

Natascha Drubek-Meyer (FAMU, Prag)

Fußnoten zum Film und seiner Wissenschaft

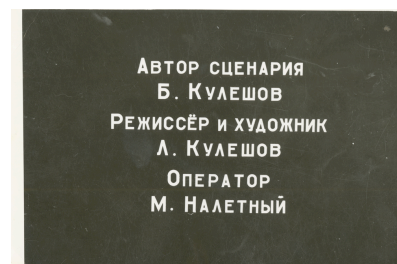
1. Ermöglichte Orte des Annotierens: Die interaktive Fussnote als Weg zum Wissen über Film
2. Der befußnotete Film
3. Spezialfall Film-Rekonstruktion
4. Die Protokolle der "Filmphilologie" und die Philologie des Films selbst
5. Annotationen als Erschließung und Zweitsicherung

1. Ermöglichte Orte des Annotierens: Die interaktive Fussnote als Weg zum Wissen über Film

Auf einer Konferenz zu Anmerkungspraktiken in literarischen Texten möchte ich – aus der Perspektive einer an einer Filmhochschule wirkenden Literaturwissenschaftlerin – mit den folgenden Fragen beginnen:

Wie kommentiert man etwas Bewegliches, das nicht fest in Lettern gesetzt ist und in der Zeit laufend fortschreitet?

Wie macht man Anmerkungen zu Filmen während sie laufen (denn nur dann wird ihr mediales Wesen respektiert und sie werden nicht zu einer Photographie gemacht, wie in vielen filmanalytischen Arbeiten üblich)? Oder gar die Frage: Wie kommentiert man Filme in einer Weise, die einem literaturwissenschaftlichen Kommentar oder einer Analyse nicht nachsteht? Wie annotiert man ältere und älteste Filme, die zahlreiche Hintergrund-Informationen benötigen? Wie präsentiert man auf korrekte Weise abweichende Versionen (die zusätzlichen Filmstücke) oder umgekehrt Filmtorsos, die lückenhaft überliefert sind, deren Zwischentitel fehlen oder aus den 1960ern stammen?



Sowjetische stilisierende Stummfilm-Titelkarten aus den 1960ern Jahren (für den Film *Das Projekt des Ingenieurs Prigita*, L. Kulešov, Russland 1918)

Wir alle haben diese Stummfilme gesehen, in lokalen Kinematheken oder nun auch auf DVD. Und dann haben wir über sie geschrieben, etwa uns am Witz der Lubitschschen Repliken gefreut – bis wir erfahren, dass die originalen Titel nicht erhalten sind und die Titelliste erstellt wurde von einem sprachkreativen Anonymus, der sie aus dem Holländischen oder Tschechischen (die einzig überlieferten Kopien aus heilgebliebenen Archiven) zurück ins Deutsche übersetzt hat. Dies klingt wie ein extremes Beispiel – doch ist es der graue Alltag der Filmüberlieferung und Filmverbreitung.

Eins habe ich jedoch ausgelassen: Wie erfährt man, dass die Titel nicht „echt“ bzw. auch ihr Witz nur erahnt ist? Gewöhnlicherweise erfährt man es eben nicht – es sei denn, man hat archivalisches Geheimwissen, wird von einer Einleitung im Filmmuseum aufgeklärt ... oder aber man hält eine Filmedition in der Hand, die in dem Moment, wenn etwa die erste Titelfolie auftaucht und man sich gerade anfängt darüber Gedanken zu machen, ob die Graphik der Zwischentitel „original“ oder digital restauriert ist, ein *filmfremdes Zeichen* in der oberen Bereich des Bildschirms auftaucht. Es enthält eine Zahl, als trüge die Filmeinstellung eine Fussnote, manchmal auch ein Wort. Ein *Ärgernis* für den Filmpuristen, dessen Filmerlebnis durch nichts gestört werden darf und der bereits über alles informiert zu sein meint, eine *Verführung* durch den Klick aus dem Bilderfluss auszusteigen für den technologisch Neugierigen und für den Filmwissenschaftler ein *Rettungsanker* im Meer der Ungewißheit über die konkrete Form der Anwendung von Praktiken der Stummfilm-Präsentation auf der vorliegenden DVD.

Und wer dann tatsächlich auf das *filmfremde Zeichen* klickt, gelangt in einen Fußnotenraum, der aus Buchstaben auf weißem Grund besteht und einen Text enthält, der sich auf die befussnotete Filmeinstellung bezieht. Hier endlich erfährt er/sie, dass die Zwischentitel nicht nur nicht digital restauriert sind, sondern synthetisch hergestellt auf der Basis einer Rückübersetzung aus einer ausländischen Kopie. U.U. sind sogar Beispiele dieser Originaltitel in der holländischen Übersetzung selbst angeführt, um ihre Machart zu zeigen. Weitere Typen von Fussnoten beziehen sich nicht auf die Zwischentitel im

allgemeinen, sondern vielleicht auf einen Titel oder ein Insert im speziellen, oder eine Einstellung oder ein Detail einer Einstellung, auf eine frappante Abweichung vom Drehbuch (dies daselbst zitiert), auf einen beide Seiten ekphrastisch aufladenden Vergleich mit dem *storyboard*, auf die tiefenscharfe Lichtgestaltung, auf die Schnittfrequenz, auf einen Schauspieler, auf ein abspielbares *outtake* oder einen Zensurschnitt, auf eine Bemerkung zu einer Machination, die der Film-Rekonstrukteur machen musste, um eine Lakune zu füllen, auf den Text eines im Film gesungenen Lieds, auf die Analyse der Tongestaltung (z.B. asynchrone Geräusche). Alles hic-et-nunc zu sehen, zu hören und zu überprüfen.

