

Zur Geschichte des **Filmkopierwerks**

includes essay by Paul Read

A Short History Of Cinema Film Post-Production



Weltwunder der Kinematographie

Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik
Herausgegeben von Joachim Polzer

Achte Ausgabe: 2006

Inhaltsverzeichnis

Editorial	Seite 5
<i>Joachim Polzer</i> 2008 ist alles vorbei. Rückblick nach vorn: Der Abschied vom Filmträger und das Kino am Ende seiner Autonomie	Seite 9
<i>Klaus Martin Boese</i> Die Filmgeschichte beginnt im Filmkopierwerk Kopierwerke, Kopien und Filmsammler	Seite 17
<i>Paul Read</i> A Short History of Cinema Film Post-Production a summary as the basis for future research	Page 41
<i>Martin Koerber</i> Die Filmfabrik — Eine Firmengeschichte der Geyer-Werke	Seite 133
<i>Joachim Polzer</i> Die dritte Generation — Interview mit Dr. Thomas Geyer	Seite 177
<i>Frank Bell</i> 58 Jahre zuverlässig, gut und schnell: ILLGE-Schmalfilm in Berlin	Seite 195
<i>Frank Bell</i> Unsere Welt ist der Film: Wilhelm Ax und KINAX in Dillenburg	Seite 205

Frank Bell
Zwischen Werder und Rhein:
Gustav Heidenheim und seine
HADEKO-Film GmbH Seite 217

Frank Bell
Kopier- und Entwicklungsanstalten
in der BRD seit 1945 Seite 231

André Amsler
Geschichte der Schweizer Filmkopierwerke Seite 245

Gert Koshofer
90 Jahre Technicolor —
Ein Unternehmen im Wandel der Zeit Seite 293

Eberhard Nuffer
Schneller kleben mit Leo Catozzo
Wie eine kleine Maschine
die Filmbearbeitung revolutionierte Seite 305

Christian Gapp
Positionsbestimmung analog – digital
Wieso die Abgrenzung zwischen analogen
und digitalen Verfahren die kreativen
Ausdrucksmöglichkeiten behindert. Seite 319

Andreas Weisser
Die Restaurierung und Konservierung
von audiovisuellen Datenträgern
aus restaurierungsethischer Sicht Seite 324

Abbildungsnachweise:

Seiten 6 bis 16: Polzer Media
Seiten 17 bis 39:
Archiv Klaus Martin Boese
Seiten 126 bis 132: Paul Read
Seiten U1, 40, 133 bis 193, 244:
Heimattmuseum Berlin-Neukölln
Seiten 194 bis 230:
siehe dortige Bildunterschriften
Seiten 245 bis 291:
Archiv André Amsler und Bildquellen,
die in den dortigen Bildunterschriften
ausgewiesen werden.
Seiten U4, 292 bis 301:
Archiv Gert Koshofer sowie
Technicolor Inc.
Seiten 305 bis 317:
Archiv Eberhard Nuffer sowie
CIR srl Italien

Editorial

Immer dort, wo Filme als Rohfilm hergestellt und von Künstlern belichtet worden sind, hat es aus immanenter Notwendigkeit heraus auch Filmkopierwerke, Labs, gegeben, die diese entwickelten und kopierten. Wenn die Kulturtechnik der Filmherstellung einmal komplett eingestellt werden sollte, dann werden auch die Filmlaboratorien hinfällig und ein Relikt der Vergangenheit. Sie verbleiben dann lediglich als Gegenstand des historischen Diskurses.

Die Geschichte der Filmkopierwerke steht dabei prototypisch für die Industriegeschichten des 20. Jahrhunderts, wenn im besonderen Flair des Kopierwerks sich viele Arbeitskräfte aus unterschiedlichen Aufgabenbereichen für Dienstleistungen und Herstellungsvorgänge in einem Betriebsgebäude regelmäßig physisch zusammenfanden.

Zur Darstellung dieses Themenkreises haben sich wieder unterschiedliche Autoren mit verschiedenen Perspektiven, Herangehensweisen und Methoden zusammengefunden.

Wir starten mit **Klaus Martin Boeses** in unser Thema einführende Betrachtungen unter dem Titel „Die Filmgeschichte beginnt im Kopierwerk“, in denen er auf seine langjährigen Erfahrungen im Bereich der Kultur des Kopiensammelns zurückblickt und uns Einblicke in seinen Erfahrungs-„Schatz“ gibt, wenn Filmkopien (am Beispiel des 16-mm-Bereichs) als Artefakte, Materialien und Quellen Auskünfte über ihre Entstehungsgeschichte – im besten historischen Sinne: über ihre „Entwicklungs-Geschichte“ – im Filmlabor geben können.

