

Nico de Klerk

Vorführkopien im Zeugenstand. Überlegungen aus dem Filmarchiv

1996

<https://doi.org/10.25969/mediarep/506>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Klerk, Nico de: Vorführkopien im Zeugenstand. Überlegungen aus dem Filmarchiv. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 5 (1996) Nr. 1, S. 119-128. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/506>..

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Nico de Klerk

Vorfürkopen im Zeugenstand

Überlegungen aus dem Filmarchiv^{*}

Anstatt die Zeitung zu lesen, geht der Flaneur der Pariser Boulevards für 10 Centimes ins Pathé Journal, sieht am Eingang die Plakate mit den telegraphisch übermittelten Börsenberichten an, vergewissert sich im Kino über das, was in der letzten Zeit sich in der Welt ereignet hat, und verläßt den Raum im Vollgefühl eines gebildeten, kosmopolitisch interessierten Westeuropäers (Altenloh 1914, 36)

Trotz der erzählerischen Freiheiten, die sich Emilie Altenloh in ihrer Untersuchung von 1914 nimmt, wird der Gehalt an beobachteter Wirklichkeit in dieser Szene spürbar. Die Bedeutung, die ihr beigemessen wird – aus einem beiläufigen Kinobesucher wird unversehens ein Westeuropäer im "Vollgefühl" seiner Bildung und seiner Interessen –, ist vielsagend und typisch für die öffentliche Reaktion auf Neuheiten, wie die Wochenschau damals eine war. Man kann sich gut vorstellen, wie unser kosmopoliter Held auf die Straße hinaustritt und schwungvoll seinen Hut aufsetzt. Zusätzlich erinnert die Pointiertheit der Beschreibung an öffentliche Szenen von heute – man denke nur an die übertriebenen Gesten, mit denen die Besitzer von *handys* ihre Geräte zücken.

Zugegebenermaßen mag auch der relative Mangel an Beschreibungen von Erlebnissen des Kinobesuchs zur Wirkung dieser Textstelle beitragen. Schließlich ist das Kinoerlebnis, die Art, in der ein Publikum oder ein einzelner Zuschauer auf das jeweilige Angebot reagierte, einer der flüchtigsten Aspekte der Filmgeschichte. Und da auf diesem Gebiet so vieles undokumentiert geblieben ist, ist jeder Hinweis, selbst noch der zur Hälfte fikionalisierte, schon allein deshalb wertvoll, weil es ihn gibt. Abgesehen von schriftlichen Dokumenten, ob wissenschaftlicher oder biographischer Art, müssen die meisten dieser Hinweise stummen Zeugen entlockt werden: Unterlagen, die den Kartenverkauf oder die Einnahmen vom Bierverkauf an der

* Erstveröffentlichung unter dem Titel: Print Matters. Filmarchival Reflections. In: *Nonfiction from the Teens. The 1994 Amsterdam Workshop*. Ed. by Daan Hertogs & Nico de Klerk. Amsterdam: Nederlands Filmmuseum 1994, S. 67-72.

Theke dokumentieren; die versteinerten Posen des Personals oder der Kunden auf Fotografien; Grundrisse von Vorführräumen oder die noch existierenden Gebäude selbst, in denen das Gelächter, das Geschrei, die Buhrufe oder das leise Schluchzen längst verhallt sind. Im Laufe der Forschungen zum frühen nichtfiktionalen Film am Nederlands Filmmuseum fanden sich nun noch weitere, möglicherweise etwas beredtere Zeuginnen: Vorführkopien.

Allerdings ist die Zeugenvernehmung in diesem Fall keineswegs unproblematisch. Die Schriften zum frühen Kino leisten hier keine wesentliche Hilfestellung, da sie nicht immer genau zwischen Filmtitel und Einzelkopie unterscheiden. Anscheinend haben diejenigen, die sich die Produktionsmaterialien angesehen und festgestellt haben, daß von einem Titel dutzende, wenn nicht hunderte von Kopien angefertigt wurden, nicht immer ein Archiv aufgesucht, um dort festzustellen, daß all diese Doppelgänger mit den Jahren aufgehört haben, sich zu gleichen. Zwischen der Freigabe durch die Produktionsgesellschaft und der Aufbewahrung durch denjenigen, der zufällig ein Interesse daran hatte, sie zu behalten, wird die Vorführkopie eine Reihe von Änderungen durchlaufen haben. Das ist größtenteils auf die Handhabung durch Verleih und Vorführer zurückzuführen, wenngleich auch ortsspezifische politische oder juristische Umstände selbstverständlich ihre Spuren hinterlassen – man denke nur an die Zensur.

