

## Von der Notwendigkeit der Wissensverbreitung

### Publikationen aus Filmarchiven und ihrem Umfeld

»Toute la mémoire du monde« nannte Alain Resnais seinen Film über die französische Nationalbibliothek. Nicht das gesamte Gedächtnis, nicht alles Wissen der Welt, aber unzählige Dokumente auf Film, Photo, Papier und anderen Materialien lagern in den Archiven,<sup>1</sup> die sich auf die Geschichte der Kinematographie und ihrer ›Vorgänger‹ spezialisiert haben. Fakten und Artefakte sammeln, bewahren und der Öffentlichkeit zugänglich machen, steht in ihrem Aufgabenbuch. Durch Programmarbeit, Ausstellungen, Bibliotheken und Phototheken etc. kommen sie dieser kulturellen Verpflichtung nach. In den neunziger Jahren läßt sich zudem eine Orientierung (mit steigender Tendenz) hin zur wissenschaftlichen Publikationstätigkeit feststellen.

Dieser Artikel will exemplarisch zeigen, wie es um das Publikationswesen einschlägiger westeuropäischer Archive zur Zeit bestellt ist und die Notwendigkeit einer gezielten Politik auf diesem Gebiet deutlich machen. Veröffentlichungen, die sich mit dem ersten Vierteljahrhundert der Kinematographie beschäftigen und die in oder im Umkreis von Filmarchiven in unseren Nachbarländern entstanden sind, werden vorgestellt. Nicht eingegangen wird dagegen auf Schriften aus Deutschland, da diese vielen *KINtop*-Lesern bekannt sein dürften.<sup>2</sup>

Vor allem möchte ich auf zwei Archive eingehen, die sich in besonderem Maße mit der Zeit vor 1914 beschäftigen: das Nederlands Filmmuseum mit seiner Desmet-Sammlung und die Cinémathèque française mit ihrer Apparatkollektion. Ihre Beispiele zeigen, wie eine gezielte wissenschaftliche Aufarbeitung der Bestände und eine regelmäßige Publikationstätigkeit aufeinander zuführen und einander bedingen. Beide Einrichtungen betrachten ihre Veröffentlichungen als Standbein ihrer Archivpolitik, als tragende Säule in der Kommunikation mit ihrem Umfeld. In der geglückten Kombination aus wissenschaftlicher Sicht der Sammlungen und editorialer Verantwortung, die gewonnenen Erkenntnisse breit weiterzugeben, kommt m. E. beiden Institutionen eine Vorreiterrolle nicht nur in Europa zu.

Zu Beginn, in den dreißiger Jahren, konzentrierten sich die ersten Filmarchive hauptsächlich auf das Retten von Filmkopien vor der Vernichtung. Das Sammeln von Nitromaterial stand im Mittelpunkt, doch auch das Zeigen, um die Werke (oft aus der Stummfilmzeit) dem drohenden bzw. bereits eingetretenen Vergessen zu entreißen. Allerdings selektionierten die Institutionen entsprechend der bestehenden filmhistorischen Kanonisierung, was sie auf ihren Leinwänden zugänglich machten und was weiterhin in den Depots verborgen blieb. Zu einigen Retrospektiven erschienen auch Bücher, so z.B. 1940 eines von Iris Barry über das Werk von David Wark Griffith.<sup>3</sup>

In den sechziger Jahren begannen einige Archive mit der Herausgabe nationaler Filmographien, die sie selbst erstellten oder bei deren Zusammenstellung sie behilflich waren.<sup>4</sup> Die Institutionen hatten sich etabliert und Renommee erworben, das es zu stützen galt. Auch machte sich der Mangel an guten Nachschlagewerken bei der Identifizierung und Katalogisierung der Kopien bemerkbar. Dem galt es abzuwehren.

Ende der fünfziger, Anfang der sechziger Jahre begannen einige wenige Archive wie das rumänische Arhiva Nationala de Filme (Bukarest) und das norwegische Det Norske Filminstitut (Oslo), Titel der Filme bekannt zu machen, von denen sie Kopien in Kasematten oder Bunkern aufbewahrten. Vor allem das National Film Archive in London (heute NFTVA) erwarb sich große Verdienste durch die Veröffentlichung von drei Katalogen zu seinen Kopien aus der Stummfilmzeit.<sup>5</sup> Die Angst vor den (kommerziellen) Inhabern der Autorenrechte und die Unsicherheit, welche Rechte die Archivseite besitzt, schreckten die meisten Kollegen davon ab, diesem fortschrittlichen Beispiel zu folgen. Auch Vertreter des National Film Archive scheinen diesen mutigen Schritt im Nachhinein bereut zu haben. Da sie mehr oder weniger die einzigen waren, zu deren Stummfilmsammlung Daten öffentlich vorlagen, wurden sie mit Sichtungsanfragen überhäuft.<sup>6</sup>

### *Weißt Du, wo die Filme sind...? Publikationen zu Filmbeständen*

Die ersten Jahrzehnte, die man (grob verallgemeinernd) als die ›Periode der Jäger und Sammler‹ bezeichnen könnte, waren entscheidend für das Überleben von Filmkopien und schriftlichen Dokumenten. Ohne die Bemühungen der Gründergeneration gäbe es die heute bewunderten Sammlungen nicht. Das Verhältnis der Sammler zur Kollektion war sehr persönlich, da sie die Objekte selbst gefunden, legal oder illegal erworben oder als Geschenk erhalten hatten; u.a. aus diesem Grund erhielt nicht jeder Zugang.