Film im Hyperkino-Modus:



Fußnotentext mit weiterem Material:

13. 14. Streets 15.

Klauzurní práce je určitě nejdůležitější práce semestru. Je na ní určena nějaká doba. Někdo pro její tvorbu využije veškerý čas, jiný jí udělá za hodinu - to není chyba. Záleží přeci na výsledku, konkrétněji na sdělení. Dobře provedenou technickou část by měl člověk brát spíš jako samozřejmost.

Na ateliéru Grafický design a nová média jsme dostali hodně volné téma. Zaujal mě zvláště: Na základě poslední skladby "Geniove" legendární české kapely Masek's Hammer (František Stámal) vytvoř cokoli... Šel cyber kapele dozvědět co nejvíc. Pátral jsem v historii. Přemýšlel jsem o mých počtech z videoklipu. Nějak zvlášť mě skladba neoslovila.

- 1
- 2
- 3

Back to movie

Fußnotenindex:

Seznam poznámek

1. poznámka
2. poznámka
3. poznámka
4. poznámka
5. poznámka
6. poznámka
7. poznámka
8. poznámka
9. poznámka
10. poznámka
11. poznámka
12. poznámka
13. poznámka
14. poznámka

Diese Beispiele stammen aus meinem laufenden Prager Projekt, der zweiten

Hyperkino-DVD, die das Werk des tschechisch-amerikanischen Filmemachers A. Hackenschmied ediert¹. Wie Hyperkino praktisch funktioniert, hoffe ich in Erfurt auf der Tagung demonstrieren zu können.

2. Der befußnotete Film

Dass die Annotation von Texten als Verweisungs- und Vernetzungspraxis im WWW ebenso grundlegend wie inspirierend gewirkt hat, war ein spannendes Thema der Vorgängerkonferenz.

Auch in der soeben beschriebenen Präsentation von Wissen über den Film (und seine materielle Basis) besticht die Fussnote als Verfahren: durch relative Unaufdringlichkeit, Punktgenauigkeit, Auffindbarkeit, Zugeordnetheit und – deshalb spreche ich von *Fußnoten*²: der *Unterordnung* unter den *textus*. Im Gegensatz zu dem die vorwärtseilende Flüchtigkeit des Films selbst imitierenden Audiokommentar versorgt die hypertextuelle Fußnote den Benutzer der Edition mit in eigenen Fußnotenräumen eingerichteten Kommentarblöcken, die jeweils auf Einheiten reagieren, die durch die Schnittstruktur des Films vorgegeben sind. Zudem ist die schriftliche Form des Kommentars meist auch von einer Tendenz zu einer sachlichen Lakonizität gekennzeichnet, die diese ersten filmwissenschaftlichen *vor-Ort-und-in-der-Zeit*-Kommentare aufweisen; die mündliche Form des Audiokommentars wiederum wird durch die Notwendigkeit der rezitatorischen Darbietung meist zu einem eigenen Genre der Selbstdarstellung, da die Stimme eines unsichtbaren Sprechers sich akusmatisch *über* die Bilder legt und mit ihrer Wahrnehmung (manchmal für immer) verschmilzt³. Der schriftliche Kommentar dagegen

¹ *Bezúčelna procházka / Zielloser Spaziergang*, CZ 1930; *Meshes of the Afternoon*, USA 1943 und *At Land*, USA 1944 (die amerikanischen Filme gemeinsam mit Maya Deren).

² Auch wenn die *links* zu den Kommentaren strenggenommen eigentlich keine Fußnoten sind, sondern eher den Endnoten nachempfundene Verknüpfungen mit Bild- und Texttafeln, die nicht im Bild selbst unten auftauchen, sondern “außerhalb” des Films, aus dem man kurzzeitig herausspringt. Man unterbricht den Film um den Kommentar zu lesen ähnlich wie man bei einer literarischen oder historischen Edition den *textus* verlässt und in den hinteren Buchteil springt, um eine Note zu lesen, mit dem Finger meist die vordere Stelle festhaltend. Ebenso ist in der Hyperkino-Note der Film *on hold* bis man wieder – nach der Lektüre der Annotation – zurückkehrt. Die digitalen authoring-Techniken ersetzen hier den Finger des Einmerkens.

³ N. Drubek-Meyer 2007: <http://hyperkino.net/Texts-Archive/Towards-a-Typology-of-the-DVD-Commentary-in-the-Context-of-Scholarly-Film-editions-March-June-2007>

existiert abgetrennt vom Film und verfügt über die essentielle Eigenschaft der Zitierbarkeit, die zudem immer an eine visuelle Evidenz rückbindbar ist (indem man sich von der Fussnote wieder in den Film klickt).



Das Projekt des Ingenieurs Pright

Diese Methode mit dem Namen Hyperkino basiert auf einer interaktiven Verknüpfung zwischen *textus* und *apparatus*. Der Film als *textus* ist mit Hyperlinks versehen, die einen Anmerkungsapparat bilden.

