Präsentationsformen im Kino

von Gerald Weber



„Kurzfilm“ ist, wie allgemein bekannt, ein schwer zu definierendes Genre. Wir subsumieren darunter letztlich alle nur erdenklichen Laufbilder, die einfach eine gewisse zeitliche Dauer nicht überschreiten. Selbst an der Frage, wie lange denn ein Kurzfilm sein darf, scheiden sich die Geister. Angesichts der Tatsache, dass gerade auch im Internet Millionen von Filmen vorhanden sind und angeschaut werden, kann man getrost behaupten, dass der Kurzfilm die derzeit dominierende filmische Form darstellt.

Während also Plattformen wie youtube, ubuweb oder vimeo dem kurzen Format frönen und dort viele Filme zu finden sind, die eigentlich nicht für das Internet produziert wurden, während auf der anderen Seite des Spektrums Galerien und Museen verstärkt auf Laufbilder setzen, die dort in bisweilen Kino-ähnlichen Installationen präsentiert werden, gibt es weiterhin ein starkes Segment im Kurzfilmschaffen, das im Wesentlichen für die große Leinwand – also für das Kino als Erlebnisort – hergestellt wird.

## Der Kurzfilm in Österreich

Der österreichische Film weist eine lange und lebendige Tradition in einem „Subgenre“ des Kurzfilms – im sogenannten Avantgarde- oder Experimentalfilm – auf. Gerade in den letzten zehn bis 15 Jahren konnten große Erfolge, auch international, gefeiert werden. Das stärkte auch die öffentliche Wahrnehmung des Kurzfilms in Österreich massiv. Dazu zählen Kurzfilme von Barbara Albert oder Jessica Hausner, Vigil Widrichs COPY SHOP, der 1999 für den Kurzfilm-Oscar nominiert war, oder dessen Film FAST FILM, der an die 300 Festivaleinladungen in drei Jahren verzeichnete; oder der zwischen Animation, Wissenschafts- und Essayfilm angesiedelte IM ANFANG WAR DER BLICK der österreichisch-luxemburgischen Künstlerin Bady Minck.

Doch trotz dieser Erfolge scheint der Kurzfilm für die österreichischen Kinos nur bedingt attraktiv zu sein. Woran liegt das?

In Österreich gibt es keine etwa mit der Kurzfilmagentur KFA oder Interfilm in Deutschland oder der L'agence de court métrage in Frankreich vergleichbare Kinovertriebsstruktur für internationale Kurzfilme. Ebenso wenig gibt es aktuell ein bundesweites Förderungsmodell, das es für Kinos attraktiv machen könnte, Kurzfilme als permanentes Angebot ins Repertoire zu nehmen. So bleibt es meistens lokalen oder regionalen Initiativen – die manchmal durchaus von öffentlichen Förderstellen unterstützt werden – vorbehalten, aktiv zu werden.

Und es gibt natürlich die Festivals, die – wie auch in anderen Ländern – die wesentlichen Orte sind, wo Kurzfilme den Weg auf die große Leinwand finden. Diese Aktivitäten sind daher aus der Perspektive des Kurzfilms nicht hoch genug zu schätzen.

So präsentiert die Diagonale, das Festival des österreichischen Films, die kurze Form tatsächlich gleichwertig mit den Spiel- und Dokumentarfilmproduktionen des Landes. Oftmals

werden Kurzfilmprogramme bei der Diagonale sogar zu den besseren Zeiten und in den größeren Sälen gezeigt. Das wird sowohl vom Publikum als auch von der Presse entsprechend goutiert und gibt dem österreichischen Kurzfilmschaffen damit stets eine gewisse öffentliche Wahrnehmung. Auch bei der Viennale nehmen Kurzfilme einen immer größer werdenden Anteil bei der Programmierung ein. Erstmals wurde 2010 ein Experimentalfilmprogramm mit Filmen von Martin Arnold, Peter Tscherkassy und Müller/Girardet im Gartenbaukino, mit seinen 750 Plätzen Wiens größte Leinwand, bei regem Publikumszuspruch gezeigt.

Und das noch recht junge Vienna Independent Short Film Festival schließt bei zunehmender Aufmerksamkeit und internationaler Reputation endlich eine wesentliche Lücke in Bezug auf die Präsentation aktueller internationaler Kurzfilmproduktionen.

Neben den bereits genannten gibt es eine ganze Reihe größerer und kleinerer Festivals, die seit Jahrzehnten dem Kurzfilm als Abspelstätten dienen.

Wie sieht es jedoch außerhalb dieser Festivals mit dem Kurzfilm im Kino in Österreich aus? Positiv formuliert könnte man sagen: ausbaufähig!

### **Das Projekt „Kurzfilmgraz“**

Es gibt immer wieder erfreuliche Initiativen, die sich darum bemühen, den Kurzfilm auch auf der großen Leinwand zu präsentieren. Doch leider ist diesen Initiativen meist nur ein kurzes „Leben“ vergönnt.

Im Jahr 2007 startete etwa eine private Initiative in Graz unter dem Titel „Kurzfilmgraz“ ein Projekt mit einem lokalen Multiplex-Kino.

Einmal pro Woche wurde in einem Saal des Kinos ein Kurzfilmprogramm gezeigt, etwa die Hälfte davon Produktionen aus der Steiermark, wodurch sich die Förderung des Projekts durch das Land Steiermark rechtfertigte. Jedes Programm lief dann einmal pro Woche einen Monat lang, bevor es von einer neuen Auswahl abgelöst wurde. Das Projekt wurde Mitte 2009 wieder eingestellt, nachdem Cinestyria die Förderungen reduzierte und zugleich das Kino eine Saalmiete einforderte.

Die Projektionen erfolgten von digitalen Files, die unterschiedlichen Formate wurden hausintern eingespielt und in einheitliches digitales Format gekleidet.

Die Einnahmen wurden zum üblichen Satz zwischen Kino und Veranstalter geteilt (60%/40%), die Kurzfilmemacher erhielten keine Verleihgebühren!

Ein anderes regionales Fördermodell für Kurzfilme im Kino stellt das Sommerkino-Förderprojekt des Landes Niederösterreich dar, das erstmals im Jahr 2008 initiiert wurde. Lokale Kinos und Sommerkino-Veranstalter geraten hier in den Genuss von zusätzlichen Fördermitteln, wenn sie europäische, österreichische und spezielle Kurzfilme in der Programmierung besonders berücksichtigen. Dafür wurden 100.000 Euro zur Verfügung gestellt, die sich im Sommer 2009 18 Veranstalter teilten.

### **Das Projekt „VISIONary – Innovativer Film aus Österreich“**

Für 2009 wurde vom österreichischen Bundesministerium für Unterricht, Kunst und Kultur (BmUKK) ambitioniert eine „Vermittlungsmillion“ als Sonderförderung für Vermittlungsprojekte im audiovisuellen Bereich bereitgestellt. Aus diesem Sonderbudget schöpfte sich auch das Konzept „VISIONary – Innovativer Film aus Österreich“, das von Sixpackfilm initiiert wurde.

Zwei unabhängige Kuratoren waren eingeladen, 10 Programme mit aktuellen österreichischen Produktionen zusammenzustellen. Die Auswahl sollte sich auf Kurzfilme oder unabhängige Dokumentarfilme konzentrieren, die bisher keine Kinoauswertung erfahren hatten.

Es wurden 8 Kurzfilmprogramme (davon ein der österreichischen Filmemacherin Mara Mattuschka gewidmetes Ein-Person-Programm), sowie zwei abendfüllende Dokumentarfilmprogramme zusammengestellt. In den kurzen Formaten wurde von

dokumentarisch bis experimentell die gesamte Bandbreite aktueller künstlerischer Filme und Videos vorgestellt. Die Kurzfilmprogramme waren thematisch ausgerichtet und trugen u.a. Titel wie „Somewhere Else“ (Dokumentarisches), „A Sound Odyssee“ (Musikvideos und experimentelle audiovisuelle Arbeiten) oder Sex! (Nomen est omen – das Spätabend-Programm).

Von allen Programmen wurden zwei bis drei Kopiensätze hergestellt, wenn Negative vorhanden waren 35-mm-Kopien, Videoarbeiten wurden auf BetaSP-Sammelbändern zusammengefasst.

Diese Programme wurden österreichischen Kinos und Veranstaltern, die mit lokalen Kinos zusammenarbeiteten, kostenfrei angeboten, sogar ein BetaSP Abspielgerät wurde im Bedarfsfall zur Verfügung gestellt. Die Bedingung war, dass möglichst die gesamten zehn Programme mindestens einmal zur Aufführung kommen sollten. Zusätzlich wurden ausgewählte Programme „begleitet“ – die Kuratoren, im Programm vertretene FilmemacherInnen oder eingeladene FilmexpertInnen führten in die Programme ein oder stellten sich danach den Publikumsfragen.

Darüber hinaus wurden in Kooperation mit dem FilmABC eigene Schulmaterialien erstellt und Schulklassen zu Schulvorstellungen eingeladen.

VISIONary startete im Mai 2009 in einer ersten Tranche, mit einem zweiten Durchgang im Herbst desselben Jahres. Der Zuspruch der Kinos auf das Projekt war anfangs euphorisch, kühlte dann aber leider deutlich ab, als sich die doch eher schlechten Zuschauerzahlen der ersten Tranche herumsprachen. VISIONary lief dennoch – mit unterschiedlichem Publikumserfolg – an insgesamt elf Orten, hauptsächlich in kleineren Städten, in denen ein derartiges Filmangebot oftmals erstmalig zu sehen war und wo auch die größten Erfolge in Bezug auf die ZuschauerInnen-Reaktionen zu verbuchen waren.

Konzeptionell war VISIONary als kontinuierliches biennales Projekt angelegt, nach den Erfahrungen des ersten Jahres sollte für die künftigen Ausgaben ein Relaunch des Programmumfangs vorgenommen werden – gedacht war etwa an vier bis fünf Programme ausschließlich mit Kurzfilmen. Da sich die Vermittlungsmillion aber als einmalige Maßnahme herausstellte und ein derartiges Unternehmen nicht ohne Sonderfinanzierung zu bewerkstelligen ist, ist die Fortsetzung von VISIONary zurzeit auf Eis gelegt.

Abgesehen von solchen Initiativen sind selbstverständlich immer wieder Kurzfilme im Kino zu sehen, etwa in Retrospektiven des Österreichischen Filmmuseums oder des Filmarchivs oder bei Sonderveranstaltungen in verschiedenen Programmkinos. Das Topkino in Wien zeigt beispielsweise seit inzwischen fünf Jahren in Kooperation mit Sixpackfilm einmal im Monat ein Programm mit aktuellen österreichischen Kurzfilmen, mit anschließendem Gespräch mit den FilmemacherInnen.

### **Kurzfilm als Vorfilm – eine rare Erscheinung**

Eine Art von „Vorfilm“-Modell ist allerdings eine äußerst rare Erscheinung bei allen Bemühungen, Kurzfilme in österreichischen Kinos präsent zu machen. Das Hauptproblem bei der Programmierung von Kurzfilmen als Vorfilm im regulären Kinobetrieb ist immer die Frage, wer dafür bezahlt.

Verleiher sind nur in Ausnahmefällen bereit, einen Teil der Einnahmen mit einem davor gezeigten Kurzfilm zu teilen, Kinos können und wollen ebenfalls nur selten für etwaige zusätzliche Verleihgebühren für Kurzfilme als Vorfilme aufkommen oder sind nicht bereit, auf Werbezeiten zu verzichten. Gleichzeitig sollte natürlich ein – wenngleich auch geringer – Rückfluss an die AutorInnen/ProduzentInnen der Kurzfilme selbstverständlich sein.

Dieses Problem lässt sich vermutlich ohne Sonderfinanzierung nicht lösen. In der Schweiz etwa gibt es Prämien für Verleiher, die einen (Schweizer) Kurzfilm vor ihrem Hauptfilm

erlauben. Die Einspielzahlen können dort dann übrigens von den KurzfilmmacherInnen nach einem gewissen Schlüssel in gleicher Weise für Referenzmittel verwendet werden.

Denkbar wäre etwa auch ein Modell, bei dem ein Sponsor aus der Privatwirtschaft gewonnen werden könnte, der für die Kopienherstellungskosten und die Verleihgebühren für die KurzfilmmacherInnen aufkommt, und dafür eine Art „Branding“ für sich generieren, den Film also exklusiv präsentieren könnte.

Ein weiteres Problem war in der Vergangenheit oft, dass viele Kurzfilme, die sich als Vorfilme eignen würden, nicht mehr auf 35mm vorliegen. Mit der zunehmenden Digitalisierung (auch) der (Programm-)Kinos könnten sich nun neue Optionen auch für den Kurzfilm nicht nur im österreichischen Kino eröffnen.

### **Zur aktuellen Situation der österreichischen Kinolandschaft**

Während der Viennale im Oktober 2010 hat sich eine erst jüngst gegründete Arbeitsgemeinschaft österreichischer Programmkinos mit einem dramatischen Appell an die Öffentlichkeit und die Kulturpolitik gewandt.

Angesichts des zunehmenden Drucks zur Umrüstung auf digitale Projektion, die die meisten Häuser nicht aus eigenen Budgetmitteln leisten können, stünde ein dramatischer Ausdünnungsprozess der österreichischen Kinolandschaft bevor, da sie nicht mehr wettbewerbsfähig bleiben und sich schon jetzt Tendenzen bemerkbar machen, dass mitunter auch Arthouse-Filme, die einen großen Anteil des Programms dieser Kinos ausmachen, nur noch digital verfügbar sind.

Durch die Vormachtstellung eines Kinobetreibers in Österreich, der Constantin Filmholding, die nahezu 40% der heimischen Kinos besitzt oder programmiert, ist die Digitalisierung in Österreich im europäischen Vergleich bereits sehr weit fortgeschritten, da auch kleinere Ketten rasch mitgezogen haben, um nicht in einen Wettbewerbsnachteil zu geraten. AVATAR besorgte dann den Rest.

Die Finanzierung der technischen Aufrüstung erfolgt in Österreich im Wesentlichen durch einen sogenannten Integrator, das ist ein aus der Finanzwirtschaft kommendes Dienstleistungsunternehmen, das Rahmenverträge mit US-amerikanischen Verleihern hat. Die Finanzierung, aber auch die Wartungsabkommen fußen dann auf einer Reihe vertraglicher Verpflichtungen, die das Kino eingeht, etwa eine bestimmte Anzahl an Erstaufführungen zu garantieren und Zahlungen in Kauf zu nehmen, wenn ein anderer Content gezeigt wird. Das bedeutet de facto, die unabhängige Programmierung des Kinos, soweit sie davor überhaupt noch gegeben war, aufzugeben. Für Programmkinos käme dies einer Selbstaufgabe gleich.

Die Rückzahlung erfolgt über einen Zeitraum von sieben Jahren über die so genannte „Virtual Print Fee“, wobei der Betrag mit jeder Spielwoche des Films geringer wird und ab der siebten Woche gänzlich wegfällt. Die VPF wird zu einem gewissen Prozentsatz vom Verleih erhoben, zu einem kleineren Teil vom Kino. Große Verleiher vereinbaren allerdings günstigere Konditionen für ihre Filme, während kleinere oder unabhängige Verleiher die volle Gebühr aufbringen müssen.

### **Die Auswirkungen der Digitalisierung auf die Arbeit von Sixpackfilm**

Wie sich diese Situation für einen – in diesem Segment – kleinen Verleih wie Sixpackfilm aktuell darstellt, möchte ich kurz an einem Beispiel aufzeigen:

Als Verleih bringt Sixpackfilm in regelmäßigen Abständen immer wieder auch Dokumentarfilme als reguläre Starts in die österreichischen Kinos. Dafür wird dann stets eine – eher bescheidene – Kinostartförderung beantragt, die meist die Kosten einer bis zwei 35mm-Kopien sowie einen Teil der Werbemaßnahmen deckt. Für den zuletzt gestarteten Film JOBCENTER von Angela Summereder hat Sixpackfilm zwar eine Förderung, allerdings keine Zusage für die 35mm-Kopie bekommen, und es wurde uns von Seiten der zuständigen Filmabteilung des Kunstministeriums nahegelegt, den Film als Digitales Cinema Package in die Kinos zu bringen, dessen Herstellung gefördert werden würde. Etwas naiv haben wir

dieses Angebot angenommen, waren dann aber mit der Realität konfrontiert, dass nahezu keines der für einen derartigen Film überhaupt in Frage kommenden Kinos für dieses Format ausgerüstet war.

Und selbst als sich dann schließlich ein Multiplex-Kino für den Film interessierte und wir uns freuten, endlich unsere schöne Festplatte verschicken zu können, stellte sich heraus, dass der kleine Saal des Kinos, in dem der Film gezeigt werden sollte, eben noch nicht umgerüstet war.

