

Sammelrez: A. Bohn: Denkmal Film

Bohn, Anna: *Denkmal Film. Band 1: Der Film als Kulturerbe*. Köln: Böhlau Verlag Köln 2013. ISBN: 978-3-412-20990-2; 388 S.

Bohn, Anna: *Denkmal Film. Band 2: Kulturlexikon Filmerbe*. Köln: Böhlau Verlag Köln 2013. ISBN: 978-3-412-20990-2; 493 S.

Rezensiert von: Franziska Heller, Seminar für Filmwissenschaft, Universität Zürich

Sergio Leones Italo-Western-Klassiker „Für eine Handvoll Dollar“ mit Clint Eastwood in der Hauptrolle als ein Denkmal deutscher Kultur? Um die Bedeutsamkeit und die Berechtigung dieser Frage nachvollziehen zu können, muss man sich bis zum 2. Band der Studie „Denkmal Film“ von Anna Bohn gedulden: Ihre 2013 erschienene, umfassende Untersuchung besteht aus einer Darstellung („Der Film als Kulturerbe“, Band 1) und dem „Kulturlexikon Filmerbe“ (Band 2). Bohns Leistung, die erste deutschsprachige Studie dieses Umfangs und grundlegenden Anspruchs zu diesem Themenkomplex vorzulegen, ist in mehrfacher Hinsicht zu würdigen. Zuvorderst wohl gegenständlich: Sie untersucht den schwierigen Prozess, „audiovisuelle Dokumente“ (Bd. 1, S. 11) als Kulturerbe öffentlich zu etablieren. Dies geschieht in einer breiteren historischen Perspektive, in der die Stellung von Film in unserer Kultur beleuchtet und einem internationalen Vergleich ausgesetzt wird. Das Resultat fällt für Deutschland fast beschämend aus.

Der besonders schwierige memopolitische Umgang mit audiovisuellen Dokumenten wird anschaulich, wenn Bohn den titelgebenden Begriff „Denkmal“, eigentlich vor allem der Architektur vorbehalten, auf den Film bezieht. Die Spannung ist unübersehbar: Auf der einen Seite stehen etwa steinerne Gebilde, auf der anderen Seite Filme als flüchtiges, vergängliches Gut, das sich der allgemeinen Vorstellung vom beständigen Denkmal entzieht; begründet ist dies unter anderem in der besonderen Fragilität des Trägermaterials und der Flüchtigkeit der filmischen Erfahrung. Nachdrücklich verweist Bohn auf das grundsätzliche Defizit, dass Film in Fragen der Sicherung, Archivierung und Restaurierung

immer noch nicht gleichrangig mit Architektur, bildender Kunst oder Literatur behandelt wird. Der methodische Ansatz folgt insofern dem Gedanken der Anverwandlung etablierter Konzepte in einer vergleichenden, interdisziplinären Perspektive: „Der hervorragend entwickelte Forschungsstand der Denkmalpflege, Kunstwissenschaft und Philologie wird [...] für die Herausbildung einer Theorie der Filmrestaurierung und zur Bestimmung allgemein gültiger Standards des audiovisuellen Kulturgutschutzes fruchtbar gemacht“ (Bd. 1, S. 12).

Die Untersuchungen im ersten Band richten sich vor diesem Hintergrund auf die „Geschichte des Films als Kulturerbe“ (Bd. 1, S. 11). Bohn stellt in den Mittelpunkt ihrer Ausführungen die Notwendigkeit des Bewusstseins, dass beim Film die historischen Artefakte (etwa das Original-Negativ) Primärquellen darstellen und insofern als schützenswert zu bestimmen und anzuerkennen sind; ja, sie sind sogar fundamental notwendig für die Überlieferung von Wissen und die Reversibilität von Restaurierungen. Wichtig sei ferner, dass auch bei der ökonomischen Auswertung von Filmen auf dem Home-Videomarkt die bestmöglichen historischen analogen Ausgangsmaterialien als Referenz und Grundlage benötigt werden. Aus diesen Gründen müsse der Schutz der historischen (Original-)Materialien endlich institutionell und kulturell verankert werden.