Verglichen mit der Zeit, als Georges Sadoul die ersten Bände seiner *Histoire générale du cinéma*<sup>7</sup> schrieb, ist die Situation für Filmhistoriker heute

ausgezeichnet. Natürlich gibt es immer noch (wenige) Archive, die gemäß einer – in den Anfängen wohl notwendigen, heute jedoch überholten – Tradition weiter das ›Geheimnis der Bestände‹ pflegen. Doch die meisten geben bereitwillig Auskunft (wenn man auch mitunter viel Geduld und Zeit aufbringen muß, bevor die erwartete Antwort eintrifft). Auf dem Gebiet des Stummfilms findet man mittlerweile eine ganze Reihe von Publikationen, die die Lokalisierung von Kopien erlauben.<sup>8</sup> Dies mag u.a. auf die Jahr für Jahr größere Anzahl von Filmen zurückzuführen sein, deren Rechte frei werden, wodurch die Gefahr möglicher juristischer Probleme (ver-)schwindet. Zudem scheinen dank langjähriger Überzeugungsarbeit auch (kommerzielle) Rechteinhaber langsam einzusehen, daß Archiven ebenfalls Ansprüche an ihren Filmen eingeräumt werden sollten, denn ohne Konservierungs- und Restaurierungsarbeit gäbe es die Filme vielfach nicht mehr.

*»Mémoires de cinéma – ouvrir les archives pour découvrir le cinéma«*

Als der Universitätsdozent Marc Vernet die Leitung der 1992 gegründeten Bibliothèque du Film (BIFI) übernahm, stand fest, daß er mit einer Tradition brechen würde, die lange Zeit das Verhältnis Archiv – Forscher prägte (und die auch heute noch mitunter bei Mitarbeitern derartiger Institutionen anzutreffen ist): Der Besucher wurde als unerwünschter Gast gesehen, der durch seine Anwesenheit die Routine stört, der zeitraubende Betreuung benötigt und Fragen stellt, der Kopien oder wertvolle Folianten durch die Sichtung gefährdet und der zu guter Letzt auch noch sein Wissen über vorhandenes Material an andere weitergibt. Heute betrachtet man ihn als Nutzer, der freundlich und mit gutem Service zu empfangen ist.

Marc Vernets Auffassung drückt sich in dem Motto aus, das er dem ersten von der BIFI edierten Buch voranstellte: »Öffnung der Archive zur Entdeckung des Kinos«.<sup>9</sup> Diese Leitlinie bedeutet Zugang gewähren zum Material, zu den unzähligen Daten, die in den Sammlungen ruhen und auf ihre Entdeckung und Auswertung zum Nutzen der Allgemeinheit warten. Doch das allein genügt nicht. Gerade Institutionen wie die BIFI wollen auf ihre Bestände aufmerksam machen, um dadurch die Nachfrage zu stimulieren.

Auch sie haben – wie die meisten Archive damals, heute und wohl auch in der Zukunft – mit Personal- und Finanzproblemen zu kämpfen, was diese Bemühungen zu einem ›zweischneidigen Schwert‹ macht. Doch sind sie sich ihrer Verantwortung bewußt: Hüter des Materials für zukünftige Generationen zu sein und doch alles zu tun, um den gegenwärtigen Nutzern die bestmögliche Dienstleistung zu bieten. Denn ohne die Auswertung der Dokumente und Artefakte durch heutige Wissenschaftler gehen zeitgebundene Erkenntnisse verloren, versickert das Interesse für gewisse Bereiche, können die Nachfolgenden bedeutende Fragestellungen nicht mehr erkennen.

Darüber hinaus nehmen Archivmitarbeiter die Position von Vermittlern zwischen Material und Forschern ein: Sie bereiten die Dokumente auf nach Prinzipien, die Übersichtlichkeit und Kohärenz garantieren. Durch Orientierungsbroschüren und Findbücher ermöglichen sie dem Besucher, sich schnell zu informieren und zurechtzufinden. Das erspart ihm die zeitraubende Suche nach verschiedenen Unterlagen zu einem Thema. Er kann direkt an die Auswertung des Materials gehen, um ›das Kino zu entdecken‹.

### *Unter Dokumenten begraben – Nachlaß-Forschung*

Unabdingbar sind Findbücher zu Nachlässen. Im Bundesarchiv lagert z.B. der Oskar Messter-Nachlaß, der in Form eines Findbuchs für den Benutzer erschlossen vorliegt.<sup>10</sup> Auch die BIFI (beauftragt mit der Verwaltung und wissenschaftlichen Erschließung der ›Nicht-Film-Sammlung‹<sup>11</sup> u.a. der Cinémathèque française (CF) und der Archives du Film) brachte mehrere Broschüren über ihre Fonds heraus. Sie geben nicht nur Auskunft darüber, welche der vielen Nachlässe schon erfaßt und somit zugänglich sind, sondern zeigen auch knapp auf, was dem Besucher (bald) zur Verfügung steht.<sup>12</sup> Für die an der Frühzeit Interessierten sei auf die Fonds zu den Regisseuren Gérard Bourgeois, Louis Feuillade, Abel Gance, Georges Méliès, Georges Monca, Camille de Morlhon, Léonce Perret sowie der Schauspielerin Musidora hingewiesen. Es liegen ebenfalls Dossiers vor zu den Produktionsfirmen L. Gaumont et Cie und Pathé frères, den Pionieren Etienne-Jules Marey und Georges Demeny, dem Sammler Will Day, den Historikern John Allen, Jacques Deslandes, Victor Perrot und Georges Sadoul. Auch die Untersuchungen der Commission de Recherches Historiques de la Cinémathèque Française, die Interviews mit Persönlichkeiten aus der Stummfilmperiode führte, sind für die Forschung zur Frühzeit zu empfehlen.

