

„Filmarchive sind wie Ozeandampfer“¹ – Bewahren und Präsentieren zwischen Aufbruch und Tradition

Adelheid Heftberger¹, Markus Krottenhammer²

1 Österreichisches Filmmuseum

a.heftberger@filmmuseum.at

2 JART IT-Dienstleistungs und HandelsgmbH

krottenhammer@jart.at

Zusammenfassung

Filmarchive stehen als Cultural-Heritage-Institutionen an der Schnittstelle zwischen Archivierung und Vermittlung – zwei Aufgaben, die sich gegenseitig bedingen. Archive haben sich in den letzten Jahren – trotz meist knappem Budget und limitierten Personalressourcen – bemüht, konstant aus den eigenen Beständen online zu publizieren. Da es sich um sehr unterschiedliche Materialien – Filmmaterial, Fotos, Bücher, Schriftgut sowie Spezialsammlungen – handelt, erfordert jeder dieser Sammlungsteile ein spezifisches Herangehen, um sie bestmöglich und auch im Sinne der Institutionsphilosophie auf der Website zu präsentieren.

In Zukunft sind weitere, auch umfangreichere, Online-Präsentationen geplant – eine Entwicklung, bei der es starke internationale Impulse von ausländischen Archiven gibt. Obwohl Filmarchive traditionellerweise eher zurückhaltend im Austausch von Informationen sind, lässt sich nun ein Trend zur Standardisierung von Metadaten, zur Kooperation beim Datenaustausch und zur Offenlegung der eigenen Bestände feststellen, der u.a. aktiv durch EU-Projekte und Europeana gefördert wird. In diesem praxisnahen Beitrag soll, ausgehend von der für ein Filmarchiv charakteristischen Struktur, ein Einblick in die spezifischen Anforderungen gegeben werden, die vonseiten der Kuratoren und Archivarinnen be-

¹ Der Ausspruch stammt von Paolo Cherchi Usai, Senior Curator im George Eastman House in Rochester (USA), der als einer der renommiertesten Denker in Filmarchivkreisen gilt. Sein Ausspruch, der in einem Workshop 2009 in Amsterdam fiel, sollte seine Meinung veranschaulichen, dass Filmarchive ähnlich unbeweglich wie die großen Schiffe sind und sich nicht rasch an geänderte Verhältnisse anpassen (können).

stehen und in der Folge an Datenmanagement-Systeme wie Datenbanken herangezogen werden. Darüber hinaus sollen auch weitere Projekte aus dem Cultural-Heritage-Sektor präsentiert werden.

1 Einleitung

Zwei Vorbemerkungen: Erstens, in Filmarchiven finden sich nicht nur audiovisuelle Bestände, sondern unterschiedlichste Materialien; zweitens: Es gibt keine einheitliche Bezeichnung für filmsammelnde Institutionen, vielmehr existiert eine Reihe von Namen, z. B. Filmarchiv, Kinemathek, Filmmuseum, Filminstitut mit den jeweiligen sprachlichen Varianten. Obwohl die Benennung durchaus einen Hinweis auf den Schwerpunkt des jeweiligen Hauses geben kann, bleiben die Abgrenzungen doch unscharf. Diese Hinweise sind wichtig, um zu verstehen, wie Institutionen wie das *Österreichische Filmmuseum* aufgebaut sind und was sich daraus für eine Verwaltung der Bestände und Metadaten ergibt. Wenn auch die Bezeichnungen unterschiedlich sind, so lautet die Antwort auf die Frage, was man denn tue, in den allermeisten Fällen: sammeln, bewahren und zeigen. Die Schwerpunkte können dabei unterschiedlich ausfallen. Seit sich Filmarchive in den 1930er-Jahren (und dann noch einmal gehäuft in den 1960er-Jahren) gründeten oder gegründet wurden, gibt es jeweils populäre Beispiele für die unterschiedlichen Positionen, die auch gern argumentativ gegenübergestellt werden – nicht ohne nationale Stereotypen implizit mitzudenken (vgl. Houston 1994).

Bewahren und zeigen sind also die beiden Pole, zwischen denen sich filmsammelnde Institutionen bislang positionierten – die staatlichen Archive gleich wie die vielen individuellen Initiativen von Filmenthusiasten und Filmkritikern, die meist als Autodidakten begannen. Auch heute ist diese Dichotomie noch zu einem großen Teil relevant, das Zeigen oder auch Vermitteln hat sich allerdings vom Kinosaal oder dem Ausstellungsraum ins Internet erweitert. Dieser Vorgang ist nicht nur eine Verschiebung, sondern eine Transformation, die neue Strategien erfordert und die internen Übereinkünfte (z. B. das Mission Statement oder die Collection Policy) von Archiven maßgeblich beeinflusst.²

² Nur wenige filmsammelnde Institutionen haben eine solche Collection Policy ausgearbeitet, obwohl es generell als wünschenswert angesehen wird. Zwei große Filmarchive sollen stellvertretend angeführt werden, das *National Film and Sound Archive* in Can-

Filmwerke wurden, obwohl sie oft von einem stark nationalen Charakter geprägt sind, doch seit den Anfängen des Kinos im Hinblick auf den internationalen Markt geplant und produziert. Aus diesem Grund liegen die Filmkopien auch in unterschiedliche Sprachfassungen und verschiedenen Schnittversionen vor, die die jeweiligen Bearbeitungsspuren tragen. Ebenso sind von einem Film oft mehrere Filmbreiten (z. B. 35 mm, 16 mm oder 8 mm), Formate (z. B. SW oder Farbe) und Medientypen (Film oder Video) vorhanden, die sich nicht nur in ihrer Form, sondern auch inhaltlich stark unterscheiden können. Gesammelt wurden sie nicht nur im jeweiligen Produktionsland, vielmehr sind Verleihkopien oft in Archiven weltweit überliefert.