### **Aktuelle Aussichten**

Zum Abschluss die aktuellen Aussichten: So verhärteten sich zuletzt die Gerüchte, dass von Seiten des Bundes grünes Licht für die Förderung der Digitalisierung der Programmkinos in Österreich gegeben wird, allerdings gibt es noch keine Details über die Höhe der Beteiligung, und inwieweit auch die einzelnen Bundesländer noch zur Kostenteilung aufgefordert werden.

Das Modell der AG Programmokino sah ja vor, dass 50% der Umrüstkosten für den ersten Saal bei Mehrsaalkinos (etwa 40.000 Euro) und 25.000 für weitere Säle von öffentlicher Hand getragen werden sollten, um den Kinos die Programmierfreiheit zu erhalten. Welche Kinos förderungswürdig sind, wurde in einem Katalog festgehalten, der gewisse Bedingungen an das jeweilige Kino stellt: maximal 4 Säle, mindestens 30% europäische Filme, 5% österreichische Filme, 50% in OV oder OmU, mindestens 2 Dokumentarfilme pro Jahr pro Saal, mindestens 5 „Festival“-Tage, ...

Ich bin gespannt, wie es weitergeht.



## Diskussion

*mit Sylke Gottlebe und Gerald Weber*



**Cornelia Klauf** Wir wollen zum einen über die Kampagne „Kurz vor Film“ diskutieren, die Sylke Gottlebe vorgestellt hat, aber auch über die Tournee „Deutscher Kurzfilmpreis unterwegs“ – und es ist uns wichtig zu erfahren, welche Bedürfnisse von Seiten der Kinos es gibt und welche Erfahrungen die Kinos mit dem Vorführen von Kurzfilmen gemacht haben. Zunächst aber die etwas provokante Frage: Tut sich denn der Kurzfilm immer einen Gefallen, wenn er sich nur über seine Kürze definiert?

**Sylke Gottlebe** In Bezug auf den Kurzfilm als Vorfilm ist das vielleicht tatsächlich ein ganz geschicktes Mittel. Ansonsten definieren wir den Kurzfilm natürlich auch in sehr vielfältiger Weise und in alle möglichen Richtungen, es gibt den Experimentalfilm, den Dokumentarfilm und natürlich auch den Animationsfilm – um nur drei Aspekte zu nennen. Doch für die Kampagne erschien uns aber das Schnelle, Knackige am Kurzfilm als das beste Stilmittel.

**Cornelia Klauf** Inwieweit ist denn in der Kinopraxis der Kurzfilm als Vorfilm wirklich gewünscht, gesucht, gebraucht, gewollt? Und welche anderen Präsentationsformen außer dem Vorfilm, erscheinen Euch für den Kurzfilm sinnvoll? Wie soll und wird mit dem Genre Kurzfilm in der täglichen Praxis umgegangen?

**Christiane Schleindl** Wir zeigen sehr viele Kurzfilme, im Jahr ungefähr 400 – allerdings kaum als Vorfilm. Das liegt bei uns daran, dass wir zwar viele Erstaufführungen zeigen, und es wäre durchaus möglich, davor einen Kurzfilm zu zeigen. Doch ist es uns wichtig, alle Filme, die wir zeigen, auch zu kennen. Das ist aber beim Abo der Kurzfilmagentur nicht möglich, da die Filme ja schon vorausgewählt sind und eine eigene Auswahl nicht möglich ist. Eine Möglichkeit wäre natürlich, zusätzlich selbst Vorfilme auszuwählen, aber das würde sehr viel zusätzliche Arbeit bedeuten. Dennoch finde ich, dass der Kurzfilm als Vorfilm zur klassischen Form des Kinomachens dazugehört.

**Jo Bauer (Heidelberg)** Wir nehmen sowohl die Kurzfilmförderung in Anspruch nehmen als auch das Abo von der Kurzfilmagentur und darüber hinaus zeigen wir auch Kurzfilmprogramme wie „Deutscher Kurzfilmpreis unterwegs“. Wir haben sogar ein eigenes Nachwuchskurzfilmfestival, den „Goldenen Hirsch“, entwickelt für Kurzfilme aus der Region, das auch in anderen Kinos gezeigt und sehr gut angenommen wird. Noch eine Anmerkung: Der Trailer der Kurzfilmagentur ist mittlerweile schon sehr abgespielt und sollte endlich einmal erneuert werden.

**Sylke Gottlebe** Es wird bestimmt bald einen Neuen geben.

**Jo Bauer** Kurzfilme, die länger als drei oder vier Minuten sind, sind eigentlich nicht geeignet als Vorfilm, da es ja oft noch Werbetrailer zu anderen Filmen gibt. Außerdem sollte der Kurzfilm natürlich thematisch zum Hauptfilm passen – das funktioniert leider nicht immer. Auch wiederholt sich das Angebot der Kurzfilme beim Abo der Kurzfilmagentur durchaus nach einigen Jahren und sollte daher etwas abwechslungsreicher sein. Als Fazit kann ich sagen: Wir finden das Konzept „Kurzfilme als Vorfilm“ zu zeigen und auch das Abo der Kurzfilmagentur gut, aber wir sind nicht immer glücklich damit.

**Frage aus dem Publikum** Wir haben in letzter Zeit, auch durch unsere Erfahrungen mit der Kinotournee, festgestellt, dass die kuratierten Kurzfilmprogramme, die im regulären Spielbetrieb eingesetzt werden, relativ schlechte Besucherzahlen erzielen, wogegen – das ist wohl dem Diktum der Eventkultur geschuldet – eine Kurzfilmnacht beispielsweise mit regionalen Premieren oft ausverkauft sind. Wir überlegen daher, das Programm der Kinotournee selbst umzustellen. Für die Tourneeprogramme gibt es zwar ein Stammpublikum, doch das ist leider sehr klein und wir müssen versuchen, besser über das Programm zu informieren und dadurch ein größeres Publikum zu erreichen. Das Programm der Tournee besteht ja aus sehr unterschiedlichen Filmen, und ich finde es wichtig, dass die Filme besser und ausführlicher angekündigt werden.

**Cornelia Klauf** Die Bereitschaft, Kurzfilme zu zeigen ist also da. Und wir wollen, was die Tournee „Deutscher Kurzfilmpreis unterwegs“ betrifft versuchen, diese in Zukunft besser zu gestalten und den Bedürfnissen der Kinos anzupassen.  
Eine Frage an Gerald Weber: mein Eindruck ist der, dass es in Österreich um den Kurzfilm ganz gut bestellt ist – nicht zuletzt dank der großen Anzahl von Experimentalfilmen, die jedes Jahr entstehen. Teilst Du diesen Eindruck?

**Gerald Weber** Es kann immer besser sein, auf der einen Seite. Die Situation ist in der Tat nicht die schlechteste, könnte aber natürlich noch besser sein. Dass so viele konstant gute und erfolgreiche Experimentalfilme in Österreich entstehen, hat etwas mit der österreichischen Filmförderung zu tun. Die Filmförderung in Österreich ist zweigeteilt: es gibt eine Förderung für „große“ Filmproduktionen und eine für kleinere Produktionen – also auch für Experimentalfilme – die im Kunstministerium angesiedelt ist. Damit werden auch kleinere und unabhängigere Produktionen ermöglicht. Grundsätzlich glaube ich, dass in Österreich dennoch ein gutes und lebendiges Kinos fehlt.  
Was die Digitalisierung betrifft, wird es wohl auch in Österreich eine staatliche Förderung geben – doch auch hier ist fraglich, welche Kinos tatsächlich gefördert werden.

# Ist die osteuropäische Filmkultur nur noch eine Randerscheinung? Lokale Aktivitäten und neue Strategien innerhalb Osteuropas am Beispiel Polens

von Urszula Biel



Ich begrüße Sie herzlich und bedanke mich für die Einladung. Ich stelle Ihnen im Folgenden kurz die Kinosituation in Polen dar.

## Die Kinosituation in Polen

Die wichtigsten Markt-Trends innerhalb der polnischen Filmindustrie sind mit der gesamteuropäischen Entwicklung durchaus zu vergleichen. Wie in ganz Europa sank auch in Polen mit der wachsenden Zahl der Multiplex-Ketten der Anteil der traditionellen Kinos. Doch

trotzdem es immer noch deutlich mehr traditionelle Kinos als Multiplexe gibt, haben diese deutlich höhere Besucherzahlen aufzuweisen – laut der Zahlen von 2009.

In Polen gibt es drei Multiplex-Ketten: CC, Multikino und Helios. 81% aller polnischen Kinobesucher wählen diese Multiplexe. Sonstige, so genannte traditionelle Kinos, weisen einen Besucheranteil von nur 16% auf.

Betrachtet man die Zahl der Leinwände stellt sich folgende Situation dar: Die Multiplexe haben insgesamt 648 Leinwände, im Gegensatz zu 368 Leinwänden der traditionellen Kinos. Die genaue Zahl der Leinwände der traditionellen Kinos lässt sich allerdings nur sehr schwer ermitteln, da viele von diesen Kinos darum bemüht sind, sukzessive um einen oder zwei zusätzliche Säle zu erweitern. Die Angaben des Hauptstatistikamtes haben diese Entwicklung bisher nicht berücksichtigt.

In Polen starteten im Jahr 2009 264 neue Filme, davon 117 amerikanische und 93 europäische (vor allem aus Frankreich, Großbritannien und Deutschland). Wie hier dargestellt wird, wählten 93 % Besucher amerikanische Filme. Der Anteil der Einnahmen, den diese Filme erbrachten, entspricht ungefähr diesem Wert. Die 93 europäischen Filme konnten nur 14% des Gesamtpublikums anlocken. Sie erbrachten 13% der Gesamteinnahmen.

2009 wurden in Polens Kinos 39 Millionen Eintrittskarten verkauft. Das war ein sehr gutes Ergebnis. Dadurch stieg die durchschnittliche Zahl der Kinobesuche auf einen pro Jahr. Trotzdem gehen die Polen im Vergleich zu den Bürgern anderer EU- Länder selten ins Kino.

## Die Studiokinos

Immer mehr von den so genannten traditionellen Kinos verwandeln sich in Studiokinos. Warum?

Das liegt zum einen daran, dass Polen diesem Bereich eine reiche Tradition hat, die bis in die Zeit der Volksrepublik zurückreicht. 2009 feierten wir 50 Jahre der Studiokinos in Polen. Paradoxerweise wurden bei uns zur damaligen Zeit wegen Zensur und Repertoire-Kontrolle zwar nur ausgewählte Titel der Weltfilmindustrie präsentiert – dafür aber die besseren. Kommerzielle Filme wurden nur im beschränkten Umfang zugelassen. Dadurch sah der polnische Durchschnittskinobesucher Filme, die im künstlerischen Sinne auf einem höheren Niveau standen, als die, die sich ein Durchschnittsbürger in Westeuropa anschaute.

Dies resultierte aus der Tatsache, dass das Kino in der kommunistischen Zeit ein äußerst wichtiger Bereich der Kunst war, der mit viel Mut gegen das politische System von damals rebellierte. Polnische Filme behandelten wichtige gesellschaftliche Themen. Menschen wollten im Kino das erleben, was sie im wirklichen Leben nicht erleben konnten. Oft wurden „gefährliche“ Filme nur in einem begrenzten Umfang in den Vertrieb genommen und ausschließlich in Studiokinos und den DKF's (den Diskussionsfilmklubs) gezeigt. Aus diesem Grunde waren die Studiokinos in der Volksrepublik Polen eine wichtige Erscheinung und stellten nicht nur für Intellektuelle eine Art Magnet dar.

Ein weiterer Grund ist, dass sich heutzutage viele traditionelle Kinos in Studiokinos verwandeln, um einfach zu überleben. In der vereinheitlichten Welt der Multiplexe, die sich praktisch voneinander nicht unterscheiden, das gleiche Repertoire und die gleiche Inneneinrichtung haben, kommt es immer häufiger gut an, wenn man anders ist. Und das können sich die Studiokinos leisten.

Auch ist die „Filmkunde“ in den letzten Jahren zu einer immer beliebteren Studienrichtung geworden. Viele Absolventen sind nach dem Studienabschluss in diesem Bereich tätig. Auch in Polen finden in vielen Städten zahlreiche Filmfestivals und sonstige Filmveranstaltungen statt. Wir scherzen darüber und sagen, dass dies darauf zurückzuführen ist, dass es so viele Filmkundler gibt.

### **Das Netzwerk der Studio- und lokalen Kinos**

Die polnischen Studiokinos schlossen sich zum Netzwerk der Studio- und lokalen Kinos zusammen, das eine der Abteilungen der Nationalen Filmothek bildet. Ihre Aktivitäten werden überwiegend vom PISF (dem Polnischen Institut für Filmkunst) finanziert. Zu diesem Netzwerk gehören 113 Kinos, was knapp ein Drittel aller traditionellen Kinos ausmacht.

Unter ihnen findet man sowohl private als auch kommunale Kinos (die aus den Mitteln der jeweiligen Gemeinde / Stadt über Kultureinrichtungen finanziert werden, in deren Rahmen sie meistens tätig sind). Die Zahl der privaten Kinos allerdings liegt deutlich niedriger. Das hat einen bestimmten Grund: Private Kinos können in Polen nur in großen Universitätszentren überleben. In kleineren Städten ist das nur dann möglich, wenn es dort kein Multiplex gibt.

Welche Bedingungen muss man erfüllen, um dem Netzwerk der Studio- und lokalen Kinos anzugehören? Die Anforderungen sind mit denen zu vergleichen, die bei Europe-Cinemas gelten (25 polnische Kinos gehören diesem Netzwerk an), wobei die Beitrittskriterien weniger rigoros sind (das gilt in erster Linie für Kinos aus kleineren Städten) und sich auf mehr Bereiche beziehen. Neben der Hauptkategorie, den Studiokinos, wurde die Kategorie der lokalen Kinos eingeführt. Es ging darum, dass das Netzwerk für Kinos aus Kleinstädten ohne Hochschulen und mit niedrigem Anteil an Intellektuellen offen bleibt, allerdings unter der Bedingung, dass diese zumindest in einem geringen Umfang die Richtlinien des Netzwerkes beachten.

Warum ist das so wichtig? Noch vor zehn Jahren führten Kleinstadtkinos, die im Rahmen der dortigen Kulturhäuser funktionierten, Hitfilme auf. Damit finanzierten sich diese Einrichtungen nicht selten ihre Aktivitäten. Nun ist das aber vorbei. Vielerorts werden solche Kinos geschlossen. Anstatt Geld zu verdienen, müssen sie subventioniert werden.

Daher müssen Studiokinos in den Städten mit über 50.000 Einwohnern eine jährliche Besucherquote von mindestens 15.000 aufweisen. In den Städten mit bis zu 50.000 Einwohnern müssen es mindestens 8.000 Besucher sein.

Bei lokalen Kinos reichen wiederum 5.000 beziehungsweise 2.000 Besucher.

Die Studio- und lokalen Kinos müssen europäische, polnische sowie Studiofilme aufführen. Deren Anzahl und Genre werden vorgegeben. Beispielsweise müssen pro Jahr 10 Studiofilme, das heißt Kunstfilme, jeweils eine Woche lang zweimal täglich aufgeführt werden.

Diese Kinos sollten ferner die Filmkultur popularisieren – also Filmfestivals und Sonderaufführungen veranstalten, klassisches Repertoire und Dokumentarfilme präsentieren sowie Bildungsprojekte für Jugendliche umsetzen.

### **Was bekommt man dafür?**

Die Kinos können Anträge auf Förderung ihrer Veranstaltungen stellen, in erster Linie werden Aktivitäten im Bildungsbereich bezuschusst. Je nach der Art der Veranstaltung können bis zu 40% und bei Bildungsveranstaltungen bis zu 50% der Gesamtkosten bezuschusst werden.

Die Kinos können – beziehungsweise sollen – die für sie bestimmten Filme präsentieren – eben die Studiofilme. Das Netzwerk unterstützt den Vertrieb in zweierlei Hinsicht:

- Das Netzwerk unterstützt den Vertrieb von ausgewählten „großen“ Filmen, die sich durch einen hohen künstlerischen Wert und ein großes Marktpotential kennzeichnen. Beispielsweise wurden 30 Kopien des Films DAS LEBEN DER ANDEREN in den Vertrieb genommen. Fünf davon wurden vom Netzwerk finanziert und für Studiokinos bestimmt, damit sie den Film etwas eher aufführen konnten, nicht erst, wenn er in den Multiplexen nicht mehr lief.
- Das Netzwerk fördert den Vertrieb von „kleinen“ Kunstfilmen, die in wenigen Kopien auf den polnischen Markt kommen. Ein Großteil dieser Filme wird nur in Studiokinos aufgeführt und darf in den Multiplexen nicht präsentiert werden. Es geht darum, dass Studiokinos ein besonderes Programm anbieten (so wurden in Polen DIE BUDDENBROOKS in den Vertrieb genommen).