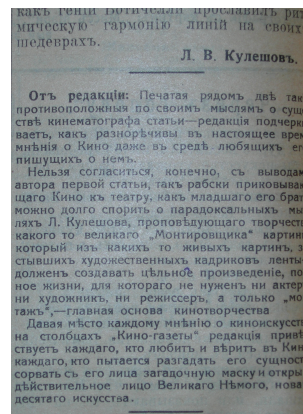
Der Gewinn, der durch diese Methode erzielt wird, scheint offensichtlich, doch vermutlich hat sie auch Schwächen, die ich als ihre Miturheberin jedoch nicht gut erkennen kann. Auf der Erfurter Konferenz verfolge ich also auch folgendes Ziel: zur Diskussion zu stellen, was das *annotierende Sprengen des Rahmens der Einstellung* durch solche Fußnoten für den Film selbst bedeutet, welche Funktionen es haben kann – und dies auch für die Filmwissenschaften. Damit die positiven wie auch etwaige negative Folgen abzuschätzen bzw. zu korrigieren sind.

So beginne ich zugleich mit einer Frage, die rein theoretisch erscheinen mag: Ist es legitim, einen Film - als Objekt einer Edition - , als *textus* zu bezeichnen? Dies bedeutet nämlich in meiner Auffassung nicht, dass er in Analogie zu einem literarischen Text zu verstehen und interpretieren wäre. Die Unterschiede zwischen einem Film und einem literarischen Text sind größer als gemeinhin (v.a. in den linguozentrischen (neo)strukturalistischen) Strömungen angenommen, wobei bis heute diese Analogie zwischen Film und Literatur oft gedankenlos in Begriffen wie „Filmsprache“ weitergetragen wird⁴.

⁴ Die Parallelisierung von Film und Sprache, betrieben von den Russischen Formalisten in den 20er Jahren gelangte in den 60er und 70er Jahren international zu ihrem Höhepunkt, etwa in Ju. Lotmans *Probleme der Kinoästhetik: Einführung in die Semiotik des Films*, 1977). In Frankreich

Mir geht es hier also nicht um eine Analogiebildung zwischen Worten und Einstellungen, sondern vielmehr um eine Nutzbarmachung eines philologischen Instrumentariums in einem anderen Medium. Einem Medium, das jedoch mit verbalen Texten die Gemeinsamkeit hat, das es aus einer syntagmatischen Reihung von Elementen besteht, die in einer linear-zeitlichen Form rezipiert werden (dies unterscheidet sie etwa von Werken der bildenden Kunst).

Dass am Anfang die alte Metaphorik der Editionsphilologie (der *textus* als das „Gewebe“ und der *apparatus* als die „Zurüstung“, „Ausstattung“) stand, zeigt sich auch in den verbalen Präambeln (2005)⁵ zur Praxis des Hyperkino-Editionsverfahrens, die ich mitverfasst habe. Sie führte direkt zu oder entstand gleichursprünglich mit der Idee des mit Fussnoten ausgestatteten Films. In der Hyperkino-Edition erhält der *textus* des Films einen „zurüstenden“ Hypertext, der aus den Anmerkungen und anderen „Ausstattungen“ besteht. Solche werden auf herkömmlichen DVDs als „Bonus“ oder „Extra“ bezeichnet und befinden sich als Menüpunkte in bezug auf den Film selbst im luftleeren Raum oder lehnen sich an Gattungen und Präsentationsweisen aus anderen Medien an („Interview“, „Galerie“).



Beispiele der „Ausstattung“ der Fußnoten in der *Pright*-Edition: Lev Kulešovs leicht übersehbares Cameo in seinem ersten Film (1918) und ein Ausschnitt eines Artikels aus demselben Jahr

hatte es Anfang der 60er Jahre eine Verbindung zwischen strukturaler Linguistik und Film gegeben (so hatte Ch. Metz 1964 gefragt „Le cinéma: langue ou langage?“).

⁵ N. Drubek-Meyer/N. Izvolov: Kommentirovannoe izdanie fil'mov na DVD: neobchodimost' naučnych standartov. In: *Kinovedčeskie zapiski* 72, 2005, 372-383. Revidierte Version auf deutsch: Textkritische Editionen von Filmen auf DVD. Ein Diskussionsbeitrag. In: *montage a/v. Zeitschrift für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation*, 16/1/2007, 183-199.

Hyperkino-Editionen nehmen sich historisch-kritische Editionen zum Vorbild. Kritische Filmeditionen, die auf Kommentare angewiesen sind, sind nur möglich durch eine Positionierung des zu edierenden Objekts und des Apparats auf *einem* Trägermedium. Die technische Möglichkeit hierzu ist seit ca. einem Jahrzehnt durch die vorhandenen Speichertechnologien und Präsentationsprogrammen auf digitalen Formaten (wie etwa der DVD und ihren Nachfolgern) gegeben. Die Film-Edition selbst basiert auf zwei philologischen Prinzipien: Der Arbeit mit den Versionen des *textus* und der Note, die selbst wieder weitere Anlagen (etwa aus der zeitgenössischen Rezeption enthalten kann).