In diesem Artikel wollen wir von unserer Zusammenarbeit berichten und auf die spezifischen Anforderungen eingehen, die eine filmsammelnde Institution im digitalen Zeitalter an die Weiterentwicklung der technischen Infrastruktur zur Datenverwaltung hat und wie die nachfolgende Darstellung im Internet aussehen kann. An konkreten Beispielen wird verdeutlicht, wie man auch mit geringem Budget und Kreativität ansprechende Lösungen finden kann, die mit unserer Publikationsphilosophie übereinstimmen. Darüber hinaus werden wir auch über aktuelle internationale Entwicklungen im Hinblick auf die Standardisierung von Metadaten informieren, aus denen sich idealerweise neue Potenziale für den einfacheren Datenaustausch ergeben. Doch nicht nur Filmarchive sollen behandelt werden, sondern auch andere Projekte im Cultural-Heritage-Sektor mit ihren jeweiligen spezifischen Struktur sollen thematisiert werden.

2 Die Verwaltung von filmischen Metadaten

2.1 *Der Metadatenstandard CEN 15907*

Die Verwaltung von Kulturgut (Cultural Heritage) – also unser kulturelles Erbe, zu dem mittlerweile auch Filmwerke gerechnet werden³ – erfordert

berra (<http://www.nfsa.gov.au/collection/collection-policy/>) und das *British Film Institute* in London (<http://www.bfi.org.uk/about-bfi/policy-strategy/bfi-national-archive-collections-policy>).

³ Erst in der letzten Zeit scheint man auch außerhalb der Filmarchive den analogen Film als schützenswertes Kulturgut herauszustreichen. Das geschieht teilweise unter dem Schlagwort „Filmerbe“ bzw. „Kulturerbe“, zu dessen Verankerung im akademischen Bereich es mittlerweile auch konkrete Pläne zur Einrichtung eines gleichnamigen Stu-

komplexe deskriptive Modelle. Je nach Benutzungskontext werden Metadaten entwickelt, um ein Objekt adäquat beschreiben und Aussagen über den physischen Zustand treffen zu können. Dieser besondere Umstand hat zu einer Fülle an unterschiedlichen Metadaten- und Katalogisierungsstandards für den Cultural-Heritage-Sektor geführt (vgl. Ross et al. 2013).⁴ Traditionellerweise setzen Institutionen, die Kulturgüter sammeln und verwalten, aber auch die Kunstschaffenden in ihren persönlichen Datenbanken, sowohl offizielle Metadatenstandards als auch selbst erarbeitete Beschreibungssysteme in unterschiedlichem Ausmaß ein. Manche dieser Schemata, vor allem im großen Bibliotheksbereich, fallen unter die sogenannte *flat-file data structure*, bei der es, stark vereinfacht ausgedrückt, nur eine Werk-Objekt-Beziehung (*work-item relationship*) gibt. Für viele Kulturgüter ist das auch ausreichend und zielführend.

In Bibliotheken haben sich über den langen Zeitraum ihres Bestehens klare Strukturen entwickelt. Bibliothekare und Nutzer der Bibliothek haben sich über Formal- oder Sachkriterien verständigt, die sie benötigen, um eine Bibliothek auch sinnvoll nutzen zu können. Bereits seit den 1990er-Jahren gibt es auch für digitale Daten Datenmodelle, die von Bibliotheksdaten inspiriert sind, zum Beispiel betrachten Schemata wie Dublin Core ein digitales Dokument vergleichbar einem physisch vorhandenen Buch, das in den Regalen der Bibliothek steht (vgl. ebd.). Das heißt, es wird üblicherweise jeweils ein neuer Eintrag angelegt und kein Bezug zwischen den Werken hergestellt; anderes gesagt, Dublin Core konzentriert sich auf die Beschreibung von Manifestationen (vgl. Yee 2009: 58). Nach wie vor besteht die Herausforderung jedoch darin, unterschiedliche Editionen und Varianten im Hinblick auf die Verfasser und das Erscheinungsdatum in ihrer Abhängigkeit zu anderen, ähnlichen Werken einzuordnen. Im Jahr 1998 wurde mit dem FRBR-System (Functional Requirements for Bibliographic Records) ein alternativer Zugang

diengangs an der HFF Potsdam gibt. Für mehr Information siehe eine Diskussion im Internet: <http://www.filmrbe-in-gefahr.de/page.php?0,511>, oder den empfehlenswerten Blog von Chris Wahl und Jürgen Keiper: <http://www.memento-movie.de/>.

⁴ Die Autoren verweisen auf eine Auflistung dieser unterschiedlichen Standards in einem Artikel von D. Becker & J. Riley (2010): Seeing standards: a visualization of the metadata universe (<http://www.dlib.indiana.edu/~jen1rile/metadatamap/>).

entwickelt, der es erlaubte, Metadaten auf vier Ebenen zu beschreiben.⁵ In FRBR werden diese Ebenen mit *work*, *expression*, *manifestation* und *item* definiert, wobei *work* als eine vollkommen abstrakte Einheit verstanden wird, die selbst kein physisches Medium darstellt.⁶ Dagegen hat sich die Katalogisierung von Filmwerken immer schon komplizierter gestaltet, vor allem dann, wenn man den bekannten flachen Hierarchien folgen wollte oder musste. Das Fehlen eines praktikablen und verbindlichen internationalen Standards für den Filmbereich hat dazu geführt, dass unterschiedliche Modelle im Einsatz sind.⁷