### *Of Joy and Sorrow – Publikationen im Umfeld der Archive*

Die Beziehungen zwischen Nutzern und Archiven waren in der Vergangenheit vielfach schwierig und häufig auch von Mißverständnissen geprägt (manchmal sind sie es heute noch). Man könnte sie mit den sich anziehenden und doch auch abstoßenden Kräften eines Magneten vergleichen: Archive zogen schon immer (verständlicherweise) Filmforscher magisch an, diese hingegen wirkten häufig wie ein rotes Tuch auf die erste Generation der Archivleiter. So zirkulieren Anekdoten z.B. über Henri Langlois und Jacques Ledoux, die legendären Leiter von Cinémathèque française und Cinémathèque Royale de Belgique, wie sie unerbittlich über ihre Schätze wachten und nur intime Freunde des Hauses ab und zu eine seltene Kopie sehen ließen.

Beide Gruppen schienen lange Zeit wenig gemein zu haben. Ihre Bedürfnisse (Schutz des Materials gegen Schäden – gründliches Sichten der Filme), ihre Perspektiven für die Sammlung (Bewahren für zukünftige Generationen – Erkenntnisse für die Gegenwart), ihre Ängste (Sammlungsöffnung zieht mehr Besucher an – wichtige Filme werden vorenthalten) standen, zumindest in der damaligen Sichtweise, im Gegensatz zueinander. Und doch haben mittlerweile viele Institutionen diese Barrieren überwunden. Manche, wie das Nederlands Filmmuseum (NFM), arbeiten sogar ausgesprochen »nutzerorientiert«.

Einige Archive haben es sich zu einer zentralen Aufgabe gemacht, gezielt mit Forschern zusammenzuarbeiten. Diesen stellen sie ihre Kopien zur Verfügung und erhalten dafür im Austausch nicht nur Informationen, sondern oft auch einen weiteren und vertieften Blick auf ihre Sammlung. Ein gutes Beispiel liefert hier Geoffrey Donaldsons Filmographie des niederländischen Stummfilms.<sup>13</sup> Mehr als zwanzig Jahre studierte der Australier die Filmgeschichte seiner Wahlheimat. Dabei erhielt er Unterstützung vom NFM, wo er nicht nur noch existierende Kopien sichten konnte, sondern auch im ständigen Austausch mit Mitarbeitern stand. Auf der Basis von Donaldsons Studien konnte das NFM wiederum seine eigene Datenbank ergänzen.<sup>14</sup>

Auch das National Film and Television Archive (NFTVA) profitierte auf ähnliche Weise von der Anwesenheit einer Gruppe kanadischer Forscher, die über ein Jahr lang Nitromaterial vor 1907 analysierten und zum Teil auch identifizierten. Durch die großzügige Gastfreundschaft des Londoner Archivs gewannen die Forscher unter Leitung von André Gaudreault wichtige Erkenntnisse über den Aufbau früherer Filme.<sup>15</sup>

Teilweise wenden sich Archive auch direkt an Wissenschaftler zur Erschließung wichtiger Teile ihrer Sammlung. So erhielt z.B. der Schweizer Filmhistoriker Roland Cosandey vom NFTVA den Auftrag, eine aus Bern stammende Sammlung von rund 1100 Filmen aus der Frühzeit zu sichten und zu erfassen. Seine Erkenntnisse veröffentlichte er anlässlich einer Retrospektive über den Baseler Jesuitenpater Joseph Joye, den ehemaligen Besitzer der Kollektion. Eine repräsentative Filmauswahl stellte er im ersten Band der *KINtop Schriften*-Reihe vor.<sup>16</sup>

### *Publikationspolitik am Beispiel der Cinémathèque française (Paris) und des Nederlands Filmmuseum (Amsterdam)*

Wie wichtig eine gezielte Publikationstätigkeit für Archive ist, muß wohl nicht betont werden. Die 1996 begonnene Editionsreihe der BIFI mit dem Titel »Memoires de cinéma« will »den Filmen ihren Platz unter den Formen der Filmkunst zurückgeben«, indem sie »die Vielfalt und den Reichtum der Zeugnisse zum Sprechen bringt«.<sup>17</sup> Da die noch junge BIFI bisher wenig publizierte, bleibt abzuwarten, wie sie diesen Anspruch einlösen wird. Die CF hinge-

gen und das NFM lassen durch ihre Veröffentlichungen eine eindeutige Linie erkennen. Beide machen deutlich, daß die Produktion wissenschaftlicher Bücher nicht für Universitäten reserviert ist, sondern auf der Tätigkeitsliste jedes Archivs stehen sollte.

Als eines der ältesten FIAF-Archive kümmerte sich die CF lange Zeit um die Edition von Ausstellungskatalogen und Übersichten zu Retrospektiven.<sup>18</sup> Nach dem Tode von Henri Langlois (1977) erschienen in den achtziger Jahren ein reich illustrierter Führer durch das berühmte Musée du cinéma sowie (von 1986 bis 1989) vier 120seitige Kataloge der konservierten und restaurierten Filme.<sup>19</sup>