Gefördert werden oft außereuropäische Filme. Damit unterscheidet sich unser Netzwerk von Europe-Cinemas. Die letztere Einrichtung fördert überwiegend europäische Titel. Die Bedeutung solcher Finanzierungsmaßnahmen wächst angesichts des sinkenden Interesses des Publikums an Kunstfilmen.

Roman Gutek, Miteigentümer der Filmvertriebsgesellschaft Gutek Film, die sich auf Kunstfilme spezialisiert hat, sagte in einem Interview: „Immer weniger Menschen gehen ins Kino zu anspruchsvollen Filmen. Vor zehn Jahren hatten wir bei SMOG oder den Almodovar-Filmen Besucherquoten von je 100.000 – 150.000. Heutzutage sind es 40.000 – 60.000 Besucher pro Film. Zu einem Kunstfilm kommen im Schnitt 20 bis 30 Zuschauer pro Aufführung. Die Sache kann sich also keineswegs rentieren.“

### **Die Diskussionsfilmklubs (DKFs)**

Neben den Studiokinos funktionieren in Polen die DKF's – die Diskussionsfilmklubs. Es sind gesellschaftliche Vereine, deren Tradition bis in das Jahr 1956 zurückreicht ([www.pfdkf.pl](http://www.pfdkf.pl)). Derzeit gibt es ungefähr 120 Diskussionsfilmklubs.

Gewöhnlich wird in den DKF's einmal in der Woche ein Film aufgeführt. Vor der Aufführung wird ein einführendes Referat gehalten und nach der Filmpräsentation erfolgt eine Diskussion. Die DKF's, die vom Polnischen Institut für Filmkunst großzügig unterstützt werden, funktionieren meistens im Rahmen von Studiokinos, Hochschulen, Kulturhäusern oder Stiftungen.

### **Digitalisierung**

Aktuell verfügen wir über 289 digitale Filmprojektoren. Diese Filmprojektoren werden in erster Linie von den Multiplexen und Kinos aus der Region Klempolen, das heißt des Krakauer Landes, gekauft. Dort wurde das Kleinpolnische Kino-Netzwerk gegründet, welches Gelder aus der Wojewodschaft akquiriert und mit Erfolg auch Kleinstadtkinos mit digitalem Equipment ausstattet.

Wie stehen die Studiokinos dazu?

Wir beobachten die Situation und warten. Vor zwei Jahren verkündete das Polnische Institut für Filmkunst sein Programm für Digitalisierung von Kinos, wobei in erster Linie die traditionellen Kinos daraus profitieren sollten. Leider wurde das Programm wegen Weltwirtschaftskrise nicht umgesetzt. Angeblich gibt eine Chance, dass die Idee 2011 wieder aufgegriffen wird.

In der Zwischenzeit hat das Polnische Institut für Filmkunst das Projekt *e-cinema* entwickelt, welches allerdings in seiner zweiten Realisierungsphase auch stagniert. Warum?

### **Das Projekt e-cinema**

E-cinema ist ein System für digitalen Vertrieb. An Equipment braucht man dazu einen digitalen Filmprojektor mit FullHD-Auflösung sowie einen Player. Als Träger fungiert hier eine Blu-ray-Disk. Die Filme sind in HD-Qualität gespeichert. In vielen unserer Kinos ist eine solche Ausstattung bereits vorhanden.

Der Unterschied zwischen einem FullHD-Bild und einem 2K-Bild ist bei Leinwänden, die bis zu acht Metern groß sind, sehr gering. Daraus erwuchs die Idee, die Filme bei deutlich niedrigeren Kosten in einer minimal schlechteren Qualität zu präsentieren.

Eine weitere Idee war es, die DCP-Kopien im 2K-Format in den FullHD-Projektoren, die in den Kinos vorhandenen sind, zu wiedergeben. Dazu braucht man einen Player / Server, der solche Kopien lesen kann. Originale Server sind sehr teuer und kosten circa 15.000 Euro. Angeboten wurde uns jedoch bereits ein preisgünstigerer Server für 5.000 Euro, welcher sich aber durch eine schwächere Kopiersicherheit kennzeichnet. Das Netzwerk hat schon Verhandlungen mit den Filmvertriebsgesellschaften aufgenommen: Leider bekommen die großen Filmvertriebsgesellschaften in der nächsten Zeit von seinen ausländischen Kontrahenten keine Eingangscodes für diesen Server. Und daraus resultiert diese Stagnation.

Solange das nicht geschehen wird, wären im Rahmen dieses Servers ausschließlich Filme polnischer Produzenten sowie kleinerer Gesellschaften zugänglich, die jetzt schon keine Angst haben, ihre Produkte auf Blu-Ray zu veröffentlichen, wobei Blu-Ray bekanntlich über einen schwächeren Kopierschutz verfügt. In dieser Qualität führen wir bereits einige Titel auf, zum Beispiel Dokumentarfilme.

Zum Abschluss noch eine persönliche Bemerkung.

Die Digitalisierung ist mit Sicherheit gut für die Filme, bringt sie aber genauso viel Gutes den Kinos, vor allem den Studiokinos?

Die Studiokinos werden früher oder später digitalisiert werden. Immer wieder fragen wir uns aber, was uns das bringen wird. Wird dadurch unser Zugang zu digitalisierten Filmen erleichtert? Und ich meine damit nicht nur die neuesten Filme, die Premieren, auch wenn die Frage, inwiefern die Digitalisierung die Vertriebsregeln beeinflussen wird, interessant ist.

Die Urheberrechte und ihre äußerst strengen Bestimmungen werden allmählich zum Hauptproblem. Ich bin der Ansicht, das Repertoire meines Kinos wäre viel interessanter, wenn wir Zugriff auf das Weltangebot hätten. Leider haben wir das nicht.

Bei Klassikern bedarf es langwieriger, nicht immer erfolgskröner Ermittlungen, bis man erfahren hat, wer die Rechte zu dem fraglichen Film hat. Und wenn man das weiß, muss man für eine einmalige Aufführung 300 – 500 Euro bezahlen, was sehr viel ist. Ähnlich hohe Gebühren gibt es bei Fernsehsendern, Archiven und Filmotheken, obwohl es sich dabei nicht selten um öffentliche Einrichtungen handelt.

Alles begann im Kino, doch paradoxerweise bereitet diese Entwicklung heutzutage den Kinos, vor allem den Studiokinos, große Schwierigkeiten. Dabei sollte es eine ihrer Aufgaben sein, das filmische Erbe zu popularisieren.

## Diskussion

*mit Urszula Biel*



**Cornelia Klauf** Ich stelle immer wieder fest, dass Polen uns mittlerweile doch sehr weit weg erscheint, auch, weil die Entwicklung der Kinosituation dort anders stattfindet. Die Kommunalen Kinos in Deutschland haben ja das Problem, dass immer weniger jüngere Besucher in unsere Kinos kommen. Mich würde interessieren, wie das in Polen und speziell in Ihren Kinos ist?

**Urszula Biel** Auch wir kennen dieses Problem. Seitdem wir in unser neues Gebäude gezogen sind, kommen viel mehr ältere Menschen als es früher in dem alten Kino der Fall war. Im alten Kino habe ich an der Kasse immer meistens junge Leute gesehen – das hat sich sehr verändert.

**Cornelia Klauf** Vermutlich lässt sich das also auch mit dem demografischen Faktor, der Überalterung der Gesellschaft erklären. Trotzdem: Können Sie eine allgemeine Tendenz erkennen, auch, was die Situation in Polen insgesamt betrifft?

**Urszula Biel** Das ist schwer zu sagen, weil die Statistiken sagen, dass der durchschnittliche Kinogänger in Polen zwischen 18 und 20 Jahre alt ist. Aber ich denke, dass die Situation in unseren Kinos jenseits der Statistik liegt. Aber auch wir haben gemerkt, dass wir verstärkt bestimmte Zielgruppen ansprechen müssen und uns mehr um ein jüngeres Publikum bemühen müssen, damit Kinder und Jugendliche wieder mehr ins Kino gehen. Bei uns, das möchte ich kurz anmerken, haben wir eine Initiative gestartet, die sich um die Kinobildung von Kindergartenkindern bemüht. Und wir sind sehr überrascht und erfreut, wie viele Kindergärtnerinnen und Eltern dieses Angebot nutzen und zu uns kommen. Besonders spannend für die Kindergartenkinder ist, dass das Kino noch mit Filmspulen arbeitet, da sie mittlerweile nur noch digitales Kino gewohnt sind.

**Cornelia Klauf** Meine Erinnerung an polnische Filme ist die, dass es sich um eine hohe Ästhetik handelt und sehr avancierte Werke waren, also das polnische Kino der 1970er-, 1980er-Jahre. Wir haben heute gehört, dass es, wie in der Schweiz oder auch bei uns in Deutschland immer weniger Diskussionen über Film als ästhetische Kategorie gibt. Konnte denn in Polen an diese gerade beschriebene Tradition angeknüpft werden? Wird in Polen viel über Film und Filmästhetik diskutiert, gesprochen und geschrieben? Gibt es Filmzeitschriften, die sich ernsthaft mit dem nationalen Film und ästhetischen Fragen auseinandersetzen?

**Urszula Biel** Das ist eine interessante Frage, da wir eine lange Tradition der Diskussionsklubs haben. In letzter Zeit veranstalten wir immer seltener Vorführungen mit Regisseuren. Auch, weil das Publikum immer weniger interessiert ist an den anschließenden Gesprächen und einer Diskussion über Filmästhetik. Ich erkläre mir das damit, dass Film

immer mehr popularisiert und kommerzialisiert wird. Produzenten, Regisseure und Schauspieler sind fast täglich in der Boulevardpresse oder in den Medien erreichbar und sichtbar. Den jungen Menschen reicht es anscheinend, sie auf diese Art wahrnehmen zu können und es regt sie nicht an, sie persönlich zu treffen und mit ihnen über die Inhalte ihrer Filme zu sprechen.

**Frage aus dem Publikum** Wie werden denn künstlerische oder anspruchsvolle Filme in Polen vermarktet?

**Urszula Biel** Wenn die Verleiher merken, dass ein Film aufgrund seiner Ästhetik oder künstlerischen Qualität schwierig zu vermarkten ist, wenden sie sich an unser Netzwerk und bitten um Unterstützung. Als Verleiher kann man dann einen Antrag auf Verleihförderung stellen und eine Kommission entscheidet darüber, in welcher Höhe Mittel zur Verfügung gestellt werden und wie der Vertrieb des Films darüber hinaus unterstützt werden kann. Das war beispielsweise bei dem deutschen Film DIE BUDDENBROOKS so – in Deutschland sicherlich ein Kassenschlager.

Der Antrag auf Verleihförderung für DIE BUDDENBROOKS hat mich daher sehr überrascht. Aber: Wir lesen Thomas Mann, wir gucken ihn nicht. Der Verleiher hat also gleich richtig vermutet, dass dieser Film keine Chance hat für ein größeres Publikum in Polen und hat sich daher an unser Netzwerk gewandt und den Film auch nur mit drei Kopien gestartet. Ich war mit den Besucherzahlen in unseren Kinos sehr zufrieden, wir hatten vor allem viele ältere Besucher, die Thomas Mann und den Roman schätzen.

**Robert Richter** Ich habe eine Verständnisfrage: Der Rechteinhaber bleibt also der Verleiher? Wenn ein privater Verleiher sich an Ihr Netzwerk wendet, welche Unterstützung bekommt er dann? Er darf den Film, wenn ich das richtig verstanden habe, dann ja nur in den Kinos des Netzwerkes zeigen? Bekommt er denn auch eine Art Produktionsunterstützung?

**Urszula Biel** Die Rechte bleiben beim Verleiher, richtig. Die Herstellung von Verleihkopien ist in Polen sehr teuer. Und jede zusätzliche Verleihkopie bedeutet, mehr Chancen auf dem Markt zu haben. Daher bekommt der Verleiher eine Förderung für die Herstellung weiterer Kopien und für die Werbung. Jetzt, da es die Möglichkeit gibt, Filme auf Blu-Ray zu veröffentlichen, bedeutet das für einen Verleiher wesentlich geringere Kosten, um einen Film in die Kinos zu bringen. Daher können viele Filme nun mit deutlich mehr Kopien gestartet werden.

**Robert Richter** Und zweite Frage, Verhältnis zwischen diesen Studiokinos, also das gleiche Wort wie bei uns in der Schweiz, das Verhältnis zwischen diesen Arthouse oder den kommunalen Kinos, den Studiokinos und den Filmklubs, bei uns sind die ja im gleichen Verband. Bei Ihnen sind das zwei verschiedene Netzwerke. Wie ist das Verhältnis und Sie wollten im Vortrag noch den Studiofilm aus polnischer Sicht definieren.

**Urszula Biel** Es ist sehr schwer, ganz präzise und mit Ihrer Situation vergleichbare Definitionen zu schaffen. Bei uns verzahnen sich die verschiedenen Strukturen. Ein Kino kann sowohl Programm kino als auch ein Kommunales Kino als auch Studiokino sein. Das hängt ganz von der Person ab, die das Kino betreibt und wie sie es betreibt. Unsere Studiokinos entsprechen vermutlich mehr Ihren Arthouse-Kinos. Und kommunal sind bei uns die Kinos, wenn sie von der Gemeinde, von dem Kreis oder von der Stadt, bezuschusst werden. Mein Kino ist zum Beispiel sowohl kommunales als auch Studio-, also Arthouse-Kino.

**Cornelia Klauß** Inwieweit ist denn in den polnischen Kinos Filmgeschichte noch präsent? Interessieren sich die Zuschauer für ältere Filme?



**Urszula Biel** Sehr gerne würden wir viel mehr Klassiker spielen. Doch das große Problem sind die Filmrechte. Unsere Verleiher kaufen die Filmrechte meistens nur für fünf Jahre. Wenn ein Kino einen Klassiker zeigen möchte, muss es sich selber um die Rechte bemühen – das ist sehr schwierig und sehr teuer. In Polen gibt es einen Verleiher, der pro Jahr die Rechte für lediglich fünf Klassiker kauft. Das ist sehr wenig. Deshalb werden bei uns Klassiker leider nicht sehr häufig gezeigt.

## Abschlussdiskussion

**Cornelia Klauß** Heute haben wir nicht nur eine Abschlussdiskussion, sondern auch neue Gäste, die sicherlich noch weitere Aspekte zu den Gesprächen der letzten beiden Tage beitragen werden. Mein Wunsch wäre es, dass wir in der Diskussion immer auch auf die Ergebnisse der letzten zwei Tage einzugehen und neue Gedanken hinzuzufügen, also einen Mehrwert zu erzeugen. Ich stelle kurz die Gäste vor, und jeder gibt zunächst ein kleines Statement. Daran sollte sich eine für alle Anwesenden gemeinsame Diskussion anknüpfen.

Zunächst **Anke Hahn** von der Deutschen Kinemathek Berlin; **Tilman Scheel** von Europe's Finest; **Juana Bienenfeld** von der Behörde für Foto und Film der Freien und Hansestadt Hamburg; **Robert Richter**, Vorstandsmitglied der Federation International de Cine Club (FICC), dem Dachverband der Vereinigung der Nationalen Verbände; **Christiane Schleindl**, Vorsitzende des BkF.



### Die aktuelle kulturpolitische Debatte in Hamburg

Wir beginnen mit Frau Bienenfeld. Es gab in Hamburg in den letzten Monaten ja einige Turbulenzen, und mich würde mit meinem Berliner Blick interessieren, wo sich die Kultur hinbewegt. Wo will Kultur Prioritäten setzen? Früher gab es diese Graswurzelmentalität, die viele kleine Projekte unterstützte. Jetzt geht es immer mehr ins Repräsentative, in Berlin gab es dafür einmal den Begriff der Leuchtturmpolitik, und hier an der Küste müsste das mit den Leuchttürmen vielleicht noch näherliegen. Ich merke immer mehr, dass die Kultur sich instrumentalisieren lassen muss von der Bildung, der Wirtschaft, vom Tourismus, und dass Kultur hier sehr verallgemeinert als ein autarkes Gut immer mehr ins Wanken gerät. Teilen Sie meinen Eindruck?

**Juana Bienenfeld** Sie wollen also wissen, was mit Kultur und nicht, was mit Kino los ist?

**Cornelia Klauß** Natürlich gehört für mich Kino mit zur Kultur...

**Juana Bienenfeld** Für Hamburg würde ich das gerne etwas differenzieren. Wir haben hier gerade eine Kulturdebatte, die ausgelöst worden ist durch die Kürzungsbeschlüsse des Senats. Es läuft darauf hinaus, ein Museum zu schließen und die Zuschüsse für das Deutsche Schauspielhaus und die Hamburger öffentlichen Bücherhallen massiv zu kürzen. Auch die Zuschüsse für die Privattheater sollen gekürzt werden. Die Zuschüsse für den Film- und Kinobereich allerdings werden nicht gekürzt. Der Senat hat sich entschieden, die von ihm als notwendig erachtete Kürzungssumme für Kultur auf wenige kulturelle Bereiche zu verteilen und andere dafür zu verschonen. Diese Methode ist eigentlich seit den 1990er-Jahren in Hamburg mehr oder minder erfolgreich praktiziert worden. Diese Schwerpunktsetzung in ihrer radikalen Ausprägung bedeutet eben für ein Museum das Aus und für die anderen, daß diese nicht weiter anzutastet werden. Für die sogenannten Staatstheater, von denen wir drei haben, heißt das, alles auf ein Haus zu konzentrieren und

nicht auf drei. Das ist natürlich extrem schwierig. Erstens ist das noch nie in Hamburg gemacht worden. Dieser Zugriff ist absolut beispiellos. Vor allem ist nie in diesen Dimensionen gekürzt worden.