Um die Notwendigkeit eines Umdenkens deutlich zu machen, zeichnet Bohns Argumentation zunächst die „Chronik eines angekündigten Verlusts“ (Bd. 1, S. 17ff.) nach, in dem Praxen und Bedingungen beschrieben werden, die zur Vernichtung von audiovisuellem Kulturerbe und historischer Artefakte geführt haben und immer noch führen. Für den Stummfilm gilt, dass 80-90% der Produktionen als verloren gelten müssen. Die Ursachen liegen zum einen in den Materialeigenschaften begründet, insbesondere in dem leicht entzündlichen Nitrofilm, der Großbrände in Lagerstätten und Archiven verursacht hat. Die Brandkatastrophen zogen Druck auf Archive und ihre Sammlungspolitiken nach sich: Nitrofilme wurden (und werden) umkopiert, die feuergefährlichen Originale zum Teil einer systematischen Kassation unterzo-

gen. Zum anderen spielt die *industrielle* Produktion von Film eine zentrale Rolle. Insbesondere in den frühen Jahren des Mediums waren Filme Bestandteil eines Kreislaufs von Recycling und Altstoffverwertung.

Dass jeder technische Wandel – etwa vom Stumm- zum Tonfilm – ebenfalls eine Welle von Verlusten nach sich zog, ist lehrreich: Der Blick in die Geschichte legt eine unheilvolle Prognose für die gegenwärtig so glorifizierte digitale Zukunft nahe, die einen tiefgreifenden technischen Wandel in der Filmproduktion wie -distribution bedeutet. In ihrem Kapitel „Historische Positionen der Denkmalpflege und Filmrestaurierung“ (Bd. 1, S. 49ff.) formuliert Bohn denn auch: „Die aktuellen Diskussionen um die Praxis der Filmrestaurierung in der Zeit des Umbruchs von der analogen zur digitalen Technologie erinnern in vieler Hinsicht an die historischen Positionen der Denkmalpflege.“ (Bd. 1, S. 57) So erweist sich die Studie mit Blick auf aktuelle Problemstellungen der Digitalisierung von großem Wert, weil sie bemerkenswert umfängliches Material zusammenfasst und damit die institutionellen wie gesetzgeberischen Kontexte von Archivierung und Denkmalschutz ausstellt.

Im ersten Band werden grundsätzliche begriffliche Kategorien wie „Kulturgut“, „Kulturerbe“ und „Kunstwerk“ systematisiert und mit Blick auf die Restaurierungspraxen für den Film modelliert. Besonders wertvoll sind hier die Ausdifferenzierungen der Termini sowohl für die analoge als auch für die digitale Filmproduktion und -distribution. Bohn konzentriert sich in der Darstellung auf recht kurz gehaltene Ausführungen, die der Übersichtlichkeit und einer Nachschlagfreundlichkeit zugutekommen. Sie legt damit den Fokus weniger auf eine theorie-, geistes- oder sozialgeschichtliche Einordnung der Begriffe, sondern widmet sich mehr der beeindruckenden Sammlung und Beschreibung von Material und (historischer) Daten. Im Kapitel „Film als Kulturerbe – internationale Vereinbarungen“ (Bd. 1, S. 189ff.) erläutert sie zudem die (notwendige) institutionelle Verankerung etwa in normativen Dokumenten der UNESCO und der Europäischen Union. Bohns zentrale These ist in diesem Zusammenhang, „[...] dass die Anerkennung des Films als Kulturgut verspätet erfolgte und sich dies unter an-

derem daran ablesen lässt, dass die audiovisuellen Dokumente erst zum ausgehenden 20. Jahrhundert und verstärkt zu Beginn des 21. Jahrhunderts in internationalen Vereinbarungen explizit berücksichtigt werden“ (Bd. 1, S. 189). Dokumentiert wird ferner die Aufnahme von Filmen in das institutionalisierte Weltgedächtnis über die Liste des UNESCO Weltokumentenerbes: angefangen bei der digital restaurierten und rekonstruierten Fassung von „Metropolis“ (1927) im Jahr 2001 über die Filme der Brüder Lumière (1895 ff.) 2005 bis hin zu „The Wizard of Oz“ (1939) 2007. Allerdings ist dabei gleichwohl eine offene, grundlegende methodische Frage festzuhalten: Selbst bei einer Aufnahme von ausgewählten Filmen in ein solches Register bleibt es ein ungeklärtes Politikum, welche Produktionsstufe oder welche Fassung – ob Original-Negativ oder das Resultat einer späteren Restaurierung – eingetragen werden sollte.