Natürlich werden sich die Unterschiede zwischen den Dokumenten der Produktionsgesellschaften und den noch existierenden Kopien verdoppeln und verdreifachen, je nachdem, wie viele Kopien eines Titels erhalten geblieben sind. Das belegen zum Beispiel die zwei Nitratkopien im Nederlands Filmmuseum von Martin und Osa Johnsons Filmreportage über ihre Reise in den Südpazifik im Jahre 1917 (ursprünglich 1918 als *AMONG THE CANNIBALS OF THE SOUTH PACIFIC* herausgebracht): Bei der einen Kopie handelt es sich um eine für die Kinos bestimmte sensationsheischende Version, während die andere, gemäßigte Variante für den Verleih im Bildungsbereich gedacht war. Die beiden Kopien unterscheiden sich hinsichtlich der Auswahl und Reihenfolge der Einstellungen, der Zwischentitel, der Farbe und der Gesamtlänge (doch sind beide Versionen wiederum kürzer als die Kopie, die bei der amerikanischen Premiere vorgeführt wurde, und sie sind ebenfalls kürzer als die Version, die unter neuem Titel und mit neuen Zwischentiteln versehen im Laufe des Jahres neu herausgebracht wurde). Die beiden Kopien wurden von zwei verschiedenen Firmen verliehen und hatten sogar jede ihren eige-

nen Titel.¹ Hinzu kommt, daß die Unterschiede in der Kolorierung oder in der Verwendung und dem Inhalt von Zwischentiteln (wenn überhaupt vorhanden) nur zwei der augenfälligsten Aspekte sind, an denen die Variationsbreite zwischen einzelnen Kopien, abhängig vom Entstehungszeitraum eines Films, offensichtlich wird.

Abgesehen von den Spuren, die das Alter der Kopie und die Lagerbedingungen unvermeidlich und unwiderrufbar hinterlassen, müssen Veränderungen allerdings nicht notwendigerweise als Schäden angesehen werden.² Begriffe wie "Schaden", "Verstümmelung" oder "Verlust" verweisen alle auf ein Verständnis von Filmrestaurierung, bei dem das Konzept des Originals im Vordergrund steht. Sie scheinen nahezulegen, daß eine Kopie, die mehr oder weniger vom zugehörigen Negativ oder von den verfügbaren Daten in Katalogen und anderen Produktionsunterlagen abweicht, irgendwie ein Notbehelf sei, ein Film, der Vollständigkeit und Authentizität vermissen lasse – folglich ein Film, der restauriert werden müsse.

Der Vorrang des Originals resultiert nicht nur aus einer Praxis und Ethik der Filmrestaurierung: denn in dieser Auffassung konvergiert ein vorherrschender Begriff von Filmgeschichte mit dem der Filmerhaltung. Allgemein gesagt bildet der Film, wie er von den Filmemachern oder der Produktionsgesellschaft intendiert wurde, in beiden Sichtweisen den zentralen Gegenstand der Auseinandersetzung. Und für beide Auffassungen liegt in der Identifizierung eine wesentliche Methode zur Erlangung dieses Gegenstands. Das bedeutet zum einen die Ermittlung der Namen, Daten, Orte und anderer Indizien, die der Kopie ihre "*identité civile*" geben, wie es in einer jüngst erschienenen Filmographie heißt (Gaudreault 1993). Zum anderen gilt es dann, die stilistischen Qualitäten des Films zu untersuchen, seine "*identité*

1 Der Titel der kommerziellen Version lautet DE AVONTUREN VAN MARTIN JOHNSON ONDER DE KANNBALEN OP DE ZUIDZEE-EILANDEN (DIE ABENTEUER MARTIN JOHNSONS UNTER DEN KANNIBALEN DER SÜDSEE-INSELN). Die andere hieß BIJ DE MENSCHENETERES IN AUSTRALIE (UNTER DEN MENSCHENFRESSERN AUSTRALIENS).