Paul Read leistet daran anschließend mit seiner „Short History of Cinema Film Post-Production“ einen geschichtlichen Gesamtüberblick des Filmlabors von seinen Anfängen bis hin zum derzeit bevorstehenden Wandel, dem Abschied vom Filmträger. Dabei entsteht eine Filmgeschichte, die weniger einzelne Kopier-Unternehmen darstellt, als vielmehr vom Funktionswandel des Filmlabors berichtet und dabei eigentümliche Wendemarken setzt.

Sein Beitrag zeigt dabei, wie komplex die filmgeschichtliche Perspektive aus Sicht derer ist, die die Filme im eigentlichen Sinn „fabriziert“ haben. Paul Read gibt hierzu viele Anregungen und Querverweise (mit Literatur- sowie Quellenhinweisen); dabei wird jedoch stets deutlich, dass es sich nur um erste Schritte der Filmkopierwerksforschung und nicht etwa um ‚letzte Worte‘ han-

deln kann. Dies gilt selbstverständlich auch für diesen Buchband insgesamt, wenn im Anschluss mit fünf Beiträgen auf vier Kopierwerksbetriebe in Deutschland exemplarisch eingegangen wird und sich der strukturell-geschichtliche Überblick von Paul Read damit in die spezifische Geschichte eines Unternehmens in einer bestimmten Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung mit ihrer jeweiligen Arbeitskultur einbettet.

Martin Koerbers Geschichte der Geyer-Werke sowie **Frank Bells** Darstellungen zu Illge, Kinax und Hadeko beschäftigen sich dabei mit einem Großbetrieb, zwei mittelgroßen Betrieben sowie einem kleineren Betrieb in Deutschland und deren wechselvoller Geschichte. Frank Bell habe ich als Autor bei der Auswahl der von ihm zu bearbeitenden deutschen Unternehmensgeschichten freie Wahl gelassen. Gewählt hat er mit Illge, Kinax und Hedeko schließlich drei Betriebe, bei denen er auch einst Kunde war. Jetzt bot sich für ihn die Gelegenheit, zu erfahren, welche Menschen hinter den Unternehmen und ihrem Handwerk standen – aber auch, welche unternehmerischen Schicksale sich hier zugetragen haben.

Die Auswahl der Beispiele einer deutschen Kopierwerksgeschichte zeigt einen Ausgangspunkt für weitere Forschungen, die wir hier nur andeuten können: Riva in München und deren faszinierender Mitbegründer Vaillant; Mosaik-Film, Union-Film und Contrastfilm in Berlin bleiben hier ebenso nur am Rand erwähnt, wie auch Ifu, das Bavaria-Kopierwerk (Johannes Webers hat in WdK 6.2002 deren Tonabteilung schon ausführlich beschrieben), das ARRI-Kopierwerk oder noch aktive Betriebe wie z.B. HELAS, ANDEC, Filmaur oder Film- und Video-Print. Gerade das ARRI-Kopierwerk und seine Bedeutung für die ARRI-Konzern sollte wirklich einmal Thema einer eigenen WdK-Monographie werden. Ausen vor bleiben müssen hier auch die Geschichten der sendereigenen Kopierwerke öffentlich-rechtlicher Fernseh-Anstalten, wie etwa das letzte noch verbliebene Fernsehkopierwerk des damaligen Südwestfunks in Baden-Baden. Auch das neue Restaurierungskopierwerk des Bundesfilmarchivs in Dahlwitz-Hoppegarten wäre sicherlich einen separaten Band wert.

Zu Atlantik-Film und den Alsterstudios liegen bereits gründliche Arbeiten von Till Heidenheim und Volker Reißmann vor, veröffentlicht im „Hamburger Flimmern“, der Zeitschrift des Film- und Fernseh-museums Hamburg. Martin Koerbers Geyer-Geschichte haben wir im Stand ihrer Erstveröffentlichung von 1989 inhaltlich so belassen und machen sie damit der Öffentlichkeit wieder zugäng-



Am Anfang stand eine verunglückte Filmschau in Berlin zum Thema „Breitwandfilm“ und als Folge erschien WdK 1.1994 — Archivexemplare sind noch erhältlich



Das Internet erreicht langsam den Normalbürger: Der „Untergang des Film-Kinos“ und die „Auflösung des Fernsehens“ waren bereits Mitte der 1990er-Jahre rufbar: WdK 2.1995 Archivexemplare sind noch erhältlich

lich. Ein aktuelles Interview mit dem letzten Geschäftsführer der Geyer-Werke aus dem Traditionskreis der Familie Geyer, Dr. Thomas Geyer, aktualisiert die Beschreibung der Geyer-Geschichte von 1989 nunmehr bis zur Gegenwart; die Geyer-Werke können 2006 auf 95 Jahre Betriebstätigkeit zurückblicken.