Facsimile aus dem *Pright*-apparat

3. Spezialfall Film-Rekonstruktion

Einen Prüfstein für den philologischen Umgang mit Film stellen Rekonstruktionen von unvollständig überlieferten Filmen dar. Film-Rekonstruktionen werden aus „Rückschlüssen“ und „sekundären Quellen“ (Drehbuch, Rezensionen, Beschreibungen, Zensurkarten etc.“; Koerber 2002, 1987) gewonnen und stehen von ihrem geringen Autorisierungsgrad her zwischen *textus* und *apparatus*; als Herausgeber einer Filmedition man wird sich aber aus Gründen der Praktikabilität und der linearen Wahrnehmung von Film in der Zeit dafür entscheiden, Rekonstruktionen formal zum *textus* zu deklarieren, um von einem rezipierbaren Film zu erhalten zu können, der dann im *apparatus* per Annotation kommentiert werden kann.

Jede konkrete Rekonstruktion ist aber – ähnlich einer Evangelienharmonie – immer ein Hilfs-Konstrukt wie es ein textkritisch verfahrenender Herausgeber ablehnen würde. Bis ins 19. Jh. war jedoch eine ähnlich umgestaltende oder fertigschreibende Arbeit der Herausgeber von Texten – nach dem Tod des Autors – durchaus üblich. Der Rekonstrukteur nimmt meist die Rolle des starken Herausgebers ein, bzw. er maßt sich durch Autoreinfühlung an, das Werk wiederherstellen oder vollenden zu können. Mir ist bei Gesprächen mit Filmkollegen, die sich mit Rekonstruktionen befassen, aufgefallen, wie groß der Unterschied zu den Auffassungen der Literaturwissenschaftler ist. Die Vorstellungen sind auch heute noch und trotz des kollaborativen Wesens des Filmschaffens stark mit der Idee einer individuellen Autorintention (des Regisseurs) verbunden.

Entscheidend für die Stichhaltigkeit eines ethischen Umgangs mit fragmentarischen Filmen in einer Rekonstruktion ist ihre Dokumentation⁶. Machen kann man (fast) alles, aber man muss sich dazu bekennen und die Alterationen des Materials festhalten. Dies wiederum ist in einer rezipierbaren Form nahezu nur mit dem Fussnotenverfahren möglich, das bereits im *textus* signalisiert, das das Material hier manipuliert wurde. Die einstellungs- bzw. einzelbildgenaue Dokumentation der Rekonstruktion ist notwendig, da alle rekonstruktiven Faktoren Orte der Entstehung *sekundärer Autorschaft* sind (derjenigen des Rekonstrukteurs, der im übrigen so u.U. auch ein Autorenrecht auf die neue, rekonstruierte Fassung erhalten kann). Die Veränderung ist immer auch eine Aneignung des Films – sowohl im übertragenen wie auch rechtlichen Sinne des (geistigen) Eigentums.

Eine spektakuläre Autorisierung eines fragmentarischen Films wurde in den 1967 von N. Klejman und S. Jutkevič aus dem nur in Einzelbildern⁷ erhaltenen Film *Bežinwiese* von Ėjzenštejn verfertigt:

⁶ Zur Rekonstruktion von fragmentarisch überlieferten Filmen auf der Basis einer „textsemantischen Analyse“ vgl. Schaudig 1989, 200.

⁷ Es handelt sich immer um je zwei Einzelbilder vom Anfang und Schluss vermutlich aller Einstellungen.



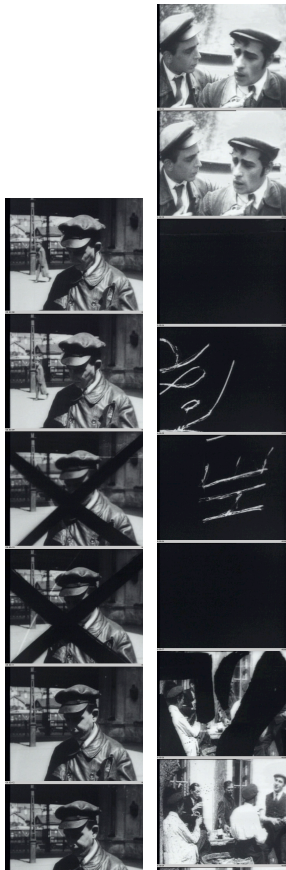
Der nur in Einzelbildern erhaltene Film *Bežin lug / Bežinwiese* (1935-7, S. Ėjzenštejn)

Diese Rekonstruktion, die nach dem Prinzip einer Diashow abläuft und eine ideologische Vorrede eines Filmhistorikers enthält, ist ihrer Entstehungszeit verpflichtet. Der Film selbst harret einer neuerlichen Rekonstruktion, die sich nach der bisher unbeachteten, jedoch original für den Film geschriebenen Partitur richten müsste (ein ehrgeiziges Editions-Projekt, das u.a. die Aufführung dieser Musik erfordern würde)⁸.

Im Zusammenhang mit dem Thema Rekonstruktion möchte ich zum Fall der bei Stummfilmen geläufigen Notwendigkeit der Produktion neuer Zwischentitel zurückkommen und dies mit einem weiteren konkreten Beispiel illustrieren, das zeigt, dass philologische Praktiken im allgemeinen wie auch die Fußnotenpraxis im speziellen in Filmeditionen gute Dienste leisten können. Es stammt aus der ersten Hyperkino-DVD, *Das Projekt des Ingenieurs Pright*⁹, die im Sommer in Berlin bei absolutMedien erschienen ist und Izvolovs Rekonstruktion des ersten Kulešov-Films aus dem Jahr 1918 vorlegt. Die halbstündige Pionierarbeit der russischen Montage wird durch die Rekonstruktion erstmals rezipierbar und in ihrer Handlung nachvollziehbar. Eine entscheidende Rolle spielen die an den richtigen Orten eingesetzten Zwischentitel, die zu 70 % aus dem Libretto zum Film stammen, das im Gegensatz zu den Zwischentiteln selbst überliefert ist und etwa die Namen der Figuren verrät. Wie aber werden die Orte der Titel legitimiert?

