

04 2018

AUSLÖSER

Filmverband Sachsen



SACHSENS FILMKULTURERBE

03 ZUKUNFTSPROGRAMM FÜR DIE VERGANGENHEIT
Die Sicherung des audiovisuellen Erbes in Sachsen

08 UNABHÄNGIGE FILMPRODUKTION
IN KARL-MARX-STADT

- Ein Erinnerungsgespräch

20 PORTRÄT STEFAN GÖÖCK

Sachsens Experte für die Archivierung audiovisueller Medien geht in Rente.

MDM-geförderte Filme im Kino:

Männerfreundschaften

Regie: Rosa von Praunheim



Astrid

Regie: Pernille Fischer Christensen



Aggregat

Regie: Marie Wilke



Mitteldeutsche
Medienförderung

www.mdm-online.de



Liebe Mitglieder und Freunde des Filmverbands, liebe Leser,

das filmische und audiovisuelle Erbe von Sachsen zu erhalten und zu pflegen ist eine der vordringlichsten Aufgaben des Filmverband Sachsen, geradezu ein Urgrund seines Bestehens. Seit seiner Gründung haben sich seine Mitglieder und Mitarbeiter immer (wieder) dafür engagiert. Ging es zunächst vor allem um die dauerhafte Sicherung der Bestände des DEFA-Trickfilmstudios in Dresden, wurde das Spektrum dessen, was wir heute als unser originär sächsisches Film- und AV-Erbe betrachten, mittlerweile breit und umfassend. Es reicht von kulturhistorisch wertvollen, inzwischen zum Teil über hundert Jahre alten Filmaufnahmen über kulturell bedeutsame Filmzeugnisse der verschiedenen Regionen und Brauchtümer in Sachsen hin zu filmischen Belegen des Alltagslebens im zurückliegenden Jahrhundert. Es umfasst Beispiele unabhängigen Filmschaffens schon zu DDR-Zeiten und schließlich auch einen beachtlichen Bestand aus den Archiven der einst über fünfzig unabhängigen Lokal-TV-Sender, die den gesellschaftlichen Wandlungsprozess in den 1990er Jahren so dicht wie keine anderen Bild- und Tonmedien begleitet haben.

Auch wenn international herausragende Filmkunstwerke wie „Metropolis“ nicht dabei sind – dieses Erbe ist in seiner Zusammensetzung einzigartig und für unser gesellschaftliches und kulturelles Gedächtnis und mithin auch für unsere Zukunftsgestaltung in Sachsen außerordentlich wichtig. Leider ist es aber inzwischen auch unübersehbar bedroht. Manch alte Filme werden porös oder verfallen, die magnetisch festgehaltenen Informationen über fünfundzwanzig Jahre alter Videobänder lösen sich in Rauschen auf.

Es war deshalb höchste Zeit, dass eine breite Mehrheit im derzeitigen Sächsischen Landtag den Entschluss der Regierungskoalition zur Pflege und zum Erhalt des audiovisuellen Erbes von Sachsen unterstützt. Für ein entsprechendes Programm hat der Filmverband Sachsen gemeinsam mit dem Sächsischen Ministerium für Wissenschaft und Kunst seit 2016 Pilotprojekte durchgeführt und eine Konzeption erarbeitet. Damit haben wir nicht nur für Sachsen Vorarbeit geleistet. Für die Anfangsphase des Programms in den kommenden beiden Jahren hat der Freistaat jeweils 350.000 Euro zur Verfügung gestellt. Für ein rasch wirksames und nachhaltiges Programm hätte es mehr sein sollen, aber damit lassen sich die personellen und technischen Strukturen aufbauen, die im Weiteren nötig sind. Vor allem kann die Aufbauarbeit der Pilotphase erfolgreich fortgesetzt werden.

Welche Erfahrungen und Ergebnisse wir bisher gewonnen haben, auf welche fachlichen Kompetenzen und Ressourcen wir jetzt aufbauen können, was schon erhalten und nutzbar gemacht werden konnte, vor welchen Herausforderungen wir weiterhin stehen, wie das Programm angelegt werden soll – all dem ist dieses Heft gewidmet.

Ich wünsche wie immer eine anregende und unterhaltsame Lektüre.

Joachim Günther

© Lokalfernsehen Kretzschmar

Bis zu 40 Lokale Fernsehveranstalter in Sachsen waren ganz nahe dran: Sie zeigen Arbeit/ Arbeitsplatzverlust, neue politische Strukturen, die ersten Arbeitskämpfe, Stadt-Sanierung und -Umgestaltung, Reiseerfahrungen, Euphorie u.v.m. Für die Forschung, die Wiederverwertung in Programmen und die politische Bildung sind diese Beiträge von höchster Bedeutung. Vieles von dem, was heute aufbricht, wurde vor 25 bis 30 Jahren unter- oder falsch bewertet. Ein ausführlicher Bericht von Dr. Judith Kretzschmar online unter www.filmverband-sachsen.de

In diesem Heft

EDITORIAL

THEMA

Zukunftsprogramm für die Vergangenheit

*Die Sicherung des audiovisuellen
Erbes in Sachsen*

Wer D sagt, muss auch A sagen

Digital, ein Zugang zum analogen Archiv

INTERVIEW

Unabhängige Filmproduktion in Karl-Marx-Stadt

– ein Erinnerungsgespräch

BERUFSBILD

Die „Bildfinderin“

*Einblicke in die Praxis eines Archive
Researcher und Archive Producer*

FILMKULTUR

Filmerbe-Sicherung in Lettland

Filmerbe ist zum Streamen da. Kostenlos

PERSONALIE

Porträt Stefan Gööck

*Sachsens Experte für die Archivierung
audiovisueller Medien geht in Rente.*

01 MITGLIEDERPORTRAIT

„...aber der Tanz ist da“

hechtfilm – filmproduktion

22

03

VERBAND

**Preisträgerfilme 2018: Der
FILMVERBAND SACHSEN gratuliert
seinen Mitgliedern ...**

26

06

BUCHREZENSION

**Greif zur Kamera, gib der Freizeit
einen Sinn – Amateurfilm in der DDR**

28

08

*Technisch versierte Tüftler und
Bastler mit künstlerischen Ambitionen*

DREHBERICHT

AnimaDok und VR über das

30

14

Leipziger Hotel Astoria

Der Schein und das Sein in einem Mikrokosmos

TERMINE

32

IMPRESSUM

32

18

20



Real existierend und unter dem Radar der Stasi: Claus Löser: „Nekrolog“, 1985 (Chemnitzer Filmwerkstatt)

Die Sicherung des audiovisuellen Erbes in Sachsen

Zukunftsprogramm für die Vergangenheit

Text: André Eckardt

Von 2016 bis 2018 führte der Filmverband Sachsen in Zusammenarbeit mit dem Sächsischen Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst eine Pilotphase zu Fragen der zukünftigen Sicherung des audiovisuellen Erbes in Sachsen durch, die ab 2019 in ein festes Programm mündet.

Die Pilotphase bot einen unschätzbaren Freiraum, um Erfahrungen aus anderen Bundesländern zum Umgang mit diesem Kulturerbe zu sammeln, den Bestand an audiovisuellen Medien in Sachsen überblicksartig zu ermitteln (s. AUSLÖSER 1/2017) und international verbreitete Standards auf ihre Anwendbarkeit zu prüfen. In Zusammenarbeit mit der Sächsischen Landesbibliothek – Staats- und Universitätsbibliothek Dresden (SLUB) und weiteren Partnern wurden

historische Filme und Videos im Rahmen von Modellprojekten digitalisiert und zugänglich gemacht. Diese Praxistests zeigten auf, wo in Sachsen strukturell Entwicklungsbedarf herrscht, und machten ausgewählte analoge Medien digital nutzbar. Zentrales Ziel der dreijährigen Arbeit war die Konzeption eines möglichen Sicherungsprogramms, auf dessen Basis sich der Sächsische Landtag für das weitere und verstärkte Engagement des Freistaates in dieser Sache entscheiden hat. Die Pilotphase endet 2018 insofern erfolgreich, als dass ihr in der Zeit des Doppelhaushalts 2019/2020 eine erste fest strukturierte Programmphase folgt. Die kommenden zwei Jahre werden jedoch auch dazu dienen müssen, letzte Fragen zur Infrastruktur und zur Perspektive zu klären. Vor diesem Hintergrund hier zum



Künstlerischer Vorgriff: Der Förderfilm „Chance to Seal our Love“ von Beate Kunath plädiert schon 1997 für die gleichgeschlechtliche Ehe. (Chemnitzer Filmwerkstatt)

Abschluss ein Rückblick und zum Start ein Ausblick.

Der Filmverband Sachsen führte in der Pilotphase insgesamt vier Modellprojekte durch, in denen Filme und Videos digitalisiert, katalogisiert und zugänglich gemacht wurden. Hauptpartner für die teilweise noch im Abschluss befindlichen Projekte waren das Sorbische Institut, die Stiftung für das sorbische Volk, die Chemnitzer Filmwerkstatt, das Historische Archiv des Vogtlandkreises, Hirsch Film Dresden sowie die SLUB. Die Projekte verfolgten unterschiedliche Schwerpunktziele. So wurden u. a. viele gängige Filmformate und Videobandsorten, Produktionen aus dem Amateur- bis Profibereich sowie Medien mit unterschiedlichen Rechtesituationen berücksichtigt. Der unterschiedliche Status der Materialinhaber – Bibliothek, Filmkooperative auf Vereinsbasis, Kreisarchiv, Privatsammler – erforderte häufig individuelle Lösungen bei der Projektumsetzung, wie beispielsweise bei der Klärung von Nutzungsrechten, bei der Erschließung der Medien sowie bei der Schaffung des öffentlichen Zugangs. Dieser vielfältige Erfahrungsschatz bildet für das Sicherungsprogramm ab 2019 ein hervorragendes Startkapital. Von unschätzbarem Wert ist bereits jetzt, dass ca. 370 Stunden an Film und Video durch die

Modellprojekte öffentlich zugänglich gemacht und teilweise vor weiterem Informationsverlust gerettet werden konnten. Dazu zählen beispielsweise wenig bekannte Filme aus dem DDR-Underground, lebensnahe Lokal-TV-Sendungen aus der Nachwendezeit, Dokumentationen zur jüngsten sorbischen Geschichte, sächsische Förderfilme ebenso wie Amateurfilme über Dresden in der Mitte des 20. Jahrhunderts. Der Filmverband Sachsen gewährt mit einem Showreel auf seiner Webseite einen ersten Einblick in die Ergebnisse der Modellprojekte.

Dem SMWK und Vertretern des Sächsischen Landtags legte der Filmverband Sachsen 2018 ein Arbeitspapier vor, das Vorschläge für die Gestaltung eines Programms zur Sicherung des audio-visuellen Erbes vorstellt. Zentraler Gedanke dieser Programmkonzeption ist eine Verbundlösung, die vorhandene und ausbaufähige Strukturen in Sachsen berücksichtigt.

Das Programm ist zunächst auf eine Laufzeit von sechs Jahren angelegt und zielt darauf ab, im Verbund von Materialinhabern, SLUB und Sächsischem Staatsarchiv eine archivgerecht gesicherte sowie kuratierte Exzellenzsammlung von analogen Film-, Video- und Tonmedien mit digitalem öffentlichem Zugang aufzubauen. Eine wichtige Rolle übernimmt hierbei eine



Tradition und Fortschritt im Vogtland: Saitenherstellung aus Schafdarf und Software für den Betrieb (Beiträge des Vogtland-Regional-Fernsehens Mitte der 1990er im Historischen Archiv des Vogtlandkreises)



Der Zwinger vor seiner Zerstörung, festgehalten in einem Amateurfarbfilm von 1941 (Sammlung Hirsch-Film Dresden)

Koordinierungsstelle, die ab 2019 an der SLUB für die Programmdurchführung als auch beratend tätig ist. Über ein formloses Antragsverfahren können Materialinhaber noch nicht digitalisierte Bestände vorschlagen, die von herausragender Bedeutung für das kulturelle Gedächtnis Sachsens sind. Die Förderungsbewertung liegt bei der Koordinierungsstelle in Zusammenarbeit mit einem zu berufenden Kuratorium und basiert auf inhaltlichen, herkunftsbezogenen, ästhetischen, konservatorischen und rechtlichen Kriterien. Die Programmphase 2019/2020 wird gemeinsam von der SLUB und dem Filmverband Sachsen gestaltet. Das Hauptaugenmerk liegt auf der kontinuierlichen Erschließung, Digitalisierung und Zugänglichmachung von audiovisuellen Beständen genauso wie auf dem notwendigen Strukturausbau. Dieser schließt u. a. die Weiterentwicklung des Systems zur digitalen Langzeitarchivierung, die Einrichtung der Koordinierungsstelle und die Bildung des begleitenden Kuratoriums ein. Eine vordringliche Aufgabe wird jedoch sein, gemeinsam mit den Verantwortlichen aus Politik, Verwaltung und Facheinrichtungen Lösungen zu finden, die in vollem Umfang ein nachhaltiges und fachlich vertretbares Sicherungsprogramm zum Ergebnis haben. So besteht derzeit noch dringender Klärungsbedarf hinsichtlich der archivgerechten Lagerung von Filmmaterial und der Befundung solchen Materials. Das Sächsische Staatsarchiv verfügt dank des vom Freistaat Sachsen getragenen Ausbaus am

Archivstandort Wermisdorf über entsprechende Kompetenzen, Befundungstechnik und klimatisierte Archivräume. Da der Aufbau von Parallelstrukturen mit öffentlichen Mitteln politisch nicht vertretbar ist, werden Bemühungen darauf abzielen, bis Ende 2020 eine tragfähige Lösung gemeinsam mit dem Sächsischen Staatsarchiv zu finden. Eine solche Lösung ist unabdingbar, um den Erhalt der analogen Originalkopien in Sachsen ebenso abzusichern wie den digitalen Zugang zu diesem Kulturerbe. Darüber hinaus ist mit Blick auf das Sicherungsprogramm eine verbindliche Aussage des Freistaat Sachsens zur dauerhaften analogen und digitalen Archivierung von audiovisuellen Medien nötig, da ernst gemeinte Archivierungsaufgaben nicht an Doppelhaushalte und Programmfristen gebunden sein können.