Bei der analogen Filmproduktion fallen üblicherweise mehrere „Generationen“ an Materialien an, z. B. ausgehend vom Originalnegativ werden mehrere Negative und Positive hergestellt, die in unterschiedlichen Versionen weiterverwendet werden (z. B. Schnittkopie, Nullkopie, Vorführkopie). Dazu kommen die jeweiligen Tonelemente, Outtakes, Titelsequenzen, Materialien für Spezialeffekte und Digitalisate etc. Diese Hierarchie und die Beziehungen zum Hauptwerk sinnvoll darzustellen, ist nach wie vor eine Herausforderung für Metadaten schemata. Erst jüngste Entwicklungen geben Anlass zur Hoffnung: Auf Initiative des Europäischen Komitees für Standardisierung⁸ wurde im Jahr 2010 ein umfangreicher Metadatenstandard für die Identifizierung von Filmwerken (DIN EN 15907:2010, hier in der Folge CEN 15907) vorgestellt und unter den europäischen Filmarchiven zum Teil mit großem Erfolg disseminiert.⁹ Im Grunde beruht der Standard auf drei bzw. vier Ebenen: *cinematographic work*, *variant* (optional), *manifestation* und *item*.¹⁰ Der An-

5 Vorgestellt von der International Federation of Library Associations (IFLA), siehe auch den Report von S. Weibel et al. (1995): OCLC/NCSA metadata workshop report (<http://dublincore.org/workshops/dc1/report.shtml>).

6 Das ist klarerweise eine sehr verkürzte Darstellung, nach wie vor bestehen Probleme mit FRBR (vgl. Yee 2009: 57).

7 Für eine Übersicht zu den im Umlauf befindlichen Standards und involvierten Institutionen siehe <http://www.filmstandards.org/links.htm>.

8 das *Comité Européen de Normalisation* (CEN), siehe <http://www.cen.eu/Pages/default.aspx>

9 Dieser Standard wurde in zwei Teilen vorbereitet, der DIN EN 15744:2009 als Minimum-Set und der ausführlichere DIN EN 15907:2010) – mehr Information zum Standard hier: http://filmstandards.org/fsc/index.php/EN_15907.

10 ‚Variante‘ ist als optional definiert, da es unterschiedliche Ansichten darüber gibt, was als Variante eines Filmwerks zu verstehen ist. Zudem sind die Prioritäten der einzel-

wendungsbereich (*scope*) des Standards kann folgendermaßen definiert werden: “EN 15907 is primarily a data structure standard. It is believed to be sufficiently complete for designing a database schema for descriptive metadata or an exchange format for transferring such metadata from one database to another, with minimal ambiguity or loss of precision” (Ross et al. 2013: 256). Die Entitäten und deren Beziehungen zueinander sind in der nachfolgenden Abbildung grafisch dargestellt:

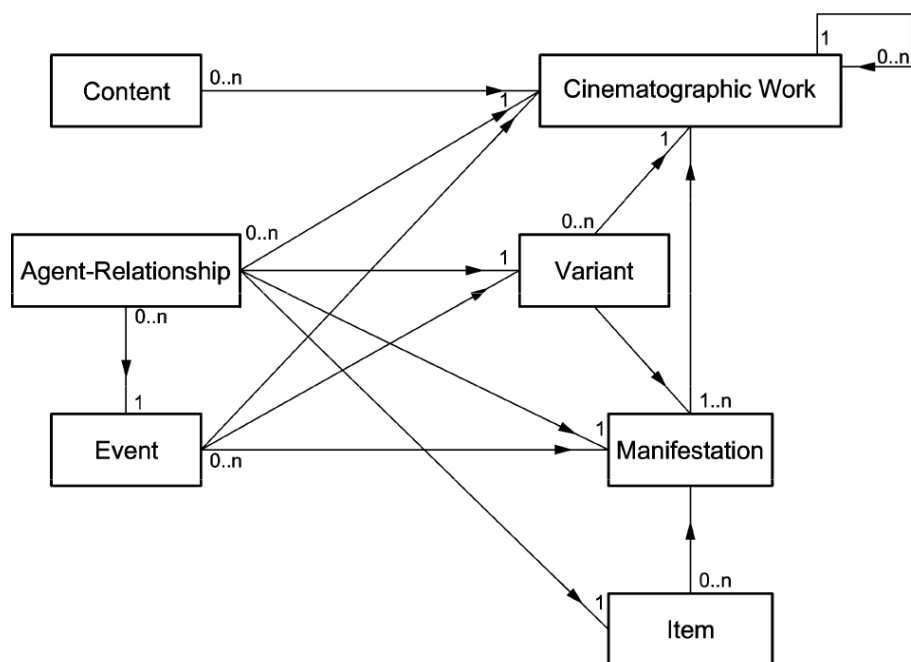


Abb. 1 Grafische Darstellung der Relationen im Metadatenstandard CEN 15907

Die Verfasser des Standards sind sich durchaus der Tatsache bewusst, dass eine größtmögliche terminologische Anpassung an andere *knowledge domains* wieder Unschärfe in anderen Bereichen mit sich bringen wird, wie zum Beispiel die Verwendung von Begriffen wie *agent* und *event*. Darüber hinaus beschreibt man die wichtigsten noch zu lösenden Aufgaben folgen-

nen Institutionen unterschiedlich gelagert, vor allem für die französischen Archive wie das *Centre National du Cinéma et de l'image animée (CNC)* und die *Cinémathèque française* ist die Einführung der Variante wichtig, was auch zur weiteren Definitionsbildung, vor allem im Hinblick auf die Entwicklung der Cataloguing Rules der *Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF)* beitragen wird.

dermaßen: die Erstellung von Katalogisierungsregeln, von kontrollierten Vokabularen und von detaillierten *item-level*-Datenelementen, im Besonderen für die Beschreibung von digitalen Files (vgl. Ross et al. 2013).¹¹