Nach dem Wechsel der Direktion im Oktober 1991 begann der neue Leiter, Dominique Païni, mit einer bis heute kontinuierlich fortgeführten Publikationspolitik. Neben dem Prinzip der Wissenschaftlichkeit lassen sich mehrere Grundlinien erkennen:

a. Verbreitung von Kenntnissen zur Geschichte und Ästhetik des Kinos

Zweimal jährlich kommt seit 1992 *Cinémathèque. Revue semestrielle d'esthétique et d'histoire du cinéma* heraus. Die Zeitschrift widmet sich neben geschichtlichen und filmästhetischen Sujets auch Fragen aus dem Archivbereich und zum frühen Kino.<sup>20</sup> Ebenfalls regelmäßig werden die Vorträge des Collège d'histoire de l'art cinématographique publiziert, das sich zur Aufgabe gemacht hat, Spezialisten einzuladen, um über ausgewählte Aspekte des Kinos vor Studenten und anderen Interessierten zu sprechen.<sup>21</sup> Zudem gab Jacques Aumont, verantwortlich für die Vortragszyklen, einen Band zum Thema Farbe heraus, der u.a. Beiträge zur Frühzeit enthält.<sup>22</sup>

b. Präsentation von Filmreihen

Bedeutende Retrospektiven werden durch Anthologien ergänzt, die das Thema der Filmreihe wissenschaftlich begleiten. So wird nicht nur das theoretische, historische oder ästhetische Konzept der Filmauswahl sichtbar, der Besucher erhält auch Basiswissen, das er in Buchform mit nach Hause nehmen kann (so geschehen z.B. bei der Präsentation der Produktion des von Exilrussen geleiteten Filmstudios Albatros in Montreuil bei Paris). Monographien erscheinen ebenfalls zu bestimmten Regisseuren wie Charles Chaplin oder Frank Borzage.<sup>23</sup> Der Zuschauer erhält die Chance, dank dieser ›Anleitung‹ die Werke in ihrem Kontext wahrzunehmen. Programmzettel, einige Minuten vor der Vorstellung gelesen und danach oft weggeworfen, schaffen dies in der Regel nicht.

c. Zugänglichmachen der Sammlung

Breiten Raum nimmt auch die Präsentation der großen Apparatekollektion der CF ein, die viele einmalige Sammlungsstücke enthält. Ein Teil stammt aus der berühmten Sammlung Will Day, die unter Henri Langlois erworben wur-

de (und deren Filme dank der Bemühungen der Cinémathèque und der Archives du Film nun wieder zugänglich sind, wie man 1997 auf dem Festival in Pordenone sehen konnte). Neben einem Buch zur Ausstellung bedeutender Objekte aus der vor- und frühkinematographischen Kollektion (*Trois siècles de cinéma. De la lanterne magique au cinématographe* – drei Jahrhunderte Kino, von der Laterna magica zum Kinematographen) ist auch ein illustrierter Katalog erschienen, der mit großem Sachverstand und Leidenschaft die Apparatsammlung der CF detailliert und übersichtlich vorstellt, und zwar für Spezialisten wie für Laien.<sup>24</sup> Laut Laurent Mannoni wird der nächste Band Laterna magica-Bildern gewidmet sein.

#### d. Publikation von historisch bedeutenden Dokumenten

In Zusammenarbeit mit dem Museo Nazionale del Cinema (Turin), das wie die CF eine herausragende Sammlung ›präkinematographischer‹ Materialien besitzt, ist mit Unterstützung des Festivals Le Giornate del Cinema Muto die Edition wohl eines der wichtigsten Werke der letzten Jahre gelungen: *Light and Movement. Incunabula of the Motion Picture*, ein Band, der sehr seltene, vielfach erstmals wiederveröffentlichte Dokumente (in Faksimile) und Illustrationen zum Thema ›Licht und Bewegung‹ von 1420 bis 1896 vereint.<sup>25</sup> Daneben hat sich die Cinémathèque auch um die Forschung verdient gemacht durch den Reprint eines seit langem vergriffenen Buchs aus dem Jahre 1947 über den Filmpionier Emile Reynaud<sup>26</sup> sowie durch die Edition der gesammelten Schriften von Louis Delluc.<sup>27</sup>

#### e. Förderung wissenschaftlicher Dokumentationen und Nachschlagewerke

Nachdem verschiedene Filmarchive in Brüssel, Toulouse, Luxemburg und Bois d'Arcy seit den siebziger Jahren den von Raymond Chirat unermüdlich kompilierten Übersichten zur französischen Filmproduktion von 1919 bis 1970 den Druck ermöglichten, hat die CF die Verantwortung für den jüngsten Band übernommen.<sup>28</sup> Die im Vergleich zu seinem Arbeitgeber, Etienne-Jules Marey, wenig bekannten Untersuchungen des Erfinders und Filmpioniers Georges Demeny waren bereits teilweise 1995 in der Ausstellung über die Produktionsgesellschaft Gaumont zu sehen. Von Laurent Mannoni liegt nun eine detaillierte Monographie vor.<sup>29</sup>

#### f. Theoretische Reflexionen

Last, but not least, soll hier auf die kunstphilosophischen Überlegungen des Leiters der CF hingewiesen werden. Dominique Païni behandelt immer wieder Fragen, die sich aus dem Berufsalltag ergeben. Seine Gedanken z.B. über die Aufgaben eines Filmmuseums in *Conserver, montrer*, den Sinn von Restaurierungen oder die Rolle des Filmfragments lassen das Thema oft in neuem Licht erscheinen, machen auf Facetten aufmerksam, die leicht und schnell übersehen werden.<sup>30</sup>

Die Titelliste macht deutlich, daß man sich bevorzugt mit der Vor- und Frühgeschichte der Kinematographie auseinandergesetzt hat. Dies ist um so mehr zu begrüßen, da die CF traditionell dem *cinéma des auteurs* zugeneigt ist. Die in früheren Zeiten oft vorherrschende Animosität gegenüber Filmwissenschaftlern ist einer Zusammenarbeit auf hohem intellektuellem Niveau gewichen, deren Erfolg sich in den Publikationen widerspiegelt. Der Versuch, durch wissenschaftliche Begleitung sich von einer allein an der Ehrung von Meisterregisseuren, Filmstars und Studios orientierten Programmarbeit abzuwenden, scheint zu gelingen, betrachtet man das Interesse der Retrospektiven-Besucher an den aufgelegten Bänden.

