

kommen Überlegungen anderer Disziplinen, die Tatlin etwa vor einer psychoanalytischen Folie lesen (Kurbanovsky) und die Wahrnehmung seiner Kunst um eine neue Dimension bereichern.

Damit gelingt es dem Symposiumsband *Tatlin. Neue Kunst für eine Neue Welt*, das Schaffen Tatlins, gerade auch in Bezug auf die kanonisierten Werke – die frühen Malereien und Konterreliefs, das Monument der Dritten Internationalen oder den Flugapparat *Letatlin* – neu erfahrbar zu machen und vor den künstlerischen und historischen Verhältnissen seiner und der nachfolgenden Zeit zu reflektieren.

MIRIAM HÄSSLER

Bucerius Kunst Forum Hamburg



**Anna Bohn; Denkmal Film. Bd. 1: Der Film als Kulturerbe, Bd. 2: Kulturlexikon Film;** Wien, Köln und Weimar: Böhlau 2013; ISBN 978-3-412-20990-2; 119 €



Reist ein Kunstinteressierter in eine ihm unbekannte Gegend Deutschlands, führt er möglicherweise ein kleinformatiges, kompaktes Buch mit sich, den *Dehio*. Sieht ein Filminteressierter einen Film, der in den Vereinigten Staaten von Amerika kommerziell ausgewertet wurde, sieht er den Titel möglicherweise in einem kleinen, kompakten Buch nach, in Leonard Maltins jährlich aktualisierten *Maltin's Movie Guide*. Was beide Nachschlagewerke miteinander zu tun haben könnten, ist ein implizites Thema in Anna Bohns groß angelegter, in zwei Bänden gedruckter Untersuchung zum „Denkmal Film“. Der grundlegende Anspruch der Autorin: Film könne mit vollem Recht dieselbe Aufmerksamkeit beanspruchen wie das Denkmal früherer Zeiten – der antike Torso, vom Verfall bedrohte Bauten, fragile Bilder, im Prinzip das Arsenal an Gegenständen, mit denen sich Kunstwissenschaftler traditionell beschäftigen. Die Modelle, die Bohn auf ihrem Parcours über insgesamt 800 Seiten immer wieder helfend zu Rate zieht, stammen neben der klassischen Text-Philologie daher insbesondere aus

Denkmalpflege und Kunstwissenschaft (die sie meist in einem Atemzug nennt). Von ihren Hilfswissenschaften ausgehend, formuliert Bohn eine in sich konsistente, stellenweise überaus evidente, zumal in ihrer Brauchbarkeit allein stehende Theorie einer „Denkmalpflege des Films“. So sehr man den Anspruch gutheißen und unterstützen mag, unser Eingangsvergleich verweist auf Unterschiede: Bildende Kunst

ist gleichzeitig auratischer und gegenstandsgebundener, während Film eine physisch schwerer erreichbare Materie ist, als bewahrens-werte Kultur über keine im Ansatz vergleichbare Lobby verfügt, nicht zuletzt aber auch eine dem Verwertungs-kreislauf zugehörige Ware darstellt: Sein Alters- oder Ausstellungswert schlägt nicht per se wertsteigernd zu Buche.