Gerade die Verwaltung von digitalen Materialien stellt Filmarchive vor große Probleme, die sowohl struktureller als auch praktischer Natur sind: Wie kann ein vernünftiges Digital Asset Management (DAM) aufgebaut und anschließend in Beziehung zu CEN 15907 gesetzt werden? Sowohl für die Implementierung des CEN 15907 als auch für die Verknüpfung mit einem DAM gibt es leider nur eine sehr überschaubare Anzahl von kommerziellen Anbietern, deren fertige Datenbanken ein Filmarchiv verwenden könnte.¹² Natürlich beeinflussen auch finanzielle Überlegungen, Personalressourcen und die spezifischen Bedürfnisse der einzelnen Institution die Entscheidung, ob man eine groß angelegte Datenmigration überhaupt in Angriff nimmt. Jedoch steigt der Druck, *best practices* für die Verwaltung der (digitalen) Daten sowohl für die internen Projekte (z. B. Angebote zur Recherche und Publikation) und externen Anforderungen, z. B. für die Zusammenarbeit in internationalen Projekten und eine mögliche Datenlieferung zu Aggregatoren wie Europeana, zu entwickeln.¹³

2.2 Von der Sammlung zur Datenbank

Beim Katalogisieren der Bestände spielen Art und Umfang des Bestandes eine wesentliche Rolle. Je heterogener und umfangreicher eine Sammlung ist, desto komplexer sind auch die Anforderungen. Außerdem hat es einen wesentlichen Einfluss, wie gut den Bearbeitern die Inhalte der Sammlung vertraut sind. Manche Bestände werden in Bausch und Bogen erstanden und

11 Ross et al. (2013) weisen auch darauf hin, dass vor allem die technischen Beschreibungen von digitalen Daten parallel von eigenen Initiativen mit Expertise in technischer Hinsicht entwickelt werden, wie z. B. SMPTE und MPEG.

12 Genauer gesagt, gibt es im Moment nur die Datenbank der Firma *Adlib*, die den CEN 15907 in Zusammenarbeit mit dem *British Film Institute* implementiert hat und dadurch in der Lage ist, diese Software auf dem Markt anzubieten. Allerdings wird das durchaus überzeugende Produkt wahrscheinlich nur für größere Institutionen bzw. unter Verwendung zusätzlicher Fördermittel leistbar sein.

13 Eine weitere interessante Frage, die gerade innerhalb der FIAF diskutiert wird, ist die mögliche Adaption des CEN 15907 auf Nicht-Filmwerke. Der *CNC* und die *Cinémathèque française* stellten beim FIAF-Kongress 2014 in Skopje ein interessantes Projekt dazu für deren Plakatsammlung vor.

müssen dann erst sukzessive aufgearbeitet werden. In solchen Fällen wird mit vielen Unbekannten gearbeitet.

Die zeitliche, räumliche und inhaltliche Erschließung des Bestandes ist natürlich auch ohne technische Hilfsmittel möglich, die Menge und Komplexität von Sammlungsbeständen stellt aber auch erhebliche Anforderungen an beide Gruppen. Welche Informationen muss ich anbieten, damit eine Nutzung der Sammlung möglich wird? In vielen Projekten muss die Sammlung an sich und ihre Besonderheiten den Nutzern vermittelt werden.

Am Anfang steht der Prozess der Datenmodellierung im Mittelpunkt. Datenmodellierung ist das Verfahren zur formalen Abbildung von relevanten Objekten mittels ihrer Attribute und Beziehungen. Das Resultat ist ein Datenmodell, das in Datenbanken abgebildet wird. Das Entity-Relationship-Modell dient dazu, im Rahmen der semantischen Datenmodellierung einen relevanten Ausschnitt der realen Welt zu beschreiben.

Bei der technischen Realisierung von Datenbanken kann man sehr oft auf bereits fertige Lösungen zurückgreifen. Es gibt für Bibliotheken eine Menge sehr standardisierter Software, die unkompliziert eingesetzt werden kann. Dennoch entsprechen viele Bestände nicht diesen Kriterien: Die Schlemmer-Filmkader-Sammlung beispielsweise ist eine Sammlung von 2254 Filmkatern, die in 67 selbstgemachten Kuverts an das *Österreichische Filmmuseum* übergeben wurden. Die Filme, denen die Kader vom ursprünglichen Sammler entnommen wurden, sind fast durchwegs Stummfilme, vor allem aus den Jahren 1910 bis 1920, und viele dieser Filme gelten heute als verloren. Einige Kuverts trugen Aufschriften bzw. Titel wie *Griechen* (Filmkader mit Bezug zu antiken Stoffen) oder *Wildwest* (Kader aus Western). Andere waren typologisch organisiert, z. B. Serien mit Titeln wie *Kinderaufnahmen* oder *Farbaufnahmen* (letztere waren meist schablonenkolorierte Filmkader). Manche Kuverts waren mit den Namen der Hauptdarsteller/innen beschriftet. Auf zehn Kuverts war der österreichische Verleihtitel verzeichnet. Mehr als 50% der Kader befanden sich in unbeschrifteten Kuverts, geordnet nach einem System, das auf den ersten Blick eher chaotisch erschien.

Für eine solche Aufgabenstellung geht es nicht nur darum, die Ergebnisse für spätere Nutzer aufzubereiten, sondern den Prozess der Identifikation, also den Arbeitsprozess, zu unterstützen.

Bei der Arbeit mit unterschiedlichen Typen von Sammlungen hat sich das Bedürfnis durchgesetzt, möglichst flexible Daten eines Projektes speichern zu können, um auf die sich im laufenden Arbeitsprozess ergebenden Bedürfnisse rasch und unkompliziert eingehen zu können.