2 Manchmal kann der Verfall sogar eine Kopie aufwerten: In einer Rezension des Kompilationsfilms PARIS 1900 beschreibt ein überraschter André Bazin eine Einstellung von Monet bei der Arbeit in seinem Garten, in der die Veränderung der Emulsion den Eindruck eines impressionistischen Gemäldes erweckt (vgl. Bazin 1958). Ein weiterer Fall solch glücklicher Verschönerung sind die durch Solarisation entstandenen Gewitterwolken, die sich über den Köpfen einer unschuldigen Touristengruppe in der Kopie des Nederlands Filmmuseum von MONACO. PER TREIN VAN MONACO NAAR DE ITALIAANSCH GRENZ (MONACO. MIT DEM ZUG VON MONACO AN DIE ITALIENISCHE GRENZE, Frankreich/Niederlande 1915) zusammenziehen.

expressive" zu ermitteln, um ihn der entsprechenden evolutionären Stufe der Filmgeschichte zuzuordnen.

Das Bestreben, die mehr oder weniger unberührte Fassung einer Kopie wiederherzustellen, sie also in etwa so zu restaurieren, wie sie das Tor der Produktionsgesellschaft verlassen hat, ist natürlich für die Geschichte des Filmmachens von herausragender Bedeutung.³ Doch kümmert sich die Geschichte häufig nicht darum, was danach geschah. Die Filmgeschichtsschreibung stellt – mit anderen Worten – den Produktionsaspekt über alles andere. Das hat den offensichtlichen Vorteil, daß dabei relativ unzweideutige Daten herauskommen, die wiederum die notwendigen Bezugsquellen darstellen, mit denen sich noch erhaltene Kopien abgleichen lassen. Und dennoch werden die Filmarchive im Regelfall eine ganze Reihe von Kopien beherbergen, die sich nur ungefähr identifizieren lassen. Darüber hinaus ist eine Kopie oft der einzige noch existierende Beweis dafür, daß ein Film überhaupt je hergestellt wurde. Nun könnte dieser Informationsmangel natürlich durch das Fehlen von Zeit, Geld oder Quellen für die Ermittlung eines Originals bedingt sein und sich somit als bloß vorübergehendes Defizit erweisen. Doch ist es ebenso möglich, daß es von Anfang an gar kein Original gab. So sind viele Kopien zum Beispiel um Einstellungen oder Szenen erweitert, die aus anderen herausgeschnitten wurden. Und es mangelt nicht an Kopien, die ausschließlich aus kompiliertem Material bestehen: Wenn der Begriff *found footage* auch relativ neu sein mag, so hat die entsprechende Vorgehensweise inzwischen ein ehrwürdiges Alter erlangt. Folglich kann der Versuch, jeden einzelnen Meter einer Kopie zu ihrem Ursprung zurückzuverfolgen, sich als müßig erweisen.

Da zusätzlich die Handhabung der Vorführkopien durch Verleiher oder Vorführer dazu geführt hat, daß stilistische Merkmale um- oder herausgeschnitten oder auf andere Weise mißachtet wurden, scheint auch die formale Analyse in diesen Fällen nur bedingt von Nutzen. Wenn man dann noch die Programmformate berücksichtigt, innerhalb derer frühe Filme gewöhnlich vorgeführt wurden, so liegt der Verdacht nahe, daß solche analytischen Verfahren, die die systematischen und intentionalen Eigenschaften eines Films betonen, erst recht unangemessen sind. Da sie sich herkömmlicherweise auf den Einzelfilm beschränken, entgehen diesen Analysen die thematischen,

³

Doch ist die Sache auch in diesem Fall keineswegs unzweideutig. Die Farbe läßt zum Beispiel den Begriff des Originals problematisch werden, da es für die Produktionsgesellschaften keineswegs ungewöhnlich war, verschieden kolorierte Fassungen eines Titels auf den Markt zu bringen (vgl. Ledig/Ullmann 1988).

assoziativen und anderen Verbindungen, die aus der Kontiguität verschiedener Filme innerhalb eines Programms entstehen können; dabei handelt es sich um einmalige Verbindungen, die größtenteils nicht-intentional sind. Im übrigen hängen diese meist zufälligen Beziehungen in gleichem, wenn nicht in größerem Maße von den Zuschauern ab wie von den Filmen, die zusammen in einem bestimmten Programm zur Aufführung kamen.