⁸ Des weiteren ist in einem Archiv Bildmaterial aufgetaucht, das damals nicht berücksichtigt wurde.

⁹ <http://www.absolutmedien.de/main.php?view=film&id=1240>



Markierungen an der Stelle, wo Zwischentitel vorgesehen war (*Das Projekt des Ingenieurs Pright*)

Die Fußnote der Kommentatoren dieses Films (N. Izvolov und die Verf.) zur Problematik der Rekonstruktion des Schnitts und der Zwischentitel dieses „verlorenen Films“ lautet wie folgt:

„Die Beschreibung der erhaltenen Kopie durch die Cutterin Chanshonkowa deckt sich mit den uns zugänglichen Filmmaterialien, und diese Materialien selbst mit dem veröffentlichten Libretto. Die Liste der Originalzwischentitel war nicht aufzufinden. Daher bestand die Aufgabe der Rekonstruktion darin, Zwischentitel einzusetzen, die neu verfasst wurden (wie in einigen Fällen Chanshonkowa selbst vorging, die im Gosfilmofond vorrevolutionäre Filme wiederherstellte). Die Zwischentitel wurden an den Stellen eingesetzt, an denen Zeichen erhalten geblieben sind (Kreuze, die auf der Negativrolle eingeritzt waren). Mit Rücksicht darauf, dass die Kopie nicht vollständig ist, setzte der Rekonstrukteur die Titel auch an Stellen, die nicht angekreuzt sind, jedoch von Chanshonkowa als Lakunen gekennzeichnet wurden. [...] Offensichtlich wurde die erste Zusammenstellung der Negativstückchen nach den Originalnummern des Montageplans auf dem Negativ durchgeführt (vgl. die Einstellung № 87). Die schwarze Farbe der 87 auf dem Positiv bedeutet, dass die Zahl auf die Emulsion der Negativrolle eingeritzt worden war.“

Die in der Rekonstruktion unsichtbaren sprachlichen oder numerischen Markierungen auf dem Filmstreifen selbst mögen vielleicht ein Impuls gewesen zu sein zu einer sichtbaren Film-Annotation in einem digitalen Format.

4. Die Protokolle der „Filmphilologie“ und die Philologie des Films selbst

Inwieweit handelt es sich bei der hier vorgeschlagenen Editionsweise um einen philologische Behandlung von Filmen? Der wichtigste Vertreter der sog. „Filmphilologie“, Klaus Kanzog, charakterisiert den philologischen Zugang zum Film als „Wissenschaft vom richtigen Text, von seiner sachgerechten Ermittlung und von seinem sprachgerechten Verständnis“. Kanzog (1997, 11) beruft sich hier auf Positionen, wie sie „Junggrammatiker und Positivisten“ im 19. Jh. (dem Jahrhundert der Philologie) vertreten haben¹⁰. Von den genannten drei Komponenten stellen die zwei letzteren kein Problem dar („sprachgerecht“ wäre zu ersetzen durch ‚medienadäquat‘), die erstere jedoch ist zweifelhaft.

Gibt es denn einen „richtigen Text“, ein „Original“ bzw. eine kanonische Version eines Films? Die Frage klingt einfach, bedarf aber einer ausführlichen Antwort, da die reale Überlieferungslage der Filme selbst, die ja oft in verschiedenen Fassungen vorliegen, so gut wie nie erlaubt, eine solchen „richtigen Text“ auch nur vorauszusetzen (anders ist es heute, wenn digitale Master geschaffen werden, die eine schwächere Varianz der Kopien aufweisen). Allzu häufig gibt es in der Filmgeschichte Ummontage und das Entfernen von Teilen („Textmutation“ und „Textreduktion“¹¹) als auch die sprachlichen Versionierungen bereits in der Produktionsphase des Films (durch abweichende nationale Fassungen¹² bzw. *multiple language versions*). In einer wissenschaftlichen Edition sollte also die Ermittlung des *textus* und die

¹⁰ Zitiert wird Hans Fromms Artikel „Von der Verantwortung des Philologen“ aus dem Jahre 1981 (Kanzog 1997, 11, 223).

¹¹ Schaudig 1989, 190.

¹² Hierauf geht K. Kanzog (2004, 56-57) ein, der zum einen das Beispiel von in einem Land entstandenen verschiedenen Fassungen erwähnt, die ein „textkritisches Problem“ hervorbringen: G. Ucickys *Morgenrot* (1933), ein Film, der je nach Version mehr oder weniger nationalistisch war. Oder das Beispiel der westdeutschen Fassung des italienischen Films *Paisà* von Rossellini (1946), in der Massaker der Wehrmacht an italienischen Partisanen herausgeschnitten wurde.

medienadäquate Hermeneutik eine Rolle spielen, nicht jedoch der Versuch der Erstellung eines idealen „Archetypus“¹³ aus einer Synopse der „Leitkopien“¹⁴.