Die tentative Übertragung der Theorie macht dennoch zweifellos Sinn. Bohn be-dient sich dazu der beiden ihrer Ansicht nach „grundlegenden kunstwissenschaftli-chen Studien zur Theorie der Restaurierung“ (I, 13): In allererster Linie der schmalen *Teoria del restauro* (1963, dt. 2006) des Italieners Cesare Brandi (1906–1988) und, immer noch, Alois Riegls Buch zum *Modernen Denkmalkultus* von 1903, dessen Einfluss auf Walter Benjamin sie jedoch nicht rezipiert. Überhaupt ist sie in der weitergehenden geistesgeschichtlichen Ausdeutung der aufgezeigten Wahlverwandtschaft zurück-haltend, weil sie ein anderes Ziel vor Augen hat als ein Heischen um Anerkennung der sogenannten Siebten Kunst: Bohns Ziel ist ein pragmatisches, eine Anleitung zum Handeln, zur Rettung von Filmen. Konkret liest sich das so: „Ausgehend von den Grundprinzipien der kunstwissenschaftlichen Theorie der Restaurierung lassen sich für die Filmrekonstruktion folgende Anforderungen formulieren: Grundlage für jede Rekonstruktion muss eine wissenschaftliche Dokumentation der Überlieferung sein. Die Materialien der Überlieferung dürfen durch die Rekonstruktion nicht kontami-niert oder verändert werden. Im Sinne der Reversibilität müssen die Schritte der Re-konstruktion zurückverfolgt werden können. Eine Rekonstruktion ist stets zeitgebun-den, sie geht von einer bestimmten Materiallage, dem Befund und Annahmen des Re-konstrukteurs aus, die einen gewissen Anteil von Interpretation bzw. Deutung des Befunds beinhalten. Ändert sich der Informationsstand, weil neue Materialien aufge-funden werden, müssen Rekonstruktionen überprüft, revidiert oder ergänzt werden. Daraus kann sich die Notwendigkeit einer neuen Rekonstruktion ergeben. Stets ha-ben die sorgfältige Dokumentation und die Sicherung der Überlieferung Priorität vor der Rekonstruktion.“ (II, 96)

Den beiden Bänden ist anzumerken, dass es sich nicht um eine Habilitations-schrift handelt (wie andere Quellen behaupten), im schriftlichen Duktus, in der Ad-ressierung an Leser und Nutzer. Eher erscheint es wie eine Bilanz der mehrjährigen Tätigkeit Bohns als wissenschaftliche Mitarbeiterin an einem DFG-Projekt zu „Grundlagen einer Theorie der Filmrestaurierung und kritischen Edition“ aus interdisziplinärer Perspektive, durchgeführt an der UDK Berlin. Ein Glücksfall für jenes Projekt war sicherlich, dass mit Enno Patalas ein erfahrener Begleiter dafür gefunden werden konnte. Der frühere Leiter des Münchner Filmmuseums arbeitete schon seit den 1980er Jahren mehr oder weniger im Alleingang an Film-Rekonstruktionen; sig-nifikant an der neuen Konstellation ist, dass die (immer noch) wenigen Institutionen, Museen, Archive, die sich der Filmkonservierung widmen können, mittlerweile Un-terstützung aus der akademischen Welt erhalten: Und zwar nicht bloß durch Profes-soren – an der HFF Potsdam-Babelsberg wurde letztes Jahr der erste Lehrstuhl für „Audiovisuelles Kulturerbe“ eingerichtet –, vielmehr eröffnet sich hier auch ein Ar-beitsfeld insbesondere für akademische Abschlussarbeiten. Folgt man Bohn in der



*Mühsam und nicht immer erfolgreich: Die Suche nach dem Original, hier am Beispiel Per un Pugno di Dollari (Für eine Handvoll Dollar, Italien 1964)*

Ernsthaftigkeit, mit der sie etwa den Fall *Per un Pugno di Dollari* (I 1964, Sergio Leone; Abb.) verfolgt, kann man zustimmen, dass die detaillierte „Beschreibung der einzelnen Sprachfassungen und Re-Editionen [...] ein Desiderat“ (II, 85) bleibt. Die Notwendigkeit der Konservierungsanstrengung also erst einmal anerkannt, stellen sich, wie in der klassischen Denkmalpflege auch, vorerst wenige, doch gewichtige Fragen: Was bleibt außer den Meisterwerken? Wo macht man Halt, was ist erhaltenswert, wenn nicht überhaupt alles erhalten werden kann, und wer trifft die Auswahl? Neben allerlei archivalisch-handwerklichen Kenntnissen wird dazu gerade beim Nachwuchs jene Qualität ausgebildet sein müssen, die unter „Kennerschaft“ firmiert; wie sonst sollten Maßstäbe gebildet werden, die in der Geschichte des Films als künstlerisch-imaginativer Potenz (über den historischen Wert hinaus) einigermaßen verbindlich werden könnten? Auch John Ruskin, Eugène Viollet-le-Duc und Georg Dehio haben sich nicht nur vom Alterswert leiten lassen, sondern der ästhetischen Bedeutsamkeit Raum gegeben. Bohn verlässt sich in dieser Hinsicht, in schöner Übertragung aus der Malerei auf den Film, auf einige eindruckliche Zitate aus den Schriften Walter Friedländers.