Weit davon entfernt, bloß defizitär zu sein, können Kopien, gleich welcher Gestalt, auf eigene Weise Bedeutung haben. So kann der Verlust von Hinweisen über Stil und Bedeutung durch Hinweise über weitgehend unentdeckte Aspekte wie das Filmerlebnis aufgewogen werden.

Der Ort dieses Erlebnisses ist die Filmvorführung, wo die Bedeutung der Kopie sich am deutlichsten bemerkbar macht. Hier stehen Fragen der Präsentation und der Aufnahme durch das Publikum im Mittelpunkt, da die Kopie sowohl für den Vorführer als auch für seine Kunden den zentralen Gegenstand bildet. Und da die Kinobetreiber darum bemüht waren, so viele Zuschauer wie möglich anzulocken, ist es kaum überraschend, daß sie (wie auch die Verleiher, von denen sie die Filme bezogen) die Filme innerhalb ihrer Programme veränderten und neu zusammenschnitten. Unzählige Faktoren wie die Länge eines Programms, die Verleihbedingungen, die Art der Vorführung, die Zusammensetzung des Publikums usw. werden sich mit Sicherheit auf die Gestaltung einzelner Programme und die Bedingungen, unter denen die Filme gezeigt wurden, ausgewirkt haben. Folglich wurde die Kopie in einem gewissen Sinne zu einer Arena, in der die Ansprüche all dieser Kräfte verhandelt bzw. – einigen Kopien nach zu urteilen – regelrecht ausgefochten wurden. In dieser Hinsicht sind frühe Vorfürkopen nichtfiktionaler Filme von besonderer Bedeutung, da an ihnen die Spuren dieser Interessenkonflikte noch häufiger und deutlicher zum Vorschein treten als bei den Kopien anderer Filme. Daher ist nicht nur eine Rehabilitierung längst überfällig, sondern der frühe nichtfiktionale Film könnte sich als Experimentierfeld für eine Filmgeschichte erweisen, die auf allen verfügbaren Kopien aufbaut, eine Filmgeschichte, in der die Vorführung und Betrachtung der Filme eine zentrale Rolle spielen würde – und sei es nur, weil aus der Perspektive des Zuschauers die Frage nach dem Original völlig gleichgültig war.

Eine solche Filmgeschichte ist notwendig, auch was Kopien angeht, die scheinbar nicht weiter umstritten waren. So zum Beispiel bei der Kopie von EENE DER SCHILDERACHTIGSTE STEDEN VAN HET SCHIEREILAND MALACCA, ZUID-AZIE, KUALALAMPOUR. HOOFDSTAD DER GEFEDEREERDE MALEISCHE STATEN (EINE DER MALERISCHSTEN STÄDTE AUF DER HALBINSEL VON