Mit dem Programmstart geht Sachsen ab 2019 einen bedeutsamen ersten Schritt, um Film-, Video- und Tondokumente für die Zukunft zu sichern. Wie die Ergebnisse der bereits durchgeführten Modellprojekte eindringlich vermitteln, hat die filmisch festgehaltene Vergangenheit der Gegenwart enorm viel zu sagen. Historische audiovisuelle Zeugnisse über Heimatverlust durch Kohlebergbau, Identitätssuche in Zeiten gesellschaftlicher und wirtschaftlicher Umbrüche oder die politische Radikalisierung der Jugend laden zu einer äußerst unmittelbaren Spurensuche nach den Wurzeln des heutigen Selbstverständnisses und -missverständnisses von Sachsen ein. ■

Digital, ein Zugang zum analogen Archiv

Wer D sagt, muss auch A sagen

Text: André Eckardt

Sachsen hat eine dreijährige Pilotphase zur Digitalisierung von audiovisuellem Erbe hinter sich und die ersten Schritte eines geregelten Sicherungsprogramms vor Augen. Filme und Videos mit sächsischem Bezug werden damit zukünftig digital zugänglich gemacht – häufig online auf zentralen Medienplattformen. Trotz dieser positiven Entwicklung hat eine Frage, die im Verlauf der Pilotphase insbesondere von kleinen Archiven geäußert wurde, weiterhin Berechtigung: „Und wer kommt dann noch zu uns?“ Diese Frage nach der eigenen Relevanz, wenn Archivgut auf institutionsfernen digitalen Plattformen genutzt werden kann, scheint einfach gedacht, offenbart aber auf dem zweiten Blick komplexe Folgen, die der digitale öffentliche Zugang mit sich bringt. Einige der Folgen sollen hier kurz umrissen werden. Der Beitrag möchte vor dem Hintergrund der abgeschlossenen Pilotphase verdeutlichen, dass die Bemühungen um den digitalen Zugang stets Hand in Hand mit einer Sicherung des analogen Ausgangsmaterials, d. h. der physischen Originale sowie der Berücksichtigung vorhandener Kontextquellen gehen müssen.

Unbestritten tragen digitale Kopien von Archivgut zu enormen Fortentwicklungen bei der Verbreitung, Zugänglichkeit, Vernetzung und der kooperativen Erschließung von archivierten Informationen bei. Trotz allem steht vor der Veröffentlichung auf Onlineplattformen die Digitalisierung. Letztere gestaltet sich in besonderem Maße für Film und Video technisch und finanziell aufwendig, datenmengenintensiv und rechtlich oft kompliziert. Die Zielvorstellung, einen umfassenden digitalen Zugang zu diesem Kulturgut zu schaffen, muss deshalb zwingend den Gedanken einschließen, dass viele archivierte Informationen weiterhin für lange Zeit nur in analoger Form zugänglich sein werden. Öffentliche Archive und Museen in Sachsen verfügen beispielsweise über Film- und Videobestände in einem zeitlichen Umfang von ca. 18 000 Spielfilmen. Hiervon kann aus finanziellen Gründen nur ein kleiner Teil digitalisiert werden. Diese

Auswahl soll das Typische und Besondere exemplarisch abbilden und muss dabei verschiedene, sich durchaus verändernde Nutzerinteressen berücksichtigen. Andere Bestände können wiederum aufgrund nicht eingeräumter Rechte nur beschränkt Berücksichtigung finden. Vieles wird also von der Zugänglichkeit auf digitalen Wissensplattformen ausgeschlossen bleiben. Spannend bleibt zu beobachten, ob die Verfügbarkeit von Archivgut im Onlinebereich Auswirkungen auf das zukünftige Rechercheverhalten haben wird, insbesondere bei einer allgemein starken Orientierung auf digitale Information. Bei aller Euphorie um die rasante Digitalisierung von Kulturgut wird es notwendig sein, für die Existenz der nicht digitalisierten analogen Materialien zu sensibilisieren, damit das Kriterium der digitalen Zugänglichkeit von Kulturgut nicht zu einer unbeabsichtigten Kanonbildung führt. Mit anderen Worten sollten Informationen, die jederzeit und von überall digital zugänglich sind, in einigen Jahren nicht allein das breite kulturelle Gedächtnis prägen.

Hierfür müssen kleine Archive ihre Bestände zukünftig stärker in die Öffentlichkeit bringen. Dabei werden sie nicht nur für Nutzer die Brücke zwischen den digitalisierten und (noch) nicht digitalisierten Beständen bauen müssen. Der digitale Zugang zu immer mehr Kultur- und Wissenschaftszeugnissen bedarf einer wachsenden Orientierungsunterstützung auf digitaler und analoger Ebene. Plattformen wie die Deutsche Digitale Bibliothek (DDB), Archivportal-D und SACHSEN.digital bilden fachkundige Filter. Sie bieten außerdem mit einem unterschiedlichen Grad der Ausführlichkeit eine Einordnung von digitalen Dokumenten in die spezifische Ablagestruktur eines Archivs, d. h. sie zeigen, wie sich die digitale Referenzkopie eines analogen Dokuments zu anderen Dokumenten im Archiv verhält. Neue überraschende Kontextbildungen sind bei gezielter Recherche ebenso wie beim kreativen Stöbern möglich, wenn lokal oder anderweitig getrennte Bestände digital zusammengeführt werden. Dennoch bleibt über die digitale

Vermittlung hinaus das Kontextwissen der Archivare von immenser Bedeutung. Dieses Kontextwissen kann, wie eine Vielzahl von Unterlagen, in der digitalen Welt nicht vollständig dargestellt werden, u. a. weil die Erschließung und ihre Dokumentation in Findmitteln eine große, zum Teil übergroße Ressourcen-Herausforderungen für Archive bedeutet. So führt der persönliche Dialog zwischen Nutzer und Archivar im Forschungsprozess häufig zu Rechercheempfehlungen, zum Blick in zuvor nicht bedachte oder noch nicht ausreichend in Findmitteln beschriebene Akten sowie in nicht bekannte Sammlungs- bzw. Inhaltzusammenhänge. Der Archivar kennt und differenziert Kontext und Umfeld der archivierten Informationen in einer Weise, wie sie kaum allein durch mehrere parallel geöffnete Browsertabs und lange digitale Schlagwortpfade erschlossen werden können.

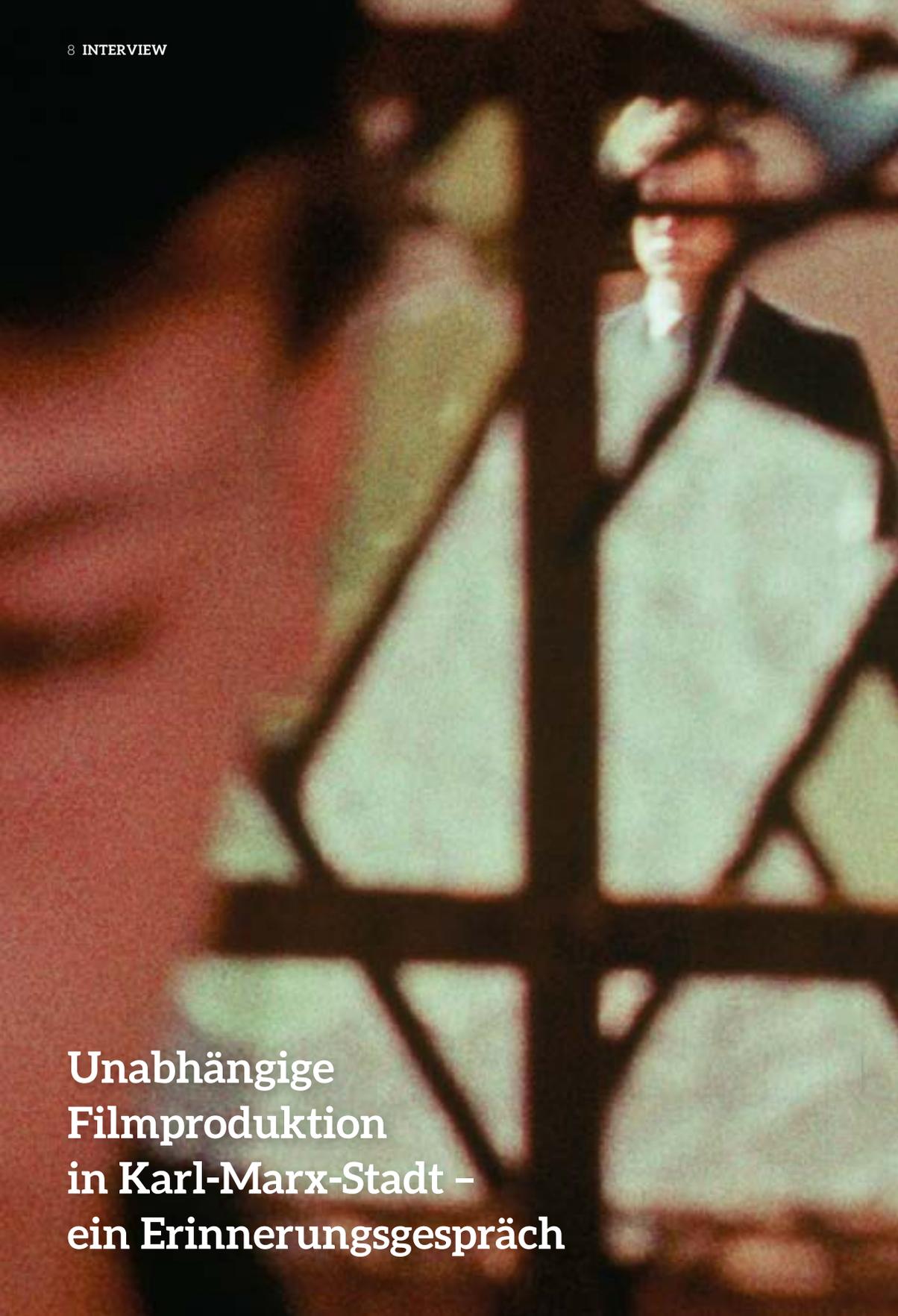
Die Eingangsfrage „Wer kommt dann noch zu uns?“ drückt eine Skepsis gegenüber dem zunehmend mittelbaren Verhältnis von Nutzern und Archiv aus. Durchaus positiv wahrgenommen wird, dass zentrale digitale Plattformen eine außerordentliche Präsentationsmöglichkeit für jene Archive bieten, die nicht über die nötigen Ressourcen zum Aufbau einer eigenen „Auslage“ im Internet verfügen. Denn die Bereitstellung von Archivalien auf einer breit aufgestellten Plattform führt zu einer unschätzbaren Sichtbarkeit von Archivalien. Allerdings profitieren davon nicht zwangsläufig und in gleichem Maße die Archive selbst. Die Sichtbarkeit der Archive hängt sehr stark davon ab, welcher Darstellungsraum einem Archiv von der Plattform eingeräumt wird bzw. welchen es für sich einfordern kann. Bei ausreichender Sichtbarkeit ist die Wahrscheinlichkeit hoch, dass Nutzer auf diesen Plattformen erstmalig auf ein kleines Archiv stoßen, das dort mit digitalisierten Archivalien präsent ist. Neue digitale Nutzer werden also gewonnen. Da Archive hinsichtlich ihrer Finanzierung durchaus noch von Kennzahlen wie den Nutzerzahlen abhängig sind, ist es nötig, dass spezifische Zugriffszahlen und -daten bei der Präsentation der Dokumente von großen Plattformen an das jeweilige Archiv weitergegeben werden. Die Sichtbarkeit eines umfassenden Onlineangebots kann gleichwohl zu einem Ausschlussprinzip führen, wenn Plattformen als allwissend wahrgenommen werden. Archive, die an diesen virtuellen Orten nicht vorkommen, stehen in der Gefahr, genauso vom

Radar der Rechercheplanung zu verschwinden wie nicht digitalisierte Archivalien.