Über das Nederlands Filmmuseum, welches sich durch eine alternative Programmgestaltung auszeichnet, wurde bereits in *KINtop* berichtet.<sup>31</sup> Wie sein französisches Pendant bringt auch das NFM regelmäßig zu Filmreihen die sogenannten *Themareeks* (Themenhefte) heraus, ergänzt durch Bulletins und Broschüren seines Studiecentrums.<sup>32</sup>

Vor allem seinen international beachteten Workshops, die sich bislang meist mit der Desmet-Sammlung<sup>33</sup> beschäftigten, verdankt das NFM seine an einen breiteren Leserkreis sich richtenden Publikationen. Das NFM organisiert Treffen, bei denen es seine Filme vor internationalen Filmtheoretikern und -praktikern vorstellt, die diese dann unter bestimmten Fragestellungen sichten und analysieren. Aus Vorträgen, Diskussionen und Artikeln entstanden in den letzten Jahren bereits zwei Bände zum *nonfiction*-Film und einer zur Rolle der Farbe in der Frühzeit der Kinematographie.<sup>34</sup> Diese Treffen brachten nicht nur dem Archiv neue Erkenntnisse über die Sammlung. Sie boten auch ideale Voraussetzungen für einen intellektuellen Austausch auf berufsübergreifender Ebene, der sonst zwischen Filmemachern, Archivaren und Medienwissenschaftlern kaum stattfindet.<sup>35</sup>

In diesem Zusammenhang soll noch erwähnt werden, daß das NFM einen Mitarbeiter ausschließlich zur Erforschung der eigenen Sammlung beschäftigt. Zur Zeit betreut Nico de Klerk das Projekt ›De blik op de ander‹ (der Blick auf den anderen), das sich mit Filmen auseinandersetzt, die in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts jenseits der ›westlichen Welt‹ entstanden.

»Ich habe sie zum Schreiben gebracht und sie wird immer besser.«  
*Publikationen von Archivmitarbeitern*

Eine bemerkenswerte Erscheinung auf dem Gebiet der Publikationen läßt sich bei der CF beobachten. Daß Philippe Arnaud (im Herbst 1996 unerwartet verstorben), verantwortlich für die Bucheditionen, selbst geschrieben hat, ist nicht erstaunlich.<sup>36</sup> Doch auch von einigen seiner Kollegen liegen Veröffentlichungen vor: Jean-François Rauger, Chef der Programmabteilung, verfaßt Texte für die *Cahiers du Cinéma* sowie *Cinémathèque* und hält – wie bereits



Arnaud – regelmäßig Vorträge im Rahmen des Collège d'histoire de l'art cinématographique. Dies könnte ohne ›Rückendeckung‹ durch die Leitung nicht geschehen. Laurent Mannoni vermochte seine Untersuchung zur ›Archäologie der Kinematographie‹ zu veröffentlichen, obwohl Erschließung und Pflege der Apparatesammlung ihn einer hohen Arbeitsbelastung aussetzen.<sup>37</sup> Seit Beginn seiner Tätigkeit ist neben mehreren Katalogen zur Sammlung und der erwähnten Studie über Demeny auch eine Ausgabe von 1895 über die Sammlung Will Day erschienen, an der er mitwirken konnte.<sup>38</sup> Restauratorin Claudine Kaufmann hat ebenfalls in den letzten Jahren begonnen, Artikel zu verfassen und Vorträge über ihre Arbeit zu halten. Dies wäre für sie unter der vormaligen, mehr auf hierarchische Führung ausgerichteten Direktion undenkbar gewesen.

Publizieren ist ein tragender Pfeiler in der Arbeit der Cinémathèque. Für das Collège werden nicht nur externe Wissenschaftler aufgefordert, im Rahmen von Vortragsreihen und Kolloquien ihre Gedanken darzulegen. Die Direktion regt auch das eigene Personal an, sich mit Themen zu beschäftigen, die nicht unbedingt in ihren Arbeitsbereich fallen müssen. Die vier genannten Beispiele zeigen: Bei entsprechender Förderung und intellektueller Stimulanz können die Mitarbeiter, ergänzend zur gewohnten Arbeit, durchaus Zeit und Inspiration finden, sich schreibend für das Archiv zu engagieren. Wissenschaftlich Interessierte, die Artikel schreiben und Vorträge über ihre Tätigkeit halten, arbeiten natürlich auch in anderen Archiven. Ihr Verdienst soll keinesfalls geschmälert werden.<sup>39</sup> Im Unterschied zu vielen anderen Institutionen ist bei der CF das Publizieren der Mitarbeiter jedoch ein Bestandteil der gesamten Archivpolitik, dem besondere Wertschätzung und Unterstützung zukommt.

Ob Mitarbeiter sich mit ihren Aufgaben theoretisch auseinandersetzen und ihre Gedanken in einem Artikel niederlegen, ist abhängig davon, inwieweit eine intellektuelle, wissenschaftliche, historische Beschäftigung mit der Kinematographie in der Einrichtung gefördert wird: durch wiederholte Ermunterung, durch Diskussionen *inter pares*, durch Zur-Verfügung-Stellen von Zeit während der Arbeitsstunden etc. Viele Filmarchive begrüßen Eigeninitiativen dieser Art. In Instituten, die derartige Ansätze ablehnen, erkennt man bedauerlicherweise nicht, daß das Renommee des Hauses von solchen Leistungen eindeutig profitiert.