Natürlich gibt es dafür jeweils gut verbreitete Lösungen, z.B. für Bücher, Zeitschriften, Videos oder Fotos. Es gibt aber immer mehr das Bedürfnis, Daten über alle Sammlungen hinweg aufzubereiten und durchsuchbar zu machen.

2.3 *Online-Publikation und Kuratierung*

Wie bereits gesagt, sammeln Filmarchive nicht nur Filmwerke in analoger und digitaler Form. In deren Beständen finden sich eine Vielzahl an Materialien, darunter Fotos, Plakate, Schriftgut, Bücher, technische Geräte, Kostüme, Tonbänder sowie sogenannte Special Collections. Bei der Archivierung folgt man üblicherweise den materialspezifischen Anforderungen und trennt inhaltlich zusammengehörende Bestände (z. B. Nachlässe, Schenkungen) meist physisch auf. Für die Erfassung und nachfolgende Recherche sollte die ursprüngliche Einheit aber weiterhin ersichtlich sein. Prinzipiell geht man jedoch immer vom Filmwerk (*cinematographic work*) aus, mit dem die anderen Sammlungsteile verknüpft werden. Ein weiterer Aspekt kommt noch dazu: Während in Bibliotheken die publizierten Werke oft den Großteil des Bestands ausmachen, sind in Archiven vielfach auch nicht publizierte Dokumente vorhanden. In Filmarchiven finden sich neben Vorführkopien auch Filmmaterialien, die nie für die Publikation (d.h. die Kinovorführung) vorgesehen waren, z. B. Musterkopien, Nichtkopierer, Schnittkopien, Negative, Screentests etc.¹⁴ oder die heute nicht mehr vorgeführt werden können, wie z. B. Filme auf dem leicht brennbaren Nitrozellulosematerial. Gerade für die wissenschaftliche Recherche sind nicht-filmische Bestände oder Filme, die nicht (mehr) im Kino vorgeführt werden können, oft speziell interessant und bieten sich daher für eine Online-Publikation an.

Den Vorgang des Auswählens und Aufbereitens wird auch mit dem Begriff Kuratierung in Zusammenhang gesehen, der im deutschsprachigen Raum als derjenige Prozess verstanden wird, der einer Filmreihe oder einer Ausstellungskonzeption vorangeht.¹⁵ Allgemeine Definitionen dazu finden

14 Solche Materialien entstehen im Lauf des Produktionsprozesses und stellen Zwischenstufen auf dem Weg zur Vorführkopie, dem Endprodukt, dar. Daneben gibt es noch Filme, die nur für den Privatgebrauch entstanden (z. B. Home Movies) oder die nicht im Kino gezeigt wurden (Reduktionskopien für den Hausgebrauch).

15 Kuratoren für Kinoprogramme, Filmfestivals oder Ausstellungen haben meist ein bestimmtes Profil oder ein Spezialgebiet, aufgrund dessen sie eine Auswahl zusammenstellen. Kuratorinnen, die in den Filminstitutionen angestellt sind, haben das Glück, in

sich in der Literatur nur spärlich, zwei Beispiele sollen jedoch erwähnt werden: Zum einen kann Kuratierung bezeichnet werden als “the art of interpreting the aesthetics, history, and technology of cinema through the selective collection, preservation, presentation, and documentation of films and their exhibition in archival presentations” (Cherchi Usai et al. 2008: 231). Etwas umfassender wird der Begriff an anderer Stelle verstanden: “Curatorship means making arguments through objects as well as words, images, and sounds” (Schnapp & Presner 2009).

Im Folgenden soll jedoch von der Online-Kuratierung die Rede sein – oder anders gesagt, der Präsentation von Sammlungsteilen auf der eigenen Website.¹⁶ Dabei kann sinnvollerweise als Voraussetzung gelten: Nur digitalisierte Daten können im Vollbild online präsentiert werden.

Allerdings ist die geförderte Massendigitalisierung im audiovisuellen Bereich in Österreich momentan kein Thema.¹⁷ Zusätzliche Schwierigkeiten bei der Antragstellung auf nationale Fördergelder ergeben sich für filmsammelnde Institutionen aufgrund der besonderen Beschaffenheit ihrer Filmbestände, die, wie bereits erwähnt, in den seltensten Fällen auf österreichische Produktionen beschränkt sind.¹⁸ Für eine sinnvolle Auswahl von Digitalisierungsprojekten wäre außerdem der Datenaustausch mit internationalen Archiven erforderlich, der im Moment an den oben beschriebenen Problemen in der Metadatenverwaltung scheitert.¹⁹ Außerdem gibt es, wie ebenso bereits angesprochen, noch keine verwendbaren Lösungen zur Speicherung und Verwal-

einer Datenbank recherchieren zu können, wo auch Hinweise auf die Qualität des Materials, vorhandene/nicht vorhandene Untertitel und Versionen enthalten sind.

16 Wir sprechen hier nicht von Online-Katalogen, in denen nur die Metadaten recherchierbar sind. Natürlich ist dieser Prozess ein wichtiger Schritt zur Offenlegung und Präsentation von Archivbeständen, wird für uns aber nicht zu Kuratierung im engeren Sinn gerechnet.

17 Dieser Eindruck hat sich aus Gesprächen mit einigen Vertretern von österreichischen Bibliotheken und Medienarchiven ergeben.

18 Das Österreichische Filmmuseum hat zum Beispiel eine interessante Sammlung zum internationalen Avantgardefilm (auf 16 mm, Super8 oder 8 mm), die dringend gesichert/digitalisiert werden sollte, da es sich um Unikate handelt.