Digital im Netz. Archiv sorgenfrei? Die sächsische Pilotphase zum AV-Erbe stieß temporär an Umsetzungsgrenzen, die dem Alltag in Archiven geschuldet waren. Digitalisierungsprojekte werden meist durch Zusatzengagement von ohnehin unterbesetzten Einrichtungen bestritten, mit dem Wissen, dass Bestände ohne digitale Verfügbarkeit zur toten Materie in einem wachsenden digital orientierten Nutzerkosmos werden können. Doch inmitten dieses „Existenzkampfes“ um digitale Verfügbarmachung rufen übergeordnete Pflichtaufgaben, wie zum Beispiel kurzfristige Anfragen nach Verwaltungsakten in einem kommunalen Archiv. Die digitale Präsentation zieht überdies die Notwendigkeit zur regelmäßigen Aktualisierung genauso nach sich wie analoge Dokumentationen.

Viele analoge audiovisuelle Archivbestände kommen zukünftig ohne einen digitalen Zugang nicht aus, weil die Materialien zerfallsbedingt Informationen verlieren und Ersatzdigitalisate erfordern oder weil notwendige Technik für das Abspielen der Medien fehlt. Umso wichtiger ist es, diesen Zugang – auch durch kleine Archive – aktiv so zu gestalten, dass bei digitalen Nutzern wie bei Entscheidungsträgern das Bewusstsein für den originalen Sammlungszusammenhang geschärft wird. Die Digitalisierung von Kulturgut entwickelt ein politisches Potenzial, weil ihr Prozess unablässig hinterfragt, ob das Fundament, d. h. der Erhalt von analogem Kulturgut, stabil organisiert ist und in Verwaltungsentscheidungen ausreichend berücksichtigt wird. Digitale Nutzer wie auch Förderer sollten mit dem digitalen Angebot ausführlich informiert werden, dass hinter den digitalen Ansichtskopien ein analoges Kulturgut mit weitaus größerer Dimension steht. Dessen Kontexte sind nicht immer in vollem Umfang digital darstellbar und es muss stets zuerst fachkundig und aufwendig von Archiveinrichtungen bewahrt und erschlossen werden. Wer den digitalen Zugang einfordert, muss also die analoge Archivierung absichern. ■

Mit Dank an das Historische Archiv des Vogtlandkreises, das Medienzentrum des Landschaftsverbandes Westfalen-Lippe sowie die Landesfilmsammlung Baden-Württemberg für ihre Anregungen und den Erfahrungsaustausch.



**Unabhängige
Filmproduktion
in Karl-Marx-Stadt –
ein Erinnerungsgespräch**

Interview: Christoph Bauer, André Eckardt

Die Chemnitzer Filmwerkstatt feiert 2018 ihr 25-jähriges Jubiläum. Ihre Wurzeln reichen bis in die 1980er Jahre zurück. Damals drehten im Umfeld der freien Kunstszene von Karl-Marx-Stadt Claus Löser, Ralf Glaser und Lutz Zoglauer künstlerische Kurzfilme auf 16 mm, die das offizielle Selbstbildnis der DDR unterliefen – nicht immer ohne Konsequenzen.

Im Rahmen der Pilotphase „Sicherung des audiovisuellen Erbes“ digitalisierte der Filmverband Sachsen mit der Chemnitzer Filmwerkstatt 2018 einen Langfilm und acht Kurzfilme, u. a. „Chance to Seal our Love“ von Beate Kunath.

In einem zweieinhalbstündigen Interview erfuhren wir mehr über die Hintergründe der frühen „subversiven“ Filmarbeit und die Gründungssituation der Filmwerkstatt.

Das Filmemachen fand anfangs mehr oder weniger als Freizeitbeschäftigung statt, oder?

Ralf Glaser (RG): Ja natürlich. Es hatte jeder einen Job. Ich habe zu dem Zeitpunkt als Instandhaltungsmechaniker in einem EDV-Betrieb gearbeitet.

Alles fand nach Feierabend und an den Wochenenden statt. Hinzukam, dass von uns keiner ein Auto hatte, sodass wir immer Freunde bemühen mussten, uns die Technik zu transportieren. Manchmal sind wir auch mit der Straßenbahn gefahren – das Stativ war aus Holz, alles schweres Zeug. Das ist heute unvorstellbar.

Wie kamt ihr auf die Idee, Filme zu produzieren und wo hattet ihr eure Technik bzw. das Filmmaterial her?

RG: Es war das Interesse am Film und am Kino allgemein. Lutz Zoglauer und ich haben schon in der Pubertät angefangen, mit einer 8-mm-Kamera zu experimentieren. Über das Wismut-Filmstudio konnten wir eine Kameraausrüstung mit 16-mm-Technik kaufen, was zu DDR-Zeiten gar nicht so einfach war. Die zweite Kamera haben wir über den Filmclub der TU Karl-Marx-Stadt bekommen. Das war eine Krasnogorsk, eine russische Kamera mit Zoomobjektiv und Federmotor. Die Filme konnte man wiederum in normalen Fotoläden kaufen, allerdings nur 30 Meter auf einer Rolle, das waren ungefähr zwei Minuten. In einem Amateurfilmerbuch stießen wir auf Horst Viertel hier in Karl-Marx-Stadt. Er war ein Ansprechpartner für die Amateurfilmer in der DDR. Er hatte tatsächlich ein privates Filmstudio, einen Schnittplatz, Tonumspieleinheiten und alles Mögliche. Für Lutz und mich war er unser Lehrmeister. Er hat uns alles gezeigt, das ganze Handwerk.

Claus Löser (CL): Ursprünglich kam ich aus der Lyrik-Ecke. Als schreibender, junger Mensch

habe ich mich orientiert und wurde dann Teil dieser „Prenzlauer-Berg-Szene“. Das war mein erster Kontakt zur Subkultur in der DDR. Und das habe ich mit der Beschäftigung mit dem Film dann erweitert. Schon vorher hatte ich mit Super 8 experimentiert, war damit aber überhaupt nicht zufrieden, weil man nicht synchron mit dem Ton arbeiten konnte.

1983 entstand der erste abgeschlossene Film „Blutiger Abend ...“ und das Vorbild dafür war die „Schwarze Serie“...

RG: Ja, ein richtiger Krimi, bei dem man Fiktion und Wirklichkeit nicht unterscheiden kann; wir haben versucht, es genau in dieser Schwelbe zu halten. Abgesehen davon war die von mir in den Film hineingetragene große Verehrung für den französischen Gangsterfilm der 60er- und 70er-Jahre natürlich nur schwierig in die DDR-Realität zu übertragen. Wir haben geübt und uns ausprobiert. Dass Lutz Zoglauer ein großer Hitchcock-Fan ist, sieht man auch am Beleuchtungsstil. Es ist ja heute noch so, dass ich ein großer Verehrer von Jean-Pierre Melville bin. Auch das russische Kino, die ganzen Tarkowski-Filme haben eine große Rolle gespielt. Eines Tages, 1976, war die Antenne auf dem Dach und jeder konnte am Kanalregler drehen. [Anm. d. Red.: Somit hatte auch der Chemnitzer Raum Zugang zu „Westfernsehen“.] Filme habe ich als Kind immer schon als Flucht in eine zweite Realität empfunden. Wenn man überlegt, wo ich aufgewachsen bin: 1962 mitten in Karl-Marx-Stadt, überall Baustellen und Lärm!

Wie sah es mit dem Zugang zu Experimentalfilmen aus?

CL: Den gab es kaum. So viel kannte man ja nicht. Was Experimentalfilm im westeuropäischen Maßstab betrifft – das war eine



Ralf Glaser,

1962 in Karl-Marx-Stadt geboren. Nach ersten filmischen Versuchen auf 8mm, entstanden in den 80er Jahren vier 16mm Kurzfilme zusammen mit Claus Löser und Lutz Zoglauer. Nach der Wende organisierte er das Manchester - Chemnitz Kurzfilmprojekt und war Mitbegründer des Chemnitzer Filmwerkstatt e.V. Es folgten Tätigkeiten als Medienpädagoge und der Aufbau der Medienwerkstatt des Jugendamtes der Stadt Chemnitz. Nach langjähriger Arbeit als medienpädagogischer Mitarbeiter bei der Chemnitzer Filmwerkstatt und Produktionsleiter einzelner Kurzfilmprojekte, ist er seit 2005 ausführender Produzent und Produktionsleiter für die Chemnitzer Filmwerkstatt.

verschlossene Welt, die man höchstens punktuell vom Lesen her kannte. Wichtig war ganz klar der osteuropäische Einfluss, vor allem die Filme aus Polen und Ungarn (z.B.: „Narziss und Psyche“ und „Nachtlied eines Hundes“ von Gábor Bódy). Dieser Existenzialismus hat uns sehr begeistert, der ist vor allem mir ganz wichtig gewesen. Und nicht zuletzt Luis Buñuels: „Der andalusische Hund“.

Wann und wie seid ihr, Ralf, Lutz und Claus, euch eigentlich begegnet?

CL: Das hat jemand im Freundeskreis vermittelt. Er wusste, dass ich mich mit Filmideen trage und dass die beiden eine 16-mm-Kamera hatten, was damals ungewöhnlich war. Am Städtischen Theater Karl-Marx-Stadt gab es einen Filmclub, den eine Kollegin vom Theater und ich gegründet hatten. Das war 1981, als ich von der Armee zurückkam. Der Filmclub entwickelte sich dann

zu einem Zentrum für die Beschäftigung mit Film, im Rahmen der beschränkten Möglichkeiten. Auch Lutz und Ralf gingen dort ein und aus, 1985 haben wir dann „Nekrolog“ zusammen gemacht.

RG: Wir haben uns auf Anhieb gut verstanden und dann mit Begeisterung zusammengearbeitet. Man könnte sagen, dass das Schicksal war. Lutz und ich leisteten den technischen und Claus den inhaltlichen Beitrag. Er war der Autor der ganzen Sachen und hat eine neue Ausdrucksweise gefunden.

Euer Experimentalfilm „Nekrolog“ wurde eingezogen. Wie war prinzipiell euer Verhältnis zur Obrigkeit?

CL: 1986 wurde meine Wohnung durchsucht und „Nekrolog“ konfisziert. Das war das Schlimmste, was passieren konnte, weil es sich um ein Unikat handelte. Glück im Unglück war, dass der Film ganz offiziell vom Staatsanwalt des Bezirks Karl-Marx-Stadt beschlagnahmt worden war, mit Protokoll usw. Wir wurden belehrt und haben dann unterschrieben, dass wir diese Ordnungswidrigkeiten nie wieder begehen würden. Der Film lag dann drei Jahre in irgendeiner Asservatenkammer oder bei Gericht, keine Ahnung. Eines Tages im Jahr 1989 erhielt ich die Nachricht, ich solle doch zum Rathaus kommen und mir meinen Film wieder abholen.

RG: Es gibt auch diese Geschichte, als wir im Wald gedreht haben, das war bei „Victoria“. Da gibt es mit einem Teleobjektiv aufgenommene Fotos von unseren Dreharbeiten, die in der Stasi-Akte von Claus aufgetaucht sind. Ich erinnere mich, dass damals ein blauer B 1000 am Waldrand stand. Wir haben noch Scherze darüber gemacht. Aber das war keine Paranoia.

CL: Nicht einmal ein Vierteljahr nach der Hausdurchsuchung haben wir in der Galerie Oben eine große Veranstaltung organisiert, weitere Filme von uns vorgeführt und die Freunde aus Berlin, Dresden und Leipzig dazu eingeladen, ihre Filme zu zeigen. Da war man schon sehr stolz. Hätte ich überschaut, was da für ein riesengroßer Apparat im Hintergrund aktiv war, wäre ich vielleicht vorsichtiger gewesen. Aber als junger Mensch wollte man sich das nicht bieten lassen.

RG: Uns fiel damals auf, dass auch mal ein entwickelter Film mit einer Klebestelle aus dem Kopierwerk zurückkam. Ich bin überzeugt davon,

dass das im DEFA-Kopierwerk in Berlin-Johannisthal angeschaut wurde, und wundere mich immer noch, dass irgendwie alles durchgekommen ist.

Beate, hast Du eigentlich von der ganzen Szene irgendetwas mitgekriegt?

BK: Im Nachhinein habe ich die Filmemacher natürlich kennengelernt. Ich war ja zu dem Zeitpunkt im Filmclub, wo wir eher Filme gezeigt haben. Ralf habe ich also erst nach der Wende kennengelernt. Leute aus Manchester wollten einen Film mit jungen Arbeitslosen machen, da hat die Stadt Chemnitz die Filmschaffenden der Stadt an einen Tisch geholt und so haben wir uns wohl das erste Mal getroffen.

War das damit auch der Startschuss für die Gründung der Chemnitzer Filmwerkstatt?

RG: Das war die Folge daraus. Um dieses Projekt machen zu können, brauchte man finanzielle Mittel und ohne einen Verein konnte man keine Anträge stellen. Ergebnisse des Chemnitz-Manchester-Projektes waren die Filme „So What“ 1992 und „Everyone's Fine“ 1993, die wir mit unseren Partnern von Counter Image aus Manchester produziert haben.

Um es abzukürzen: Der Verein ist gegründet worden, um dieses Projekt zu realisieren.