Und auch wenn ein dominanter *auteur* im Sinne einer Intention des Regisseurs vorhanden ist, ist eine ‚Schnittfassung letzter Hand‘ nicht an sich höherwertiger als etwa die Premieren- und Verleihfassung: dies ist leicht an plakativen Beispielen aus der Filmgeschichte zu nachzuweisen, seien es nun die zahlreichen Doppelversionen (*director's cut* vs. *studio cut*) oder das Beispiel des *Panzerkreuzers Potemkin* (1925) von S. Ejzenstejn, dem mehrere Um-Montagen widerfuhren (die Moskauer und die Berliner Fassung mit Meisels Musik, die Tonfassungen und die erwähnte Rekonstruktion von 1976 von Jutkevič und Klejman). Auch wenn man noch unter dem Eindruck der philologische Methoden scheuenden¹⁵ cinephilen Epoche aufgewachsen ist, die *eine*, und zwar die ‚beste‘, d.h. ‚vollste‘ Variante des Films auf die Leinwand zu bringen suchte, muss man heute in der Epoche der Digitalisierung des Kinos anerkennen, dass die Bemühungen um solche Archetypen aus philologischer Sicht bedenklich waren und heute eher dem Bereich der obsessiven Cinephilie als der wissenschaftlichen Beschäftigung mit der Überlieferung und Kopienlage zuzuschreiben ist – scheinbar wird diese Perspektive erst jetzt durch die Möglichkeit der elektronischen Publikation des Films und seiner Fassungen möglich.

Aus der Komplexität der Überlieferung zahlreicher Filmwerke folgere ich: Alle historischen Fassungen (zurückgehend auf Kopien mit historischen „Textvarianzen“) sind gleichwertig und als solche als *textus* zu präsentieren. Es

¹³ Kanzog (2004, 63) bezeichnet dies – Vincent Pinel folgend – als jene „Fassung, in der ein Film erstmals das Licht der Öffentlichkeit erblickte“ –, spricht aber auch vom hohen Rang, den vom Regisseur „autorisierte“ Fassungen einnehmen, oder aber auch von „den Intentionen“ des Regisseurs nahe kommenden Rekonstruktionen (wie etwa die 1996er Fassung des Münchner Filmmuseums von Pabsts *Freudloser Gasse*, 1925). In der Editionswissenschaft ist der Archetypus zimmer eine Rekonstruktion, als er die älteste Textstufe, die sich aus der Überlieferung erschließen lässt, darstellt und die gemeinsame Vorlage aller überlieferten Handschriften bildet; der „Archetypus“ ist bereits aufgrund seines Rekonstruktionscharakters nicht identisch mit der (nicht vorhandenen) meistautorisierten Autographie.

¹⁴ Diesen Begriff verwendet Kanzog (2004) analog zur „Leithandschrift“ (so wird die Handschrift bezeichnet, die von allen überlieferten Textzeugen dem Originaltext am nächsten scheint, wenn dieser verloren ist). Wichtig ist jedoch, dass es sich in Filmstematologien meist mehrere „Leitkopien“ (oben haben wir von historischen Fassungen, die über „Textvarianzen“ verfügen, gesprochen) finden.

¹⁵ Kanzog 2004, 59-60.

gibt tatsächlich nicht einen "originalen" *Panzerkreuzer*, sondern mindestens zwei.

Nun zur Frage der „Ermittlung“ und des „Verständnisses“: Kanzog geht von der Notwendigkeit der Transkription von Filmen in sprachliche Texte aus: „Aufgabe der Philologie“ ist es, „Überlieferungsträger zu sichern, zu beschreiben und für die Interpretation bereitzustellen“ (1997, 11). Kanzog erwähnt in diesem Kontext der Arbeit an der Philologiefähigkeit des Films die Zitierfähigkeit („Erarbeitung einer zitierfähigen Basis für die wissenschaftliche Behandlung einzelner Filme“). Für Kanzog wie alle filmphilologischen Richtungen ab den 1970er Jahren war diese „zitierfähige Basis“ freilich nicht der Film selbst, sondern eine formalisierte Versprachlichung der Filmbilder (das „Protokoll“).

Kanzog unterscheidet in seinem Schema zum literarischen, ästhetischen und kinematographischen Status des Films (ibid., 19) zwischen „Texten für Filme“ und „Texten zu Filmen“. Texte für Filme wären die „Textgenese des Films“, d.h. Notizen, Exposé, Treatment, Rohdrehbuch, Drehbuch. Texte zu Filmen sind das (von der Filmphilologie geforderte) „Filmprotokoll“; des weiteren gehört hierher die Literarisierung und „Reliterarisierung“, wobei der letztere Begriff gerade durch die Konkretheit des darauffolgenden Konzepts der „Revisualisierung“ problematisch wird. Der Film kann tatsächlich durch *stills* in Filmbüchern etc. in der „Erinnerung des Zuschauers“ (ibid., 18) vor das geistige Auge treten. Es gibt jedoch Filme ohne literarische Vorformen, d.h. ohne normiertes Drehbuch. Möglicherweise versteht Kanzog unter Reliterarisierung eher Verbalisierung, denn das Filmprotokoll hat an sich eigenen keinen literarischen Status. Inwieweit das Transkript oder Protokoll tatsächlich als eine Reliterarisierung oder nicht vielmehr als ein heute geringere Rolle einnehmende *post-shooting-script*-Text (schriftliche Fixierung des Films)¹⁶ angesehen werden muss, wäre zu überlegen. Unumstritten ist jedoch Kanzogs Äußerung, daß die „Philologie [...] stets die Voraussetzung für die ‚Rede‘ über den Gegenstand und die Verifizierung ihrer Argumente schafft“ (ibid.) bereitstellt.