Zweitens kann man angesichts der Summen, die nach Auffassung des Senates einzusparen waren, keine richtige Entscheidung treffen. Irgendjemanden trifft man immer, und das führt zu Verwerfungen. Deswegen habe ich anfangs gefragt, ob wir über Film und Kino oder über Kultur reden. Kultur ist momentan in der öffentlichen Wahrnehmung, und zwar weit über Hamburgs Grenzen hinaus, stark belastet und die Diskussion darüber wird sehr emotional geführt. Übrigens von beiden Seiten, nicht nur von den tatsächlich Betroffenen der Szene, sondern auch von der Politik.

Als Filmreferentin geht es mir eigentlich im Vergleich zu den Kürzungen anderer Häuser prima. 2004 ging es mir ziemlich schlecht. Damals hatte die Kultursenatorin die Hälfte der Filmfördermittel gekürzt: Von 7 auf 3,5 Millionen Euro. Das ist zum Teil rückgängig gemacht worden. Ich sehe aber, wie schlecht es meinen Kollegen aus den anderen Ressorts geht, denen, die sich mit den öffentlichen Bücherhallen und mit den Museen beschäftigen. Für die Kinos, die mit öffentlicher Förderung zu tun haben, die Programmkinos und die sogenannten nicht-gewerblichen Abspieilstätten, haben wir verschiedene Förderansätze gefunden, die sehr akzeptabel und effizient sind. Ich bin neugierig, was jetzt aus der Szene kommt, ob man da noch etwas verbessern kann, oder ob man vielleicht auch andere Schwerpunkte setzen muss. Wie die Frage des filmhistorischen Erbes gesehen wird, wie dies integriert werden sollte, was man der Politik vermitteln sollte. Das ist ja eigentlich mein Job, in die Politik hinein zu vermitteln, was die jeweiligen Fachleute meinen. In dieser Hinsicht habe ich eigentlich mehr Wünsche an Sie als Sie möglicherweise an mich. Ich kann nur viel zu wenige Meinungen vertreten, weil an mich zu wenige Forderungen herangetragen werden. Das könnte man ohne Weiteres optimieren und müsste mehr auf Gegenseitigkeit beruhen.

## **Digitalisierung – In Hamburg und Bundesweit**

**Cornelia Klauß** Wie verhält es sich in Hamburg mit der Digitalisierungsfrage?

**Juana Bienenfeld** Wir hatten insofern Glück, als dass wir aus bestimmten Gründen nicht gleich die Sondermaßnahme der Digitalisierung aufgelegt haben. Bayern hat das sehr früh, bereits Ende 2009 getan. Wir in Hamburg konnten das deswegen nicht machen, weil die Durchführung der Maßnahme an die Filmförderung gekoppelt sein sollte, wie übrigens auch in den anderen Bundesländern. Ab dem 1. Januar 2010 hatten wir keine von der EU novellierten Richtlinien. Wir mussten erst diese Novellierung durchführen, was uns erst Mitte 2010 gelungen ist. Ich habe dann parallel an der Digitalisierung gearbeitet. Als wir die Novellierung hatten, hatten wir auch die Digitalisierung. Seit dem 13. Juli 2010 ist es für kulturell geprägte Kinos möglich, Zuschüsse für die Digitalisierung bei der Filmförderung zu beantragen.

Die Filmreferenten der Länder hatten sich 2009 darauf geeinigt, einen identischen Kriterienkatalog zu entwickeln. Das hat auch richtig gut funktioniert. Dieses Thema ist vom Tisch. Nicht ganz vom Tisch ist, bestimmte digitale Standards mit in die Maßnahme zu integrieren. Wir haben das in Hamburg so formuliert, dass in der Regel 2K als DCI-Standard eingesetzt werden soll. Das greift die Diskussion auf, die sich für uns Filmreferenten überhaupt erst ab der Berlinale 2010 ergeben hat. Ich muss leider den Programmkinos ernsthaft den Vorwurf machen, dass sie viel zu spät ihre Bedenken zu diesen Standards geäußert haben. Monatelang wurde nichts zum Standard gesagt. Wir Filmreferenten der Länder wissen ja nicht, welche Projektoren eingesetzt werden sollen. Wenn uns die Kinowirtschaft einen bestimmten Standard vorgibt und niemand widerspricht, glauben wir das zunächst. Es hat sehr lange gedauert, bis andere Kräfte es so formulieren konnten, dass die Bedenken auch angekommen sind. Für Bayern zum Beispiel war es zu spät, dort waren die Richtlinien schon festgelegt, für Hamburg war es noch nicht zu spät.

**Cornelia Klauf** Ich habe die ganzen drei Jahre seit dem ersten Runden Tisch zur Digitalisierung auf Bundesebene mitbekommen. Wir haben die Problematik der Standards immer wieder in die Gremien getragen, wurden aber nicht gehört. Wir haben peu à peu, bis das ganze große Konzept gesamtwirtschaftlich zusammengebrochen ist, immer wieder darauf hingewiesen, dass es auch andere Standards gibt. Man muss dazusagen, dass diese Projektoren, die den Standard verlassen, jetzt erst in der Praxis ausprobiert worden sind, also noch nicht sehr lange im Einsatz sind. Unsere Bedenken wurden einfach nicht gehört, und jetzt die Schuld auf die Programmkinos zu schieben, ist nicht ganz richtig.

Bei den Verhandlungen wurde sogar deutlich von den ganzen Gremien gesagt: Wenn man diesen Standard noch einmal infrage stelle, dann brauche man gar nicht weiterzureden. Das war von Anfang an klar.

**Juana Bienenfeld** Das kann ich insoweit unterstützen, als dass Staatsminister Bernd Neumann und die Kollegen vom Bundeskulturministerium (BKM), diesen Standard sehr lange nicht hinterfragt haben.

**Cornelia Klauf** Aber auch der Hauptverband Deutscher Filmtheater (HDF) hat ganz starken Druck ausgeübt.

**Juana Bienenfeld** Aber wir Filmreferenten der Länder haben die Standards irgendwann in Frage gestellt. Dann nämlich, als die Bedenken und deren tatsächlichen Bedürfnisse von den Programmkinos geäußert wurden.

**Cornelia Klauf** Auch der HDF und der Verband der Filmverleiher – alle wollten die Standards nicht hinterfragt wissen. Doch nun sind wir an einem Punkt angelangt, von dem aus wir weiter diskutieren können. Zum Beispiel ist immer noch nicht klar, wie wir Kommunalen Kinos als Hybridkinos Filmgeschichte weiter präsentieren können und auch, ob die Programmkinos überleben werden.

### **Wie wirkt sich die Digitalisierung auf die Arbeit der Filmarchive aus?**

**Cornelia Klauf** Ich freue mich sehr, dass wir mit Claudia Dillmann vom Deutschen Filminstitut, Babette Heusterberg vom Bundesarchiv-Filmarchiv und Anke Hahn von der Deutschen Kinemathek Vertreterinnen der drei großen deutschen Archive bei unserem Kongress haben. Und ich möchte nun Anke Hahn von der Deutschen Kinemathek um ihr Statement bitten.

**Anke Hahn** Die Mittel sind natürlich immer und überall ein großes Problem. Wir als Archiv fahren mehrgleisig und bewahren natürlich unsere 35mm-Bestände auf. Die 16mm-Bestände scheinen wirklich obsolet zu sein, da sie kaum mehr abgespielt und abgefragt werden. Gleichzeitig versuchen wir, ein möglichst großes Angebot auch digital verfügbar zu machen, womit wir wieder zu den Mitteln kommen, die es nicht gibt. Wir haben nicht wie in Holland vom Bund finanzierte Projekte, um wirklich großflächig Material digitalisieren zu können. Was wir im Moment machen, ist nach Bedarf zu digitalisieren, auf Wunsch oder wenn ein Financier, also Fernsehanstalten oder Fernseh- und Filmproduktionen, aber auch Wissenschaftler, dafür Gelder zur Verfügung stellen. Ansonsten haben wir keine eigenen Mittel. Das hat zur Folge, dass es kein Konzept der Digitalisierung gibt, es ist ein bisschen zufällig. Das birgt aber auch eine Chance: Ich stelle fest, dass durch die Material-Anfragen Filme aus den Tiefen des Archivs aktuell werden, die uns vielleicht gar nicht mehr richtig präsent waren und die dadurch neu zugänglich gemacht werden. Ein wichtiger Punkt bei der Digitalisierung ist natürlich auch die Digitalisierung der Information. Denn, es ist am kostengünstigsten, die Kataloge zu digitalisieren und online verfügbar zu machen. Das haben wir jetzt zumindest mit unserem Verleihkatalog gemacht, der nun online abrufbar ist mit Informationen zu unseren Kopien.

Auch da stellen wir fest, dass sich die Anfragen geändert haben und nicht mehr nur die Klassiker abgefragt werden. Dieser Katalog lädt dazu ein, tatsächlich unbekannte Titel zu finden. Wenn also immer diese Schreckensbilder entworfen werden von der Konkurrenz der DVD und der im Internet verfügbaren Filme, dann muss man auch die gleichzeitige Vergrößerung des Angebots sehen. Ich sehe es als eine Herausforderung an die Kommunalen Kinos, sich auf neue Nischen einzulassen, wenn schon alles auf DVD und im Internet verfügbar ist. Man hat vielleicht auch ein bisschen mehr Freiheit und Spielraum und kann neue Bereiche der Filmgeschichte entdecken.

**Cornelia Klauf** Es war ja auch schon Thema, inwieweit das Internet durch junge Filmemacher genutzt wird, um dort einen Aufmerksamkeitsmoment zu kreieren, der wieder ins Kino zurückführt. Alle Kinomacher werden wissen, wie schwer es geworden ist, Filmgeschichte zu präsentieren. Doch gerade dadurch unterscheiden sich die Kommunalen Kinos von den anderen Kinos. Viele Kinos würden eigentlich gerne mehr Filmgeschichte zeigen, verzweifeln aber an den teuren Kopien und einem mangelnden Zuspruch der Zuschauer.

### **Die Aufgabe der Archive für die Zukunft**

**Anke Hahn** Es ist oft sehr undurchschaubar, welche Reihen und welche Filme funktionieren. Da gibt es immer wieder Überraschungen. Wir haben im Oktober 2010, am Tag des audiovisuellen Erbes, im Arsenal eine Scopitone Night mit musikalischen Filmüberraschungen aus den 1960er Jahren vom Lichtspiel/Kinemathek Bern veranstaltet und es war brechend voll, obwohl die Filme durchaus etwas abseitig sind. Dann gibt es aber auch wieder andere Veranstaltungen, die weitaus weniger abseitig sind, die aber sehr schlecht besucht sind. Natürlich sind Medienpartner, ist die Presse ein ganz wichtiger Faktor, genauso wie die Kontextualisierung. Es kommt immer drauf an, wie die Filme präsentiert werden, in welchen Zusammenhang sie gestellt werden, sodass tatsächlich auch abseitigere Filme eine Aufmerksamkeit bekommen. Es reicht nicht mehr, die Filmgeschichte einfach zu zeigen, und da können die Archive von sich aus vielleicht noch mehr machen, die Kinos mehr unterstützen. Die Archive müssten die Filme verstärkt auch inhaltlich aufbereiten und aktiv anbieten – und als Experten auftreten. Eine weitere Aufgabe der Archive könnte sein, Web 2.0-Angebote zu integrieren. Mit den Seiten „Lost Films“ oder „Wir waren so frei“ haben wir das zum Teil schon gemacht. Da kann man als Archiv ganz neue Nutzerschichten ansprechen und tatsächlich auch eine Orientierung bieten.

**Cornelia Klauf** Es wäre tatsächlich wünschenswert, wenn die Kommunikation zwischen den Kinos und den Archiven verbessert werden würde und die Archive nicht wie geschlossene Institutionen auftreten – wobei gerade die Deutsche Kinemathek schon immer relativ offen war.

Ich habe das Gefühl, dass im Zuge der Digitalisierung der 35mm-Film auf dem Markt obsolet wird und die Verleiher die Kopien abstoßen werden. Sind die Archive darauf vorbereitet, zuzugreifen und das Material zu retten?

**Anke Hahn** Ich sehe nicht das Endzeitszenario, dass die 35mm-Kopien verschwinden. Sie werden weiter hergestellt und auch weiter archiviert werden. Ob eine Flut an Verleihkopien auf uns zukommen wird, kann ich insofern nicht beurteilen und sehe es auch nicht als ein nahes Schreckensgespenst. Das Problem mit den ausgemusterten Kopien der Verleiher wird natürlich immer das sein, dass die Kopien häufig schon abgespielt und vom archivarischen Standpunkt aus gar nicht so interessant sind. Es kommt immer drauf an, wo die Negative gesichert sind, und ob man dann eventuell das Archiv mit diesen Kopien „verstopft“, die anderswo gesichert sind.

**Cornelia Klauf** In zehn Jahren drängelt sich ein Vorfühler im Vorführraum eines Kinos mit Hybridbetrieb an den verschiedenen Projektoren, Super8, 16mm, 35mm, vorbei, aber das

Abspielmaterial dafür gibt es immer seltener. Nur über Sicherungskopien zu verfügen nützt also den Kinos für ihre Abspielpraxis nur wenig.

**Anke Hahn** Es ist die Aufgabe der Produzenten und der Rechteinhaber, dafür zu sorgen, dass es Abspielkopien oder Formate gibt, die weiter für die Nutzung verfügbar sind. Das können die Archive nicht leisten. Das größte Problem sind die Filme, die mit niedrigem Budget digital hergestellt worden sind, also im Grunde der Avantgardefilm, der Experimentalfilm, der Nachwuchsfilm. Es gibt zwar die Möglichkeit, Festplatten zu archivieren, aber in diesem Bereich ist bislang zu wenig Erfahrung vorhanden. Wie kann die Migration der Daten funktionieren, in welchen Formaten sollen diese verfügbar gemacht werden? Ich sehe tatsächlich eine Lücke, was mit diesen Filmen passiert, die im Grunde zur neueren Filmgeschichte zählen. Da sind Überlegungen und Konzepte gefragt.



### **Das Projekt Europe's Finest**

**Cornelia Klaufß** Ich gebe an Tilman Scheel weiter, der genau an dieser Schnittstelle sitzt, also zwischen Filmklassikern und Digitalisierung, und der hofft, dass immer mehr Kinos digital umrüsten.

**Tilman Scheel** Ich fand es sehr beruhigend, dass du gleich in deiner ersten Frage an Frau Bienenfeld Film und Kultur synonym eingesetzt hast, das ist gar nicht so selbstverständlich. Ich war vor einigen Tagen auf der Versammlung von Europe Cinema in Paris und dort wurde nur von „Filmindustrie“ gesprochen. Ich habe noch nie begriffen, warum das Kulturgut Film eine Industrie ist und der Film als Werk im Content genannt wird. Man muss sich mal vorstellen, man geht in ein Museum und besucht den neuen „Content“ von Michelangelo. Diese Zwitterstellung zwischen Kultur und Kommerz ist eine Sache, die dem Film auch vis-à-vis der Politik oft einfach schadet. Weil nicht klar ist, worum es geht. Erst einmal geht es doch um Kultur.

Ich bin hier in meiner Funktion als Geschäftsführer von Europe's Finest. Europe's Finest war zunächst ein Projekt der Europäischen Union, um das europäische Filmerbe in ganz Europa verfügbar zu machen. Filmerbe ist in der heutigen Welt jeder Film, der älter ist als ein halbes Jahr. Wenn der Produzent eines Films Glück hat, findet er eine WorldSales Agentur für den Film, die ihn dann auf die Berlinale bringt oder nach Cannes. Und wenn der Film da nicht verkauft wird, ist er weg vom Markt. Dann landet er in der sogenannten „Library“, wo man ihn erst wieder herausholen muss, und das ist unsere Aufgabe. Das heißt zunächst, die Rechte zu klären, und weil wir ein europäisches Projekt sind für möglichst viele europäische Territorien in Europa. Kein Film in unserem Katalog ist in weniger als acht Ländern verfügbar. Nun kommt die zweite Komponente neben der internationalen ins Spiel: die digitale. Das heißt, wir organisieren die Internegative oder 35mm-Kopien der Filme von den Rechteinhabern und von den Archiven und digitalisieren sie im DCI-Standard. Dann fügen

wir je nach Territorium die Untertitel hinzu, verpacken das Ganze in ein DCP und bieten es europaweit den Kinos direkt an. Das ist das Konzept.