19 Auch die FIAF kann hier keine Vorbildrolle einnehmen, ein langjähriges Projekt zur Datensammlung in der sogenannten Film Treasures Datenbank, in die Mitglieder ihre Stummfilmbestände eingeben können, ist kostenpflichtig und wird kaum genutzt. Für eine Demo-Ansicht siehe http://fiac.chadwyck.com/marketing/demo/demo_search_treasures.jsp.

tung von digitalen Daten in Filmarchiven. Das Problem wird durch die Größe der Files²⁰ – im Gegensatz zu Foto- oder Textdaten – und angesichts nicht standardisierter und im stetigen Wandel begriffener Fileformate zusätzlich erschwert. Zuletzt soll noch erwähnt werden, dass die Filmarchivarinnen nun neben der geforderten Expertise auf dem analogen Gebiet idealerweise auch sehr spezifische IT-Kenntnisse erwerben sollten – was in der Praxis kaum zu bewältigen ist.

2.4 Unterschiedliche Präsentationsformen

Aus technischer Sicht spielen bei der Aufbereitung hauptsächlich die Arten von Daten eine Rolle: Texte, Bilder, Videos, Tonaufnahmen oder physische Objekte haben andere Bedürfnisse bei der Digitalisierung und Katalogisierung.

Text

Für die Digitalisierung von bestehenden Texten gibt es mittlerweile hochspezialisierte Systeme. Bei der Aufbereitung des Programmarchivs des *Österreichischen Filmmuseums* im Rahmen des Projektes zum 50-Jahr-Jubiläum stand man vor der Herausforderung, die historischen Programme, die noch auf Packpapier gedruckt waren, zu digitalisieren und deren Inhalte für eine Volltextsuche zur Verfügung zu stellen.

Eine Suche sollte es ermöglichen, im Programmarchiv Begriffe zu recherchieren und das Ergebnis aufzulisten. Alle Programminformationen seit dem Jahr 2000 liegen auch in einer detaillierteren Form vor. Mit folgenden Herausforderungen war man konfrontiert: Einscannen großer Formate, einer großen Menge an Objekten, Nachbearbeitung der über OCR erfassten Texte, Strukturierung der Text, Lösungen für spezielle Objekte finden sowie Indizierung für eine Volltextsuche und Definition möglicher Einschränkungen.²¹ Als Ergebnis erhält man für alle Programme vor 2001 einen Link auf das digitalisierte Programm im PDF-Format und ab 2001 auf eine detaillierte Information der Website.

20 Im Moment geht der Trend eindeutig von 2k zu 4k je Einzelbild. Darüber hinaus werden jeweils unterschiedliche Ansichtsfiler in verschiedenen Codecs oder Laufgeschwindigkeiten für die Weiterverwendung oder die einzelnen Bearbeitungsschritte eines Files bei der digitalen Filmrestaurierung ebenso archiviert und verwaltet.

21 Dabei galt die Annahme, dass immer nur *ein* Programm vorhanden war – de facto gab es aber auch mehrere Programme parallel oder Sonderausgaben, Kooperationen mit anderen Einrichtungen etc.

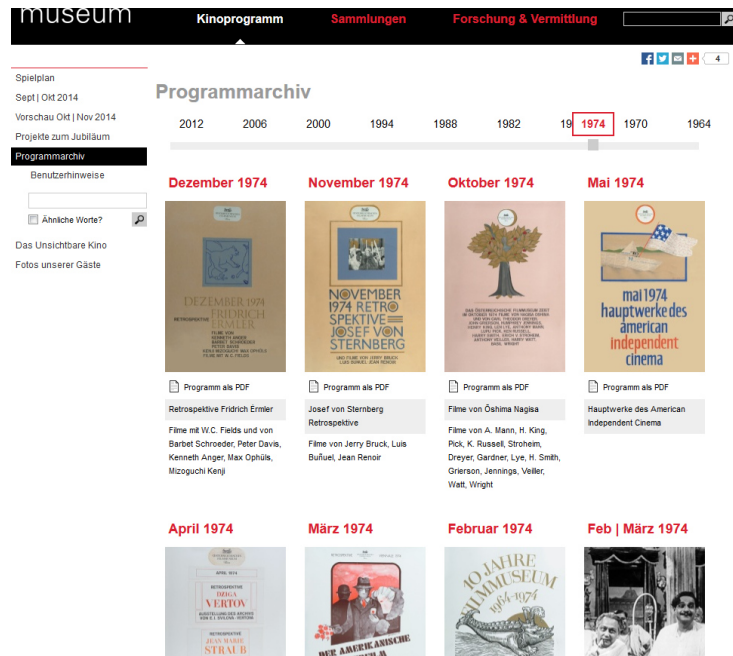


Abb. 2 Programmarchiv des Österreichischen Filmmuseums

Fotos

Die Verwaltung von Fotos hat sich durch die Vielzahl an Programmen, die sich in diesem Feld positionieren, wesentlich vereinfacht. Selbst für Privatnutzer gibt es ein großes Angebot, das eine leichte Archivierung privater Fotosammlungen ermöglicht. Es besteht jedoch das Problem der Integration solcher Systeme in ein Gesamtarchiv, wie es das *Österreichische Filmmuseum* darstellt. Durch die Menge der Bilder, die für die Arbeit benötigt werden, muss auch eine Entscheidung über Grenzen der Machbarkeit getroffen werden. Hier steht vor allem die Unterscheidung zwischen Material, das im Archiv wissenschaftlich aufbereitet wird, und Material, das für Vermittlungsprojekte oder Publikationen gesammelt wird.