Das Filmerbe wird in der Bundesrepublik nicht zentral, sondern föderal verwaltet. Bohn hält sich nicht auf mit dem unbefriedigenden nationalen Ist-Zustand, handelt ihn eher beiläufig in der Mitte des ersten Bandes ab (I, 260–272). Umso vehementer argumentiert sie global und historisch: ersteres der Tatsache geschuldet, dass noch keine Bundesregierung eine gesetzliche Regelung zum Schutz des nationalen Filmerbes geschaffen hat, der jeweils gute Wille aber immerhin in der Ratifizierung von internationalen Konventionen zum Schutz des Kulturgutes zum Aus-

druck gebracht wurde. In diesem Zusammenhang spielt in der Argumentation Bohns die für den Denkmalschutz grundlegende Charta von Venedig (1964) eine ebenso tragende Rolle wie das UNESCO-Dokument Empfehlung zum Schutz und zur Erhaltung bewegter Bilder (1980), des weiteren viele nachfolgende Initiativen der EU, die sich minutiös beschrieben finden (I, 189–225). Eine andere Schwierigkeit ergibt sich aus der Tatsache, dass ein großer Teil des sogenannten Filmerbes nicht in öffentlichen Archiven liegt, sondern in privatwirtschaftlich betriebenen; darüber hinaus erweist sich in der Praxis, dass staatliche Grenzen beim Kopien-Abgleich keine Rollen spielen (dürfen). Vorbildhafter als der nationale Kinematheksverbund (dessen Mitglieder immerhin auf informeller Ebene gut zusammenarbeiten) ist daher die Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF), die, von der EU gefördert, insbesondere im Bereich des frühen Films in Europa immer wieder Pionierleistungen erbringt.

Der Blick über den Tellerrand hinaus eröffnet weitere interessante Perspektiven: in die Russische Föderation, in der Film als nationales Erbe verstanden wird, durchaus auch mit nationalistischem Untertönen im Zusammenhang mit der Einführung sogenannter „Trophäenfilme“ (I, 245, 252f.), die Zugänglichkeit des Materials von Seiten des Staates aber stets forciert wurde, sowie in die Vereinigten Staaten von Amerika, wo man „Film“ weniger als offizielles Zeugnis der Nation ansieht denn als Interpretation durch eine Industrie. Diese Industrie steht heute unter der Verpflichtung, zwei vollständige Kopien (die sogenannte *best edition*) ihres Produkts jeweils an die Library of Congress zu liefern, die dafür das Copyright verwaltet – während es in Deutschland bis heute für Filme weder eine Pflichtexemplarregelung noch eine „Haupttitelstelle“ (wie zur bibliografischen Erfassung von Büchern) gibt. Die konservierende Phalanx in den USA bilden Museen, Stiftungen, universitäre Sammlungen wie das Film- und Fernseharchiv der UCLA, das um die 220.000 Filme aufweist und daneben die *donations* von Filmschaffenden verwaltet; zuerst liegt diese Verpflichtung aber in den Händen der Industrie selbst, die seit den 1980ern Jahren nach neuen Verwertungsmöglichkeiten ihrer Schätze suchte und insbesondere im Medium DVD auch gefunden hat. Die Logik hieraus: „Die Sicherungs- und Archivierungsstandards von amerikanischen Filmstudios wie 20<sup>th</sup> Century Fox und Sony Pictures Entertainment zählen heute zu den weltweit führenden.“ (II, 23) Auf weitere Strategien zur Etablierung der Bestandssicherung, etwa den amerikanischen National Film Preservation Act (erstmalig 1988), kann hier nicht eingegangen werden; insbesondere der Blick nach Frankreich lohnte sich noch. Insgesamt lässt sich dem Fazit zustimmen, das Bohn ihrer Studie thesenhaft vorausschickt und in ihrem Verlauf für zentrale Film-Produktionsländer einlöst: „Einer Theorie der Filmrestaurierung muss daher ein Überblick über die Geschichte der Anerkennung des Films als Kulturerbe vorangehen.“ (I, 12)