¹⁶ Kanzog spricht auch von „Reliterarisierung“, wobei es sich bei den von ihm angesprochenen Transkripten meist um nicht-literarische Diskurse handelt.

5. Annotationen als Erschließung und Zweitsicherung

Der klassische Film auf Zelluloid ist in der digitalen Ära nicht nur digitalisierbar, sondern auch medienadäquat annotierbar geworden. Auf der DVD, wo seine Bilder mit anderen digitalen Daten gleichartig gemacht werden, besteht er in seinem MPEG-Format ebenso aus Ziffern wie die Buchstaben im Word-Programm. Es dauerte jedoch eine gewisse Zeit, bis dieses *merging* der Originale auf der digitalen Datenplattform als Möglichkeit des Edierens, Kommentierens und Präsentierens erkannt wurde. Die ersten *authoring*-Programme (zuerst für CD-Roms, dann für DVDs) machten ein Kombinieren von verschiedenen medialen Objekten („seamlessly merge the various kind of media needed by the document“ Cunningham/Rosebush 1996, 21) auf digitalen Plattformen möglich. Dies geschah zunächst v.a. in Computerspielen oder Lernprogrammen auf CD-Roms oder in den uns bekannten Menues der DVDs. Im wissenschaftlichen Bereich haben sich diese Programme nicht durchgesetzt, obwohl nichts logischer erscheint, als ein Bild oder eine Bildsequenz (wenn die rechtliche Frage geklärt ist) in eine elektronische Publikation zu einem Bildmedium einzuschließen, um die Argumentation anschaulicher und nachvollziehbar zu machen¹⁷. Die Konvergenz von Bild und Text, die u.a. zu einem selbstverständlichen Inkorporieren der Bilder in die Texte führen könnte, fand v.a. im Internet oder in Präsentationsprogrammen wie Power Point statt. Ein Annotieren oder Analysieren von (Film-)Bildern als Form wissenschaftlichen Publizierens kam aber bisher nicht zur Anwendung. Ohne auf die Hintergründe der bisherigen Trennung von Papier und Zelluloid bzw. Pixel eingehen zu können, möchte ich eins anmerken: Gerade heute operieren Bücher über Filme oft nur mit Illustrationen anstatt argumentativen Bildfolgen (wie noch in den 70er Jahren üblich). So wird das Bewegungselement des Mediums aufgrund der *still*-Wirkung der Beispielbilder außer Acht lassen, so dass sich im schlimmsten Fall Phantomanalysen ergeben. Deleuzes Filmbüchern etwa hat es durchaus geschadet, dass die Analysen gespickt waren von Fehlerinnerungen (v.a. über

¹⁷ Dies entspräche in etwa dem Zitieren aus dem Original bei literaturwissenschaftlichen Arbeiten, das man bereits den jüngsten Studenten nahe legt.

filmtechnische Details). Nahezu jeder Kinobesuch produziert diese abweichenden Rezeptionen desselben Films.

Kanzog plädierte für eine standardisierte Form der „sprachlichen Rückübersetzung und schriftlichen Fixierung der filmischen Informationen“ (ibid.). Dies könnte heute überholt erscheinen, da ja durch die Digitalisierungsmöglichkeit von Film dieser auf der DVD (v.a. wenn der Film darauf im Studienmodus mit einem wählbaren, einprogrammierten Timecode und einer Schnittnummerierung versehen wäre) selbst zitierbar wird. Ist eine „sprachliche Rückübersetzung“ anlässlich der guten Zugänglichkeit überhaupt noch notwendig bzw. welche andere Funktion könnte sie haben? Fakt ist, dass wir ohne verbale Zeugnisse (meist aus der Fach- oder Tagespresse oder aus Zensurdokumenten) über viele Filme, die vor hundert Jahren entstanden sind und verbrannt oder verloren sind, heute so gut wie gar nichts wissen würden. Das Schreiben über Film (bis hin zum Zitieren dieses Schreibens) hat also immer schon eine sekundär konservatorische Funktion gehabt.

Es zeigt sich, dass es eben jenes von Kanzog eingeforderte doppelte Sichern eine bleibende Konservierung verspricht, die zugleich einen analytischen Mehrwert haben kann: unter „Überlieferungsträger zu sichern“ (Kanzog 1997, 11) ist die Restauration bzw. u.U. Rekonstruktion des Films zu verstehen, die vor jeder Edition auf DVD geschehen muss bzw. die Digitalisierung selbst. Unter „Beschreiben und für die Interpretation bereitzustellen“ (ibid.) wäre im Kontext der wissenschaftlichen Edition die Archäographie (Lichačev 1983, 538), im Falle der Rekonstruktion eine Dokumentation derselben¹⁸ und der einstellungs- bzw. sekundengenaue wissenschaftliche Kommentar gemeint, der eine Rezeption und Aktualisierung (im Sinne des Begriffs des tschechischen Strukturalismus) des Films darstellt.