MALACCA, SÜDASIEN, KUALA LUMPUR. HAUPTSTADT DER MALAYSISCHEN BUNDESSTAATEN, Frankreich 1912, Pathé). Der Film hat nicht nur einen bemerkenswerten Titel, sondern vor allem einen bemerkenswerten Stil, insbesondere was die Verknüpfung der Einstellungen betrifft. Während der Film allmählich von einem Genre in ein anderes übergeht – von "Straßenbildern" zu einem botanischen Film –, enthält jede Einstellung entweder ein Element der vorhergehenden (ein Schwenk über den botanischen Garten läßt im Hintergrund eine Holzbrücke erkennen, die in der folgenden Einstellung eine zentrale Rolle spielt), oder die neue Einstellung entpuppt sich gewissermaßen als Detail der vorhergehenden (so führt der Film vom botanischen Garten zum dortigen Gewächshaus, dann zu einem Busch im Gewächshaus und schließlich zu einer Blume an diesem Busch). Diese subtile Verknüpfung der Einstellungen unterscheidet diesen Film von anderen nichtfiktionalen Filmen aus den frühen zehner Jahren (zumindest was die Sammlung im Nederlands Filmmuseum betrifft). Abwechslung – hier der Wechsel von einem Genre zum anderen – erweist sich meist als Frage der Reihung, nicht der Verknüpfung. Bei einer Annäherung, die sich ausschließlich dem Produktionsaspekt widmet, würde dieser Film folglich zweifellos wegen seines ungewöhnlichen, möglicherweise sogar persönlichen Stils auffallen (wenngleich frühe nichtfiktionale Filme persönlicher sind, als man vielleicht annehmen mag). Bevor wir aber den frühen nichtfiktionalen Film als Autorenkino verhandeln oder KUALA LUMPUR... zu einem stilistischen Meilenstein erklären, sollten wir zunächst festhalten, daß der Film schon deshalb bemerkenswert ist, weil er unbeschadet erhalten geblieben ist. Es kann sein, daß sein Verleih im Bildungsbereich Bearbeitungen verhindert hat. Oder vielleicht hat die gezielt organisierte Genreverschiebung innerhalb des Films Eingriffe in dessen Struktur erschwert, obwohl sein Abwechslungsreichtum in gewissem Maße der Art von Wochenschaustruktur, welche viele nichtfiktionale Filme aus dieser Zeit aufweisen, entspricht: von allem etwas. Andererseits legt aber die Betrachtung einer großen Auswahl von frühen nichtfiktionalen Filmen nahe, daß keiner dieser Faktoren heilig war. Zwar mag der Stil des Films einen Eingriff erschwert haben, doch im allgemeinen hätte diese Tatsache nicht ausgereicht, um den Film gegen "die Sorte von Leuten [zu schützen] [...], die verschiedene Filme aneinanderkleben, Szenen verkürzen, Titel ändern, usw."⁴ Wenn jede Kopie das Resultat der Kräfte ist, die über die Dauer ihrer Laufzeit auf sie eingewirkt haben, kann es sein, daß KUALA LUMPUR... rein zufällig intakt geblieben ist. Die geringe

4 Aus einem Brief von einem Vertreter der Eclair Gesellschaft an den Geschäftsführer von AGFA (1911), zit. nach Bustamante 1993, 161.

Anzahl unveränderter Kopien kann folglich als Zeichen der relativ engen Grenzen eines produktionsorientierten Ansatzes gelten: Zieht man Fragen des Verleihs und der Vorführung nicht in Betracht, so ist man schlicht nicht in der Lage zu behaupten, daß KUALA LUMPUR... tatsächlich auch so *gesehen* wurde, wie er intendiert war.⁵

Wenn das Ändern von Vorfürkopen auch die Produktionsgesellschaften erzürnt haben mag, so hat diese Praxis doch auch ihre ganz eigenen erstaunlichen Resultate hervorgebracht. Ein gewagtes Beispiel ist die Kopie, die man mit den Titel ITALIE LANDSCHAPPEN EN STEDEN (ITALIENISCHE LANDSCHAFTEN UND STÄDTE, Italien 1915-1925) versehen hat. Es handelt sich um eine echte Kompilation, die in eine Reihe von Sequenzen und Einstellungen unterteilt werden kann, welche eine räumliche Kontinuität entwickeln und alle das gleiche Farbsystem aufweisen. Und doch sind die Übergänge von einer Sequenz zur nächsten unvorhersehbar und abrupt, um nicht zu sagen sorglos. Insbesondere gibt es einen Übergang, in dem der Zuschauer in einer einzigen glatten und ausholenden panoramischen Bewegung über den Schnitt von der idyllischen Ruhe eines Bergdorfes (vermutlich) in der Nähe der großen Seen im Norden Italiens in die geschwärzten Ruinen einer sizilianischen Stadt 'transportiert' wird. Über die Ursache dieser unglaublich amateurhaft erscheinenden *do-it-yourself*-Montage läßt sich nur spekulieren.