Neidisch schauen wir hingegen – wie könnte es anders sein – in die Schweiz. Aufgrund der ‚handlichen‘ geographischen Verhältnisse scheint hier eine geschichtliche Gesamtübersicht leichter möglich. André Amsler hat sich dafür ein bereits veröffentlichtes Buchkapitel nochmals zur Tiefenrecherche, Überarbeitung und Aktualisierung vorgenommen und versucht hier – bei aller Bescheidenheit – eine Gesamtdarstellung der schweizer Filmkopierwerksgeschichte.

Die Kopierwerksgeschichte Österreichs muss dagegen als Desiderat verbleiben, wie auch mein Versuch, einen Autor für die Geschichte der DDR-Filmkopierwerke zu gewinnen, bislang nicht von Erfolg gekrönt war.

Immerhin legt Autor Frank Bell noch eine Übersicht der deutschen Filmkopierwerke nach 1945 als „work in progress“ vor, verbunden mit dem Aufruf, noch vorhandene Wissens-Lücken zu schließen.

Gert Koshofer, dem wir schon die „Agfacolor-Story“ in WdK 5.1999 sowie die „Eastman- und Technicolor-Geschichte“ in WdK 6.2002 verdanken, münzt sein Wissen zu Technicolor nochmals in einen Beitrag und aktualisiert die Geschehnisse zum 90. Geburtstag der Technicolor-Filmkopierwerke.

Auch Eberhard Nuffer, der die Monographie zu „Filmschnitt und Schneidetisch“ in WdK 7.2003 beigetragen hat, beteiligt sich in dieser Ausgabe wieder mit einem wichtigen Aspekt seiner Forschungen wie auch seiner praktischen Arbeit als Film-Editor, wenn es bei ihm heißt: „Schneller kleben mit Leo Catozzo“. Neben der Entwicklungsgeschichte der Catozzo-CIR-Stumpfklebedresse — und ihrer revolutionären Bedeutung für Schneideraum wie Kopierwerk gleichermaßen — erfahren wir dabei von einem Künstler, erfinderischen Technik-Handwerker und schließlich auch Unternehmer eines seine Innovationsprodukte herstellenden Industriebetriebs.

Zwei Beiträge zur Digitalisierung schließen diesen Band zur Kopierwerksgeschichte ab. Christian Gapp fragt zunächst nach den Prägeformen neuer Technik, wie also digitale Aufnahmetechniken (am Beispiel des Standbilds) auch inhaltliche Bildformen (und schließlich auch unsere Phantasie) mit bedingen. Genau umgekehrt fragt der Diplom-Restaurator Andreas Weisser, wie in einer mög-

licherweise filmträgerlosen (und damit auch filmkopierwerkslosen) Zukunft die Restaurierung und Konservierung von audiovisuellen Datenträgern aus restaurierungsethischer Sicht möglich sein werden, und unter welchen ethischen Bedingungen diese dann durchgeführt werden sollen.

Wie bei den vorangegangenen Ausgaben der „Weltwunder der Kinematographie“ hatten auch bei diesem Band die Autoren größtmögliche Freiheiten. Angleichungen der Schreibweise sowie bei typografischen Auszeichnungen wurde nur in Ausnahmefällen durchgeführt; den Autoren war auch die Wahl der Rechtschreibung freigestellt. Wie schon in den vergangenen Ausgaben erfolgreich erprobt, wird auch in dieser Ausgabe der englischsprachige Beitrag von Paul Read im Original abgedruckt und nicht übersetzt.

Autoren und Herausgeber hoffen sehr, dass die hier zusammengeführten Beiträge Anregungen zu eigenen und weiteren Forschungen auf dem Gebiet der Filmkopierwerksgeschichte sein können, und dass diese Ausgabe der „Weltwunder der Kinematographie“ noch nicht das letzte Wort auf diesem Gebiet sein wird. Zu hoffen bleibt also, dass sich hier ein ‚Strang‘ für weitere Forschungen darbietet, dem zu folgen sich lohnt. Bei Interesse und Neigung sollen und können daher weitere Ausgaben zu diesem Thema in dieser Publikationsreihe folgen.

Darüber hinaus stehen weitere Beiträge zur Mediengeschichte, insbesondere zur analogen und elektronischen Historie des Magnetbands (im Audio- und Videobereich) und eine Geschichte der Bildplatte auf der Agenda für die nächsten Jahre.

Vor dem direkten Einstieg ins Thema scheint mir allerdings noch ein Vorrede aus aktuellem Anlaß notwendig, welche die zeitgeschichtliche Dringlichkeit des behandelten Themas – auch in Erfüllung der Chronistenpflicht – herausarbeitet. Denn das nun offiziell von den Herstellungsbetrieben angekündigte Ende der Filmträgerproduktion hat umfassendere Relevanz als nur für den möglichen Abstieg des Filmkopierwerks in die Historie; es betrifft neben Kopierwerksbetrieben sowohl die künftige, gesellschaftliche Begriffsbildung des ‚Lichtspieltheaterwesens‘ wie auch den gesamten Bereich der filmhistorischen Vermittlung in Diskurs, Methodik und Praxis. □



Die große Zeit der Dolby Labs:
WdK 3.1996 —
Archivexemplare sind noch erhältlich



Paul Read zum Thema „Digital Restoration“; als Autor bereits aktiv vor neun Jahren für WdK-Ausgabe 4.1.1997 — Archivexemplare sind noch erhältlich

Joachim Polzer

2008 ist alles vorbei.