Das bedeutet, ihr führtet die Leute nicht nur an die Technik heran, sondern ihr leistet gleichzeitig auch Sozialarbeit?

RG: Das war zwangsläufig so. Als das Manchester-Projekt erfolgreich zu Ende war, wurde ich vom Jugendamt Chemnitz eingeladen und gefragt, ob ich Interesse hätte, die Medienwerkstatt des Jugendamtes aufzubauen. Wir hatten am Anfang noch nicht mal einen Raum. Wir sind in einem Jugendklub untergekommen. Dort haben wir für uns einen Raum renoviert und eingerichtet.. Die AV-Technik im Wert von etwa 60.000 DM war bereits im Vorfeld vom Jugendamt angeschafft worden. Diese wurde übrigens von Horst Viertel zusammengestellt. Ein Vierteljahr später kam dann Beate mit dazu.

BK: Wir haben uns damals jeden Montag im Filmclub getroffen und die großen Klassiker gezeigt. Das war für mich ein erster Zugang zu den eher anspruchsvollen Filmen. Ralf war immer regelmäßig montags da und erzählte irgendwann, dass ein Job frei sei, bei dem man mit jun-

gen Leuten Videoprojekte machen kann. Damals knipste ich ein bisschen mit meiner Lomo. Ich ging gerne ins Kino, aber das heißt ja nicht, dass ich auch filmen konnte. Wir waren dann in Bayreuth zu einem dreitägigen Workshop, um zu lernen, wie man dort Filme mit jungen Leuten macht. Danach haben wir selbst Workshops für junge Leute entwickelt und angeboten.

RG: Unser Prinzip war: Die Verantwortung für den Film, sowohl inhaltlich als auch die Umsetzung, liegt bei den Jugendlichen. Wir helfen und begleiten sie dabei und machen höchstens Vorschläge. Fast alle Medienwerkstätten, die wir bei einem Kurzfilmfestival kennenlernten, hatten die Positionen, Regie, Kamera und Schnitt mit Profis besetzt. Das war bei uns nicht so. Wenn jemand etwas gefragt hat, haben wir



Beate Kunath,

Jahrgang 1967, Filmemacherin und Videokünstlerin mit inhaltlichem Schwerpunkt im Dokumentarischen. Ihre bisherige Arbeit umfasst Kurzspiel- und Dokumentarfilme, Musikclips, Videoinstallationen und Fotoserien. Für den halbdokumentarischen Debütfilm „Forbidden Fruit“ (2000), der in Zusammenarbeit mit Yvonne Zückmantel und Sue Maluwa Bruce in Zimbabwe entstand, erhielt sie mehrere Auszeichnungen, darunter im Rahmen der 51. Berlinale 2001 den Jury TEDDY Award.

Die Protagonistinnen ihrer Filme, ob fiktional oder dokumentarisch, sind oftmals Frauen und deren Erfahrungsräume. So auch in ihren vier letzten Dokumentarfilmen, „...geradezu heraus. Irmtraud Morgner in Chemnitz“ (2008), „Dieser eine gemeinsame Tag“ (2013), „RAW CHICKS.BERLIN“ (2017) oder „Hurra! Es ist ein Mädchen!“ (2018).



Dr. Claus Löser,

geboren 1962 in Karl-Marx-Stadt (heute Chemnitz). Abitur, Armee. Seit 1980 entstehen Texte, Musik und Filme. 1990 bis 1995 Studium an der Filmhochschule in Potsdam-Babelsberg (Diplom). Seit 1990 Programmgestalter für das „BrotfabrikKino“ in Berlin. Seit 1992 freier Filmkritiker (u.a. für taz, Berliner Zeitung, film-dienst). 1996 Gründung der Sammlung „ex.orientelux – Experimentalfilmarchiv Ost 1976 bis 1989“ und Herausgabe des Buchs „Gegenbilder – Filmische Subversion in der DDR“. 2009 Kurator der Filmreihe „Winter adé – Filmische Vorboten der Wende“ (Berlinale). 2009 Dokumentarfilm „Behauptung des Raums – Wege unabhängiger Ausstellungskultur in der DDR“ (mit Jakobine Motz). 2015: Dokumentarfilm „Ornament & Verbrechen“ (mit Jakobine Motz). Kurator und Filmkritiker; zahlreiche Veröffentlichungen, vor allem über Underground- und Experimentalfilm sowie über das Filmemachen unter totalitären Bedingungen; daneben Arbeit in Gremien, Jurys und Fachverbänden; Lehrtätigkeit. Lebt und arbeitet in Berlin.

natürlich unsere Meinung gesagt und geholfen. Sehr wichtig war, dass wir uns die Zeit genommen haben, für die Leute da zu sein.

Wie ging es dann weiter?

RG: 1994 liefen die beiden ABM-Stellen aus. Wir haben die vielen angefangenen Projekte zu Ende gebracht und ohne Vertrag einfach weitergearbeitet, haben Lobbyarbeit betrieben, sind zu allen Fraktionen gegangen und haben denen einfach einen Packen von unseren Videos in die Hand gedrückt. Schließlich haben wir es tatsächlich geschafft, die Kommunalpolitiker und

das Jugendamt von unserer medienpädagogischen Arbeit zu überzeugen, sodass zwei neue Personalstellen dafür geschaffen wurden.

1996 sollte das Clubkino Siegmars abgewickelt werden. Der Vorschlag kam auf, aus dem Clubkino gemeinsam mit der Filmwerkstatt ein Medienhaus mit Kino, einer kleinen Filmproduktion und einer Medienwerkstatt zu machen.

BK: Das eigene Kino war das Beste, was uns passieren konnte.

Und dann hatte ich das Glück, dass ich 2000 einen Film drehen konnte, der bei der Berlinale lief. „Forbidden Fruit“ erzählt eine lesbische Liebesgeschichte im ländlichen Simbabwe, hat 2001 den TEDDY-Award bekommen und lief danach weltweit auf Festivals. Da haben wir als Filmwerkstatt dann nochmals eine halbe Personalstelle dazu bekommen.

Vorbilder in dem Sinne wie Ralf und Lutz hatte ich keine. Ich habe versucht, eine eigene Bildsprache zu entwickeln.

Welchen Auftrag hatte die Filmwerkstatt zu dieser Zeit?

RG: Bei der Vereinsgründung wurde formuliert, dass es uns im Schwerpunkt um das filmische Schaffen geht. Sowohl für Profis, als auch für Jugendliche. Der Verein selber fungierte ab 1997 auch noch zusätzlich als freier Träger des Kinos.

Was laufen im Moment für Projekte bei der Chemnitzer Filmwerkstatt?

RG: Aktuell haben wir neben zahlreichen medienpädagogischen Projekten drei Kurzfilme in der Postproduktion, unter anderem den dritten Teil von „Hammerthal“ von Olaf Held, der im 1. Quartal 2019 zu sehen sein wird, und auf den ich mich schon sehr freue.

Wir uns auch.

Vielen Dank für das Gespräch.



Collage: digitalisiertes Filmmaterial
„Die Folklore der Schleifer Region/Snorki,
dudy, kantorki“ der Stiftung für das sorbische
Volk – Stefanie Busch/David Buob



Einblicke in die Praxis eines Archive Researcher und Archive Producer

Die „Bildfinderin“

Text/Foto: bildfinderin/Monika Preischl

Archivmaterial, oder auch archiviertes Filmmaterial, das im englischen *stock footage* genannt wird, ist häufig ein wichtiger Bestandteil in Filmproduktionen. Oft verschwinden dabei die Grenzen zum selbstgedrehten Filmmaterial. Bei Archivmaterial kann es sich um bereits veröffentlichtes, aber auch unveröffentlichtes Material handeln, wie Klammerreste. Das sind analoge Filmreste, die nicht im Schnitt bzw. finalen Film vorkommen oder nie in der Öffentlichkeit gezeigt wurden.

Die berühmten alten schwarz-weißen Tarzan-Spielfilme der 1930er-Jahre wurden in Kalifornien gedreht und enthalten unveröffentlichtes Ton- und Filmmaterial aus der an Originalschauplätzen in Afrika gedrehten MGM Produktion „Trader Horn“ (1931). Auch die klassischen Autofahrten, die man aus vielen amerikanischen Spielfilmen kennt, wurden meist mit Archivmaterial in einer Rückprojektion gedreht. Abgelöst wurde dieses optisch nicht sehr realistische Verfahren durch die Möglichkeit der digi-

talen Einarbeitung von Fremdmaterial, genannt VFX.

Viel häufiger werden jedoch historische Bilder und Töne im dokumentarischen Bereich verwendet. Die Bandbreite des Archivmaterials in sogenannten Kompilationsfilmen ist nicht nur auf das filmische Format beschränkt, sondern reicht von Fotos über Audiodateien, Schriftstücken bis hin zu Kunstobjekten. Die Schnittstelle zwischen deren Eigentümern – also den Archiven, Sammlern, Erben oder Institutionen – übernehmen die Archive Researcher. Die Bandbreite an kreativem Input und Erfahrungen im Umgang mit Archivmaterial macht sie zu hochspezialisierten Fachkräften. Der Beruf gehört in Ländern wie Frankreich, England und den USA seit vielen Jahrzehnten ganz selbstverständlich zu einer Filmproduktion.

Für den international tätigen Archive Researcher gibt es im deutschsprachigen Raum bisher keine vergleichbare Berufsbezeichnung. Diese wird bisher – sprachlich nicht korrekt – als Archiv-Recherche übersetzt und führt oft zu miss-

verständlichen Vorstellungen über den Beruf. Kontaktiert eine Filmproduktion bereits in der Entwicklungsphase einen Archive Researcher und nutzt dessen Expertise bezüglich Inhalt, Kosten und Rechten, unterstützt dieser die Ermittlung eines realistischen Budgets für Lizenzkosten. Denn diese müssen in der Kalkulation zur Finanzierung des ganzen Filmes berücksichtigt werden. Zu den herausfordernden inhaltlichen und organisatorischen Aufgaben zählt die Erschließung filmischer, fotografischer oder schriftlicher Nachlässe. Als Grundlage für den Schnitt kann die Entwicklung eines Workflows für die Aufbereitung von Archivmaterial in enger Abstimmung mit der Produktion einen professionellen Arbeitsprozess bis zur Fertigstellung der Postproduktion gewährleisten. Der Archive Researcher kann auch als Archive Producer die Erstellung von Ausschnitts- und Lizenzverträgen betreuen. Dabei ersetzt er keinen Juristen, aber er kann mit seinen Erfahrungen beraten und Kosten sparen helfen.

Archive Researcher sind kreativ arbeitende Menschen, die – auf Augenhöhe mit Regie und Montage eingesetzt – auch dramaturgisch arbeiten können. Ein Beispiel ist der Kino-Dokumentarfilm „Beuys“ von Andres Veiel, der fast nur aus Archivmaterial besteht. Den verschiedenen Gewerken – Regie, Montage und Archiv – ist es in enger Teamarbeit gelungen, aus vielen hundert Stunden Bewegtbild und Zehntausende von Fotos auf höchstem Niveau ein ungewöhnliches Porträt des Künstlers Joseph Beuys zu zeichnen.

Ausländische Produktionen beauftragen deutsche Archive Researcher oft, analoge Filme aus dem riesigen Bestand des Bundesarchivs zu bestellen. Eine französische Produktion hat zum Beispiel auf YouTube in einem anderen Dokumentarfilm einen Schnipsel einer Deutschen Wochenschau aus dem Zweiten Weltkrieg in schlechter Qualität gefunden und benötigt nun eine digitale Abtastung vom Originalmaterial in hochauflösender HD- oder 2K-Qualität. Eine solche Anfrage verlangt eine möglichst eindeutige Abklärung des Inhalts und der Rechteinhaber. Das heißt aber auch, erst durch Recherche in Büchern oder im Internet den Ort und das Datum zu ermitteln, um die richtige Filmrolle zu finden. Gehören die Rechte an dem gesuchten Wochenschau-Material der Transit GmbH, der Verwertungsgesellschaft der Bundesrepublik Deutschland, darf man mithilfe

eines Bundesarchiv-Mitarbeiters die Filmrolle an einem Schneidetisch kostenpflichtig sichten und dabei mit seiner eigenen Kamera abfilmen. Dieser Clip wird als digitales Ansichtsmaterial an die Produktion in den Schneiderraum geschickt und dort in den Film eingeschnitten. Nach Fertigstellung des Schnitts wird der Ausschnitt vom Editor oder der Schnittassistenten an den Archive Researcher zurückgeschickt. Damit geht es zum zweiten Teil, der sogenannten Klammerung, die wiederum im Bundesarchiv am Schneidetisch mit der Original-Filmrolle stattfindet. Dort wird der Ausschnitt geklammert – das heißt, es werden Papiermarker an den Anfang und an das Ende des ausgewählten Filmausschnitts in die Filmrolle geklemmt, damit der Filmabtaster weiß, welches Material er digitalisieren muss. Zwischenzeitlich muss die Lizenz mit Transit verhandelt werden. Erst wenn der Lizenzvertrag unterschrieben ist, darf die Filmrolle an den Filmabtaster herausgegeben werden. Nach ein paar Tagen wird dann der hochaufgelöste digitale Clip meist per Datentransfer an die Produktion geschickt, um ihn mit dem bisher im Film enthaltenen Ansichtsmaterial auszutauschen. Erst nach Abnahme durch Schnitt und Regie ist der Vorgang abgeschlossen.