Oder nehmen wir die Kopie von KIJKJES IN DENEMARKEN (EINDRÜCKE VON DÄNEMARK, Dänemark 1915). Dieser merkwürdige kleine Film ist blau und rot koloriert und besteht hauptsächlich aus Einstellungen, die aus den offenen Abteilfenstern eines fahrenden Zuges heraus aufgenommen wurden. Einer der wesentlichen Merkmale dieses Films ist das Gefühl der Geschwindigkeit, weil Gegenstände nahe der Gleise "verwischt" und undeutlich erscheinen; die umgebende Landschaft, die in keiner Weise aufsehenerregend oder ungewöhnlich ist, trägt kaum dazu bei, von diesem Eindruck

⁵ Das gesteigerte Augenmerk auf Vorführung und Filmerlebnis wird folglich unweigerlich Auswirkungen auf die viel diskutierte Frage des Einflusses haben, bei der allzu leicht ein zu großes Gewicht auf die Intentionen eines Produzenten oder eines Regisseurs gelegt wird. Zur Auswirkung der Kopie auf das Publikum in jüngeren Kontexten (wie auch auf den Ruf einzelner Filmemacher) vgl. Stevenson (1994), der zum Beispiel beschreibt, wie amerikanische Kopien von Ingmar Bergmans SOMMAREN MED MONIKA (SOMMER MIT MONIKA, Schweden 1952), neu geschnitten, mit neuer Musik und dem neuen Titel MONIKA, THE STORY OF A BAD GIRL versehen, dem Regisseur, ja seinem ganzen Land, einen fragwürdigen Ruf verschafften, der in Europa schwer vorstellbar war.

abzulenken. Gegen Ende kommen jedoch sowohl der Zug als auch der Film zu einem Stillstand und versetzen den Zuschauer unversehens in eine Art *home movie*: zuerst eine Einstellung eines Mannes, der sich mit einem schwer bepackten Schlitten durch den Schnee kämpft, dann folgt eine Frau mit Hund, die vor der tiefstehenden Sonne eine elegante Pose einnimmt, dann Kinder, die zwischen schneebedeckten Fichten skifahren. Die Verbindung zwischen den beiden Teilen ist etwas rätselhaft. Ist der harte Schnee nur eine Folie für die Geschwindigkeit und den gleitenden Charakter der Bahnfahrt? So fühlt es sich jedenfalls an. Oder gibt es eine andere Beziehung? Sollen wir uns vorstellen, daß der Mann, die Frau und die Kinder im Zug saßen? Oder daß einer von ihnen auf dem Weg nach Hause war? Warum haben wir dann nicht den Rest der Familie gesehen, der am Bahnhof wartet? Wenn allerdings nichts von alledem zutrifft, warum sind die Teile dann aneinandergefügt? Wenn sie andererseits tatsächlich zusammengehören – was wiederum aufgrund der Tatsache wahrscheinlich erscheint, daß die Kolorierung ins Rote wechselt, noch bevor der Zug zum Stillstand kommt –, warum wird das dann durch nichts weiter bestätigt? Die Beantwortung all dieser Fragen und Rätsel bleibt dem Zuschauer überlassen.

Einer herkömmlichen stilistischen Untersuchung wäre *ITALIE LANDSCHAFFEN EN STEDEN* vermutlich bloß eine Fußnote wert, womöglich als Beispiel für eine eigenartige Kompilation. Als Kompilation, also sozusagen aufgrund ihrer fragwürdigen Abstammung, würde diese Kopie dann jedoch als Kuriosität ohne weitere Bedeutung abgetan werden. Und es wäre zu bezweifeln, ob *KUKJES IN DENEMARKEN* überhaupt Erwähnung fände, handelt es sich doch nicht einmal um eine Kompilation, sondern um eine verwirrende Kombination von Sequenzen, die allzu viele Fragen offen läßt. Ein Ansatz jedoch, der sich am Zuschauer orientiert, muß genau wie die *Archive*⁶ für solche und ähnliche Kopien einen Platz schaffen. Die Reaktionen des Zuschauers werden allzu oft auf den Film-"text" und die "Sehanweisungen" seines Stils festgelegt. Da aber Vorführcopien häufig nicht die Intentionen der Filmemacher oder Produktionsgesellschaften vermitteln, setzen sie einen anderen Zuschauer voraus: einen Zuschauer, der gewissermaßen mehr Verantwortung trägt. Die Kompilationen und Permutationen, die kleinen Zusatzstücke und die fehlenden Schnipsel (wie auch das Programmformat) befreien den Zuschauer in gewisser Weise. Schließlich war es bei der regelmäßigen Vorführung solcher Kopien in den Kinoprogrammen dem Zu-