Neben der technischen und inhaltlichen Aufbereitung der Bilder stellt sich hier umso mehr die Frage nach Schlagwortlisten. Auch die Zuordnung verschiedener Personen zu deren Abbildungen spielt eine zentrale Rolle: Personen, die auf dem Bild zu sehen sind, Personen, die an der Entstehung mitgewirkt haben oder Personen, die für das Bild in andere Weise relevant sind.

Eine Herausforderung, mit der man sich hier ebenfalls auseinandersetzen muss, ist die Frage nach den zu verwendenden technischen Formaten. Noch relevanter ist diese Frage im Bereich der Darstellung von Videos.

Videos

Videos waren vor einigen Jahren nur unter besonderen Rahmenbedingungen in kleinen Archiven gut zu verwalten. Im *Österreichischen Filmmuseum* werden alle Informationen zu den Filmwerken und Filmmaterialien detailliert verwaltet, es wird aber noch kaum mit digitalisiertem Material direkt gearbeitet. Daher soll ein externes Projekt, das *Virtuelle Haus der Geschichte Tirol*, im Folgenden als Beispiel dienen. Es handelt sich hierbei um ein Oral-History-Projekt aus dem Jahr 2008, also eine Sammlung von Interviews mit Zeitzeugen aus Nord-, Süd- und Osttirol, die über einen Zeitraum von etwa 100 Jahren ihre Erinnerungen schildern. Im Mittelpunkt stand der Versuch, die Inhalte möglichst detailliert aufzubereiten und sowohl subjektive als auch objektiv-historische Ereignisse parallel darzustellen, um eine historische Einordnung zu ermöglichen.

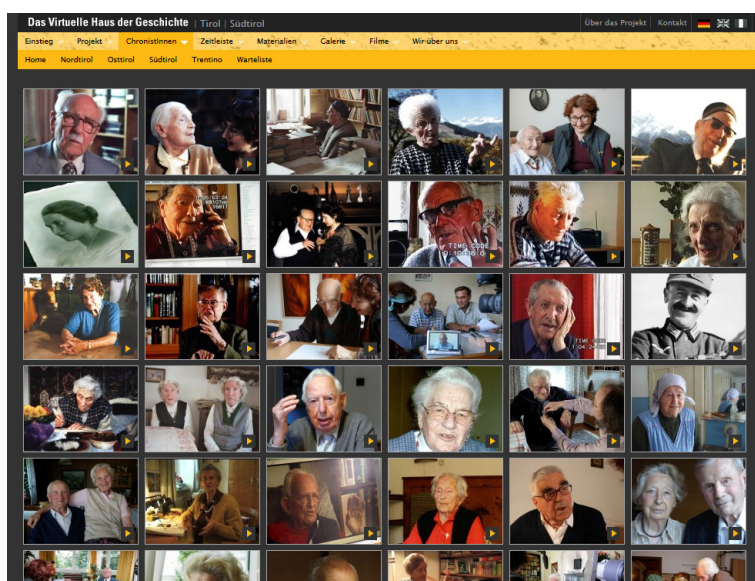


Abb. 3 Oral-History-Projekt *Das Virtuelle Haus der Geschichte*

Die große Herausforderung war dabei, einen Workflow zu entwickeln, mit dem alle am Projekt Beteiligten ihren Teil auch entsprechend einbringen konnten. Das reichte von der Art, wie die Interviews digitalisiert wurden, über das Problem der Untertitelung in drei Sprachen bis hin zur räumlichen und zeitlichen Einordnung sowie zur Entwicklung von Schlagwörtern, die einen auch verwertbaren Detailgrad besitzen.

Hier war besonders hohe Flexibilität beim Aufbau der Datenbank gefragt, aber auch die Entwicklung von raschen Möglichkeiten zu Filtern, Sortieren und Selektieren von Informationen erforderlich, da sich mit jedem weiteren Objekt einige Annahmen änderten. Die Interviews waren zum Zeitpunkt des Projektes auch noch nicht abgeschlossen. Hier wäre es hilfreich gewesen, wenn man sich am Anfang des Projektes auf einen Schlagwortkatalog geeinigt hätte, um die Komplexität zu reduzieren.

Die Notwendigkeit zur Einführung von Standards nimmt mit der Menge der Personen zu, die mit einer Sammlung arbeiten. Das sind einerseits die wissenschaftlichen Mitarbeiter, die Standards zur Erfassung benötigen, aber auch die Nutzer, die eine Sammlung entsprechend begreifen können sollen. Eine wichtige Funktion war die Darstellung in Form einer Zeitleiste.

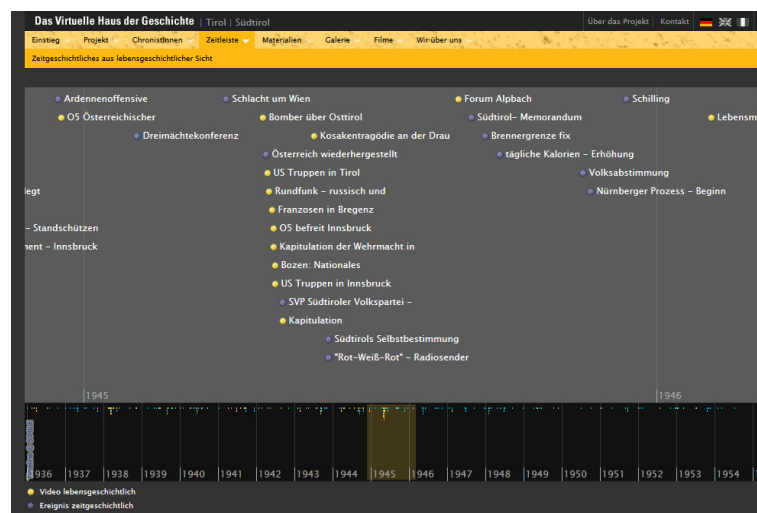


Abb. 4 Oral-History-Projekt *Das Virtuelle Haus der Geschichte* – Zeitleiste

Zeitliche Präsentation von Sammlungen

Um eine bessere Vorstellung von der Chronologie von Ereignissen zu erstellen, hat sich die Zeitleiste als Präsentationsform in verschiedener Form etabliert. Ein Beispiel für einen sehr zeitgemäßen Auftritt bietet das *Deutsche Historische Museum* mit seinem Projekt „Lebendiges Museum Online“, kurz LEMO.²² Auch das *Anne Frank Museum* präsentiert seine Sammlung über eine besonders attraktiv gestaltete Zeitleiste.²³