Die Recherche von lizenzierbaren Originalfilmen auf der Basis von YouTube-Clips bedeutet für Produktionen einen sehr hohen Zeit- und Kostenaufwand, da es sich in der Regel um Raubkopien oder Mitschnitte von Kompilationsfilmen handelt. Deshalb versucht der Archive Researcher dieses Produktionsrisiko zu mindern, indem er nur Archivmaterial anbietet, das aus professionellen Archiven oder direkt von den Urhebern stammt.

Eine Kollegin und ich haben es uns zum Anliegen gemacht, für einen besseren Service und Zugang zu originalem Filmmaterial im Bundesarchiv zu kämpfen. Filmrollen werden dort nie als Ganzes abgetastet und in den digitalen Bestand des Bundesarchivs eingepflegt. Die Recherche ist aufgrund einer fehlenden funktionierenden Datenbank fast unmöglich. Wir würden uns über Unterstützung freuen, aber die Vernetzung der Archive Researcher in Deutschland ist noch Entwicklungsarbeit. Die wenigen hauptberuflich Tätigen kann man zurzeit an einer Hand abzählen. Dabei ist dieser Beruf ein wahres Privileg und jede Produktion kann sich glücklich schätzen, eine Bildfinderin oder einen Bildfinder an Bord zu haben. ■





Collage: Archivmaterial aus dem
Historischen Archiv des Vogtlandkreises
– Stefanie Busch/David Buob



„10 Minutes Older/ Vecāks par 10 minūtim“, 1978, Regie: Herz Frank

Filmerbe ist zum Streamen da. Kostenlos.

Filmerbe-Sicherung in Lettland

Text: Elina Reitere

Die Originalnegative aller lettischen, abendfüllenden Spielfilme, die in der Sowjetzeit entstanden sind, liegen in russischen Archiven. Das Staatliche Archiv für Kino-, Foto- und Audiodokumente Lettlands verfügt nur über Positivkopien und diese sind meistens in einem sehr schlechten physischen Zustand. Die Gespräche mit Russland über eine mögliche Zusammenarbeit bei der Digitalisierung der Originalnegative dauern immer noch an.

Wenn ein Filmprogramm zur Geschichte des lettischen Films zusammengestellt wird, ist oft der Zustand der Positivkopie das ausschlaggebende Kriterium, ob der Film ins Programm genommen werden kann. Deshalb stellt die digitale Restaurierung und das Zugänglichmachen des lettischen Filmerbes auch eine Art Wiederaneignung der lettischen Filmgeschichte dar.

Die Digitalisierung der Filme im Staatlichen Archiv für Kino-, Foto- und Audiodokumente

Lettlands fing 2005 an, als die japanische Botschaft dem Archiv eine gebrauchte Telecine schenkte. Die ersten Maßnahmen digitaler Restaurierung fanden von 2008-2011 statt. Diese wurden vom lettischen Staat und vom European Regional Development Fond finanziert, wobei das National Film Centre of Latvia als Träger des Projektes auftrat. Die Arbeiten wurden in Dänemark von Nordisk Film ausgeführt.

Zu dem Zeitpunkt wurde man aber mit der Tatsache der immer weiter sinkenden Anzahl der Kinoleinwände im ganzen Land konfrontiert. Waren es 1990 noch 90 Filmtheater in ganz Lettland, sank die Zahl 2008 auf nur noch 15. Deshalb einigte sich das National Film Centre of Latvia mit der Lettischen Nationalbibliothek, dass ab Februar 2009 alle lettischen Filme, die im vom National Film Centre of Latvia betreuten Internetportal filmas.lv zu finden sind – sowohl alte, als auch neue Werke –, in allen öffentlichen Bibliotheken Lettlands kostenlos zum Streamen angeboten werden.

2015 ging das National Film Centre of Latvia noch einen Schritt weiter und hat in Zusammenarbeit mit Filmproduzenten eine Art virtuelles Filmtheater bei filmas.lv eingerichtet. In dieser Rubrik sind kuratierte Filmprogramme aus allen Perioden der lettischen Filmgeschichte zum Streamen kostenlos zugänglich (durch Geoblocking aber nur auf Lettland beschränkt). Die dabei entstehenden Kosten, beispielsweise die Gebühr für die Copyrights, übernimmt der lettische Staat.

Am ersten Tag, als dieses virtuelle Filmtheater online ging, erlebte es so hohe Zugriffszahlen wie kein anderes der Projekte für den digitalen Raum, die Lettland für das Zugänglichmachen von Kulturerbe hat: Dies sind u. a. der Nationale Museumskatalog, eine Kulturkarte Lettlands und das Onlineportal diva.lv mit den Digitalisaten aus der lettischen Rundfunkgeschichte. [Filmas.lv](http://filmas.lv) hat deshalb 2015 den lettischen Kulturpreis als Überraschung des Jahres bekommen.

Dabei muss betont werden, dass auf filmas.lv hauptsächlich Spielfilme und Dokumentarfilme zu finden sind. Die digitalisierten Filmchroniken und andere dokumentarische Aufnahmen dagegen sind im archiveigenen Portal redzidzir-dilatviju.lv zugänglich. Hier sind alle, vor allem gemeinfreie Filmchroniken und Kulturfilme von den Anfängen des Films in Lettland bis 1959 kostenfrei auf der ganzen Welt abrufbar. Allmählich werden auch gemeinfreie dokumentarische Aufnahmen jüngerer Datums online gestellt. Die Filmwerke, die nicht gemeinfrei sind, können im Archiv vor Ort gesichtet werden.

Seit Anfang 2018 wird wieder ein großes, vom lettischen Staat und vom European Regional Development Fond finanziertes Projekt zur Digitalisierung und Restaurierung des Kulturerbes Lettlands realisiert, im Rahmen dessen geplant ist, bis 2021 verschiedene Dokumente, die im Nationalen Archiv für Film, Foto und Audiodokumente aufbewahrt werden, zugänglich zu machen. Die Arbeiten werden vom Filmstudio Lokomotive realisiert – inzwischen wird gesetzlich verlangt, dass die Digitalisierung von historischem Filmmaterial in Lettland durchgeführt werden muss, weil, laut Archivgesetz, das einzige Exemplar eines Dokuments das Land nicht verlassen darf. Im Rahmen dieses Förderprojektes sind gerade eben solche Klassiker der berühmten Rigaer Schule des Poetischen Dokumentarfilms wie „10 Minutes Older/ Vecāks par 10 minūtim“ (1978) von Herz Frank, „The Beginning/ Sākums“ (1961) von



„Four White Shirts/ Četri balti krekli“, 1967, Regie: Rolands Kalniņš. Foto: Juris Dzenis/ Rigaer Filmmuseum

Uldis Brauns und „The White Bells/ Baltie zvani“ (1961) von Ivars Krauklītis digital restauriert worden. Der Spielfilm „Four White Shirts/ Četri balti krekli“ (1967, Reg. Rolands Kalniņš), der bis 1986 nicht gezeigt werden durfte, dieses Jahr aber im Programm von „Cannes Classics“ aufgeführt wurde, gehört ebenso dazu.

In der nächsten Phase dieses Förderprojektes hofft das Filmarchiv, ein Kompetenzzentrum für Digitalisierung einrichten zu können, um anderen Gedächtnisinstitutionen die Infrastruktur dafür zu bieten, die Filmmaterialien aus ihren eigenen Beständen digital zu erfassen.

Abschließend muss die besondere rechtliche Situation der Filme erwähnt werden, die von 1964 bis zum 4. Mai 1990 im Rigaer Filmstudio entstanden sind. Entgegen dem bisherigen Rechtsverständnis hat der Oberste Gerichtshof Lettlands Anfang 2017 entschieden, dass das Urheberrecht bei diesen Filmen nicht beim lettischen Staat liege, sondern bei in der Herstellung des Filmwerkes involvierten natürlichen Personen u. a. beim Regisseur, Drehbuchautor oder Komponisten. ■



Elīna Reitere

Elīna Reitere ist lettische Filmkritikerin, die in Leipzig lebt und nebenbei über Digitalisierung des Kulturerbes auf creativemuseum.lv bloggt.



Sachsens Experte für die Archivierung audiovisueller Medien geht in Rente.

Porträt Stefan Göock

Text: Nadine Faust Foto: Regine Barthold, Andreas Schmidt

Eigentlich studiert Stefan Göock, Jahrgang 1950, Chemie. Doch bevor er seinen Abschluss machen kann, verschlägt es ihn in die Stadtkultur nach Erfurt. Ab 1977 betreut er am Stadtkabinett für Kulturarbeit Leipzig Fotografie und Film. „Seit frühester Kindheit habe ich das als Hobby betrieben und das mit diesem Schritt professionalisiert. Und zur damaligen Zeit waren Fotografie und Film ja auch durchaus etwas Chemisches“, erzählt Göock. Schon als Teenager habe er sich ein eigenes Fotolabor gebaut.

Im Zusammenhang mit seiner neuen Arbeit kann Göock auch das Bezirksfilmstudio Leipzig nutzen. Damals lernt er die Bestände von Stadt und Bezirk kennen, die bis zu den Anfängen der 60er-Jahre zurückreichen und damals bereits in schlechtem Zustand sind. „Wir haben Anfang der 80er-Jahre schon gesehen, dass man da eigentlich was tun müsste.“

Nach dem Umbruch 1989/90 wird aus dem Stadtkabinett die Kommunale Kulturwerkstatt, bei der Göock alle Bestände sicherstellt, die ihm zufliegen – darunter solche von Leipziger Filmgruppen, die des ehemaligen Bezirksfilmstudios und die des Zentralhauses für Kulturarbeit der DDR. Zum Bestand des Zentralhauses erinnert sich Göock: „Das Sächsische Staatsministerium für Wissenschaft und Kunst war 1994 der Auffassung, man sollte diese Filmsammlung für Sachsen bewahren.“ Mit Projektmitteln wird die Sicherung und Erschließung der Sammlung bis 1996 gefördert.

Mit dem neuen Archivgesetz für den Freistaat Sachsen vom 17. Mai 1993 sind nun auch Filme, Tonträger und maschinenlesbare Datenträger archivwürdig. Doch erst 1997 werden die Filmbestände vom Staatsarchiv Leipzig übernommen und für die audiovisuellen Medien wird eine Stelle geschaffen. Eine einzige, wohlgerneht.

Seit dem 1. Dezember 1997 ist Stefan Gööck also Sachbearbeiter für audiovisuelle Medien beim Sächsischen Staatsarchiv. Bis zu seinem Ausscheiden Ende 2018 macht er den Archivaren Vorschläge zur Archivierung, sichert und bewahrt das Material, betreut die Nutzung und kümmert sich in letzter Zeit vor allem um die Digitalisierung. So oft er kann, bindet er dabei Praktikanten und Auszubildende ein. Die Technik erschließt er sich oft selbst, hält Kontakt zu Medienproduzenten und -archiven. An seinem Platz, seit 2009 im Archivzentrum Hubertusburg, versammelt er technische Hilfsmittel aus allen Jahrzehnten.

Mehr als 30.000 Medieneinheiten betreut Gööck. Er gibt dabei zu bedenken: „Es hat sich nach dem Umbruch 1989/90 gezeigt, dass in der Medienwüste Ost doch sehr viel mehr an Medien entstanden ist und weiter entsteht, als man vielleicht vermutet. Zumal das Staatsarchiv ja das Archiv der Landesregierung ist.“ Heißt: Hier werden hauptsächlich Materialien aus Landesbehörden gesichert, also zum Beispiel Magnetton- und Videokassetten von Reden und Vorträgen oder Industriefilme aus DDR- und Vorkriegszeit. Es gibt aber auch Belegvideos aus der sächsischen Filmproduktionsförderung. „An sich ist Unterhaltungskino aber nie ein Thema gewesen.“

Groß sind jedoch die Umbrüche in den Formaten. Aus Film- wird zunächst Videomaterial und dann digitales Bewegtbild. Im Audibereich fängt die Digitalisierung schon Mitte der 90er-Jahre an, der Hörfunk verabschiedet sich damals zuerst vom Magnettonbandgerät. Doch während die Umwandlung von Videos und Tonbändern in digitale Formen unumstritten ist, scheiden sich beim herkömmlichen Filmmaterial bisher die Geister. „Denn die Sicherung der dabei entstehenden Datenmengen ist momentan noch deutlich teurer als die Sicherung der analogen Originale“, weiß Gööck. Da sich die digitalen Formate zudem immer weiterentwickeln, warten die Experten diesbezüglich ab und schaffen stattdessen ein trockenes, kühles Klima für originales Filmmaterial.