Rückblick nach vorn: Der Abschied vom Filmträger und das Kino am Ende seiner Autonomie

Plädoyer für einen Neubeginn der filmhistorischen Praxis

Mit der Edition dieses Buchbandes erscheint nunmehr die achte Ausgabe der „Weltausgabe der Kinematographie“ innerhalb von zwölf Jahren. Seit 1994 widmet sich diese Publikationsreihe einer Kulturgeschichte der Filmtechnik, wenn sich die Fragestellungen um verschiedene Themenkreise der Filmtechnik-Geschichte drehen. Dabei galt es stets, die Wechselwirkungen zwischen geschöpften Inhalten, gefundener Werkform und benutzten Werkzeug-Tools aufzuzeigen, wie also die benutzten technischen Grundformen auf die Werkschöpfung inhaltlich und formell Einfluss genommen haben — und umgekehrt, wie der Versuch einer inhaltlich-formellen Werkgestaltung sich ein geeignetes Handwerk samt seiner Technologien suchte (im Sinne von erschuf) und im geschichtlichen Prozess optimierte. Diese geschichtlichen Darstellungen waren jedoch nicht als akademische Übung gedacht, sondern stets auf das Aufzeigen des gegenwärtigen Verlustes der Analog-Techniken gerichtet, geschrieben also als Flaschenpost für eine digitale Zukunft, die sich irgendwann einmal auf ihr analoges Erbe rückbesinnen dürfte.

Standen in den vorangegangenen Bänden im Wesentlichen die Historien der verschiedenen technischen Verfahren der

Kinematographie — Breitwandtechnologien, Kinofarbfilmverfahren, die Tonfilm-Geschichte auch — im Vordergrund, so deutete sich mit der Ausgabe 7.2003 zum Thema „Filmschnitt und Schneidetisch“, einer Monographie von Eberhard Nuffer zur „Klassischen Montagetechnologie“, bereits ein Perspektivenwandel an, den wir auch in dieser achten Ausgabe weiter ausschreiten. Statt einer Darstellung dezidiert Einzelverfahren der Kinematographie betrachten wir auch den Gegenstand dieser Untersuchung weiterhin strukturell. Nach den Einblicken in die Arbeit des Filmschnittmeisters und seiner Montagetechnologien beschäftigen sich die „Beiträge zu einer Kulturgeschichte der Filmtechnik“ in diesem Band nunmehr mit den Unternehmen der Filmfabrikation: den Filmkopierwerken, Filmlaboratorien — im Englischen auch kurz „Labs“ (für „Laboratories“) genannt. Diese „Filmfabriken“ waren — wie zu zeigen sein wird — diejenigen Institutionen und „Fabrikations-Dienstleister“, die entscheidenden Einfluss auf die materielle Entstehung von Filmwerken genommen haben, als Ermöglicher und Warenproduzent, wie aber auch als entfremdeter und entfremdender Dritter im kreativen Vorgang der Werkschöpfung aus Kapital und Kollektiv: „*The film is in the hands of the lab!*“, wird es an zentraler Stelle in diesem Buch heißen.

In der Weise, wie sich durch die Hinwendung des Filmschnitts zu digitalen Apparaten und Verfahrenstechniken für Band 7.2003 eine akute Relevanz ergab, den traditionell-klassischen Kanon des Filmschnitts in der noch selbst erlebten Ebene der Zeitgeschichte zu reflektieren (statt auf das Absinken dieses erlebten Wissens in die Historie zu warten), — so liegt auch für das hier publizierte Filmkopierwerks-Thema ein gewichtiger und akuter Anlass vor.

Stellte der Beitrag „*Film is over*“ in WdK-Ausgabe 5.1999 noch keine Vollzugsmeldung dar, sondern vielmehr als frühe, vorwegnehmende Warnung gemeint, — so war auch der Buchtitel „*Aufstieg und Untergang des Tonfilms*“ der WdK-Ausgabe 6.2002 in seiner Antizipation bald heraufziehender Ereignisse — dem Abschied vom Filmmaterial als Kulturtechnik und Medienträger gleichermaßen — sehr leicht angreifbar, wenn etwa das offiziöse Filmgeschichtsorgan Deutschlands ihn mit spitzen Fingern und noch spitzeren Worthülsen als „apokalyptisch, schlagwortreich und ambitiös“ rezensierte. Aber auch die Kino-Praxis zu Jahresbeginn 2006 — an den Fakten orientiert — lässt nach vier Jahren zunächst eher auf eine Fehleinschätzung unserer damaligen Antizipationen hindeuten:



Die Transformation in die Buchform:
WdK 5.1999
ISBN 3-934535-01-1



512 Buchseiten und noch einmal so viel Text in den Marginalspalten: kein Ende in Sicht und doch erschienen: 22 Autoren mit 33 Textbeiträgen in WdK 6.2002
 ISBN 3-934535-20-8 (nur Buch)
 ISBN 3-934535-21-6 (mit DVD-Suppl.)