22 <http://www.dhm.de/lemo/>

23 <http://www.annefrank.org/de/Subsites/Zeitleiste/#>

Mittlerweile stehen einige gute technische Lösungen zur Verfügung, die die zeitliche Präsentation sehr einfach machen. Der Aufwand für die optische Gestaltung ist aber trotzdem nicht zu unterschätzen.

Räumliche Präsentation von Sammlungen

Neben der zeitlichen Darstellung spielt die räumliche Präsentation eine wichtige Rolle. Der einfache Zugang zu Geolocation in den letzten Jahren hat es hier auch möglich gemacht, Informationen besser zuordnen zu können. Dazu gibt es sehr gute Beispiele aus dem Bereich Wikipedia, beispielsweise aus dem Projekt „Wiki loves Monuments“. Die große Herausforderung dabei war, an lizenzfreies Fotomaterial von Denkmälern zu kommen und dieses auch korrekt zu verorten. Ein Fotowettbewerb hat dem Projekt sehr viele Fotos gebracht und durch die Verortung können diese Daten nun auch für verschiedene Spezialprojekte verwendet werden. Ein Problem bei der räumlichen Zuordnung ist die Änderung von Ländergrenzen über die Zeit hinweg und so erhält die Zuordnung oft eine hochpolitische Dimension. Dazu gibt es zwar ISO-Listen, die als Basis genommen werden können, deren Inhalte müssen aber dann für den jeweiligen Zweck angepasst werden.

Kombinationen von Präsentationsformen

Einen Schritt weiter gehen Präsentationsformen, die eine Zeitachse mit Geolocation verbinden und sich auch in die Social-Media-Kanäle integrieren.

Verschiedene „Events“ werden jeweils über GoogleMaps mit einem Ort verknüpft (ein eigenes, im Aufbau befindliches Beispiel: Stationen der Weltgeschichte). Die Events lassen sich zu einer „Story“ verbinden, die man anschließend als virtuelle Zeitreise abspielen kann. Die Ortsangaben lassen sich äußerst genau angeben; so kann beispielsweise auch eine Zeitreise durch den eigenen Wohnort erarbeitet werden.

2.5 *Ausblick*

Welche Bestände und in welcher Form sie veröffentlicht werden sollen, hängt von unterschiedlichen Faktoren ab. Neben pragmatischen Überlegungen, wie die Verfügbarkeit oder die anfallenden Kosten für die Umsetzung, müssen vor allem inhaltliche – also kuratorische – Entscheidungen getroffen werden. Für das *Österreichische Filmmuseum* sind unter anderen folgende Gründe für die Publikation online wesentlich (in Klammer ist jeweils ein Beispiel für die Umsetzung erwähnt):

1. um das spezifische Profil der Institution zu betonen (*In person: Videodokumente 1975–2013*)²⁴
2. um den Zugang zu interessanten, abgegrenzten Sammlungen zu ermöglichen (*Sammlung Dziga Vertov*)²⁵
3. um Hilfe bei der Identifikation von unbekanntem Sammlungsbeständen zu erhalten (*Schlemmer-Filmkadersammlung*)²⁶
4. Finanzierung durch spezifische internationale Projekte (*Kinonedelja – Online Edition* im Rahmen von *EFG1914*)²⁷

Weitere solche Projekte sind in Planung und stellen Kuratierende jeweils vor spezifische Herausforderungen. Aus Sicht eines Filmarchivs müssen gute Lösungen für die Präsentation von „unüblichen“ Beständen gefunden werden, deren Online-Darstellung auch der eigenen Policy entspricht. Darüber hinaus könnten innovative, digitale Werkzeuge für interessante, zukünftige Projekte entwickelt werden, die nicht nur mit den eigenen Beständen operieren, sondern auf Online-Sammlungen insgesamt zugreifen können.

Literatur

- Cherchi Usai, Paolo et al. (Hrsg.) (2008): *Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Wien: Synema – Gesellschaft für Film und Medien.
- Houston, Penelope (1994): *Keepers of the Frame: The Film Archives*. London: BFI Publishing.
- Ross, Thelma et al. (2013): The EN 15907 moving image metadata schema standard and its role in a digital asset management infrastructure. In: *Journal of Digital Media Management* 2 (3), 251–262.
- Schnapp, Jeffrey T. & Presner, Todd (2009): Digital Humanities Manifesto 2.0: http://www.humanitiesblast.com/manifesto/Manifesto_V2.pdf.
- Yee, Martha (2009): Can Bibliographic Data be Put Directly onto the Semantic Web. In: *Information Technology and Libraries* 28 (2), 55–80.

24 http://www.filmmuseum.at/forschung__vermittlung/vermittlung/in_person_videodokumente_19752013

25 http://www.filmmuseum.at/sammlungen/special_collections/sammlung_dziga_vertov_1

26 http://www.filmmuseum.at/sammlungen/special_collections/schlemmerfilmkadersammlung

27 http://www.filmmuseum.at/sammlungen/special_collections/sammlung_dziga_vertov/kinonedelja__online_edition