Auch das deutsche Filmerbe, hat Karsten Witte früh prophezeit, müsse irgendwann einmal angetreten werden. Er meinte damit die Zeit von 1933 bis 1945, zu deren Beginn die Einrichtung des Reichsfilmarchivs erfolgte. Dieses Archiv entwickelte sich zum Ende des Krieges (und damit seinem eigenen Ende) hin durch fortwährende

„aktive Bestandserweiterung“ (I, 111), spricht: Beschlagnahmungen in besetzten Ländern, zur „größte[n] Filmsammlung der Welt“ (I, 134), zu einer weltweit „singulären[n] Erscheinung“ (I, 140). Bohn gibt Hinweise darauf, dass hier konservatorisch durchaus weitsichtiger vorgegangen wurde als im Fall späterer, sogenannter „wilde[r] Sammlungen“ (I, 175); die riesigen Bestände wurden nach 1945 verstreut; in vielen Büchern, heute in Spezialsammlungen aufbewahrt, findet sich der Stempel des RFA. Diese Bücher (und analog Filme) dokumentieren, geht man individuellen Schicksalen über eine von Bohn ins Spiel gebrachten Provenienzforschung nach, über Inhalte hinaus die allgemeine Geschichte des 20. Jahrhunderts; so finden sich neben den Exlibris sehr früher Sammlungen auch Stempel, also Existenzabdrücke der DDR. Genauso entwickeln Filme ihre eigene Lebensgeschichte – über die Suche nach einem kunsttheoretisch geprägten „Archetyp“ (II, 96) oder den „letzten Willen des Autors“ (II, 290) hinaus. Dies akzeptiert, ist für Bohn ein Skandalon, dass in Deutschland nach wie vor Original-Negative vernichtet werden. Grund dafür ist die leichte Entflammbarkeit von Nitrofilm, der erst seit 1950 durch Umkopierung auf Azetat abgelöst ist. Der ersten „Kassationswelle“ nach der Umstellung auf den Tonfilm erfolgte bis in die jüngste Vergangenheit die „verordnete Vernichtung“ von Originalmaterialien von Klassikern wie *Metropolis* und *Berlin – die Sinfonie der Großstadt*. Umkopieren ist keine Lösung, gehen doch auch damit Indizien der Perforation oder des Montagevorganges verloren. Bohn schlußfolgert: „Die Geschichte der Verluste durch systematische Kassation von filmischen Originalmaterialien ist bislang nicht aufgearbeitet und bleibt ein Forschungsdesiderat.“ (Zitate I, 22ff.)

Eklatant wird dies bei Filmen, die neben ihrem historischen Wert auch ein Politikum darstellen, wie in dem von Bohn dargelegten Fall *Die Goldene Stadt* (D 1942, Veit Harlan; vgl. II, 142–146). Der deutlich ideologische Film war nach dem Krieg von der alliierten Militärzensur verboten, erhielt 1952 (mit einer Schnittauflage) die Freigabe durch die FSK, wurde gekürzt veröffentlicht und wird heute als Kauf-DVD, nicht aber in einer kritisch kommentierten Edition vertrieben. Noch 1999 hat man im Bundesarchiv 24 Rollen an originalem Bild- und Tonnegativ des Films „kassiert“, das heißt auf vorhandener Rechtsgrundlage der Vernichtung zugeführt. Nimmt man die eigenartige Farbwirkung des frühen Agfacolor aber zur Kenntnis und stellt die gut dokumentierte Verkaufsstrategie des deutschen Farbsystems in zahlreichen werbenden Publikationen der Zeit in Rechnung, wird man mit Bohn bedauern, dass dem „intrinsischen Wert“ der originalen Substanz kein Überlieferungswert beigemessen wurde. Damit lässt sich die jüngst wieder aufgeflammete Diskussion um die sogenannten Vorbehaltsfilme (vgl. Felix Moellers Film *Verbotene Filme*, D 2012) noch einmal pointieren: Käme jemand auf die Idee, Tagebücher von NS-Größen oder Skizzen prominenter NS-Künstler zu vernichten, nachdem man sie digital ‚gesichert‘ hat?