In einem weiteren Schritt setzt Bohn sich vergleichend mit nationalen Archivierungspolitiken bzw. deren Rahmungen durch nationale Gesetzgebungen auseinander. Als Vergleichsgrößen dienen ihr die USA, Frankreich, Russland und Deutschland; Länder, die sich vor allem in ihrer jeweils föderal bzw. zentralisiert organisierten Kulturpolitik unterscheiden. Nicht zuletzt in diesem Zusammenhang wird die wichtige Rolle einer verankerten „Pflicht hinterlegung“ von Filmen aufgezeigt. Wenn abschließend die „Perspektiven nationaler Gesetzgebung und internationaler Kooperation zum Schutz des Filmerbes“ (Bd. 1, S. 281f.) entwickelt werden, kann man nicht umhin, die Situation in Deutschland in einem kritischen Licht zu sehen: „Der Vergleich der Gesetzgebungen offenbart, dass die USA, Frankreich und die Russische Föderation den Schutz des Filmerbes explizit und umfassend in ihren nationalen Gesetzgebungen verankert haben, während dieser Schutz in der Bundesrepublik Deutschland ein dringendes Desiderat bleibt. [...] In Deutschland [...] stellt sich die Gesetzgebung zum Filmerbe als Stückwerk und Flickenteppich eines Konglomerats von Gesetzgebungen dar, das eine systematische Sicherung des audiovisuellen Erbes nicht in ausreichendem Maß gewährleistet.“ (Bd. 1, S. 281)

Dementsprechend beschließt Bohn den ers-

ten Band mit der Forderung nach einer Vereinheitlichung der gesetzlichen Rahmenbedingungen, nach dem Aufbau einer entsprechenden institutionellen Infrastruktur und nach einer systematischen finanziellen Förderung: „Es ist [...] bereits absehbar, dass weitere Verluste drohen, wenn nicht ausreichend Ressourcen und Fachkräfte für die Langzeitsicherung des fragilen Filmerbes zur Verfügung gestellt werden. Für eine nachhaltige Sicherung der audiovisuellen Dokumente wird es notwendig sein, sowohl langfristige Konservierung der analogen Filmmaterialien zu gewährleisten, als auch zuverlässige Systeme zur digitalen Langzeitsicherung der digital geborenen und digitalisierten Filmwerke einzurichten.“ (Bd. 1, S. 283)

Der zweite Band der Studie ist als Kulturlexikon so aufgebaut, dass er für den konkreten Umgang mit dem Material Hinweise und Erläuterungen gibt; geordnet nach zentralen Begriffen wie etwa Film, Sicherung, Konservierung, Duplizierung, Restaurierung, Rekonstruktion, Original, Authentizität, Fassung und anderen. Form und Aufbau dieses Kulturlexikons basieren auf einer Anregung Paolo Cherchi Usais, eine verbindliche Terminologie jenseits willkürlich benutzter umgangssprachlicher Wendungen zu etablieren. Laut Cherchi Usai strebe ein solches Kulturlexikon „[...] nicht danach, sich als dogmatische Bestätigung de facto darzustellen, sondern versteht sich als Vergleichsmöglichkeit mit den Methoden anderer Disziplinen, die sich auf ähnliche Prinzipien berufen, sie aber oft mit unterschiedlichen Namen belegen“ (Cherchi Usai zit. n. Bohn, Bd. 2, S. 14). Bohn zitiert weiter Nicola Mazzanti, der den Begriff „Restaurierung“, bezogen auf die Praxis der Filmrestaurierung, als „shapeless conglomerate“ bezeichnet (Mazzanti zit. n. Bohn, Bd. 2, S. 12). Umso verdienstvoller ist ihr Unterfangen, nicht nur den historischen Wandel der Begriffe und ihre disziplinären Ausprägungen aufzuzeigen, sondern auch immer wieder auf die Bedeutungsverschiebungen hinzuweisen, die durch technische Entwicklungen induziert wurden.