6 Im Nederlands Filmmuseum werden solche Kopien übrigens aus ästhetischen, historischen und programmatischen Gründen so erhalten, wie sie gefunden wurden.

schauer überlassen, aus den Lücken, der Unordnung, den abrupten Übergängen und ähnlichen Dingen, die sich ihm präsentierten (wie auch aus der Durchmischung von Themen und Genres, aus denen die Programme bestanden), Sinn zu machen – oder doch zumindest den daraus resultierenden Schock zu absorbieren. Der Zuschauer war die Instanz, welche all die Unregelmäßigkeiten ausgleichen mußte; so oder so mußte der Zuschauer reagieren, wollte er die Vorführung weiter genießen. Möglicherweise wurde er gelegentlich zu einem distanzierteren Zuschauer, der sich von den Bildern loslöste – das Theatralische der frühen Filmdarbietung mit ihren verschiedenen Formen von *live*-Begleitung erlaubte es natürlich, die Aufmerksamkeit immer wieder zu verlagern. Doch ließe sich auch denken, daß dieser Zuschauer im Gegenteil immer wieder fasziniert die Bilder in sich aufzog, ohne innezuhalten und sich zu fragen, was er da eigentlich zu sehen bekam. Es ließe sich noch hinzufügen, daß eine solche Bandbreite des Zuschauerverhaltens auch die Vielfalt des Filmangebots in den zehner Jahren widerspiegeln würde, welches unter anderem Genres enthielt, die unter dem Gesichtspunkt der Evolution oder der formalen Innovation nur als "altmodisch" gelten könnten. Die große Anzahl an Filmen oder einzelnen Szenen zum Beispiel, in denen sich Wellen an Felsen brechen, oder auch die unzählbaren Phantomfahrten liefern ein weiteres Argument für die Berücksichtigung von Verleih und Vorführung, da diese Bilder offensichtlich weiterhin in den Kinos auf Interesse stießen.

Die Vorfürkopen umreißen mit anderen Worten die Konturen der Zuschauerreaktionen: Wie unbeschriftete Straßenpläne markieren sie das Gebiet, in dem man sich zurechtfinden muß. Selbstverständlich fehlt dieser Art von Information die Eindeutigkeit oder Detailgenauigkeit schriftlicher Dokumente wie zum Beispiel der Textstelle aus Emilie Altenlohs Studie. Doch können Filmkopen weder so präzise sein, noch wäre das von ihnen zu verlangen. Schließlich gibt es für den Zuschauer eine Vielzahl von teilweise unvorhersehbaren und unergründlichen Möglichkeiten, dem Seherlebnis Sinn zu verleihen – und sich zum Beispiel als gebildeten Westeuropäer zu empfinden. Und indem er so seine eigenen Bedeutungen erfindet, kann sogar ein bißchen Fiktion nötig sein – als ein Mittel beim Versuch, sich dem Ort zu nähern, an dem alles abläuft: dem Geist des Zuschauers.

Aus dem Englischen von Johannes von Moltke

Literatur

- Altenloh, Emilie (1914) *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Jena: Eugen Diederichs.
- Bazin, André (1958) A la recherche du temps perdu: PARIS 1900. In: *Que'est-ce que le cinéma*. Bd. 1. Paris: Editions du Cerf, S. 41-43.
- Bustamante, Carlos (1993) "Nos Sincères Salutations": AGFA-Eclair. In: *Griffithiana*, 47, S. 157-167.
- Gaudreault, André (1993) *PATHE 1900. Fragments d'une filmographie analytique du cinéma des premiers temps*. Paris/Sainte-Foye: Presses de l'Université Laval/Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Ledig, Elfriede / Ullmann, Gerhard (1988) Rot wie Feuer, Leidenschaft, Genie und Wahnsinn: Zu einigen Aspekten der Farbe im Stummfilm. In: *Der Stummfilm. Konstruktion und Rekonstruktion*. Hrsg. v. Elfriede Ledig. München: Schaudig/Bauer/Ledig, S. 89-116.
- Stevenson, Jack (1994) *A Strange History of American Sex Cinema: The Selling of the European Myth*. Manuskript.