Auch das bereits angesprochene, von Vorurteilen belastete, teilweise noch immer nicht reibungslos verlaufende Verhältnis von Universität und Archiv kann so verbessert werden. Dem Nutzer steht dadurch nicht mehr ein ›Sammlungsverwalter‹ gegenüber, der seine Kopien und die dazugehörigen Filmtitel zwar genau kennt, sich aber über ihre filmtheoretischen und -historischen Zusammenhänge wenig Gedanken macht. Er findet einen Ansprechpartner vor, mit dem er über wissenschaftliche Sachverhalte reden kann und der ihm mit wertvollen Tips zur Seite steht. Denn dank der Recherchen für eigene Ar-

tikel entwickeln viele Archivare ein Gespür für die Bedürfnisse der Benutzer. Da sie selbst wissenschaftlich tätig sind, können sie sich in die Situation der Nutzer besser einfühlen. Engagement auf diesem Gebiet war früher häufig ›Privatsache‹ der Mitarbeiter, seit der ›Strategie der Öffnung‹ gehört es zur Politik der meisten Archive.

Denn wer für ein Filmarchiv arbeitet und eine gewisse Passion mitbringt, hat durch den täglichen Umgang einen lebendigen Bezug zu den Filmen, um die er sich kümmert. Er hat ihr mitunter langwieriges Erwachen zu einem ›zweiten Leben‹ im Archiv oft von Anfang an miterlebt: vom Eintreffen der Kopie im Hause über die Materialprüfung und die Katalog-Aufnahme bis zur Restaurierung und dann zur öffentlichen Präsentation. Er hat das Material gesichtet, berochen, vermessen; er hat es angefaßt, seine Stärken registriert und seine Schäden protokolliert, seine Schönheit bewundert, seinen ›Krankheiten‹ abgeholfen – die Kopie ist für ihn gewissermaßen zu einem Fall der persönlichen Fürsorge geworden. Durch Veröffentlichungen über seine eigene Arbeit und Vorträge kann der Archivar den Blick der Außenstehenden leiten, sie auf Punkte aufmerksam machen, die ihnen sonst entgingen. Der Archivar wird so zum Kollegen des Forschers: Dessen Kenntnisse über den Film ergänzt er durch sein Wissen über die ›Archivlaufbahn‹ des betrachteten Materials. Denn jeder durch Konservierung und Restaurierung bedingte Eingriff hat Auswirkungen auf den Zustand der Kopie, was Filmwissenschaftler bei ihrer Untersuchung aus Unkenntnis oft nicht berücksichtigen.<sup>40</sup>

### *Publikationen aus Archiven*

Durch eine regelmäßige Publikationstätigkeit profiliert sich das Archiv nicht nur gegenüber anderen Archiven. Es ist auch nachhaltiger präsent im Bewußtsein der filminteressierten Öffentlichkeit (vorausgesetzt, die Publikationen werden gut vertrieben). Die herausgegebenen Bücher machen auf die Arbeit aufmerksam und können dazu benutzt werden, die Politik der Institution in den Bereichen Sammlung, Konservierung, Restaurierung und Programmierung zu verdeutlichen. Da seine Leistungen für das Publikum zumeist ›unsichtbar‹ bleiben, kann auf diesem Wege mehr Verständnis für das Archiv erreicht werden.

Der von außen kommende Benutzer erhält dank solcher Werke wie *Les Cahiers du Muet*, *La production cinématographique des Frères Lumière* oder *La persistance des images. Tirages, sauvegardes et restaurations dans la collection de la Cinémathèque française* einen gewissen, wenn auch beschränkten Eindruck dessen, was ihn in der Sammlung erwartet. Durch das Erstellen von Findbüchern erledigt sich zudem ein Teil der von außen herangetragenen, durchwegs zeitintensiv zu beantwortenden Fragen nach den Beständen.

Die genannten Beispiele von Publikationen zur Vor- und Frühgeschichte des Films, die in den letzten Jahren in und im Umfeld von Filmarchiven entstanden sind, legen Zeugnis ab vom Erfolg der Institute, die die wissenschaftliche Publikation als ein Standbein ihrer Politik betrachten, und von der Bedeutung dieses Engagements für die Filmforschung. Als Horten der meisten bisher wiedergefundenen Dokumente zur Kinematographie sind Archive auch für die Verbreitung dieses Wissens verantwortlich. Welche Einrichtungen wären schließlich dazu besser geeignet als diejenigen, die mit den Dokumenten täglich umgehen? Denn es gilt, noch viele weiße Flecken in der Kinogeschichte zu kartographieren, viele bislang traditionell als »felsenfest« betrachtete Erkenntnisse noch einmal unter neuer Perspektive zu betrachten.

Wenn Archivare sich auch wissenschaftlich mit der Sammlung auseinandersetzen, dann kann das Verhältnis zu den Nutzern eine höhere Qualität erreichen, von der beide Seiten nur profitieren können.

Ohne die hier kurz skizzierte Personalpolitik hätten die Cinémathèque française und das Nederlands Filmmuseum ihren Ruf als Vorreiter auf diesem Gebiet wohl kaum erreicht. Es bleibt zu hoffen, daß solche Initiativen, die auch anderswo entstehen, konsequent weiterentwickelt werden. Denn ohne eine intellektuelle Aufarbeitung der Sammlung fehlt der Schlüssel zur Information, kann die *terra incognita* nicht erforscht, können die Lücken – vor allem im Bereich der Frühgeschichte der Kinematographie – nicht geschlossen werden.

### Anmerkungen

1 Ich mache im folgenden keinen Unterschied zwischen Filmarchiv, Filmmuseum und Kinemathek; Archiv steht stellvertretend für alle diese Institutionen.