Im zweiten Teil nimmt die Publikation einen unerwarteten Schwenk. Statt der linearen Lektüre bekommt man nun ein „Lexikon“ dargeboten, das in 20 unterschiedlich lang ausgearbeitete Lemmata gegliedert ist. Die Abfolge der Stichworte macht Sinn, wird damit doch die Rettung eines Films von der Sicherung bis zum

abschließenden Kommentar einmal virtuell, doch im Ganzen durchexerziert; in einigen Fällen erzielt Bohn große Anschaulichkeit durch die Schilderung von Beispielen, so bei den Problemen der Definition des originalen „Artefakts“ für G.W. Pabsts *3-Groschen-Oper*, im Fall unvollkommener Überlieferung bei Sorrell and Son (USA 1927; Herbert Brenon), bezüglich der Autorisationsprobleme diverser *butchered cases* wie *Greed* oder *The Magnificent Ambersons*, zu schweigen von David Lean, der von *Lawrence of Arabia* mehrere autorisierte Fassungen schuf, bis hin zur digitalisierten „70mm“-Fassung in 4k-Auflösung von 2012. Damit gerät die Analogie zum Denkmalkultus auch der Moderne ins Wanken, der noch von einer materiell gebundenen Aura ausgeht, die sich nur mit einem Original verströmt. Im Unterschied zum herkömmlichen Denkmalkultus scheint die Existenz eines Unikats beim Film fast kontraproduktiv: „Für die Sicherung von Filmen gilt im Gegenteil, dass die Überlebenschancen eines Filmwerks signifikant steigen, wenn es in möglichst vielen Kopien [...] in Umlauf gebracht wird“ (nach Borde/Buache 1997; II, 231f.). Daher gerät die Analogie zur Denkmalpflege irgendwann im Lauf des ‚lexikalischen‘ Durchgangs durch die 20 Schlüsselbegriffe etwas ins Stocken; dem mehrfach erwähnten, „hervorragend entwickelte[n] Forschungsstand der Editionsphilologie, Denkmalpflege und kunstwissenschaftlichen Restaurierung“ (II, 323) springen dann aber weitere Hilfswissenschaften zur Seite. Sobald es um knifflige Felder wie Authentizität und Integrität geht, sind Informatik und Jura gefragt. Gegen Ende zeichnen sich die Umriss eines Faches „Kritische Filmedition“ ab; was wie die Archäologie eines technischen Mediums begann, wird zu den Konturen einer spezialisierten Wissenschaft. Der Leser könnte am Ende nur noch fragen, wie all diese Kenntnisse an Universitäten zu erwerben sein sollen.

Das erste Viertel des Lexikons umreißt einen ‚archäologischen Ansatz‘ für den Film und ist auf den Komplex „Sicherung“ zentriert (die hier diskutierten Begriffe sind Werk, Sicherung, Konservierung, Duplizierung, Restaurierung). Zu verstehen ist, dass auch die Digitalisierung hier nicht wirklich die *Ultima Ratio* bedeutet, findet dabei doch eine „Abtrennung“ (II, 68) von der Ausgangsmaterie ab. Konsequenterweise weiter gedacht, führt das in der Diskussion der vier folgenden Stichworte (Überlieferung, Reversibilität, Dokumentation, Original) zur provokanten Frage, ob bei Film überhaupt von einem Original zu sprechen sei oder ob nicht jede Kopie Teil einer Überlieferung [ist], die dem Material ihre Spuren eingeschrieben hat.“ (Zitat Frank Kessler; II, 199, ebenso II, 205, 231). Unwidersprechbarer könnte Bohns Folgerung bleiben, dass Filmkonservierung stets einen reversiblen Prozess darstellen muss und eben nicht auf ein fixierbares „Original“ als Kombination aus „Echtheit, Einmaligkeit, Authentizität, Urheberschaft und Ursprünglichkeit“ (II, 199) aus ist; die filmisch gewendete Diskussion des Original-Begriffs zwischen intrinsischem Wert, Autorenintention und konkretisierter Rezeption gehört zu den zentralen Kapiteln ihres Werks. Das „digitale Original“ (II, 198) als Arbeitshypothese ernst genommen, erscheint auch der folgende Gedanke schlüssig: „Die Besonderheit bei Film ist das Vorhandensein multipler Originale und die Tatsache, dass Original und Kopie beim Film nicht voneinander zu trennen sind und die Kopie Charakteristika eines Originals aufwei-