Nach wie vor werden Kinowerke in der überwiegenden Zahl der Fälle mit traditionellen Filmkameras auf 35-mm-Negativfilm belichtet, der zuvor von Rohfilmfabriken als lichtempfindliche Emulsion auf Trägermaterial gegossen, getrocknet, geschnitten, perforiert, konfektioniert und in Schachteln oder Dosen verpackt verkauft wurde. Diese Negative werden in Filmkopierwerken entwickelt und zum Schluss für den Kinoeinsatz dort wieder auf 35-mm-Positiv mit kombiniertem Lichtton (analog und digital) massenvervielfältigt, um als 20-kg-Paket dem Kino materiell ausgeliefert zu werden. Dort ist nach wie vor der mechanisch arbeitende Film-Projektor für das 35-mm-Filmformat weltweit vorherrschend. Wer als Filmemacher oder -Produzent auf üblichem Vertriebsweg ins Kino will, hat sich nach wie vor des Filmstreifens zu bedienen. Mit den in ihrer Kopienzahl immer weiter steigenden Masseneinsätzen werden von kapitalintensiven Spielfilmen inzwischen Zehntausende von Kino-Positivkopien pro Einzelwerk binnen kurzer Zeit auf Millionen von Filmmetern im 35-mm-Format kopiert, um für einen kurzen Zeitraum von wenigen Wochen im Kino weltweit synchron eingesetzt und danach recht bald vernichtet (oder recycled) zu werden. Im Prinzip hat sich — apokalyptische Warnung hin oder her — wenig verändert, business-as-usual: So viel Film (und Profit für Filmhersteller und Filmkopierwerke) war noch nie!

Man braucht keine konfuzianische Weisheit zu bemühen, um zu ahnen, dass bei so viel XENON-Licht der digitale Schatten nicht mehr weit entfernt ist. Ein Beispiel führt in den Brennpunkt: In ihrer Ausgabe vom 26. Januar 2006 sah sich die englische Wirtschaftstageszeitung „Financial Times“ genötigt festzustellen, „dass der Todesmarsch des Films zu einem Wettlauf geworden ist“. Im direkten Zitat des Vorstandsvorsitzenden von Eastman Kodak, Antonio Perez, hört sich dies laut FT so an: „*The Movie Business is great. Sure it's going to go away, but not in the next two years. All I care about is that it stays with us for two years. The other film is going down at a high speed. That's it. There's nothing we can do about it.*“ Der Absatzrückgang des „anderen Films“, gemeint ist wohl die Standbildfotographie, stellte sich wie folgt dar: 10 Prozent pro Jahr von 2000 bis 2004 und 30 Prozent in 2005. In der Weise, wie die Standbildfotographie in ihrer Entstehung der Kinematographie geschichtlich vorausging, scheint dies nun auch beim Abgang der Fall zu sein. In den letzten Wochen des Jahres 2005 und in den ersten von 2006 häuften sich viele weitere Abgangsmeldungen: Jeder der noch verbliebenen,