2 Nicht erwähnt werden auch die in den Kommissionen der Fédération Internationale des Archives du Film (FIAF) erarbeiteten und von ihr veröffentlichten Handbücher, ebensowenig wie die Arbeit im Bereich der Filmrestaurierung der von der Europäischen Union unterstützten Gruppe GAMMA. Da diese Arbeitsergebnisse generalistisch verfaßt sein müssen, fehlt ihnen der für *KINtop* wichtige ausdrückliche Bezug zur Frühzeit des Kinos.

3 Iris Barry, *D.W. Griffith – American Film Maker*, Doubleday & Co., New York 1940.

4 Siehe z.B. Syen G. Winquist, *Svenska Stumfilmer, 1896 – 1931, och Deras Registratorer*, Svenska Filminstitutet, Stockholm 1967. Eine Vorreiterrolle spielte die Library of Congress in Washington, D.C., deren zwei Werke auf Copyright-Informationen beruhen und auch nicht-amerikanische Produktionen enthalten: *Motion Pictures, 1894 – 1912* (aus dem Jahre 1953) und *Motion Pictures, 1912 – 1939* (1951).

5 National Film Archive (Hg.), *National Film Archive Catalogue*. Teil I: *Silent*

*News Films (1895-1933)*, 1965; Teil II: *Silent Non-Fiction Films (1895-1934)*, 1960; Teil III: *Silent Fiction Films (1895-1930)*, 1966, The British Film Institute, London.

6 Auskunft von Clyde Jeavons während eines Gesprächs mit der Autorin in Pordenone im Jahre 1994.

7 Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma* (6 Bände), Editions Denoël, Paris 1948, 1951, 1952 und 1975.

8 Als Beispiele seien hier genannt: Michelle Aubert, Jean-Claude Seguin (Hg.), *La production cinématographique des Frères Lumière*, Bibliothèque du Film (BIFI), Editions Mémoires de cinéma, o.O. [Paris] 1996 (mit CD-ROM); Catherine A. Surowiec (Hg.), *The Lumière Project. The European Film Archives at the Crossroad*, Associação Projecto Lumière, Lissabon 1996; Cinémathèque Royale de Belgique, Musée du Cinéma (Hg.) *Les Cahiers du Muet*, Cinémathèque Royale de Belgique, Brüssel 1993-1995 (auch auf niederländisch erhältlich). Vgl. auch die Liste der vom Bundesarchiv restaurierten Filme der Frühzeit (*KINtop* 2, S. 203 – 207), eine Übersicht erhaltener Messter-Filme (*KINtop* 3, S. 209 – 212) sowie eine zum Stichwort ›Kino im Kino‹ zusammengestellte Filmographie (*Kintop* 5, S. 161 – 168). Auch die Kataloge der Festivals Il Cinema Ritrovato (Bologna), CinéMémoire (Paris), Le Giornate del Cinema Muto (Pordenone) und Annual Festival of Preservation (Los Angeles) sind ›wegweisend‹.

9 Vorwort von Marc Vernet in: Raymond Chirat, Jean-Claude Romer, *Catalogue. Courts-métrages français de fiction 1929-1950*, in Zusammenarbeit mit den Archives du Film du Centre national de la cinématographie, Editions Mémoires de cinéma, o.O. [Paris] 1996, S. 5.

10 Babett Stach, *Nachlaß Oskar Messter. Bestand N 1275*, Bundesarchiv, Koblenz 1994. Siehe auch dieselbe, »Der Nachlaß Oskar Messter im Bundesarchiv«, *KINtop* 3 (1994), S. 43 – 51.

11 Unter ›Nicht-Film-Sammlung‹ versteht man hier alles, was nicht auf Film vorliegt, d.h. Poster, Photos, Bücher, Zeit-

schriften, Manuskripte und andere Dokumente etc.

12 Es liegen bereits u.a. vor: eine Gesamtliste der Fonds; ein Repertoire der Photosammlung; eine Übersicht der zu Filmen gehörigen Dossiers; eine Analyse der Sammlung im Hinblick auf Regisseure, Dekorateur und Kostümbildner sowie eine Broschüre aller Titel der Zeitschriften, die die BIFI im Original oder auf Mikrofilm besitzt, darunter *Bulletin mensuel de la chambre syndicale française de la photographie et de ses applications* (ca. 1910 – ca. 1940), *Phono-Ciné-Gazette* (1906 – 1908), *Ciné-Journal* (1908 – 1938), *Filma* (1908 – 1937), *Le Photographe* (ab 1910) *Le Courrier Cinématographique* (1911 – 1937), *Le Cinéma* (1912), *L'Echo du cinéma* (1912), *Le Cinéma et l'Echo du cinéma réunis* (1912 – 1923) sowie *Le Film* (1912 – 1919).

13 Geoffrey Donaldson, *Of Joy and Sorrow. A Filmography of Dutch Silent Fiction*, Stichting Nederlands Filmmuseum, Amsterdam 1997.

14 Zur Ergänzung sei gesagt, daß auch der von der Stiftung Deutsche Kinemathek und dem Goethe-Institut herausgegebene Band *Rot für Gefahr, Feuer und Liebe* (Henschel, Berlin 1995) auf der NFM-Sammlung beruht.

15 Ergebnisse erschienen u.a. in André Gaudreault (Hg.), *Pathé 1900. Fragments d'une filmographie analytique du cinéma des premiers temps*, Presses de l'Université de Laval, Presses de la Sorbonne Nouvelle, Ste-Foy, Paris 1993.

16 Der Band von Roland Cosandey, *Welcome Home, Joye! Film um 1910. Aus der Sammlung Joseph Joye* (London), Stroemfeld, Basel, Frankfurt am Main, 1993, ist mittlerweile vergriffen.