Unser stärkstes Land ist auf gar keinen Fall Deutschland, sondern Norwegen, da die Digitalisierung dort schon sehr weit fortgeschritten ist. Ich glaube, es dürfen schon ab 2011 in Norwegen keine 35mm-Kopien mehr vorgeführt werden. Alle Vorführungen sind dann digital. Es gibt eine Rahmenvereinbarung der norwegischen Kinoverbände mit den Majors, dass diese bei der Finanzierung der Kinos Zugeständnisse machen. Im Gegenzug verpflichten sich die norwegischen Kinos, keine analogen Trägermedien mehr abzuspielen.

Es gibt ein paar Sachen, die mir deswegen auf den Nägeln brennen, weil zu meinem Geschäft die europäische Perspektive gehört, und viele Diskussionen, die in Deutschland laufen, sind aus europäischer Perspektive kaum noch nachzuvollziehen. Was die Digitalisierungsdebatte in Deutschland betrifft denke ich, dass man auch die Kostenseite, die Ausstattung der Kinos und die Verfügbarkeit der Inhalte berücksichtigen muss. In Frankreich wurde ein Gesetz verabschiedet, dass die Digitalisierung der Kinos regelt, und ich schätze, im Jahr 2012/2013 sind 80 Prozent der Kinos in Frankreich digital. Die Frage ist, welche Filme man dann überhaupt noch bekommt in 35mm oder in Formaten, die nicht DCI sind.

Wir stellen aus den Filmen, also den analogen Trägermedien, zunächst eine 2K-Kopie, eine Blu-Ray her, aus Backupgründen und weil es gerade in Osteuropa nicht so viele DCI-kompatible Kinos gibt. Das machen wir aber stets nur in Absprache mit dem Rechteinhaber. Kurz zur Erklärung: DCI ist ein Standard, auf den sich zunächst die Hollywood-Studios geeinigt haben. Dieser DCI-Standard legt auf der Qualitätsseite eine bestimmte Auflösung fest, die berühmten 2K. Er legt beispielsweise fest, welche Farbtiefe eine digitale Kopie haben muss. Und er legt auch fest, welche Sicherheitsmechanismen zu berücksichtigen sind. Das Problem sind in aller Regel diese Sicherheitsmechanismen und deren Zertifizierung. Es gibt in Deutschland die Firma ROPA, deren Server auch 2K verarbeiten kann, der aber nicht DCI-spezifiziert ist. Dabei geht es dann nicht um die Auflösung, sondern eben um die Sicherheit. Das Problem aber ist, dass die Major Studios nicht wollen, dass ihre Filme auf Geräten abgespielt werden, die nicht DCI-kompatibel sind oder dem DCI-Standard folgen. Da aber viele Kinos einfach vom Abspiel von Hollywoodfilmen leben, kommt man natürlich in Zugzwang. Wir standen im Jahr 2008 vor der Frage, was wir überhaupt machen und wie wir uns diesen Problemen stellen sollen. Deutschland war eines der starken Länder bei einem anderen Projekt, Cinema Europe, das in Deutschland vom Salzgeber-Verleih betrieben wurde, mit einem eigenen Server und einem Projektor, der vorfinanziert wurde.

**Cornelia Klauß** Bei diesem Projekt haben ja etliche Kinos mitgemacht.

**Tilman Scheel** Das stimmt. Unser Geschäftsmodell funktioniert so, dass die Kinos für ein oder zwei Vorführungen pro Woche eine Mindestgarantie bezahlen, dafür stellen wir den Server zur Verfügung. Nun hatten wir aber viele interessierte Kinos mit einem 1,3K-Standard, und um diesen 1,3K-Standard mit unseren Filmen zu erreichen, hätten wir ein zusätzliches Encoding gebraucht. Die zusätzliche Encodierung kostet zwischen 500 und 800 Euro. Da überlegt man sich als Verleiher schon, ob sich das überhaupt lohnt.

**Cornelia Klauß** Habt Ihr dann das Material wieder reduziert auf 1.3K?

**Tilman Scheel** Genau, und wir haben unser Material vor allem an die Zertifizierung dieses Services angepasst. Denn dieses DCI-Format ist auf dem Salzgeber-Server einfach nicht abspielbar. Weshalb für uns alle Kinos, die Salzgeber-Server hatten, zunächst nicht erreichbar waren. Aus meiner Sicht ist das ein zentrales Problem, nämlich ob es überhaupt Filme in anderen Standards als den DCIs gibt. Das ist besonders zentral, wenn man die europäische Entwicklung berücksichtigt. Außerdem: Je mehr Standards es gibt, die nicht mit ein und demselben Format vom Verleiher bespielbar sind, welche stellt der Verleiher dann zur Verfügung, wenn er Extrakosten hat? Schränkt man sich nicht als Kino auch in der abspielbaren Auswahl der Filme ein? Die Archive haben dieses Problem vielleicht nicht, weil

sie das digitalisieren, was angefordert wird. Die Archive haben das Ziel, die Filme für die Zukunft zu bewahren und denken dabei nicht oder nur in einem zweiten Schritt an die Abspielmöglichkeit. Doch das Abspielen von digitalen Filmen erfordert noch einmal ganz andere Kriterien, da eine Vielzahl von digitalen Formaten in den Kinos schädlich, ist, weil sie zusätzliche Kosten verursachen.

## **Projekte schaffen Strukturen**

**Cornelia Klauß** Europe's Finest ist ja ein auf europäischer Ebene gefördertes Projekt – wie sind denn die Rahmenbedingungen?

**Tilman Scheel** Formal fördert die Politik keine Strukturen, sondern Projekte, weil sie sich für Strukturen langfristig verpflichten müssten, und das ist in den politischen Institutionen immer ein bisschen schwierig.

**Juana Bienenfeld** Projekte machen Strukturen. In Hamburg ist alles Relevante aus Projekten entstanden, die sich verstetigt haben, also insofern sehe ich die Differenz nicht, es ist eine rein rhetorische. Das mag in anderen Bundesländern anders sein. Und um ein Beispiel aus Hamburg zu nennen: Aus dem Projekt Internationales Kurzfilmfestival Hamburg ist die Struktur der Kurzfilmagentur gewachsen. Das Mediaprogramm besteht in der Tat aus Projekten. Das sind zwar formal Projekte, aber sie schaffen Strukturen.

**Tilman Scheel** Ich glaube, es hängt davon ab, worum es geht. Wir sind mit anderen Unternehmungen als Pilotprojekt gestartet. Von ungefähr 40 Pilotprojekten, die gefördert wurden, ist unser Projekt das Einzige, das noch existiert. Insofern werden Strukturen geschaffen, wenn das, was gemacht wird, gut genug ist, um diese Strukturen zu rechtfertigen. Darauf können wir uns einigen. Wir haben Glück gehabt, als wir mit Europe's Finest angefangen haben. Wenn man zum Beispiel einen klassischen Hollywoodfilm ausleihen möchte, gibt es die Londoner Firma Hollywood Classics; da findet man eigentlich fast alles. Wenn man europäische Filme abspielen will, ist hingegen die Rechtesituation sehr unübersichtlich. Und hat man den Rechteinhaber ausfindig gemacht, ist noch lange nicht gesagt, dass dieser auch Zugang zu den Kopien hat. Die Rechterecherche ist also oft eine langwierige Arbeit.

**Cornelia Klauß** Eine Zwischenfrage: Wenn Europe's Finest ein EU-Projekt ist, gibt es ein Limit bei den Lizenzsummen, die gezahlt werden müssen?

**Tilman Scheel** Da wir mit EU-Geldern gefördert werden, dürfen wir keine Lizenzen bezahlen. Wir machen den Rechteinhabern also ein Angebot: Wir digitalisieren das Material, stellen Untertitelspuren her, stellen ein Blu-Ray-Master her und tauschen dann das Eigentum an dem Material gegen die Lizenz. Über diesen Umweg können wir EU-Gelder für Lizenzen einsetzen. Das hat den Vorteil, dass die erbrachten Leistungen messbar sind und deswegen auch einer Überprüfung durch die EU standhalten.

Als Konsequenz daraus bekommen wir aber keine Top-Filme. Denn die Top-Filme werden von den Rechteinhabern selbst digitalisiert und auf den Markt gebracht. Deswegen gibt es diese Filme bei Park Circus. In England ist die Lage hinsichtlich der digitalisierten Kinos bereits sehr gut. Park Circus hat mit einer James Bond-Retrospektive angefangen, die sehr gut gelaufen ist. Daraufhin haben sich einige Verleiher in Eigeninitiative und mit eigenem Geld entschieden, ihre Kataloge zu digitalisieren. Es ist ein bisschen wie die Henne und das Ei: Man muss es machen, damit man den Erfolg hat und nur wenn man ihn hat, macht man es dann auch weiter. Aber in England sind die Kinos einfach weiter, und nur dann hat man als Rechteinhaber wiederum eine Motivation, überhaupt etwas zu machen.





### **Digitalisierung der Archivbestände**

**Cornelia Klauf** Wir haben ja bereits über Kanonisierung gesprochen. Anke, Du sagst, bei der Deutschen Kinemathek entscheidet der Zufall, welcher Film digitalisiert wird. Und Ihr digitalisiert eigentlich im Wesentlichen in 2K?

**Anke Hahn** Wir tasten in der bestmöglichen Qualität ab, aber auch das ist Nachfrageorientiert, weil wir kein eigenes Geld investieren können. Daher ist es bei uns zum Teil dem Zufall geschuldet, welche Filme digitalisiert werden. Aber natürlich haben wir auch bestimmte Filme, die auf der Top-Ten-Liste der Filme stehen, die zu digitalisieren sind. Aber das schaffen wir nicht ohne Partner, sei es eine Restaurierung gemeinsam mit ZDF/arte oder mit anderen Partnern. Dann können wir auch Klassiker digitalisieren, und die wichtigsten Partner dabei sind dann natürlich die Rechteinhaber.

**Robert Richter** Eine kurze einfache Detailfrage an Anke Hahn. Ihr hab ja keinen Etat für die Digitalisierung der Filme. Ich weiß nicht genau, was eine Abtastung oder Restaurierung kostet – schätze aber zwischen 2.000 und 4.000 Euro. Wenn ihr nun nach Nachfrage digitalisiert, müsst ihr diese doch trotzdem vorfinanzieren – und mit Kopienutzungsgebühren allein lässt sich das sicher nicht finanzieren. Wie also macht ihr das? Das interessiert mich, weil die Cinémathèque Suisse ebenfalls plant, Teile ihres Bestandes nach Bedarf zu digitalisieren

**Anke Hahn** Es sind nicht die Filmausleihen, die uns eine Digitalisierung ermöglichen, sondern hauptsächlich kommerzielle Kunden – also Fernsehanstalten – die Ausschnitte kaufen und mit denen wir einen Deal machen: Wir erlassen die Gebühren für die Ausschnitte, dafür lassen wir den Film komplett bei der jeweiligen Fernsehanstalt digitalisieren. Das ist das einzige Modell, das tatsächlich ganz ohne Budget funktioniert, aber das geht natürlich nur mit ausgewählten Partnern. Eine andere Möglichkeit haben wir im Grunde nicht. Außer immer wieder punktuell über Projekte, wie die Initiative bei *Lost Films*, wo tatsächlich auch ein geringes Budget da ist, oder die Website *European Film Gateway*, ebenfalls ein EU-gefördertes Projekt.

### **Transparenz der Archivbestände**

**Robert Richter** Ein Großteil der Zeit als Programmacher/innen wird bekanntermaßen darauf verwendet, herauszufinden, bei welchem Archiv oder Verleih eine Kopie ausleihbar ist, und

wo die Rechte liegen. Eines der Projekte, die wir bei Cinélibre angehen möchten, ist daher die Entwicklung einer Datenbank in unserem passwortgeschützten Menü, in der der Kopienstandort und Rechteinhaber von nicht ganz einfach zu findenden Filmen verzeichnet ist und in die jedes Kino die selbst recherchierten Informationen eintragen kann. Das würde die Rechercharbeit und den zu betreibenden finanziellen Aufwand sicherlich deutlich minimieren.

Gerade im Bereich der Kopien- und Rechterecherche müssten wir filmkulturellen Organisationen auf zwei Dinge setzen: auf Vernetzung und auf mehr Transparenz. Einzelpersonen oder kleinere Filmarchive, die meistens zwar Kopien, nicht aber die Rechte an den Filmen haben, waren dahingehend bislang sehr zurückhaltend. Das kleine Schweizer Archiv Lichtspiel/Kinemathek Bern ist da eine Ausnahme, dort wird sehr offen mit diesen Fragen umgegangen.

**Anke Hahn** Ich bin absolut für die Transparenz der Bestände, und mit der Online-Verleihdatenbank der Deutschen Kinemathek haben wir diese Transparenz, zumindest für unseren Verleihbestand, auch hergestellt. In dieser Datenbank sind alle nutz- oder spielbaren Materialien enthalten. Derzeit arbeiten wir an einem Datenbanksystem, das online verfügbar sein wird und in dem unser gesamter Filmbestand, sowie Zensurkarten und Fotos verzeichnet ist. Über die Nutzung dieser Datenbank müssen wir noch reden, weil natürlich die Rechte mit betroffen sind, und genau diese Informationen fehlen uns oft. Eine zentrale Datenbank wäre auch für uns von großem Nutzen.

**Tilman Scheel** Apropos Datenbank: Wir arbeiten derzeit mit dem Deutschen Filminstitut an einem Projekt, European Film Gateway (EFG), bei dem sich 16 europäische Filmarchive zusammengefunden haben. Auf [www.europeanfilmgateway.eu](http://www.europeanfilmgateway.eu) werden Informationen über die Bestände der teilnehmenden Filmarchive verfügbar gemacht – allerdings geht es dabei nicht um die Rechte. Im Rahmen eines weiteren EU-Projektes bauen wir aber tatsächlich eine Meta-Datenbank-Suchmaschine auf. Darin werden die Filminformationen einer ganzen Reihe von Filmmärkten, u.a. des Filmmarktes von Cannes, enthalten sein – mit Informationen über die Rechteinhaber.

Bei diesem zweiten Projekt sind eine Reihe von Vertriebsorganisationen und Rechteinhaberorganisationen dabei, deren Ziel es ist, die Rechtesituation transparenter zu machen. Die Umsetzung dieses Projektes ist allerdings sehr schwierig, weil sich die Rechtesituation ja ständig verändert. Daher war unser Ansatz, zu versuchen, die bereits existierenden professionellen Datenbanken zum Thema Rechte zusammenzuführen. Das heißt die Datenbanken von Filmfestivals, von Filmmärkten und von Filmarchiven, sollen über eine einheitliche Suchoberfläche verfügbar gemacht werden. Doch das wird eine Weile dauern, und vermutlich werden die Rechteinhaber nicht mitmachen, weil sie kein Interesse daran haben. Unsere Aufgabenstellung war es, zu eruieren wer überhaupt Interesse an einer solchen Datenbank haben könnte, und das sind nun mal die Institutionen, die professionell damit beschäftigt sind.

### **Wie geht es weiter?**

**Cornelia Klauß** Ich möchte noch einmal kurz auf Europe's Finest zurückkommen. Es ist ja wirklich erschütternd zu hören, dass die Deutsche Kinemathek so gut wie kein Budget für die Digitalisierung ihrer Bestände zur Verfügung hat. Provokant gefragt: Ist Europe's Finest nicht vielleicht so eine Art Feigenblatt, damit das Europaparlament sagen kann: Es gibt doch eine Institution, die sich um das Filmerbe kümmert, die Filme sogar im DCI Standard digitalisiert, und sogar schöne Filme. Verhindert euer Projekt vielleicht sogar, dass für andere Institutionen, wie eben die Deutsche Kinemathek, Budgets für die Digitalisierung zur Verfügung gestellt werden?

**Tilman Scheel** Ein Feigenblattprojekt ist Europe's Finest bestimmt nicht. Dafür haben wir zu viel Geld bekommen. Es ist aber auch kein richtiges Projekt, dafür haben wir deutlich zu

wenig bekommen. Will man wirklich im großen Umfang Filme digitalisieren, würde das Millionen von Euro kosten. Eine solche Summe kann auch MEDIA Plus nicht stemmen, das kann niemand alleine. Insofern sind wir dankbar, dass MEDIA Plus uns finanziert. Das ist zumindest ein Anfang.