klassischen Hersteller von Fotokameras auf Filmbasis kündigte den Rückzug oder Fastganzzug aus diesem Geschäftssegment an. Agfa Photo wurde als Hersteller von photochemischen Produkten insolvent; Konica, nach der Agfa-Pleite kurzfristig der aufgestiegene Nummer-Drei-Anbieter im Markt von photochemischen Produkten — hinter Eastman-Kodak und Fuji — kündigte ebenfalls nicht nur den Rückzug aus dem analogen Kamerageschäft an, sondern gleich die komplette Einstellung des Rohfilmbereichs. Aufgrund dieser eingetretenen Situation, die man im Englischen wahrscheinlich als „*Turmoil*“ bezeichnet, hatte sich Fuji Film am 19. Januar 2006 genötigt gesehen, mit einer Pressemeldung an die Öffentlichkeit zu gehen, um ihrem Filmgeschäft „trotz schwieriger Marktlage“ beizustehen und hier eine vorübergehende Bestandsgarantie abzugeben. So hatte man sich das langsame Ausklingen des analogen Films — ob nun für Standbild oder Kinematographie — nicht vorgestellt: als plötzliche Notbremsung oder gar als Wettrennen: *Wer zuerst die Filmherstellung beendet, hat gewonnen!* Es ist dabei die paradoxe Situation entstanden, dass die Marketingleute des Kodak-Kinefilmbereich — mit Recht — voller Stolz verkündeten, noch nie ein wirtschaftlich so gutes Jahr wie 2005 beendet zu haben, während ihr Ober-CEO ständig der Weltwirtschaftspresse beichtete, wie sehr das alte „Image“ der „Film-Imaging-Abteilung“ der Geschäfts- und Identitätsumstellung des ‚Gelben Riesen‘ in Richtung Digitalkonzern im Wege sei, weil mit dem altem „Image“ des Gelbe-Filmschachtel-Verkäufers belastet, und dass man lieber heute als morgen diesen ganzen Geschäftsbereich aus „Imagegründen“ gerne dicht machen möchte, wenn man es nur wirtschaftlich vertreten könnte. Wer es noch schriftlich braucht, kann es in der FT nachlesen: Kodak gibt dem Film noch zwei Jahre — bis 2008. Walter Murchs Voraussage von 2004 (geäußert auch auf dem Berlinale Talent-Campus), dass das Zeitalter des Filmträgers noch in diesem Jahrzehnt tatsächlich vorbei sein wird, dürfte damit gut zu halten sein. Unsere Voraussagen aus den Jahren 1999 und 2002 waren demnach doch nicht so völlig daneben, wie man es aufgrund der Reaktion im filmhistoriographischen Establishment einst hätte meinen können. Das Nacheilende des deutschen Spätkömmlings spiegelt sich (im europäischen Vergleich) vielmehr auch im Bereich der filmgeschichtlichen Institutionen und ihrer Didaktik, dargestellt durch einen anscheinend unabänderlichen und stets trennenden Dualismus zwischen hehrer und hoher Film-Kunst hier (samt „menschenloser“ Personengeschichte) und jenem „seelenlosen“ Technik-



Ein Standardwerk wieder verfügbar:
Reprint 2002
ISBN 3-934535-23-2



DVD-Supplement zu WdK 6.2002
ISBN 3-934535-22-4 (nur DVD)

Handwerk dort. Dies führte letztlich als Haltung auch zu einer hermetischen Bunkermentalität der filmhistorischen Gralsverwalter, die ich als Publizist stets zutiefst bedauert habe. Erst durch das Spätkömmlinghafte wird allerdings der Drang nach baulichem Pomp, ersten Lagen, repräsentativen Gesten, gesamtstaatlichem Auftrag, präsidialem Auftritt, bukolischen Ausstellungsprojekten fürs niedere Volk und fetischhafter Inszenierung filmischer Überbleibsel verständlich. Es bleibt einfach fatal, wenn das Gravitationszentrum eines Filmmuseums keinen integrierten, permanenten, lebendigen Film-Kino-Betrieb kennt. Wenn schon diese Grundlage fehlt, dann kann es wohl kaum zur tätigen Rekonstruktion eines Filme produzierenden Betriebs kommen, sobald das Zeitalter des Filmträgers untergegangen ist. Einer unserer Autoren hat beispielsweise den gesamten Fundus einer ehemaligen Industriefilm-Produktionsfirma im Keller, die auf anschaulich-museale, tätige Wiederbelebung wartet.

An diesem Wendepunkt des Abschieds vom Film scheint mir noch ein Vergleich zum Magnetbandbereich hilfreich. Nach der plötzlichen Insolvenz der beiden noch produzierenden Magnetband-Hersteller der westlichen Welt — EMTEC (ex-BASF) und Quantegy (ex-AMPEX) — stand der Rest der Welt, der noch frisches Magnetband für Produktions- und Distributionszwecke benötigte, vor einigen Monaten plötzlich über Nacht ohne Nachschub dar. Es war zwar gelungen, innerhalb von Wochen und Monaten die beiden Produktionslinien wieder in anderen Konstellationen anzuschieben. Doch saß der Schock tief. Und Magnetbandpartikel sind etwas anderes als jene Hochtechnologie, welche in Farbfilm-Emulsionen seit einigen Jahrzehnten eingegangen ist. Inwieweit bei einem Zusammenbruch der Massennachfrage nach Negativ- und Positivfilmmaterialien dieser Stand der Technik bei Kleingußserien (im Bereich von Hunderten von Quadratmetern statt im Bereich von Millionen von Quadratmetern) noch gehalten werden kann, scheint mir mehr als fraglich, vor allen Dingen: zu welchem Preis? Gesichert scheint mir hingegen die Tatsache, dass die Zukunft der Silberhalogenid-Technologien in ihrer Vergangenheit zu finden sein wird: in der künstlerisch-handwerklichen Manufaktur wie in mittelständischen Klein- und Mittelbetrieben, wahrscheinlich vor allem im Schwarz-Weiß-Bereich oder mit Farb-Spezialverfahren wie Neuanwendungen von Dye-Transfer-Systemen. Wenn uns die Digitale Revolution etwas zu lehren scheint, dann doch wohl dies, dass die Zeit der industriellen Großbetriebe als Inbegriff der Industrialisierung sich ihrem Ende