Es ist also die Kombination des rein technischen Vorgangs der Überführung in ein anderes Medienformat mit der genuin *geisteswissenschaftlichen Annotation* des Werks, die überwiegend in Worten erfolgt. Letzteres wird jedoch nicht unbedingt in einem beschreibenden

¹⁸ Anstatt des von Kanzog zu Recht kritisierten „kurzen editorischen Berichts“, der allenthalben auf den textkritisch orientierten DVD-Editionen zu finden ist (Kanzog 2004, 60).

Protokoll erfolgen. Die Unsicherheit hier zeigt sich bereits an den Bemühungen der kommerziellen DVD-*publisher*, die dem Film selbst eine Menge an verbalen Informationen in verschiedenen Erscheinungsformen begeben¹⁹. Die *verbale Zweitsicherung* kann verschiedene Formen haben, die sich vom subjektiven Audiokommentar bis zum objektivierenden Protokoll erstrecken. Kanzogs filmphilologische Prinzipien („Sicherung“, „Beschreibung“ und „Bereitstellung“ des Überlieferungsträgers, die insgesamt zu einer „Erarbeitung einer zitierfähigen Basis“ führen, Kanzog 1997, 12) bleiben also grundsätzlich bestehen.

Oft macht erst der Kommentar den aus dem Archiv kommenden Film zu einem ästhetischen Objekt. Die den Film annotierenden Fußnotentexte unterbrechen zwar, *sprengen* aber nicht das Werk, sondern *halten es zusammen* – dies gilt gerade für die nur fragmentarisch erhaltenen oder die vergessenen Filme. Die Praxis der Annotation wirkt in beiden Richtungen: In der Wahrnehmung hält sie den Film an der Stelle an, wo man Wissen über ihn braucht und sie hält ihn zusammen, wo er oder seine Rezeptionsgeschichte lückenhaft sind.

LITERATUR

- Bernard Cerquiglini 1999: *In Praise of the Variant: A Critical History of Philology*, Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Steve Cunningham / Judson Rosebush 1996: *Electronic Publishing on CD-ROM*, Sebastopol, CA, 1996.
- Natascha Drubek-Meyer 2004: “K voprosu o metodologii istoriko-kritičeskogo izdanija fil'mov na DVD” (Zur Methodologie der historisch-kritischen Edition von Filmen auf DVD), in: Mark Zak (Hg.), *Istorija kino: Sovremennyj vzgljad. Kinovedenie i kritika*, Moskau 56-61.
- Gian Luca Farinelli, Nicola Mazzanti (Hg.) 1994: *Il cinema ritrovato. Teoria e metodologia del restauro cinematografico*, Bologna.
- H.U. Gumbrecht, 2003: *The Powers of Philology. Dynamics of Textual Scholarship*, Urbana – Chicago.
- Klaus Kanzog 1997: *Einführung in die Filmphilologie*. - 2., aktualisierte und erw. Aufl., München.

¹⁹ Sei es nun die Literarisierung des Films im Menue des neuen Mediums („chapters“) oder die Filmographien, der Audiokommentar oder der Videoessay.

- Klaus Kanzog 2004: „Der 'richtige Text': Universaler Anspruch - unterschiedliche Wege. Ein mediengeschichtlicher Exkurs,“ in: *editio: Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft*, Tübingen, Nr. 18, 2004, 56-68.
- Ursula von Keitz (Hg.) 1998: *Früher Film und späte Folgen. Restaurierung, Rekonstruktion und Neupräsentation historischer Kinematographie*, Schüren, Marburg.
- Martin Koerber 2000: „Menschen am Sonntag – a restoration and documentation case study,“ Paul Read, Mark-Paul Meyer: *Restoration of Motion Picture Film*, Butterworth-Heinemann, Oxford - Auckland.
- Sabine Lenk 2001: “Pour une théorie de la restauration de films“, in: Louise Merzeau, Thomas Weber (Hg.): *Mémoire & Médias*. Paris : Les Editions Avinus 2001. (zit. nach <http://www.avinus.de/html/restauration.html>; 14.2.2007)
- D.S. Lichačev 1964: *Tekstologija. Kratkij očerk*. [Textologie. Ein kurzer Abriss], Moskau - Leningrad.
- D.S. Lichačev 1983: *Tekstologija. Na materiale russkoj literatury X-XVIII vekov* [Textologie. Am Material der russischen Literatur des 10-15. Jh.], Moskau - Leningrad.
- Martin Loiperdinger (Hg.) 2003: *Celluloid Goes Digital. Historical-Critical of Films on DVD and the Internet*, Trier 2003.
- Enno Patalas 2005: *Panzerkreuzer Potemkin. Das Jahr 1905*, Berlin (Broschüre zur Premiere der rekonstruierten Fassung).
- Vincent Pinel: *Vocabulaire technique du cinéma*, Nathan, Paris 1996.
- Michael Schaudig 1988: „Mit der Zensurkarte auf 'Rattenfang'. Die Ratten (1921): Aspekte der Überlieferung, Edition und Rekonstruktion eines Stummfilm-Fragments“, in: Ledig, Elfriede (ed.), *Der Stummfilm: Konstruktion und Rekonstruktion*, München, 163-207.
- Frank Thompson 1996: *Lost Films. Important Films That Disappeared*, New York.
- Patrick Vonderau 2003: “DVD – Study Center of Today“, in: Martin Loiperdinger (Hg.): *Celluloid Goes Digital. Historical-Critical of Films on DVD and the Internet*, Trier 2003, 125-128.

rybka@gmx.de
<http://www.famu.cz>
<http://hyperkino.net/>