Unsere große Frage ist, wie wir weitermachen wollen. Die Entwicklung und der Aufbau der Rechtedatenbank hängt natürlich eng mit Europe's Finest zusammen, weil wir ganz praktisch das Problem hatten, herausfinden zu müssen, wo die Rechte und wo die Kopien der für unser Projekt in Frage kommenden Filme liegen. Wir beobachten natürlich auch die anderen in Europa existierenden Digitalisierungsinitiativen. Holland zum Beispiel ist, was die Finanzierung betrifft, eines der Länder, die über das größte Budget verfügen. Den Holländern stehen für die Digitalisierung über 50 Millionen Euro zur Verfügung, wobei es dort um die gesamten audiovisuellen Inhalte geht, also auch um TV und Werbung. Es gibt in Europa durchaus Bemühungen und auch Ergebnisse, die wir zusammenzufassen und verfügbar machen wollen.

## **Das Mediaprogramm der EU**

**Juana Bienenfeld** Ich finde, dass das Filmerbe im Rahmen des Mediaprogramms deutlich unterrepräsentiert ist. Die Mittel gehen woanders hin. Das hängt damit zusammen, dass der Vorlauf für größere Projekte unheimlich lang ist. Wir in Hamburg planen gerade das nächste Mediaprogramm, das dann ab 2013 starten soll. Vorschläge wie dieses Projekt ausgerichtet sein soll, werden über einen Fragebogen auf der Seite von Media Desk gesammelt. Jede Institution kann Vorschläge einreichen. Die Antworten werden gesammelt, und die definieren dann mit, wie das nächste Förderprogramm ausgerichtet sein wird. Dieser Fragebogen ist zum Beispiel ein Instrumentarium, mit dem man Einfluss nehmen und Inhalte mitdefinieren kann. Doch das wissen viele nicht, und das ist das Problem. Das war schon bei der letzten Ausschreibung der Fall, und das hat dazu geführt, dass die Institutionen, die es eigentlich betrafte, sich nicht artikuliert haben. Darum gehen die Mittel oft in die Bereiche, die sich lobbymäßig sehr viel profilierter äußern und entsprechend von der Politik aufgegriffen werden. Im Grunde genommen müssten Sie als Verband, oder auch die einzelnen Mitglieder, im Internet Ihre Meinung äußern und das Bedürfnis einspeisen, dass das audiovisuelle Erbe im Mediaprogramm stärker repräsentiert werden soll.

**Tilman Scheel** Diesen Aufruf kann ich nur unterstützen. Am besten repräsentiert sind bei den Umfragen bisher die Produzenten, was sich in Mehrförderung für die Produzenten umsetzen wird. Wenn sich die Kinos und die Verleiher oder wer auch immer ein Interesse an den Geldern aus dem Mediaprogramm hat, nicht beteiligen, wird sich das danach an der Verteilung des Budgets ablesen lassen. Im Bezug auf die Repräsentanz von Archiven und dem Filmerbe im Mediaprogramm gibt es aber auch das Problem, dass sich die verschiedenen Abteilungen in der europäischen Kommission uneins über die Ausrichtung des Mediaprogramms sind. Es gibt den Wunsch einiger Abteilungen, dass das Mediaprogramm wirtschaftlicher ausgerichtet sein soll. Das Projekt *European Film Gateway* zum Beispiel wird gar nicht aus dem Mediaprogramm gefördert, sondern von einer anderen Stelle in der Kommission. Ich glaube, das ist ein E-Content-Plus-Budget. Dadurch gibt es eine seltsame Vermischung zwischen dem Thema Filmerbe, das im Bereich Kultur verortet wird, und Media, das eher Produzenten und Verleihern zugeordnet wird. Es stellt sich also erneut die Frage, in welchen Bereich der Film überhaupt gehört.



## Die Arbeit des FICC

**Cornelia Klauß** Eine perfekte Überleitung zur FICC. Es ist ja in der Tat eine berechtigte Frage, in wieweit die Kommunalen Kinos zu wenig Lobbyarbeit betreiben. Müsste nicht der FICC mehr Lobbyarbeit betreiben?

**Robert Richter** Zunächst noch eine Anmerkung zu Content und Industrie: MEDIA Plus ist ein Cinema-Industrie-Programm, also ein Wirtschaftsförderprogramm und kein Kulturförderprogramm. Das war es nie und wird es vielleicht auch nie sein. Mein erster Kontakt mit der FICC, also der Fédération Internationale des Ciné Clubs, der Internationalen Föderation der Filmklubs, die Kommunale Kinos einschließt, war 1991.

Ich bin als Vertreter von Cinélibre zu einer Veranstaltung gefahren, weil ich wissen wollte, was der FICC eigentlich macht und interessiert war, was die Kollegen aus Deutschland, Frankreich, Italien oder Norwegen machen. Ich war acht Jahre lang einer der Vizepräsidenten der FICC. Der FICC ist eine Organisation ohne Büro, die zu leistende Arbeit wird vom Vorstand geleistet: Was gemacht wird, hängt also davon ab, wer wie viel, zusätzlich zu seiner eigentlichen Arbeit, leisten möchte und leisten kann. Aus diesem Grund gibt es einen ziemlich großen Vorstand, und sehr viele Vorstände haben Spezialaufgaben. Meine derzeitige Aufgabe ist die Archivierung von Dokumenten, also Papier, Fotos, und natürlich auch alle digitalen Dateien.

Zur Information: Das Archiv der FICC liegt seit zwei Jahren in der Cinémathèque Suisse. Zur stetigen Pflege und Erweiterung des Archivs ist es wichtig, dass die verschiedenen nationalen Mitgliederverbände regelmäßig Material, zum Beispiel die Ausgaben der Kinema Kommunal oder sonstige Publikationen, schicken.

Wir von Cinélibre sammeln seit neuestem auch die gedruckten Programme all unserer Mitgliedskinos.

**Cornelia Klauß** Inwieweit kann der FICC denn dann überhaupt Aktivitäten entwickeln, mit dieser Organisationsform, quasi ohne Mittel und ohne Büro?

**Robert Richter** Man kann Dinge auf verschiedenen Ebenen erreichen. Auf internationaler Ebene besteht das Problem darin, dass es in der FICC niemanden mehr gibt, der für die Finanzierung zuständig ist. Wäre der FICC eine rein europäische Organisation wäre es vielleicht möglich, Zuschüsse von der Europäischen Kommission zu bekommen. Ich habe in den 1990er Jahren versucht, immerhin für die europäischen Filmklubs und Kommunalen Kinos Unterstützung zu bekommen. Ich bin deswegen sehr oft in Brüssel gewesen, musste aber feststellen, dass in der EU Kultur keinen Vorrang hat. Das gilt allerdings auch für die UNO und die UNESCO. Ich denke, dass in der FICC zwei Aspekte wichtig sind: Kontakt und Erfahrungsaustausch. So wie auf diesem Kongress. Und dann gemeinsam, zunächst auf regionaler Ebene, konkrete Projekte zu planen, die dann größer werden können.

Ich habe während meiner Arbeit in der FICC die Erfahrung gemacht, dass es allein schon zwischen den nationalen Verbänden immense Unterschiede gibt. In Frankreich beispielsweise gibt es nur Filmklubs und die sogenannten „Cinemas“. Dort ist die Struktur eine völlig andere, da es eine gesetzlich festgelegte Trennung zwischen gewerblichen und nichtgewerblichen Kinos gibt. Und nichtgewerbliche Kinos dürfen bei einem kommerziellen Verleih keine Filme bestellen. In Norwegen ist die Situation wieder anders, weil dort die meisten Kinos der öffentlichen Hand gehören. In ganz Europa sind die Strukturen sehr unterschiedlich und daher auch die Bedürfnisse der Kinos und Verbände. Aber ich sehe eine Möglichkeit, bei benachbarten oder auch ein bisschen weiter entfernten Ländern zu schauen, wo und in welchem Bereich eine Zusammenarbeit sinnvoll ist.

Neben der nationalen Organisation ist der FICC auch schon regional strukturiert. Es gibt die sogenannten „Group Secretaries“, das sind sprachkulturregionale Gruppen, die sich frei zusammenfinden können. Drei Länder können eine Gruppe bilden. Es gibt bereits eine English Language-Group, bestehend aus Irland, England und Australien, eine nordische Gruppe, bestehend aus Skandinavien und den baltischen Republiken, eine mittel- und eine osteuropäische Gruppe. Jedes Land kann die Gruppe wechseln, wenn es möchte. Es gibt keine Festlegung. Die osteuropäische Gruppe besteht aus Deutschland, Polen, der Tschechischen Republik, der Slowakei und Russland. Die Schweiz ist ebenfalls Mitglied in dieser Gruppe, wobei sie, bedingt durch die Mehrsprachigkeit und Mehrkulturalität ebenfalls Mitglieder in der Latin Group ist.

## **Gemeinsam kämpfen**

**Christiane Schleindl?** Unser Verband ist in seiner Zusammensetzung ebenfalls sehr heterogen – doch davon möchte ich wegkommen. Denn es gibt sehr viele Gemeinsamkeiten zwischen den einzelnen Mitgliedskinos, ob das jetzt um Lizenzrechte geht, oder die Verfügbarkeit des Filmerbes oder europäische Absprachen. Der Kongress hat mir Mut gemacht, sich zu spezifizieren und zu formulieren, wer wir sind, und dass wir unsere Rechte auch wahrnehmen wollen. Oft sind unsere Eingaben, beispielsweise zum Bundesarchivgesetz, alle verpufft. Doch auch wir sind eine große Interessensgemeinschaft. Und gemeinsam können wir viel erreichen.

**Robert Richter** Ich hab schon sehr oft festgestellt, dass solche Veranstaltungen wie dieser Kongress, allein durch den bloßen Erfahrungsaustausch eine Anregung sein kann, um Ideen zu entwickeln und aktiv zu werden.

**Tilman Scheel** Auch am Beispiel Europe Cinemas sieht man, wie unterschiedlich die Struktur der Kinos und die kulturelle Situation in den einzelnen Ländern ist. Sicher tauscht man sich auch aus, aber der Vorteil besteht in erster Linie darin, sich zusammengetan haben. Es ist wichtig zu verstehen, dass die Politik tatsächlich nur auf Kommunikation und dem nachhaltigen Anmelden von Bedürfnissen reagiert. Denn die EU finanziert ja durchaus Organisationen, die sich um kulturelle Belange kümmern. Gerade gescheitert ist allerdings eine Koalition der europäischen Filmfestivals, da deren Interessen zu divergent sind und über gemeinsame Anträge auf Fördermitteln nicht hinausgehen. Wenn aber ausreichend gemeinsame Interessen bestehen, sollte das auch Anlass genug sein können, sich zu organisieren.

## **Hybridkino – ja oder nein?**

**Sabine Schöbel** Mir wäre dran gelegen, an unsere Mitglieder kommunizieren, wie die Spielstätten der Zukunft aussehen könnten, und ob wir als Verband uns dafür einsetzen sollen, dass die Mitgliedskinos ihre analogen Abspielgeräte behalten sollen oder nicht. Denn da ist eine Entscheidung, die 2011 getroffen werden muss, und ich fände einen Impuls wichtig.

**Cornelia Klauf** Das Hybridkino steht aus meiner Sicht fast schon selbstverständlich im Raum, also dass die Kinos ihre 35mm-Projektoren behalten, aber auch – soweit möglich – digital aufrüsten.

**Robert Richter** Eine klare Tendenz bei unserer Tagung war, unbedingt sowohl die 35mm, als auch die 16mm Projektoren zu behalten. 16mm-Kopien sind natürlich oft Reduktionskopien, aber es gibt auch Nachwuchsfilme und Experimentalfilme, die auf 16mm gedreht worden sind und immer noch gedreht werden. Und wir wollen diese Filme solange wie möglich im Originalformat zeigen können. Es kostet ja praktisch nichts, den 35mm-Projektor im Vorführraum stehen zu lassen.

**Anke Hahn** Das kann ich nur unterstreichen. Wenn man auch in Zukunft ein anspruchsvolles Filmprogramm inklusive Filmgeschichte zeigen will, muss man sowohl über analoge als auch digitale Projektoren verfügen. Ich denke aber, dass gerade die kleineren Kinos Platz- und Unterhaltsprobleme haben werden.

Für mich war interessant, am Rande der Tagung zu erfahren, wie weit sich Blu-Ray bereits durchgesetzt hat. Denn wir im Archiv denken ja zuerst an 2K-Digitalisierung und DCP, wenn es um Digitalisierung geht. Dass gerade die kleineren Spielstätten vermehrt Blu-Rays einsetzen, ist für mich eine neue und interessante Erkenntnis. Das Fazit dieser Tagung ist für mich, dass der Bundesverband, also die Kinos und auch die Archive, sich besser abstimmen müssen, was die Bedürfnisse und die Schritte bei der Digitalisierung sind, sodass man diesen Weg gemeinsam gehen kann.

**Christiane Schleindl** Wir wissen um die Probleme, die mit der Digitalisierung einhergehen. Und gerade Blu-Ray ermöglicht es auch den kleineren Kinos, Filme in guter Qualität zu zeigen. Doch wir sind in erster Linie dafür, die Filme im Original zu erhalten und zu zeigen und so lang wie möglich 35mm-Kopien vorzuführen. Das sollten wir unbedingt als Teil unseres Images betrachten. Auch wenn die Digitalisierung kommt.

**Heiner Ross (ehemals Kinemathek Hamburg)** Ich habe für die Kinemathek Hamburg jahrelang viele Tausend 16mm-Kopien gekauft. Die Diskriminierung der 16mm-Kopien ist in Deutschland so weit fortgeschritten, dass viele dieser Kopien, zum Beispiel Filme deutscher Emigranten in Hollywood, eher in Amerika gezeigt werden, als in Deutschland. Diese Diskriminierung schmerzt mich, weil ich damals versäumt habe, 35mm-Kopien zu kaufen, die es für viele Filme allerdings auch gar nicht gab. Das Zeigen von 16mm-Kopien gänzlich aufzugeben, finde ich wirklich sehr schade.

Ich finde es auch schade, dass die Kopien, die uns zur Verfügung stehen, nicht immer dem aktuellen Restaurierungsstandard entsprechen. Hertha Haas, die Witwe des Drehbuchautors Willi Haas, der das Drehbuch von DIE FREUDLOSE GASSE geschrieben hat, konnte trotz ihrer 99 Jahre nie die restaurierte 35mm-Kopie des Films sehen, weil das Filmarchiv, dass diese Kopie restauriert hat es als zu gefährlich empfand, diese an ein Kommunales Kino auszuleihen.

Mein Appell an die Kommunalen Kinos ist: Zeigt die Filme, auch wenn es 16mm-Kopien sind, weckt das Interesse, und weckt die Sehnsucht, einen Film noch einmal und dann in einer besseren Kopie zu sehen.

Ich möchte auch noch darauf hinweisen, dass das Arsenal eine riesige Sammlung von Karteiblättern zu den Filmen hat, die im Kino Arsenal ab 1970 gezeigt wurden. Auf diesen Karteiblättern ist vermerkt, wann der Film gezeigt wurde, wo die Kopie herkam, in welchem Zustand sie ist und wer die Rechte hat.

**Martin Aust** Das Thema Hybridkino bedeutet natürlich auch, dass wir als Kommunale Kinos auch den 16mm-Projektor weiter vorhalten müssen, auch für die Kopien. Wenn 16mm-Kopien nicht mehr so häufig eingesetzt werden, liegt das einfach an dem besseren Material, dass es inzwischen gibt. Denn schon viele DVDs, es muss noch nicht einmal eine Blu-Ray

sein, bieten mittlerweile eine bessere Projektionsqualität, als so manche 16mm-Kopie, die bei uns im Archiv liegt. Das muss man leider so selbstkritisch sagen.

**Anke Hahn** Ich sehe die 16mm-Problematik etwas anders. Es gibt natürlich Filme, die originär auf 16mm gedreht wurden und die auch auf 16mm weiter bereitgehalten werden sollten. Aber es geht nicht mehr, Filmgeschichte auf 16mm zu zeigen, so wie das vielleicht vor 30 oder 40 Jahren in den Kommunalen Kinos gemacht wurde – denn tatsächlich wurden in der Zwischenzeit viele der Filme restauriert. Trotzdem kursieren viele verstümmelte Fassungen von Filmen, die das eigentliche Werk in keinsten Weise mehr widerspiegeln. Und da hat es dann auch seine Berechtigung, auf digitale Materialien zurückzugreifen und diese in den Kinos zu zeigen. Das führt wieder zu der Frage, was ist das Filmerbe und wie soll es präsentiert werden – eine schlechte 16mm-Kopie ist dafür vielleicht nicht angemessen.

### **Das Problem der Lizenzen und Urheberrechte**

**Christiane Schleindl** Eines der Grundprobleme, die die Kinos haben, ist das Problem der Suche nach den Kopien und den Rechteinhabern. Wenn wir die Filme aufgespürt haben, müssen wir Lizenzrechte zahlen und diese Kosten sind manchmal unglaublich hoch. Ein Film wird ja schon als Klassiker eingestuft, wenn er ein halbes Jahr alt ist.