nähert und eine neue Wirtschaftsform der Arbeit sich Bahn brechen wird, weil sie es muss und es nicht mehr anders geht. In diesem nach-industriellen Zeitalter der Arbeit benötigen wir aber gerade Informationsträger für menschliche Klarsicht (in jedem erdenklichen Sinne), die ohne Maschinencode auskommen und die sehr lange ihre Information und ihren Träger halten können statt schnell zu vergehen, gerade unter extremen klimatischen Veränderungen, die ebenfalls absehbar bevorstehen. Dies alles mit der Perspektive, dass ein dauerhafter, universaler, digitaler Datenspeicher, der zudem noch selbstreferenziell sein muss, alles andere als in Sicht ist.

Im Kappen der Wurzeln zur eigenen Vergangenheit scheinen zudem auch ganz neue Pflanzen nur sehr schlecht zu gedeihen. Die Idee, einen alten Computerhasen an die Spitze eines alten Filmindustriekonzerns zu setzen, war zwar oberflächlich clever gedacht, weil man sich so einen Know-How-Transfer für den Strukturwandel vom alten Filmkonzern zum neuen Bilder-Digitalzentrum (immer noch industriell als „Zentrale“ gedacht) erhoffte. Doch dürfte dieser Versuch wahrscheinlich nach hinten losgehen, einfach aus der simplen Tatsache heraus begründbar, weil die Geschichts-Erfahrung des Computermannes nicht mit der seines Treuhandmandats übereinstimmt, — man kann so etwas auch „wechselseitige Geschichtsunverträglichkeit“ nennen.

Das Damokles-Schwert — oder man könnte auch neutraler sagen: das Zeitfenster — der „zwei Jahre“ von 2006 bis 2008, von denen der Eastman-CEO sprach, leitet sich leicht her. Ganz am Anfang dieser Publikationsreihe konnte man in WdK-Ausgabe 1.1994 lesen: *„Die HDTV-Hyänen, die Satelliten-Geier und die Laserprojektor-Haie warten schon an den Pforten der Kinos; die Kinozaren und reichen Erbverweser des Kinos haben sich räumlich wie finanziell für den Umzug in die überdimensionierte Fernsehstube bewappnet. Silberhologenide, Klebewumme und Perfoband arbeiten bereits jetzt nicht schnell genug, um die Kapitalarmortisation in der erforderlichen Zeit erbringen zu können.“* Der Diskurs um das „Digitale Kino“, auf den auch dieses Zitat von 1994 reagiert, hat einen langen Vorlauf, fast so lange, wie seit der Erfindung des Fernsehens durch Farnsworth und Zworykin. Doch selbst die frühe Live-Übertragung von Boxwettkämpfen in US-amerikanische Kinos der 1950er-Jahre mit Hilfe der damals neuen Eidophor-Videoprojektoren konnte ebenso wenig ein weiterwirkendes und nachhaltiges Muster bilden, wie die in den 1980er-Jahren fast überall betriebenen Versuche mit hochsubventioniertem



Von der Diplomarbeit zur ersten monographischen Themenausgabe: WdK 7.2003 ISBN 3-934535-24-0



WdK-Sonderausgabe 2004 zum 10-jährigen Jubiläum der Publikationsreihe (1994 – 2004). Als Ausstellungskatalog begonnen und bei WdK ‚gelandet‘. Recherchiert und verfasst von Gerhard Kuper. ISBN 3-934535-25-9

HDTV. Geredet wurde über ein mögliches „Elektronisches Kino“ schon lange. Kommen wird es jetzt erst. Die Leute des Digital-E-Cinemas stehen nicht mehr an den Pforten, sie stehen nun im Kino und haben schon den Filmprojektor demontiert, oder werden dies bald tun. Und der Grund dafür liegt nicht im überlang geführten Diskurs. Der Tonfilm ist nicht deshalb über die Menschheit gekommen, weil er technisch möglich war, sondern weil das Radio ein mediales Wahrnehmungsmuster vorprägte, das der damals neue Tonfilm erfüllen und einlösen konnte. David Thomson hat in seiner Buchveröffentlichung „*The Whole Equation – A History of Hollywood*“ (2005, die Geschichte Hollywoods in einem Band als Flaschenpost für die nachwachsende Generation dieses Jahrhunderts; sehr lesenswert) darauf hingewiesen, dass sich technische Innovationen stets erst dann durchsetzen, wenn das Publikum für die technische Innovation bereit ist. Der Grund also, warum ab 2006 die technischen Feldversuche des Digitalkinos sich in einen immer umfangreicher werdenden Regelbetrieb wandeln werden, liegt einfach darin, weil das Digital-Kino zu Hause längst vorhanden ist, vergleichbar mit den häuslichen Stereo-HIFI-Anlagen in den 1970er-Jahren, die damals wesentlich besser klangen, als der Mittelwellenfilmton in den Kinos (was schließlich zum einstweiligen Siegeszug der Firma Dolby führte). Die Aufrüstung der Heime mit flachen Wandbildschirm-Panoramen und mit Videobeamern in Hunderttausender-Stückzahl ist seit Jahren — und eben nicht nur im Audibereich — im vollen Gange. Das Digitale Kino kommt jetzt mit aller Macht, weil es schon längst „da“ ist, nur eben noch nicht „dort“.