sen kann“ (Zitat Paolo Cherchi Usai; II, 230). Authentizität, schließt Bohn im Rückgriff auf Gombrich und Manfred Hattendorf, begründe sich im Dokumentarfilm mehr noch als die Reportage von Verbürgtem auf das Vertrauen in „formale Gestaltung [... sowie die] Rezeption“ (II, 247). Was hier zu fordern sei, wird in den beiden folgenden Kapiteln „Integrität“ und „Autorisation“ dargestellt. Dabei spielen die international unterschiedlichen Auffassungen von Copyright eine große Rolle; auf die Seite der Nutzung gewendet, werden hingegen mit unverfänglichen Mitteln täglich Normen verletzt, auf die jedes Werk einen moralischen Anspruch haben sollte: durch Zensur, falschen Bildausschnitt, eingeblendete Werbung oder fälschende Kolorierung. Der Rest des Buches behandelt die gängige Praxis im (schmalen) Sektor etablierter Filmsicherung (unter den Stichworten Fragment, Lacuna, Ergänzung, Edition, Fassung sowie Kontamination und synthetische Fassung). In ihrem Ausblick ist Bohn eher sparsam: Unter dem letzten Stichwort „Kommentar“ listet sie neben dem eingeführten Audiokommentar, der auf DVDs wahlweise zugeschaltet werden kann, auch nicht-lineare, hypermediale Varianten der aktivierenden Exploration des Rezipienten auf. Zu sagen, dass sich hier sowohl für die universitäre Ausbildung wie die konservatorische Praxis ein sehr weites Feld eben erst eröffnet, dürfte keine allzu gewagte Prophezeiung sein.

Von seinem Anspruch ist die zweibändige Arbeit Bohns als Standardwerk konzipiert. Gut zu lesen ist allerdings nur der historische Abriss des ersten Bandes. Inhaltlich sei dazu angemerkt, dass Bohn die Vorbildfunktion der durch das Mussolini-Regime geförderten Archivierungsanstrengungen im faschistischen Italien auf die deutschen Gegebenheiten unterschätzt; das Centro sperimentale war kein „Experimentalfilmzentrum“, sondern bildete zusammen mit dem Istituto Luce die erste europäische Filmschule mit nachgewiesenen historischen Interessen. Diese Tradition bildet sich noch heute im hohen Stand italienischer Film-Restaurierungskultur ab, deren Protagonisten Bohn wiederholt erwähnt (vgl. I, 12, 60), auch wenn der bekannteste unter ihnen, Paolo Cherchi Usai, seit langem im Ausland lehrt. Angenehm ist, dass Bohn – bis auf Murnau – keine filmischen Lieblingsprojekte forciert. Ihr Herzblut gehört spürbar dem Lexikon des zweiten Teils, das als solches zum Durchlesen aber nicht unbedingt zu empfehlen ist: Es taugt eher zum Schmöckern beziehungsweise zum Nachsehen erschöpfender Definitionen. Bei der Lektüre fallen neben ‚Einkreisungen‘ von Begriffen auch wortwörtliche Wiederholungen von Zitaten auf (Kessler wie zit. II, 199, wieder II, 205; Wallmüller II, 259, wieder II, 261). Nicht alle Filme und Namen finden sich im Register wieder, auch das Lektorat des Verlags ist nicht perfekt – angesichts des Preises vielleicht kein utopischer Wunsch. Doch das sind marginale Krittelleien. Wer wissen will, was *Stemma*, *strategio* oder *Korruptele* im Zusammenhang mit Film bedeuten, und wer sich mehr als nur ein Basiswissen zu Filmrestaurierung und Filmedition aneignen möchte, sollte sich diese beiden Bände auf den Schreibtisch legen.

THOMAS MEDER  
Hochschule Mainz