Um die Aufführungsrechte für solche Klassiker zu bekommen, müssen wir dann bei Park Circus – die die Lizenzrechte der Repertoire-Filme von SonyColumbia vertreten – 500 Euro für eine Aufführung bezahlen. Das ist unser Alltag. Im Filmhaus in Nürnberg zeigen wir jeden Monat einen Schwerpunkt, und wenn wir eine Retrospektive planen und bestimmte wichtige Filme brauchen, von einem Regisseur, der international gearbeitet hat, dann müssen wir die Rechte bei Hollywood Classics einholen – doch die Kosten, die wir dort bezahlen müssten, übersteigen unser Budget, und wir können uns das schlicht nicht leisten.

Das gleiche Problem gibt es in anderen europäischen Ländern auch. Was uns sehr viel weiter bringen würde, wäre eine Art GEMA für Filmkunsttheater, damit wir Filmgeschichte zeigen können. Wir als Kommunale Kinos sind ja die einzigen Institutionen, die Filmgeschichte auch zeigen. Wir brauchen ein einheitliches europäisches Abkommen, damit Filmkunsttheater und Kinos nicht so hohe Lizenzgebühren zahlen müssen. Wie das rechtlich zu lösen ist, ist mir allerdings auch ein Rätsel.

**Martin Aust** Ich denke auch, dass es einfach nicht angehen kann, dass kulturell engagierte Spielstätten für eine Aufführung eines Films 500 oder 1.000 Euro reine Lizenzgebühren zahlen müssen. Solch hohen Ausgaben lassen sich allein über Eintrittsgelder nie einspielen. Und dann können die Archive noch so viel sammeln und uns die tollsten Materialien ausleihen, wenn wir die Filme aufgrund der hohen Lizenzgebühren nicht mehr aufführen können, nützt das auch nichts.

**Heiner Ross** Jahrzehntlang wurde denen, die Filmkopien gesammelt haben, gesagt, ihr dürft eure Filmbestände nicht veröffentlichen. Denn wenn ihr veröffentlicht, dass ihr die Kopie habt, werdet ihr schon als potenzielle Urheberrechtsverletzer verfolgt. Ich finde es wichtig, dass endlich ganz eindeutig geklärt wird, dass eine gelagerte Filmkopie nicht gleichbedeutend mit einer Urheberrechtsverletzung ist; Das ist es erst dann, wenn der Film ohne Zustimmung der tatsächlichen oder vorgeblichen Lizenzinhaber gezeigt wird.

**Frage aus dem Publikum** Ich bin Rechtsanwalt und eine Filmkopie zu besitzen, verletzt kein Recht, sonst gäbe es Archive gar nicht, weil sie viele Filmkopien haben, an denen sie keine Rechte haben. Filme zu archivieren ist also Teil der Existenzberechtigung eines Archivs. Erst mit der Vorführung einer Filmkopie kommt die Lizenzfrage zum Tragen. Daher ist das tatsächliche Problem wirklich das der Lizenzen. Da ist die Frage, was machbar ist und was nicht. Die Vorfrage vor jeder Forderung nach einer einheitlichen Regelung ist natürlich, wie weit man damit überhaupt vordringen kann. Die zweite Frage ist, wie könnte denn eine Forderung überhaupt formuliert sein. Eine realistische Forderung kann mit

Sicherheit nicht so aussehen, dass nicht mehr als 100 Euro Vorführgebühren gezahlt werden sollen.

**Martin Aust** Warum denn nicht? Die Archive halten die Kopien doch unter erheblichen Kosten vor. Und wir als Kommunale Kinos haben kein kommerzielles Interesse an Filmvorführungen. Uns kostet jede Vorführung mehr, als die Kopie uns an Ausleih- und Lizenzgebühren kostet. Warum soll es nicht möglich sein, ein europäisches Recht auf die Beine zu stellen, das festlegt, dass Filmarchive ein Recht haben, Filme aus ihrem eigenen Bestand ein- oder zweimal im Jahr zu zeigen, ohne dafür Lizenzen zu bezahlen.

**Frage aus dem Publikum** Ich bestreite nicht, dass das wünschenswert ist. Ich fürchte nur, es wird nicht durchsetzbar sein. Denn das Prinzip der Rechteinhaber, in der Regel der Produzent oder Verleiher, ist es doch, Einnahmen zu erzielen. Und eine gesetzliche Regelung, den Rechteinhabern die Lizenzeinnahmen zu entziehen, wäre im gewissen Ausmaß eine Enteignung dieses Rechtstitels.

**Tilman Scheel** Wenn man über Lösungswege diskutiert, frage ich mich, ob es nicht auch flexiblere Lösungen gibt. Wenn zum Beispiel die FFA einen Film fördert oder wenn eine Länderförderung einen Film fördert, könnte man bestimmte Anforderungen an die nachfolgende Auswertung stellen. Denn erst im Nachhinein Rechtsbestände zu ändern, ist immer extrem schwierig.

**Frau Papst** Zum Thema Förderung und Fernsehsender möchte ich sagen, dass diese im Grunde auch nur ein Archiv sind und auch nur das Material archivarisch vorhalten, das dort auch gezeigt wird. Die Fernsehsender müssen vor jeder Ausstrahlung eines Films auch jedes Mal neu die Rechte klären. Die Sender selber besitzen die Rechte in der Regel nicht, allerhöchstens an ihren eigenen Produktionen, sofern diese nicht an Auftragsgeber abgeführt worden sind.

Will man wirklich darüber diskutieren, ob Kommunale Kinos eine andere Rechtesituation bekommen und das Lizenzrecht geändert werden soll, wäre es ausgesprochen sinnvoll, diese Diskussion so zu erweitern, dass darüber journalistisch berichtet werden kann? Denn, wenn die Kommunalen Kinos Filme zeigen, kann das Fernsehen zum Teil gar nicht darüber berichten, weil es die Rechte an Filmausschnitten der gezeigten Filme neu einkaufen müsste. Da aber wiederum gesagt wird, dass man auf jeden Fall eine Öffentlichkeit für die in den Kommunalen Kinos gezeigten Reihen und historischen Programme braucht, müsste bei der Diskussion um eine Lizenzgebung auch die Berichterstattung darüber in irgendeiner Form mit eingebunden werden, auch und gerade im Interesse der Kommunalen Kinos.

**Frage aus dem Publikum** Ich würde mir auch mehr Berichterstattung, gerade der Fernsehanstalten, wünschen, aber die Fernsehaufführungsrechte haben natürlich nichts mit den Theater- oder Kinorechten zu tun, über die wir hier reden. Über eine einheitliche Regelung wäre ich ebenfalls sehr froh, ich halte eine solche Einigung im Moment nur für illusorisch. Denn es ist eine sehr langwierige Angelegenheit, die Rechtesituation so zu regeln, dass wir nicht nur im nichtkommerziellen Bereich mehr Rechte erhalten, gerade auch, um Filmgeschichte vorhalten zu können.

Natürlich ist das wichtig, aber ich denke, zunächst müssen wir erst einmal genau den Bedarf klären. Mich würde daher sehr interessieren, welche Kinos denn überhaupt bereit wären, regelmäßig Filmgeschichte zu zeigen, wenn sie finanziell dazu in der Lage wären. Sollte es also tatsächlich so sein, dass eine größere Anzahl an Aufführungen zustande kommen würde, könnte man vielleicht schon vor einer politischen Lösung zunächst mit Verleihern oder Lizenzgebern verhandeln.

**Juana Bienenfeld** Paul Klimpel, der Verwaltungsdirektor der Deutschen Kinemathek, hat uns Filmreferenten in diesem Jahr den Vorschlag gemacht, für geförderte Filme eine Abspiellizenz im nichtgewerblichen Bereich einzuführen. Ich persönlich finde diesen Vorschlag sehr gut. Meine Kollegen, im Gegensatz zu mir alles Juristen, hatten allerdings



sehr viele Bedenken, vor allem was das Themen Lizenzen und Urheberrecht betrifft. Und ich glaube eigentlich nicht, dass man bei diesen beiden Themen zu einer für Sie befriedigenden Lösung kommt.

Trotzdem heißt das, wie immer in der Politik, überhaupt nicht, dass man es nicht dennoch versuchen sollte. Man muss es versuchen, aber man sollte keine Wunder erwarten. Die Interessenkonflikte sind zu groß, und die Verhandlung von Einzellizenzen für bestimmte, auch kulturelle Kontexte, stellt offenbar schon ein so großes Problem dar, welches auch durch politische Willensbekundungen nicht so einfach gelöst werden kann. Trotzdem muss man immer wieder nachhaken. Und je besser Sie juristisch gerüstet sind und je besser Sie uns Filmreferenten Formulierungsvorschläge machen und Lösungswege aufzeigen, desto besser können wir auch agieren.

Wir Filmreferenten sind Vermittlungsinstanzen und Sie müssen sich juristisch versierte Unterstützer mit ins Boot holen. Sie müssen uns ganz konkret Vorschläge machen, wie etwa bestimmte Themen in die Gesetzgebungsverfahren eingebracht werden sollten. Denn alle Gesetze zu den Sie betreffenden Themen werden in Abständen novelliert und das wird auch in absehbarer Zeit mit dem Urheberrecht passieren.

Die Filmreferenten tagen zweimal im Jahr als Plenum, einmal im Februar während der Berlinale und einmal im September. Bei diesen beiden Treffen werden alle Themen besprochen, die wir aktuell für wichtig erachten und gelegentlich laden wir dazu Experten oder Sachverständige ein. Und ich lade den Bundesverband gerne zu einem dieser Treffen ein, um uns einen Problemaufriss zu geben. Wir wollen zunächst gar nicht unbedingt schon echte Lösungsansätze haben.

**Tilman Scheel** Das kann ich nur unterstützen. Je konkreter die Forderung, desto besser kann man sie umsetzen. Bei Projekten ist es immer gut, wenn man auf praktischer Ebene Erfolgserlebnisse produzieren kann, um Ziele aufzuzeigen.

In Dänemark gab es ein ganz tolles Projekt zum Thema kulturelle Bildung. Dort fand man heraus, dass, wenn ein Mensch bis zum Alter von 14 Jahren nicht mit einem Medium in Kontakt gekommen ist, die Wahrscheinlichkeit um 80 Prozent sinkt, dass er danach dieses Medium nutzen wird. Daraufhin haben sich tatsächlich Kinobetreiber und Lizenzgeber zusammengefunden und einen Kinotag für Kinder eingeführt. An diesem Tag durften alle Kinder unter 14 umsonst ins Kino. Das hatte den schönen Effekt, dass die Kinos an diesen Tagen voll waren und trotzdem Einnahmen erzielt wurden, da die Eltern ja bezahlen mussten. Somit konnte man den Verleihern zeigen, dass es unter strategischen Gesichtspunkten Sinn macht kann auf einen Teil der Ticketeinnahmen zu verzichten.

Man muss den Verleihern also eine strategische Perspektive vermitteln, zum Beispiel mit den Themen Filmerbe und Filmerziehung, die ja sehr eng verbunden sind. Die Verleiher beschwerten sich gerne darüber, dass ihr Publikum zunehmend älter wird und immer weniger Jugendliche ins Kino gehen. Sie müssen also dringend damit anfangen, eine Alphabetisierung im Film auch für jüngere Generationen aufzubauen. Und ich glaube, die Projektebene bringt mittelfristig auch mehr Erfolg als juristische Formulierungen im politischen Prozess. Trotzdem sollte man auch diesen Weg beschreiten.

**Robert Richter** Es ist schon absurd: Ein nicht gewinnorientiertes, kulturell motiviertes Kino, wie die Kommunalen Kinos, muss mehr Leihgebühr bezahlen, als ein kommerzielles Kino. Teilweise kann ich das ja auch verstehen, da der Aufwand der Gleiche ist, ob eine Kopie für zwei Vorstellungen an ein Kino verschickt wird oder für einen ganzen Monat. Aber de facto ist es ja so, dass ein kommerzielles Kino einen Film vielleicht eine Woche zeigt und wenn er schlecht läuft, wird er abgesetzt.

**Christiane Schleindl** Tatsache ist, dass öffentlich-rechtliche Sender uns mittlerweile nur noch Filme zur Verfügung stellen, für die sie die eigenen Lizenzrechte für 500 Euro verkaufen. Es gibt auch absurde Beispiele, dass ein nicht-gewerbliches Kino mehr Verleihgebühr pro Aufführung bezahlt als ein kommerzielles Kino, weil es bei kommerziellen

Kinos die Masse macht. Wir müssen alle diese Absurditäten öffentlich machen, unsere Bedürfnisse formulieren und politische Aktionen planen, anders erreichen wir gar nichts.

**Robert Richter** Es gibt ja immer mehr Filme, insbesondere in Europa, mit sogenannten verwaisten Rechten, wo also keine Rechteinhaber mehr auffindbar sind oder es nicht klar ist, wem der Film gehört und an wen Lizenzgebühren zu zahlen sind. Wir in der Schweiz wollen eine Regelung versuchen, dass ein Nutzer, der einen Film zeigen möchte, aber keinen Rechteinhaber findet, das Material trotzdem zeigen kann. Die Idee ist, dass die Kinos für die Aufführung von Filmen, bei denen keine Rechteinhaber auffindbar sind, Geld an eine Verwertungsgesellschaft zahlen und dann freigestellt sind. Wenn sich dann trotzdem noch ein Rechteinhaber meldet, kann das Kino an diese Verwertungsgesellschaft verweisen. Diese Idee ist bis jetzt allerdings daran gescheitert, dass die Urheberrechtsverwertungsgesellschaften einen für unsere Mitglieder zu hohen Tarif verlangt haben. Wie ich gehört habe, wird auf europäischer Ebene derzeit eine ähnliche Regelung geplant und auch über die Höhe der Tarife verhandelt. Trotzdem müssen unsere Verbände, wir in der Schweiz und ihr in Deutschland, weiter Druck machen, dass eine solche Regelung wirklich getroffen wird – das wäre zu unser aller Nutzen.

**Cornelia Klauf** Ich glaube, der Bundesverband ist nur so stark wie seine Mitglieder und man kann vom Verband oder vom Vorstand in diesem Bereich keine Wunder erwarten. Wir brauchen Feedback von den Mitgliedern, wir müssen uns insgesamt viel stärker politisieren, müssen uns einmischen und Forderungen stellen. Es reicht eben nicht zu sagen, dass es uns gibt, wir müssen Themen finden und formulieren, die auch für die Zukunft wichtig sind – wie beispielsweise Filmbildung oder die Zukunft des Filmerbes, das filmische Gedächtnis. Und all diese Themen müssen dann auch in praktische Arbeit münden, wo sichtbar wird, wo unsere Kompetenzen als Kommunale Kinos liegen.

**Christiane Schleindl** Ich möchte zum Schluss noch einmal sagen, dass der Eröffnungsvortrag von Robert Bramkamp nicht ungehört geblieben ist und bleiben wird. Natürlich können wir nicht alle Probleme lösen, sondern müssen sehen, was für uns als Verband überhaupt machbar ist und was nicht. Wichtig ist, das klang schon mehrfach an, dass wir uns besser vernetzen, uns besser untereinander austauschen. Ich danke von Seiten des Vorstandes noch einmal allen Referenten und vor allem auch Dir Conny, für die wunderbare Planung und Vorbereitung des Kongresses – und natürlich nicht zuletzt unseren Gastgebern, dem Team vom Metropolis, allen voran Martin Aust und Rita Baukowitz.

**Cornelia Klauf** Mein Dank gilt zum Schluss allen Referenten, dass Sie sich die Zeit genommen haben, an unserem Kongress teilzunehmen – herzlichen Dank dafür!



## Referenten

### **Urszula Biel**

*Filmwissenschaftlerin, Leiterin des Art-House-Kinos „Amok“*

Geboren 02.12.1961 in Gliwice/Gleiwitz.

Von 1980-1986 studierte sie an der Philologischen Fakultät der Schlesischen Universität in Kattowice Kulturwissenschaften mit dem Schwerpunkt Filmwissenschaften. Thema ihrer Magisterarbeit: *Kategorie des Protestes im Kino als Vertragsspiel, basierend auf dem Beispiel des neuen Tschechoslowakischen Kinos und der neuen französischen Welle* (Doktorvater: Andrzej Gwóźdź).

Von 1988-1990 Promotionsstudium an der Polnischen Akademie der Wissenschaften im Kunstinstitut Warschau und an der Jagiellonski-Universität in Krakau. Thema: *Kino und Film in Oberschlesien in der Zeit der zweiten Republik Polens in Hinblick auf die Deutsch-Polnischen Beziehungen* (Doktorvater/Mutter: Jerzy Toeplitz und Alicja Helman).

1999-2001 Stipendium der Research Support Scheme (Soros Foundation) in Prag, Untersuchungsgegenstand: *Kinematographie des deutschen Teiles von Oberschlesien in den Jahren 1918-1939 im Hinblick auf die Deutsch-Polnischen Beziehungen*. 2003 und 2006 im Rahmen des Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD) Bonn/Warschau Stipendium für einen Forschungsaufenthalt zur Archivrecherche in Berlin. Fortsetzung 2003-2005 an der Stiftung für Deutsch/Polnische Zusammenarbeit in Warschau. 1985-1990 Tätig für die Filmverbreitungsgesellschaft „Silesia Film“ Kattowitz.