Gegenwärtig übergibt Gööck das Sachgebiet Audiovisuelle Medien an seinen Nachfolger. Der ist eigentlich ausgebildeter Historiker, hat aber in Wien schon mit Medien gearbeitet. Das Thema Medienarchivierung wird in der Ausbildung von Archivaren noch recht stiefmütterlich behandelt, entsprechende Fortbildungen an der



Archivschule in Marburg führt Gööck von 2016 bis 2018 selbst durch. „Im Archivwesen richtet sich der Blick eher aufs Kerngeschäft. Meine Archivkollegen im Sächsischen Staatsarchiv sind stolz auf 1000 Jahre sächsische Überlieferung und die wird gesichert in Gestalt von ungefähr 110 Regalkilometern Akten. Demgegenüber ist Medienüberlieferung etwas verhältnismäßig Neues.“

Dabei ist auch zu bedenken: Nur 1,5 bis drei Prozent aller Materialien werden überliefert. Denn der Steuerzahler muss für unabsehbare Zeit dafür aufkommen, all dies zu erhalten. „Das ist eine Entscheidung, die auch mit Verantwortung einhergeht“, stellt Gööck klar.

Nach der Zukunft gefragt, sieht Gööck vor allem folgendes Problem: „Die eigentliche Herausforderung ist, mit der digitalen Datenflut kompetent umzugehen und digitale Daten für die Ewigkeit zu sichern. Da gibt es Konzepte, aber es gibt keine jahrzehntelange Erfahrung.“ Hier treffen die kurzlebige IT-Branche, die sich in kurzen Zyklen immer wieder erneuert, und Archive, die an Jahrhunderte oder an tausend Jahre denken, aufeinander. „Sicher ist nur eins: Die Dinge werden nicht einfacher – und sie werden nicht billiger.“ ■



Nadine Faust

ist freie Journalistin in Dresden, spezialisiert auf die Bereiche Film, Kunst und Campus, aber immer interessiert an Neuem. Sie verantwortet den studentischen Blog Campusrauschen.



Fine Kwiatkowski, Greiz 2017

„...aber der Tanz ist da“

Text: Jana Endruschat

9:56 Uhr. Das Zentralwerk in Dresden. Ich sitze auf einer kleinen Mauer in der Sonne, als Michael Sommermeyer mit grünen Ford in die letzte Parklücke direkt vor der Eingangstür einlenkt. Er wollte schon längst dagewesen sein, entschuldigt er sich sofort, aber ein Termin habe ihn aufgehalten. Während des gefühlten 5-minütigen gemeinsamen Weges durch die Flure des Zentralwerks, gelangen wir in das Büro von hechtfilm. Gemütlich, so mein erster Eindruck. Eine Couch, eine alte Anrichte und etliche gut gefüllte Regale lassen das Büro wie eine klassische Kreativwerkstatt wirken.

Wenige Minuten später steht Barbara Lubich im Raum. Sie ist das andere Gesicht von hechtfilm und sie ist die Regisseurin des Langzeit-Dokumentarfilmprojekts „Im Umbruch“, weswegen ich heute hier bin.

„Im Umbruch“ ist ein Film über drei Tänzerinnen, starke Frauen – androgyn und weiblich – unkonform und doch in der Rolle; er verhandelt „Umbruch“ als politisches und persönliches Thema. Im Mittelpunkt steht die ostdeutsche Ikone der Improvisation Fine Kwiatkowski. Fine inspirierte, irritierte und begeisterte ihr

Publikum. Der Sound ihrer Band war eine Mischung aus Free Jazz und Industrial Noise. Für die Menschen, die Fines Performances in den achtziger Jahren erlebten, war sie die Verkörperung des Ausbrechen-Wollens aus einer stagnierenden Gesellschaft. Ihrer permanenten Reibung im System DDR folgte der konsequente Ausbruch aus dem System, erfahre ich von Barbara. „Sie ist ausgestiegen und hat ihre Heimat in der einsamen Natur Mecklenburgs gefunden, wo sie sich politisch gegen Rechts engagiert.“ Der Film endet mit einem Neuanfang: Fine zieht weiter.“

Daniela Lehmann, ebenso Protagonistin, trägt das Erbe ihrer DDR-Kindheit und sucht heute noch ihre Heimat. Sie zog mit frisch geborener Tochter nach Dahab (Ägypten). Der Film begleitet ihr freies Leben am Roten Meer und ihre Rückkehr nach Deutschland.

Die dritte Frau im Film ist Cindy Hammer. „Sie ist in einem neuen System aufgewachsen. Sie vereint Gegensätze und bricht sie auf. Das moderne Pendant zu Fine, eine zukünftige Ikone? Sie scheint ihre Heimat in sich zu tragen: Sie ist ein Dresdner Kind, sie ist verwurzelt in der Stadt



Cindy Hammer, Dresden 2018

und bewegt sich sicher“, so Barbara. Wie bereits im Dokumentarfilmprojekt „Come Together. Dresden und der 13. Februar“ beschäftigt sich „Im Umbruch“ mit dem Wirken der Vergangenheit in die Gegenwart. Auch dieses Mal fußt das Filmprojekt auf intensiver Forschungsarbeit und langjährigen Recherchen.

2005 findet das erste Interview zwischen Fine und Barbara statt. Damals begann alles im Rahmen ihrer Forschungen für die Dissertation, in der sie sich mit der noch jungen interdisziplinären Aufarbeitung der Kunstentwicklung der DDR beschäftigte.

„Alles was mich beschäftigt ist Langzeit. Ich entwickle Themen über mehrere Projekte. Das ist tatsächlich mein Selbstverständnis. Film ist wiederum mein Medium. Das entspricht meiner Denkweise. Selbst wenn ich schreibe, collagiere ich. Ich bin im Dokumentarfilm zuhause – definitiv.“

Mich interessiert, wie viel Barbara und wie viel Michael in diesem Projekt stecken und erfahre, dass es dieses Mal, anders als es bei ihrem Dokumentarfilm „Banda Internationale“ war, eine klare Gewaltenteilung gibt.

Während sich Michael um die Antragstellung und die Budgetierung kümmert, und gelegentlich als Assistenz für Kamera und Ton einspringt, arbeitet Barbara inhaltlich. „Ich fungiere für Barbara als ‚Feedbackmedium‘, auch wenn ich im Thema nicht annähernd so tief drin bin“, lächelt Michael, und klärt auf, dass es natürlich vorab

viele gemeinsame Gespräche gab, bevor das Filmkonzept stand. Dazu ergänzt Barbara: „Michael ist derjenige, der meinen ganzen Wahnsinn abkriegt, damit ich mich sortieren kann...muss.“

Der Film schichtet, reflektiert und überlagert Aussagen, Bewegungen und Bilder von damals und heute und geht dabei auf die Suche nach dem Zugang zu einer Umbruchszeit, in der die Improvisation eine besondere Bedeutung hatte. Dabei setzt Lubich das Archivmaterial, das hauptsächlich aus Privatquellen stammt, nicht illustrierend ein, sondern versucht vielmehr ein Lebensgefühl dadurch zu vermitteln.

Es gibt zahlreiche professionelle Fotografien, ebenso private Aufnahmen von der Tourzeit, es gibt Statements von Musikern und Künstlern, die mit Fine zusammenarbeiteten und es gibt Filmaufnahmen, wie von Lutz Dammbeck. Ob letztgenannte den Weg in den Film finden, ist sich Lubich noch gar nicht sicher und verweist auf das begrenzte Budget, was für „Im Umbruch“ zur Verfügung steht.

„Ich habe 10 Jahre meines Lebens damit verbracht, dieses Material zu sichten, zu sichern, zu katalogisieren und vor allem zu verstehen. Das war eine Mordsarbeit. Gerade die ‚Szene‘ hat vor allem ganz wenig Material aus den 70er/80-er Jahren, weil sie einfach nicht so viele Möglichkeiten hatte, ihre eigene Arbeit zu dokumentieren.“

Eigentlich sollte „Im Umbruch“ schon ein Stück weiter sein, erzählt mir Michael, „aber

wir hatten dieses Jahr so viele Projekte.“ „Es ist wieder ein wahnsinnig schmales Budget, was es schon möglich macht, so einen Film zu realisieren“, fährt Michael fort, „aber man kann den dann nicht so machen, dass man sagt: Ich nehme mir jetzt ausschließlich die Zeit dafür. Es ist einfach so, dass man dazu parallel andere Projekte zum Geldwerb fahren muss, sonst funktioniert es nicht.“

Lange haben sie darum gekämpft, eine Verwertung hinzukriegen, doch weder ein Verleih noch die wirtschaftliche Filmförderung wollten beim Projekt einsteigen. Doch an eine klassische Kinoauswertung haben beide nie geglaubt. Eher wollen sie die Kooperation mit über 20 Partnern nutzen, die ihr Interesse am Projekt bekundet haben. Das sind Museen, Archive, Kulturstätten und Vereine, die sich für das Thema interessieren – vom MoMa über die Jazzwerkstatt Peitz bis zum Tanzfilminstitut Bremen.

Unterstützt wurde hechtfilm von Anfang an von der Kulturstiftung des Freistaates Sachsen und dem Kulturamt Dresden. Ende letzten

Jahres kam die Sächsische Landesmedienanstalt (SLM) dazu, als hechtfilm es gar nicht mehr für möglich hielt.

Ich lerne hechtfilm als ein „Instrument“ kennen, das eine eigene Dynamik hat. Jeder bringt seine Projekte ein, auch wenn letztlich nicht alles über hechtfilm läuft. „Das sind Abläufe und Spezialisierungen, die sich ergeben“, so Barbara und ergänzt: „Was ich mir wünsche, ist, dass wir eine Form finden, wie man das Konstrukt in seiner Spezifik auch stärkt. Es ist ja ein funktionierendes Konstrukt. Eigentlich sind viele Filmemacher oder Autoren auf der Suche nach genau solchen Konstrukten, die das Filmemachen ermöglichen sollen. Wir haben unser eigenes Instrument geschaffen. Das schätze ich sehr. Wir wollen gerne seine Entwicklung vorantreiben. Dabei muss es aber nicht zwingend um mehr Projekte gehen, sondern einfach die Finanzierung normal werden.“ ■

www.hechtfilm.de

Anzeige

WIR HALTEN IHNEN DEN RÜCKEN FREI

BESTE TECHNIK

für Werbung, Film und TV

- » breites LED-Portfolio
- » individuelle LED-Lösungen
- » DMX und CRMX Know-how
- » eigenes leistungsstarkes Akkusystem
- » Kostentransparenz und Budgettreue
- » individuelle Betreuung und Beratung



MAIER BROS. GmbH

LEIPZIG - ERFURT - BERLIN - KÖLN - MERAN/SÜDTIROL

www.maierbros.de



Collage: aus dem digitalisierten
Filmmaterial „Victoria“ der Chemnitzer
Filmwerkstatt – Stefanie Busch/David Buob

Der **FILMVERBAND SACHSEN** gratuliert seinen Mitgliedern zu einem erfolgreichen Filmjahr 2018

Eine Auswahl nationaler und internationaler Preise



Zwischen uns steht ein Salat

Buch & Regie: Alice von Gwinner

Produktionsfirma: Alice von Gwinner Film & Media Design

Kamera: Conrad Lobst

Auszeichnungen in 2018:

- Jurypreis „Beste Kamera“ beim 15. Kurzsuchtig – Mitteldeutsches Kurzfilmfestival
- Fresh Carbon Award, Category: Narrative
- Publikumspreis bei 14. FILMthuer, Thüringer Kurzfilmfestival in Erfurt



Sandmädchen

Regie: Mark Michel

Produktionsfirma:

worklights media production in
Koproduktion mit Mark Michel

Auszeichnungen in 2018:

- DRK Medienpreis 2018
- Best Film GRAND PRIX 2018 BOSIFEST



Gefangen auf dem Königstein

Regie: Richard Krause

Produktionsfirma: Biermann-Jung Kommunikation & Film

Auszeichnungen in 2018:

- Silberner Delphin bei den Cannes Corporate Media & TV Awards



Foto: Avanga

Nanoelectronics: Highly Efficient Structures for Tomorrow's Information Technology

Regie: Jürgen Magister

Produktionsfirma: AVANGA Filmproduktion GmbH & Co. KG

Kunde: Helmholtz-Zentrum Dresden-Rossendorf

Auszeichnungen in 2018:

- GOLD Green Award, Deauville Green Awards, Deauville, Frankreich
- Kategorie: Innovations and Technological Leaps

Motoren

Regie: Clemens Hübner

Produktionsfirma: AVANGA Filmproduktion GmbH & Co. KG

Agentur: Juniks Marketing GmbH

Kunde: VEM motors GmbH

Auszeichnungen in 2018:

- intermedia-globe GOLD, Int. WorldMediaFestival, Hamburg,
- Kategorie: Sales Promotions: POS-Solutions



Foto: Neue Celluloid Fabrik / Castelnuovo

MUHI - generally temporary

Regie: Rina Castelnuovo-Hollander & Tamir Eltermann

Produktionsfirma: Neue Celluloid Fabrik

Auszeichnungen in 2018:

- Neißer Filmfestival, Germany: Audience Award
- Festival internazionale Segni della Notte, Urbino, Italy: Edward Snowden Award
- Le Voci dell'Inchiesta, Italy: Grand Jury Prize & Audience Award
- Millenium Festival, Belgium: Audience Award
- Santa Barbara Jewish Film Festival, USA: Best Documentary Film
- Thessaloniki Documentary Film Festival, Greece: Special Mention, Amnesty International Jury
- Sochi International Film Festival, Russia: Best Documentary Award
- Guangzhou Doc International Film Festival, China: Golden Kapok Award for Superior Documentary Feature & Golden Kapok Award for Superior Directors
- Internacional Festival Signos de la Noite, Portugal: Night Award
- MOVE IT! Filmfestival für Menschenrechte und Entwicklung 2018, Germany: „Dresdner Filmpreis“