Fast alle Termini werden mit Beispielen aus der Praxis zusammengebracht. Restaurierungsprojekte mit ihren jeweils spezifischen Problemstellungen werden systemati-

siert und mit viel Bildmaterial illustriert. Es finden sich Fallstudien mit komplexen Quellenlagen und technischen Herausforderungen wie etwa in den Restaurierungsprojekten zu „Die 3-Groschen-Oper“, „Greed“, „Lawrence of Arabia“ oder „The Touch of Evil“. Darüber hinaus werden „Best Practices“ in Fragen der Sammlungspolitik vorgestellt, etwa die Sicherungsstrategie eines Hollywood-Studios wie Sony Pictures. Die zum Teil beeindruckend ausführlich recherchierten Beispiele enthüllen ebenso spannende wie schwierige, wenn nicht gar skandalöse Umstände, unter denen Filme restauriert werden (mussten), weil sie nur unzureichend überliefert wurden und werden. So dürfte es deutsche Leser überraschen, dass eine Fassung des eingangs erwähnten Sergio Leone-Klassikers „Für eine Handvoll Dollar“ (1964) Teil des deutschen Kulturerbes ist: Der Film war eine deutsche Koproduktion, und in der Folge entstand eine spezifische deutsche Sprachfassung, die diese – so Bohn – zu einem von mehreren „Originalen“ macht; allerdings scheint diese Fassung nicht ordentlich gesichert zu sein. Hier werden die wiederholt formulierten Desiderate in ihrer Dringlichkeit besonders deutlich.

Was insgesamt bei Bohns so verdienstvollem interdisziplinärem Ansatz und der durchgeführten Systematisierung allerdings mit Blick auf eine mögliche Zielgruppe dieser Studie überraschen mag, ist, dass Vertreter der (deutschsprachigen) Film- wie Medienwissenschaft als Rezipienten und Multiplikatoren der besprochenen Restaurierungs- und Editionsbeispiele kaum Erwähnung finden. So wird etwa der Gedächtnis-Begriff nicht explizit an bestehende Diskurse um Archivbilder – Stichwort „Dokument“/„Monument“ – oder um Fragen der Historiographie angebunden.¹ Auch in internationaler Perspektive folgt die Arbeit nicht konsequent Anregungen von Studien, die die Vermittlung zw-

¹ Vgl. Christa Blümlinger, Sichtbares und Sagbares: Modalitäten historischer Diskursivität im Archivkulturfilm, in: Eva Hohenberger / Judith Keilbach (Hrsg.), Die Gegenwart der Vergangenheit: Dokumentarfilm, Fernsehen und Geschichte, Berlin 2003, S. 82–97; Matthias Steinle, Das Archivbild und seine ‚Geburt‘ als Wahrnehmungsphänomen in den 1950er Jahren, in: Corinna Müller / Irina Scheidgen (Hrsg.), Mediale Ordnungen. Erzählen, Archivieren, Beschreiben, Marburg 2007, S. 259–282.

schen Filmtheorie, kulturellen Bedingungen und Fragen der Restaurierung anstreben. So wird Giovanna Fossatis breit rezipiertes Buch „From Grain to Pixel“² zwar in der Bibliographie namentlich aufgeführt, argumentativ aber kaum verwertet. Ein ausdrücklicherer Anschluss an die Nachbardisziplinen könnte vermutlich die Lobby für die drängenden Anliegen der grundlegenden Studie „Denkmal Film“ noch verstärken.

Dessen ungeachtet lässt sich zusammenfassend festhalten: Bohn hat eine äußerst instruktive und politisch notwendige Erhebung extrem heterogener Daten und Materialien für die deutschsprachige Situation vorgelegt. Gerade vor dem Hintergrund des internationalen Vergleichs offenbart das zweibändige Oeuvre in seiner Gesamtheit dringenden Handlungsbedarf im Bereich der Anerkennung, Definition und Systematisierung des Films als Kulturerbe. Die deutliche Benennung bestehender Probleme und Defizite ist dabei eine der besonderen Stärken der Arbeit. Durch die historisch ausgerichtete Perspektive auf Filmarchivierung und Restaurierung werden die Probleme und Gefahren der digitalen Zukunft überdeutlich. Das „Internationale Festival des deutschen Film-Erbes“ (cinefest) hat die Studie für ihre Leistungen bereits 2013 mit dem Willy-Haas-Preis ausgezeichnet.

HistLit 2015-3-009 / Franziska Heller über Bohn, Anna: *Denkmal Film. Band 1: Der Film als Kulturerbe*. Köln 2013, in: H-Soz-Kult 03.07.2015.

HistLit 2015-3-009 / Franziska Heller über Bohn, Anna: *Denkmal Film. Band 2: Kulturlexikon Filmerbe*. Köln 2013, in: H-Soz-Kult 03.07.2015.

²Giovanna Fossati, *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition*, Amsterdam 2009.