Stellvertretende Programmleiterin der Filmkultureinrichtung „Zorza“, Vorsitzende des Filmdiskussionsklubs „Bies“, von 1993-1999 Besitzerin der Filmagentur „Promocja“ Gleiwitz.

1996-1999 Beraterin für die Filmdistribution „Silesia Film“, einer staatlichen Filmereinrichtung in Kattowitz. 1998-2002 Mitglied eines Teams zur Bewertung von Spielfilmentwürfen, die vom Kinematographiekomitee mitfinanziert werden. Seit 2004 an der Universität in Oppeln Lehrerin und seit 1992 Leiterin des *Art-House-Kinos „Amok“*.

1999 erhielt sie den Preis des Stadtpräsidenten von Gleiwitz im Bereich Kultur.

### **Robert Bramkamp**

*Filmemacher, Professor, Kuratoriumsmitglied*

(\*1961) dreht seit 25 Jahren innovative Spielfilme, in denen das Verhältnis von Fakt und Fiktion immer wieder andere, faszinierende Verbindungen eingeht. Bramkamp, der seine Filme Prototypen nennt, wird von der Filmkritik gerne in die Nähe von Alexander Kluge gerückt, mit dem er mehrfach zusammengearbeitet hat, wie auch mit Friedrich Kittler, Jean-Marie Straub, Danièle Huillet und Thomas Pynchon.

In seinen Arbeiten verbindet er Dokumentar-, Essay- und Spielfilm und findet dabei unkonventionelle Perspektiven für ein thematisch weit gefächertes Erzählen.

Sein erster abendfüllender Spielfilm GELBE SORTE (1987) handelt vom Überlebenskampf eines westfälischen Jungbauern. Jenseits von absehbaren melodramatischen Milieustudien erzählt der Film von einem raffinierten Subventionsbetrug, verbindet sich eine Verschwörungsgeschichte mit Industriefilm und rot-chinesischer Propaganda. „Man muss das banale Scheitern dem Zugriff der Betroffenheit entziehen und solange geografisch oder historisch verschieben, bis es in einer neuen Konstellation brisant wird“ (Robert Bramkamp). Eine andere Verschwörung geht in dem Kurzfilm BECKERBILLET (1992) von Billetts aus, die eine geheime Währung auf den Markt bringen. Der Film wurde mit Arbeitern und Angestellten in der gleichnamigen Fabrik realisiert.

Ebenfalls on location entstand DER MANN AM FENSTER (1989), ein Kurzfilm in dem enttäuschte Bewohner einer Sozialbausiedlung den verantwortlichen Architekten mit Waffengewalt entführen und zu einem Bekenntnis nötigen.

DER HIMMEL DER HELDEN (1987) erzählt von der Rettung eines US-Astronauten durch eine russische Kosmonautin (Cristin König), die ihn vom Mond zurückholt. Der

dokumentarische Auftritt des christlich fundamentalistischen Apolloastronauten James Irving in Bielefeld erfährt dabei eine Neubewertung, die für kommende Marsmissionen wieder aktuell wird.

„Ein Zukunftsfilm“, schrieb Georg Seeßlen und anlässlich von DIE EROBERUNG DER MITTE (1995), einer ebenso komischen wie komplexen Auseinandersetzung mit dem Psychoboom. „Jeder Bramkamp-Film ist ein kleines Werk der Befreiung, und weil das stets mit Glück verbunden ist, auch mit ein wenig Arbeit der Phantasie, können diese Filme auch ein bisschen süchtig machen“. Im Mittelpunkt steht die therapiegeschädigte Wolke Donner (Karina Fallenstein), die zur Assistentin ihres einstigen Therapeuten Stroemer (Peter Lohmeyer) avanciert. Stroemer betreibt die schamlose Ausbeutung außergewöhnlicher Fälle. Am Anfangspunkt der experimentellen Film-Collage PRÜFSTAND 7 (2001) steht die „V 2“, die „Wunderwaffe“ der Nazis, abgeschossen am 3. Oktober 1942, womit damals die erste Rakete der Technikgeschichte ins Weltall flog. Ihr Konstrukteur Wernher von Braun wurde nach Kriegsende, allen Vorwürfen der Involvierung in das Hitler-Regime zum Trotz, von den USA in eine leitende Position der NASA-Weltraumprogramme gehievt. PRÜFSTAND 7 ist eine Charakterstudie der Rakete, in der das androgyne Wesen Bianca (Inga Busch) als Geist der Rakete seinen Ursprüngen nachspürt. Fiktive Anteile des Films basieren auf Motiven von Thomas Pynchons Roman *Die Enden der Parabel*, der erstmals verfilmt wurde. „Bramkamps Film ist vieles in einem: ein großartiger Bilderpool zu Zusammenhängen zwischen Hightech und Holocaust, zwischen Furcht vor dem Sterben müssen, Unsterblichkeitswunsch und Todessehnsucht; ein Film der eine radikale Kritik daran ist, wie Geschichte in Kino, TV, Feuilleton aufbereitet wird und der zugleich selber eine umfassende Konzeption von Geschichte ist“ (Michael Girke).

Sein dokufiktionaler Film DER BOOTGOTT VOM SEESPORTCLUB (Die 100 Me/1) (2005), in dem der ABMLer Enki (Steffen „Schortie“ Scheumann) göttliche Seiten an sich entdeckt und eine unabsehbare Zusammenarbeit mit 100 internationalen Partnern eingeht, ist zugleich die Exposition für das Netzwerkprojekt: [www.enki100.net](http://www.enki100.net).

Seit April 2008 ist Robert Bramkamp Professor im Studienschwerpunkt Film an der Hochschule für bildende Künste in Hamburg.

### **Marc Brummund**

Regisseur und Absolvent der Hamburg Media School, war für den Studentenoscar nominiert

### **Claudia Dillmann**

*Deutsches Filminstitut DIF e.V./ACE*

Sie wurde am 29. Mai 1954 in Geisenheim im Rheingau geboren, ist Direktorin des Deutschen Filminstitut – DIF e.V. in Frankfurt am Main. Nach dem Abitur an der St. Ursula-Schule in Geisenheim absolviert sie ein Volontariat bei der „Offenbach Post“. Mit 23 Jahren wird sie Redakteurin der „Frankfurter Rundschau“. Später schreibt sie als Korrespondentin der ZEIT Berichte aus Frankfurt und Hessen.

1981 beginnt sie an der Johann Wolfgang Goethe-Universität, Frankfurt am Main, mit dem Studium der Germanistik, Kunstgeschichte sowie Theater-, Film- und Fernsehwissenschaften, das sie 1987 mit dem Magister abschließt. Thema: *Zur Phantastik in Stummfilm und Literatur der Weimarer Republik*. Da sich Filmgeschichte schnell zum Schwerpunkt ihres Studiums entwickelt, arbeitet Claudia Dillmann noch vor der Eröffnung des Deutschen Filmmuseums 1984 in Frankfurt bereits an der Dauerausstellung mit, die dort bis heute zu sehen ist. 1989 holt sie das Archiv des Filmproduzenten Artur Brauner, Inhaber der CCC-Studios in Berlin-Spandau, zur wissenschaftlichen Auswertung an das Deutsche Filmmuseum. 1991 wird sie festangestellte Kuratorin des Filmmuseums, ein Jahr später dessen stellvertretende Direktorin. Sie betreut unter anderem 1992 das Projekt *Sergej Eisenstein im Kontext der russischen Avantgarde* mit Originalen aus fünf Moskauer und Petersburger Museen. 1993 kämpft sie gemeinsam mit Hilmar Hoffmann und einer Reihe

prominenter deutscher Filmschaffender gegen die Schließung des Kommunalen Kinos in Frankfurt.

Seit 1997 leitet sie das DIF. Zu Beginn des neuen Jahrzehnts gründete sie goEast – das Festival des mittel- und osteuropäischen Films, das seit 2001 jährlich in Wiesbaden stattfindet und die ersten drei Jahre von ihr geleitet wurde. Es entsteht unter ihrer Federführung schließlich ab 2003 das Internetportal zum deutschen Film: Nach zweijähriger Vorlaufzeit eröffnen 2005 die Seiten für [www.filmportal.de](http://www.filmportal.de). Die zentrale Plattform zum deutschen Film enthält Daten zu 74.000 in Deutschland zwischen 1895 und heute hergestellten Filmwerken und zu 162.000 Personen, ergänzt um Biografien, Fotos, Inhaltsangaben, Informationen zur Verfügbarkeit zu Filmen und Links.

Nach der Integration des vormals städtischen Deutschen Filmmuseums in das Deutsche Filminstitut fungiert Claudia Dillmann seit 2006 als Direktorin der fusionierten Einrichtung. Sie hat Sitz und Stimme in Jurys internationaler Gremien und Festivals, wirkte bei der Vergabe des Deutschen Filmpreises mit und ist Gutachterin in der Filmbewertungsstelle Wiesbaden. Auch auf europäischer Ebene gehört sie seit 1997 dem Vorstand der Assoziation der Europäischen Kinematheken (ACE) an und wird 2004 zu deren Präsidentin gewählt. In dieser Funktion gehört sie im September 2007 zu den Gründungsmitgliedern der European Digital Library Foundation und wird in den Vorstand der Stiftung gewählt.

### **Stefan Gieren**

Produzent, Absolvent der Hamburg Media School im Fach Produktion, Stipendiat der Alfred-Töpfer-Stiftung, Haus der jungen Produzenten, der Nachwuchsförderplattform von Studio Hamburg

### **Sylke Gottlebe**

*AG Kurzfilm*

Geboren 1964 in Dresden, arbeitete nach ihrer Berufsausbildung als Programmgestalterin beim Jugendreisebüro der DDR. Ab 1990 war sie als Mitorganisatorin für eine Jugendbegegnungsstätte in Heidelberg zuständig. 1994 erhielt sie ein Stipendium der Carl-Duisberg Gesellschaft für einen Arbeitsaufenthalt in Papua-Neuguinea. Seit 1996 ist sie für den Kurzfilm aktiv, 1997 – 2001 leitete sie das Filmfest Dresden – Internationales Festival für Animations- und Kurzfilm, organisierte Kinoprojekte und Filmwochen in Dresden und arbeitete für die "Filmnächte am Elbufer". Mit der Gründung der AG Kurzfilm übernahm sie im Juni 2002 die Geschäftsführung des Bundesverbandes mit Sitz der Geschäftsstelle in Dresden. Seit 2004 vertritt sie die AG Kurzfilm im Verwaltungsrat der Filmförderungsanstalt (FFA) und in der Gesellschafterversammlung von German Films. Sie ist in verschiedenen Gremien tätig, Jurymitglied der Deutschen Film- und Medienbewertung (FBW) und im Filmbeirat der Kulturstiftung Sachsen. Sylke Gottlebe ist Mutter von drei Kindern.

### **Anke Hahn**

*Deutsche Kinemathek*

1967 geboren, studierte sie Germanistik und Philosophie an der Freien Universität Berlin. Von 1999 bis 2005 war sie Mitarbeiterin des Basis-Film-Verleih und ist seit 2005 für den Verleih der Deutschen Kinemathek tätig. Sie ist Mitinitiatorin des filmpädagogischen Projekts *Was ist Kino?*, Co-Autorin des Buches *Filmverleih. Zwischen Filmproduktion und Kinoerlebnis* und diverser Hörfunk-Features.

### **Bernd-Günther Nahm**

*Leiter der Filmwerkstatt Kiel und Geschäftsführer der Kulturellen Filmförderung Schleswig-Holstein e.V.*

**Robert M. Richter**  
*Cinélibre/FICC*

Robert M. Richter, geboren 1957, ist seit 2001 Geschäftsführer von Cinélibre (Verband Schweizer Filmklubs und nicht-gewinnorientierter Kinos). Als Korrespondent Schweiz arbeitet er für die deutsche Fachzeitschrift *Filmecho / Filmwoche*. Zu seinen Spezialgebieten gehören das Filmschaffen und die Filmgeschichte verschiedener Länder: Iran, Tschechien, Polen u.a. Er ist Vorstandsmitglied der FICC (Fédération internationale des ciné-clubs), deren Vizepräsident er von 1995 bis 2003 war. Ab 1978 war er während über zwei Jahrzehnten als freier Filmjournalist tätig. Dies für Schweizer und deutsche Medien (*Neue Zürcher Zeitung, Der Bund, Zoom, DeutschlandRadio, Ciné-Bulletin, Radio DRS* u.a.). Er hat verschiedene Tagungen und Filmreihen für kommunale Kinos und Filmklubs in Deutschland, Österreich und der Schweiz (mit-)organisiert: "Filmwerkschau Alexander Kluge", "Free Cinema", "Filme aus dem Iran", "Land der Morgenstille – Film aus Südkorea", "International Congress on Non-Commercial Distribution of European Films" u.a. Für FOCAL, die Schweizer Stiftung Weiterbildung Film und Audiovision, hat er Weiterbildungskurse in den Bereichen Filmrecherche und Marketing konzipiert und organisiert. Seine Kenntnisse zu Spezialgebieten hat er verschiedenen Filmfestivals zur Verfügung gestellt. So war er Delegierter, resp. Programmberater des Leipziger Dokumentarfilmfestivals, des Internationalen Forums des jungen Films und des San Sebastian Filmfestivals. 1996 kuratierte er die weltweit erste Retrospektive zur Geschichte des iranischen Dokumentarfilms unter dem Titel "Die Seher – Iranische Dokumentarfilmautoren".

**Tilman Scheel**  
*Gründer und Geschäftsführer der reelport GmbH und von Europe's Finest*

Geboren 1970 in Hannover studierte Tilman Scheel Kunstgeschichte und Rechtswissenschaften in Bonn und Hamburg. In 2001 begann er seine Laufbahn als Rechtsanwalt bei Arthur Andersen / Ernst&Young in Berlin im Bereich Gesellschaftsrecht und M&A. In 2004 entwickelten er und die Internationalen Kurzfilmtage Oberhausen das Projekt reelport, eine Online-Einreichplattform für Kurzfilme. In 2005 wurde das Projekt als reelport GmbH ausgegründet. Mit nunmehr 70 + Festivals aus aller Welt und mehr als 100.000 Filmeinreichungen ist reelport gegenwärtig die größte Einreichplattform für Kurzfilme in Europa. Die von reelport entwickelte Technologie wird auch von Langfilm-Festivals und Filmmärkten wie dem *Marché du Film, Cannes* oder *Ventana Sur, Buenos Aires* für das Online-Ausspiel eingesetzt. In 2008 hob er das Projekt Europe's Finest aus der Taufe. Der Grundgedanke war, unter Nutzung der digitalen Technologien, das europäische Filmerbe für Kinos an einer zentralen Stelle verfügbar zu halten. Inzwischen ist Europe's Finest mit über 60 Filmen, die allesamt als 2k DCP vorliegen, einer der größten Anbieter von Filmen für digitale Kinos.

**Gerald Weber**  
*Sixpack-Filmverleih/Wien*

Geboren 1965 in Wien. Studium der Geschichte, Geographie, Philosophie und Filmwissenschaft. Gründungsmitglied von *Projektor: Diskussionsforum Film und Neue Medien*: Co-Organisator des Internationalen Symposions "film[SUBJECT]theory" (1996). Seit 1997 ständiger Mitarbeiter bei *Sixpackfilm*, Vertrieb und Verleih österreichischer Kurz- und Experimentalfilme und -videos.

Im Rahmen von *Sixpackfilm* Durchführung einer Vielzahl film-vermittelnder Veranstaltungen und Präsentationen österreichischer und internationaler Film- und Videokunst im In- und Ausland. Co-Kurator von *Math in Motion* (2003). Daneben Vorträge und freie kuratorische und publizistische Tätigkeiten.

# Grenzüberschreitungen

## Impressum

### Herausgeber

Bundesverband kommunale Filmarbeit BkF  
Ostbahnhofstraße 15  
60314 Frankfurt am Main  
Tel: 069 – 622897  
Fax: 069 – 6032185  
Email: [info@kommunale-kinos.de](mailto:info@kommunale-kinos.de)  
[www.kommunale-kinos.de](http://www.kommunale-kinos.de)

### Dokumentation

Monika Haas, Cornelia Klauß

### Redaktion

Monika Haas

### Layout und Gestaltung

Monika Haas

### AutorInnen

Urszula Biel, Robert Bramkamp, Marc Brummund, Claudia Dillmann, Stefan Gieren, Sylke Gottlebe, Babette Heusterberg, Cornelia Klauß, Bernd-Günther Nahm, Robert Richter, Gerald Weber

Frankfurt am Main, Juni 2011

Gefördert von BKM, der FFA und der DEFA-Stiftung, unterstützt vom Metropolis Kino/Kinemathek Hamburg und der Kulturbehörde Hamburg.