Foto: Anke Neugebauer

RAUS

Regie: Philipp Hirsch

Produktionsfirma: ostlicht

Filmproduktion GmbH

Kinostart: 17. Januar 2019

Auszeichnung:

- Biberacher Filmfestspiele Publikumspreis

Ralf Forster: Greif zur Kamera, gib der Freizeit einen Sinn – Amateurfilm in der DDR

Technisch versierte Tüftler und Bastler mit künstlerischen Ambitionen

Text: Klaus-Dieter Felsmann

„Greif zur Feder, Kumpel! Die sozialistische Nationalliteratur braucht dich!“, so kündete die Losung über dem Podium der ersten Bitterfelder Konferenz im April 1959. Das ursprüngliche Ziel der Tagung war es, Wege aufzuzeigen, wie in normalen Alltagsberufen arbeitenden Menschen ein aktiver Zugang zu Kunst und Kultur ermöglicht werden kann. Dieser volkspädagogische Gedanke wurde allerdings dadurch überformt, dass die SED-Führung den Anlass zu nutzen suchte, Berufskünstler im Sinne der ideologischen Vorgaben zu reglementieren. Letzteres Anliegen scheiterte kläglich und so spielte schon wenige Jahre später der „Bitterfelder Weg“ in der Propaganda keine Rolle mehr. Praktisch lebte demgegenüber der Ursprungsgedanke, eine breite Volkskunst zu befördern, bis zum Ende der DDR 1989 fort. Die „Kumpel“ jedweden Geschlechts waren seinerzeit aufgefordert, nicht nur zur Feder, sondern auch zum Pinsel, zur Häkelnadel oder zur Kamera zu greifen. Dafür wurden materielle Bedingungen meist über die Fonds von Großbetrieben und gesellschaftlichen Organisationen geschaffen. Was sich dabei mit Blick auf das bewegte Bild wie entwickelt hat und was dabei herausgekommen ist, das ist Gegenstand der vorliegenden Publikation.

Gemeinsam mit Kollegen begann Ralf Forster zwischen 2004 und 2006 die bis dahin ungeordnet und willkürlich verstreut vorliegenden Bestände des DDR-Schmalfilmschaffens zu erfassen, in einer Datenbank zu katalogisieren und, wenn möglich, in geordnete Archivverhältnisse zu überführen. Nach Abschluss dieses Projekts blieb Forster dem Gegenstand verhaftet. Inzwischen sind in wesentlichem Maße durch seine Arbeit 1035 Studios und Einzelfilmer sowie 4689 Filme registriert und für Interessenten nachgewiesen. Auf dieser Basis setzte der Autor seine Studien fort, indem er Sachdokumen-

te auswertete, Zeitzeugengespräche führte und exemplarische Filmanalysen durchführte. Im Unterschied zu Regine Schiermeyer, die 2015 eine ähnlich einzigartige und umfassende Studie zur künstlerischen Amateurfotografie im Ch. Links Verlag vorgelegt hatte, sucht Forster seinen Gegenstand nicht von „oben“ aus Perspektive der Absichten der Kulturbürokratie zu erschließen, sondern er schaut mit den Augen seiner Protagonisten von „unten“ auf die darzustellende Materie. Explizit rückt Forster damit von der These der DDR-Geschichtsforschung ab, man habe es mit einem „durchherrschten“ System (Jürgen Kocka u. a.) zu tun, wo individuelles Leben allenfalls in Nischen möglich gewesen sei. Vielmehr bedient sich der Autor des Begriffs des „Eigen-Sinns“ (Alf Lüdtke u. a.), mit dem er „das Spannungsverhältnis von totalitärer Utopie und sozialer Praxis genauer betrachtet“ (S. 31). Im Ergebnis kann er belegen, dass „Akteure des DDR-Amateurfilms vielfältige Formen von ‚Eigen-Sinn‘ zeigten, „was den Merkmalen einer uniformen und ent-individualisierten Gesellschaft widerspricht. Amateurfilm in der DDR stellt sich [...] als ein Feld von engagierten Tüftlern und Bastlern, von technisch versierten und künstlerisch ambitionierten Spezialisten“ dar. (S. 451) Interessanterweise kommt Schiermeyer trotz andersartiger Fragestellung de facto hinsichtlich der Amateurfotografie zu ähnlichen Ergebnissen.

Konzeptionell hat sich Ralf Forster bewusst sowohl gegen die naheliegenden Strukturen eines quantitativ orientierten Nachschlagewerks zum DDR-Amateurfilm als auch gegen eine chronologische Darstellung des Gegenstands entschieden. Beide Formate hätten in erster Linie Bedeutung für Spezialisten gehabt. Für den Autor ging es um eine mit filmästhetischen Aspekten durchwirkte, kultursoziologische Sicht auf das ostdeutsche Amateurfilmerbe. Indem

er alle Einflussfaktoren in den Blick zu nehmen suchte – von den politischen Rahmenbedingungen, über soziale Beziehungen innerhalb der Studios bis hin zu technischen und künstlerischen Fragen – ist ihm eine spannende Arbeit gelungen, die über den Gegenstand hinausreichend wichtige Erkenntnisse zum Alltagsleben in der DDR vermittelt.

Innerhalb von vier zentralen Kapiteln fächert Forster seine Untersuchungsergebnisse auf. Zunächst ordnet er den Amateurfilm in das politische Gefüge der DDR mit all ihren wechselnden Schwerpunktsetzungen ein. Besonders aufschlussreich ist hier der Aspekt, wie unter Beachtung aller staatlichen Regulierungs- und Kontrollmechanismen, die bis hin zu Stasiaktivitäten reichten, dennoch autonomes Handeln in den Studios möglich war. Genau dieses Handeln ist Schwerpunkt des folgenden Kapitels: „DDR-Amateurfilm als Produktions- und Freizeitpraxis“. Dabei ist ein Moment besonders aufschlussreich. War die Organisation in Kollektiven in den 1950er Jahren über politischen Druck erreicht worden, erfuhr dies einen Wandel, indem das soziale Miteinander als positive Lebenserfahrung wahrgenommen wurde. „Eine vertrauliche, von außen kaum reglementierte Gemeinschaft hatte sich dort hergestellt.“ (S. 168)

Ein gesondertes Kapitel widmet der Autor der internationalen Anbindung des DDR-Amateurfilms. Hier ging es, wie bei allen Berufs- und Freizeitverbänden, weniger um einen privaten Austausch der Akteure, als darum, mit der Mitgliedschaft in internationalen Dachorganisationen kleine Plattformen zu schaffen, über die die DDR sich international bemerkbar machen konnte. Entsprechend war die Mitarbeit der Union Internationale du Cinéma d'Amateur (UNICA) vorwiegend auf Funktionärschicht angelegt. Trotz allem pflegten viele Studios individuell intensive Beziehungen zu Kollegen in Polen und der Tschechoslowakei, wo ähnliche Rahmenbedingungen wie in der DDR anzutreffen waren.

Im letzten Hauptkapitel finden sich exemplarische Filmanalysen, die auf der einen Seite verdeutlichen, dass mit dem Schwerpunkt der dokumentarischen Arbeit alle Genres im Amateurfilmbereich der DDR eine Rolle spielten. Auf der anderen Seite werden ästhetische Ansprüche aufgezeigt, die verdeutlichen, dass der in Frage stehende Amateurfilm deutlich vom

Familienfilm abzugrenzen ist. In einem Epilog setzt sich Forster vor dem Hintergrund seiner Forschung mit der weitverbreiteten Praxis nach 1990 auseinander, Ausschnitte aus Amateurfilmen im Gegensatz zu solchen in staatlichen Studios hergestellten als besonders authentische DDR-Bilder zu verkaufen. Für ihn ist eine solche vulgäre Gegenüberstellung unredlich, denn die Filme entstanden in einem ähnlichen gesellschaftlichen Kontext, der bei einer Interpretation mitgedacht werden muss.

Die Studie wird abschließend in einem Resümee zusammengefasst und durch ein ausgesprochen nutzerfreundliches Quellen- und Literaturverzeichnis ergänzt.

Im Gegensatz zu den Künstlerfilmen der 1980er Jahre brachte der Amateurfilm in den vorgegebenen Strukturen keine offen subversiven Inhalte hervor. Dennoch: „Insgesamt ‚siegten‘ Autonomie und Vielsprachigkeit über Kontrollbestrebungen und Begehrlichkeiten der Wirtschaft bzw. der Träger, die Filmakteure für ihre Zwecke zu instrumentalisieren.“ (S. 455) ■



edition text + kritik,
München 2018,
ISBN 978-3-86916-729-9



Entwurf der Nachbar des Hotel Astoria

AnimaDok und VR über das Leipziger Hotel Astoria

Der Schein und das Sein in einem Mikrokosmos

Text: Alina Cyranek Bilder/Collagen: Falk Schuster

Die Ereignisse in den Vorwendejahren und danach ragen tief in unsere Gegenwart. Wenn wir der Fotografie und dem Film – insbesondere dem Dokumentarfilm – unterstellen, Mittel zur Beobachtung und Reflexion von Gesellschaft sein zu können, dann gehen wir davon aus, dass Bilder uns mit dem Vergehen der Jahre helfen können, auf eine andere Weise mit Geschichte umzugehen. So begaben wir, Alina Cyranek und Falk Schuster, uns auf die Suche nach Geschichten und Geschichte rund um das Leben im Hotel Astoria der 1980er-Jahre. Das Ergebnis werden ein animierter Dokumentarfilm und eine VR Experience sein.

Angefangen hat alles mit einem Flohmarktbesuch. Dort entdeckte ich meine erste Speisekarte aus dem Hotel Astoria. Sie war für den Silvesterabend 1986/87 angefertigt worden und trug die Überschrift „Einen Sack voll guter Wünsche für 1987 – Ihr HOTEL ASTORIA Leipzig“. Darin das Menü: Meeresfrüchtecocktail „Kalmar“ mit

Toastherzen, zartes Kalbssteak „Kürschnermeister“ mit Edelgemüse, pochiertem Ei, sc. bearnaise und Mandelkroketten sowie die Eistorte „Astoria '87“. Für den Durchschnitts-DDR-Bürger war das wahrscheinlich mindestens eine Unbekannte.

Eine kurze Recherche im Internet genügte, dass ich in die Astoria-Welt hineingesaugt wurde. Mithilfe eines Arbeitsstipendiums der Kulturstiftung Sachsen verbrachte ich viele Wochen in der Behörde für Stasi-Unterlagen in der Runden Ecke in Leipzig und las hunderte Seiten, meist eng beschrieben von der Astoria-Führungsebene und weiteren Mitarbeitern, aber auch von Gästen. Ich bekam eine Ahnung davon, wie dieses Hotel funktioniert hatte. Das war erschütternd und skurril zugleich. Messezeiten oder besondere Anlässe wie Silvester waren Ausnahmezustände, welche die Staatssicherheit gewissenhaft „absicherte.“ Sie überwachte nicht nur die Gäste, sondern auch die Belegschaft und vor allem sich selbst. Es war nicht nur ein absurdes, sondern auch ein äußerst perfides System: Ein Mikrokos-

mos, in dem viele Dinge möglich waren, die sonst im Alltag der DDR unmöglich oder gar undenkbar waren: Devisenhandel, Prostitution, Tauschgeschäfte, Heiratsabsprachen, Fluchtpläne, Lebensmittelklau. Mit allen Konsequenzen.

Die Stasi-Akten lieferten aber nur eine Perspektive auf das Hotel, also inserierte ich einen Zeitzeugenaufwurf in der Leipziger Tageszeitung. Es meldeten sich über fünfzig Menschen, die bereit waren, mir ihre Geschichte zu erzählen. In verschiedenen Privatarchiven fand ich Fotos, Original-Gegenstände sowie weitere Speisekarten und begriff, dass diese Welt eine eigene Erzähl- und Gestaltungsweise brauchte. Falk Schusters Kompetenzen aus dem Animationsbereich ergänzten meine dokumentarische Herangehensweise. Und so begannen wir – unterstützt durch eine Stoffentwicklungsförderung der MDM – lange Interviews mit den Zeitzeugen zu führen und den Materialfundus aus Fotos, Quittungen, Flaschenetiketten, Tischkarten, Autogrammkarten, Hausordnungen etc. zu erweitern. Auch Aufnahmen aus dem Inneren des Hotels im jetzigen Zustand werden mit einfließen.

Das übergeordnete Thema der Erzählwelt sind der Schein und das Sein der DDR-Gesellschaft und Wirtschaft. Persönliche, wirtschaftliche und personelle Abhängigkeiten werden in einem ganz besonderen DDR-Alltag anhand des Hotels Astoria und den Zeitzeugeninterviews erzählt, ohne zu urteilen. Jede und Jeder darf darin seine eigene Wahrheit haben, seine eigene subjektive Erinnerung, die von anderen bekräftigt oder entkräftet wird. Denn *DIE* Wahrheit gibt es nicht. Es geht nicht darum, der DDR-Vergangenheit einen Stempel aufzudrücken, sondern die differenzierten Zwischentöne – von humorvoll über absurd bis hin zu erschütternd – aufzuzeigen.