Ich hatte im Sommer 1999 einen interessanten Disput mit dem Dekan einer Filmhochschule, weil ich insistierte, dass die Heimverbreitung von DVD (in Verbindung mit entsprechenden Displays und Beamern), das Kino entscheidend verändern werde. Wie unschwer zu vermuten, konnte ich mich damals wieder einmal nicht vermitteln; der Undank des Nichtverstandenwerdens ist der Lohn für zu frühe Antizipation. Das Gegenargument war: Der Mensch ist ein soziales Wesen und das Kino eben keine Privatveranstaltung. Geschichtlich ist dieses Argument sehr relevant: Gerade Thomson spricht immer wieder vom zivilisierenden Kern des Kinos im politisch ohnmächtigen und sozial radikalen 20. Jahrhundert. Ob auch zukünftig etwas Wahres darin zu finden sein wird, scheint mir immer mehr fraglich. Denn siehe da: Nicht nur die Rohfilmhersteller klagen, sondern auch die Kinobesitzer der westlichen Welt, und das

jetzt mittlerweile seit Jahren, über dramatisch sinkenden Umsatz. Das sind beste Voraussetzungen nicht nur für einen leichten Wandel in der „Kino-Welt“. — Ein Paradigmenwechsel steht bevor. — Der Begriff von „Kino“ wird sich grundlegend verändern, weil die Pflicht, durchs Nadelöhr der Filmkopie erst Eintritt in die „Kino-Welt“ zu erhalten, entfallen wird. Das Kino hat seine Exklusivität, über die großen Bewegtbilder zu verfügen, längst eingebüßt. Bild und Ton sind mit einem inzwischen für den Endverbraucher erhältlichen 2K-Beamer und einer entsprechenden Audio-Anlage (sowie den 2006 eingeführten HD-Discs als Informationsträger) in ihrer heimischen Darbietungsqualität so viel besser, als es das Kino mit den schlechten Kopien der vierten oder sechsten Generation und dem Umlaufblenden-Gewackle je gewesen sein kann (wenn man einmal von einer ordentlichen 70-mm-Projektion absieht).

So bricht der Damm jetzt in die umgekehrte Richtung: „Live“ und „Online“ werden neue Qualitäten des Kinos, die es zu erkunden gilt. Hier ist Neuland zu besetzen, im besten Fall eine neue „Kino-Kultur“ zu schöpfen. Der Preis, den das Kino dafür zahlen muss, ist die **Aufgabe seiner Autonomie** — so widersprüchlich dies auch klingen mag. Man kann nicht Online-Werden und denken, es hätte sich nichts geändert, außer der Abspiegelstation. Natürlich konnte man eine Kinokopie immer schon nicht-autonom auch in anderen Medien verbreiten. Nur umgekehrt ging der Weg ohne Filmkopie nicht. Das dürfte sich sehr schnell ändern. Der Übergang zur „überdimensionierten Fernsehstube“ mag die 50 Jahre seit Eidophor gedauert haben, so wie es von den ersten Zweifarben-Versuchen bis zur fraglosen Dominanz des Eastman-Farbfilms auch so lange gedauert haben mag. Die Wirkung dieser langsam vorbereiteten, doch dann recht schnell über die Bühne gehenden, technischen Veränderung wird — und ich hänge mich hier gerne so weit aus dem Vorführekabinenfenster — nur mit dem Übergang vom Stummfilm auf den Tonfilm vergleichbar sein, ihn jedoch bei weitem übertreffen. Das klingt großartig. Wenn man sich andererseits vor Augen hält, dass von 3.000 Kinos vielleicht 300 übrig bleiben und vielleicht 3 weitere endlich mit dem Gedanken des Film-Museums Ernst machen werden, statt den Rock von Frau Röckk, das Sakko von Herrn Rühmann und die Unterhosen von Frau Dietrich fetischhaft ins Zentrum der historischen Aufmerksamkeit zu stellen, dann überlagert sich der Aufbruch ins neue digitale Kino-Zeitalter mit erheblichen Verlusten. Neue Kulturen des Kinos müssen erst noch erarbeitet werden. □



Acht WdK-Ausgaben
mit elf Verlagsobjekten
in zwölf Jahren:
WdK 8.2006
ISBN 3-934535-26-7