Das Astoria war seit 1965 ein Interhotel, die SED somit ein unsichtbarer Strippenzieher. Für seine Angestellten war das Hotel meist mit reichlich Trinkgeld in Westmark, exotischen Früchten und ausgelassenen Brigadefeiern verbunden, doch es gab auch Mitarbeiter, die die Willkür des Staatsapparates und die Realität der Diktatur zu spüren bekamen. Fiel man in Ungnade oder verstieß man direkt oder indirekt gegen die Regeln, wurde man aus dem System Astoria ausgestoßen oder ganze Lebensentwürfe verbaut. Dieses System schürte auch Misstrauen, Angst und Unzufriedenheit. Viele Leipziger Bürger standen mit Ehrfurcht vor dem Hotel mit „Westcharme“ und „Westpreisen“.



© hug films

Eine Vielzahl ausländischer Besucher ließ im Hotel, gut dokumentiert in den Stasiakten, „die Sau raus“. Dienst und Lust, Freundschaft und Verrat lagen hier eng beieinander. Heute hat jeder seine eigene Wahrheit, was den Arbeitsalltag, die DDR, das Feiern und die Stasi angeht: Geschichten über Unrecht, Willkür, aber auch über Zusammenhalt in der Belegschaft, Freiheit und Absurditäten, die im Aufeinandertreffen von Ost und West zusammenprallten.

In den Archivfotos aus unserem erarbeiteten Fundus zum Hotel Astoria wird Zeit greifbar: Wir zerlegen sie und setzen sie aufs Neue zusammen, um so die Gegenwart auf eine andere Weise betrachten zu können. Mittels der Collage-Technik wollen wir die Welt des Astorias ein Stück weit aufleben lassen, denn auch unsere Geschichte geht weiter: Mit der Gründung der Produktionsfirma hug films GbR und einer Projektentwicklungsförderung der Mitteldeutschen Medienförderung werden wir zum Drehbuch des AnimaDoks einen Trailer produzieren. Außerdem wird es bis zum Frühjahr einen ersten VR-Prototypen geben, in Zusammenarbeit mit den Leipziger Kollegen von blendFX. Und in der Experience wird man als der *letzte Besucher der Astoria-Nachtbar* allerhand Kurioses erleben können. ■



Alina Cyranek

ist freie Autorin und Filmemacherin. Sie lebt und arbeitet in Leipzig.

Termine

21.12.	Der Kurzfilmtag www.kurzfilmtag.com		ANTRAGSFRISTEN FÜR FÖRDERUNGEN
24.01.	dreh.frei.bier [AT] #69 www.filmachse.de	laufend	SLM Ergänzende kulturelle Filmförderung www.slm-online.de
06.02.	FILMSTAMMTISCH DRESDEN #9 www.filmachse.de	17.01.	MDM alle Förderbereiche www.mdm-online.de
27.02.	KLANGTISCH#13 www.filmverband-sachsen.de	17.01.	FFA Projekt-/Drehbuchförderung
März 2019	FILMWINTER www.filmverband-sachsen.de	laufend	Aufführung von Kurzfilmen als Vorfilm im Kino www.ffa.de
FESTIVALS			
07. - 17.02.	69. Internationale Filmfestspiele Berlin www.berlinale.de	10.01. 24.01. 31.01.	BKM Spielfilme Dokumentarfilme Kurzfilmvorhaben www.kulturstaatsministerin.de
21. - 24.03.	20. dresdner schmalfilmtage www.schmalfilmtage.de		KdFS Projektförderung
01. - 09.02.	Clermont-Ferrand International Short Film Festival www.clermont-filmfest.org	01.03. 01.07.	Stipendien www.kdfs.de
03. - 07.04.	16. KURZSUECHTIG www.kurzsuchtig.de	EINREICHTERMINE FESTIVALS	
08. - 14.04.	31. FILMFEST DRESDEN www.filmfest-dresden.de	bis 31.12.18.	16. Neißer Filmfestival
		bis 31.01.19	KURZSUECHTiG
		bis 15.02.19	65. Internationale Kurzfilmtage Oberhausen

Angaben ohne Gewähr

Impressum

AUSLÖSER

Filmverband Sachsen

Informationsblatt des
FILMVERBAND SACHSEN E.V.

Der AUSLÖSER verzichtet im Interesse des Textflusses und der Lesefreundlichkeit auf eine geschlechtsneutrale Formulierung. Es sind jedoch immer alle Geschlechter im Sinne der Gleichbehandlung angesprochen.

Herausgeber: FILMVERBAND SACHSEN E.V.
Alaunstraße 9, 01099 Dresden
Tel. 0351-84 22 858 5
www.filmverband-sachsen.de

1. Vorsitzender: Joachim Günther (ViSdPG)
2. Vorsitzende: Sandra Strauß

Bildnachweis Titel:
Filmarchiv Hirschfilm Dresden
Autoren dieser Ausgabe:
Christoph Bauer, Alina Cyraneck,
André Eckardt, Jana Endruschat,
Nadine Faust, Klaus-Dieter Felsmann,
Monika Preischl, Elina Reitere

Illustrationen: Stefanie Busch, David Buob

Korrektorat: Susanne Mai
Gestaltung/Satz: Ruhrmann Design
Druck: Druckerei Schütz GmbH
Auflage: 2.200

Der AUSLÖSER erscheint in
4 Ausgaben pro Jahr

Redaktion/ Anzeigen:
Redaktionsschluss: 20.02.2019
Anzeigenschluss: 27.02.2019
Herausgabe ab: ab 01.04.2019

redaktion@filmverband-sachsen.de

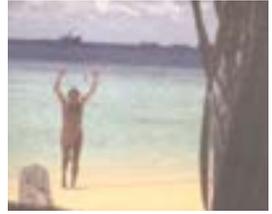
Hinweis: Die veröffentlichten Beiträge und Meinungen geben nicht unbedingt die Meinung der Redaktion wieder. Die Redaktion behält sich das Recht zur sinnvollen Kürzung von Beiträgen vor.

www.facebook.com/filmlandsachsen

AUSLÖSER ABONNIEREN UNTER WWW.FILMVERBAND-SACHSEN.DE/AUSLOESER-ABONNIEREN

20.

dresdner 21. – 24.3. schmalfilmtage 2019 ► festival für 8 und 16mm film Fremde Gestade



Die dresdner schmalfilmtage feiern ihre 20. Edition und da heißt es „Fremde Gestade“ zu entdecken, über den Tellerrand zu schauen, Gewohnheiten in Frage zu stellen, aufzubrechen und vieles mehr. Ein wichtiges Thema. Immer. Damals und heute. ► schmalfilmtage.de

- So 27.1.2019 ► 17 Uhr ► **Präludium dresdner schmalfilmtage beim Orgelwinter**
- Diakonissenhauskirche Bautzner Straße 70, 01099 Dresden

Programm

- 18:30 Uhr ► **Eröffnung „In 94 Tagen um die Welt mit Kapitän Eisenhuth“**
 - Motorenhalle, Wachsbleichstraße 4a (HH), 01067 Dresden
- 19:00 Uhr ► **American Independents StanVanBeek** ► Motorenhalle
- 20:30 Uhr ► **Internationaler Found Footage Wettbewerb** ► Motorenhalle
- 22:30 Uhr ► **Köln-Kuba** ► Motorenhalle

- 19:00 Uhr ► **Dore O.** ► Motorenhalle
- 20:30 Uhr ► **Livevertonungswettbewerb** ► Motorenhalle
- 22:30 Uhr ► **Tschechischer Underground der 1970er & 80er Jahre** ► Motorenhalle
- 00:00 Uhr ► **Trashfilmnacht**
 - Konzertkeller riesa efau, Adlergasse 14, 01067 Dresden

- 14:00 Uhr ► **Kinderfilmworkshop**
 - Dachsaal, riesa efau, Wachsbleichstr. 4a (VH), 01067 Dresden
- 16:00 Uhr ► **Kinderfilmprogramm** ► Dachsaal, riesa efau
- 16:00 Uhr ► **Get together** ► Festivallounge, Wachsbleichstr. 4a (VH), 01067 Dresden
- 19:00 Uhr ► **30 Jahre Mauerfall. Drei Zeitzeugen – Ost und West** ► Motorenhalle
- 20:30 Uhr ► **Internationaler Wettbewerb Super 8/16** ► Motorenhalle
- 22:30 Uhr ► **Undergroundfilm im Sozialismus** ► Motorenhalle
- 00:00 Uhr ► **Geburtstagsparty** ► Konzertkeller riesa efau

- 19:00 Uhr ► **Kaleidoscope - Telemach Wiesinger**
 - Thalia Dresden, Görlitzer Straße 6, 01099 Dresden
- 21:30 Uhr ► **Das private Jahrhundert - Jan Šíkl** ► Thalia Dresden

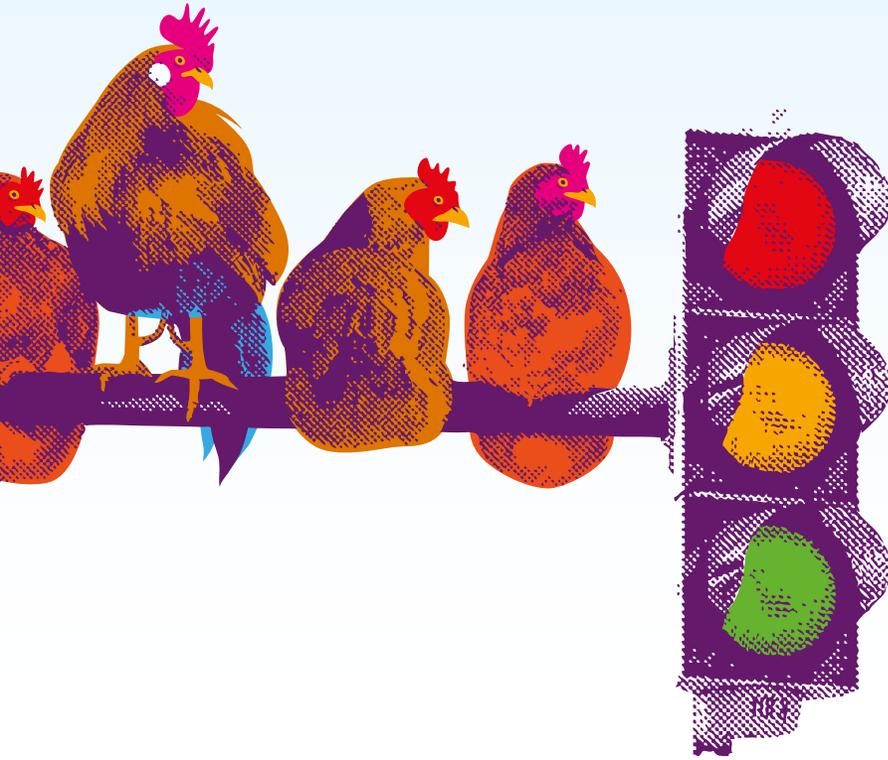
Festivalworkshop Film-Musik-Film

Das Verhältnis von Musik und Film mit Telemach Wiesinger

— Telemach Wiesinger interessiert sich für das Spannungsfeld zwischen Bild und Ton. Viele seiner Kurz- oder Langfilme erleben Aufführungen mit jeweils unterschiedlichen Tonspuren oder mit Live-Vertonung. Im Workshop gehen der Filmemacher und die Teilnehmer*innen dem Verhältnis von Seh- und Gehörsinn nach, bearbeiten und diskutieren neue Klanginterpretationen. Es sind keine Erfahrungen erforderlich, aber gute Augen und Ohren!

Termin 23./24.3.2019, 2x **Zeit** Sa, 10–18 Uhr, So, 10–16 Uhr **Ort** Dachatelier, riesa efau, Adlergasse 14, 01067 Dresden **Gebühr** 80 Euro/ ermäßigt 65 Euro **Sprache:** englisch **Material** Bitte eigenen Laptop mitbringen. **Leitung** Telemach Wiesinger, Filmemacher und Nadine Bors, Kuratorin **Anmeldung** ► schmalfilmtage.de

STADT
FOKUS 2018 LAND
FLUSS



21
DEZ

DER KÜRZFESTTAG
DER KURZFILMTAG
www.kurzfilmtag.com

Erleben Sie am 21. Dezember
Kurzfilme – auch in SACHSEN!

Veranstaltungen anmelden & finden auf kurzfilmtag.com

KOORDINATION FÖRDERER

AG Kurzfilm
ANWANDERUNGS- UND KUNSTBEREICH

FFA

Die Bundesliga der Bundesländer
für Kultur und Medien

VG

Freistaat
Thüringen

Freistaat
SACHSEN

medienboard
Berlin/Brandenburg

25 Jahre
Kulturstiftung
des
Freistaates
Sachsen

PARTNER

arte

filmechofilmwoche

eclair