17 Vorwort von Marc Vernet in: Raymond Chirat, Jean-Claude Romer (Anm. 9), S. 5.

18 Vgl. *300 années de cinématographie. 60 ans de cinéma*, Cinémathèque française, Fédération Internationale des Archives du Film, o.O. [Paris], 1955 (zur Ausstellung im Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris). Siehe auch *Hommage à Georges*

Méliès, Cinémathèque française, Paris 1956 und *Exposition commémorative du centenaire de Georges Méliès*, Cinémathèque française, Paris 1961. Im folgenden wird nur eine Auswahl der Publikationen der Cinémathèque genannt.

19 Vgl. *Les restaurations de la Cinémathèque française. Les films projetés en 1986*, Cinémathèque française, Paris 1986; *Tirages et restaurations de la Cinémathèque française*, 3 Bände, Cinémathèque française, Paris, Band II: 1987, Band III: 1988, Band IV: 1988. Diese Reihe wurde fortgesetzt durch: *La persistance des images. Tirages, sauvegardes et restaurations dans la collection de la Cinémathèque française*, Cinémathèque française, Paris 1996. Zusätzlich widmete ihr die Zeitschrift *L'Avant-Scène Cinéma* eine Doppelnummer: *Georges Franju: de Marey à Renoir, trésors de la Cinémathèque Française. L'Avant-scène Cinéma* (Paris), Nr. 279/280, 1. – 15. 1. 1982. Auch ein neuer Führer ersetzte den alten (Thierry Lefebvre, *Guide du musée du cinéma*, Maeght éditeur, Paris 1995). Ihm vorausgegangen war eine mit vielen Photos versehene Übersicht in drei Bänden (Marianne de Fleury, Dominique Lebrun, Olivier Meston, *Musée du Cinéma Henri Langlois*, Maeght éditeur, Paris 1991). Leider besteht die von Langlois eingerichtete Ausstellung seit dem Brand des Palais de Chaillot im August 1997 nicht mehr.

20 Auch andere europäische Archive veröffentlichen regelmäßig eine Zeitschrift, so beispielsweise die Cinémathèque de Toulouse (zusammen mit dem Institut Jean Vigo, Perpignan): *Archives* (seit 1986), die Filmoteca Generalitat Valenciana: *Archivos* (seit 1989), die Cineteca del Comune di Bologna: *Cinegrafie* (seit 1989) und die Cineteca del Friuli: *Griffithiana* (seit 1978).

21 So sind u.a. folgende Themen erschienen: *Le cinéma muet des années parlantes* (Nr. 1, Frühling 1992); *Les cinéastes en exil* (Nr. 2, Herbst 1992); *Le théâtre dans le cinéma* (Nr. 3, Winter 1992/93).

22 Jacques Aumont, *La couleur en cinéma*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Cinéma-

thèque française, Mailand, Paris 1995.

23 François Albera, *Albatros – Des Russes à Paris 1919 -1929*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Cinémathèque française, Mailand, Paris 1995; Anne-Marie Faux, *Charlot. Le dépaycé invariable*, Cinémathèque française, Paris 1995. Hervé Dumont, *Frank Borzage. Sarastro à Hollywood*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Cinémathèque française, Mailand Paris 1993.

24 Laurent Mannoni, *Trois siècles de cinéma. De la lanterne magique au cinématographe. Collections de la Cinémathèque française*, Editions de la Réunion des Musées Nationaux, Cinémathèque française, Paris 1995. Laurent Mannoni, *Le mouvement continu. Catalogue illustré de la collection des appareils de la Cinémathèque française*, Edizioni Gabriele Mazzotta, Cinémathèque française, Mailand, Paris 1996.

25 Laurent Mannoni, Donata Pesenti Campagnoni, David Robinson, *Light and Movement. Incunabula of the Motion Picture / Luce e movimento. Incunaboli dell'immagine animata/Lumière et mouvement. Incunables de l'image animée*, Le Giornate del Cinema Muto, o.O. [Pordenone] 1995.

26 Als Faksimile-Druck erschien *Les Maîtres du cinéma. Emile Reynaud. Peintre de films 1844 - 1918*, (Cinémathèque française, Paris 1945), Cinémathèque française, Maeght éditeur, Paris o.J.

27 Louis Delluc, *Ecrits cinématographiques* (3 Bände), Cinémathèque française, Paris 1985, 1986 und 1990.

28 Raymond Chirat, Eric Le Roy, *Catalogue des films français de fiction de 1908 à 1918*, Cinémathèque française, o.O. [Paris] 1995.

29 Laurent Mannoni, Marc de Ferrière, Paul Demeny, *Georges Demeny. Pionnier du cinéma*, Cinémathèque française, Pagine Editions, Université de Lille 3, o.O. 1997.

30 Vgl. beispielsweise Dominique Païni, *Conserver, montrer. Où l'on ne craint pas d'édifier un musée pour le cinéma*, Editions Yellow Now, o.O. 1992; derselbe, *Le cinéma muet entre la scène et le hasard*, Cinémathèque française, Pordenone 1995 (über-

setzt in *KINtop* 5, S. 150 – 154); sowie Beiträge in der Zeitschrift *Cinémathèque*.

31 Vgl. Frank Roumen, »Die neue Kinemathek. Ein anderer Ort, ein anderes Publikum, eine andere Zeit«, *KINtop* 5, S. 155 – 159.

32 Erschienen sind u.a. Nummern zum Filmpionier Georges Méliès und zu Albert Kahn, der die Archives de la Planète (vgl. *KINtop* 1, S. 120 – 122) initiierte. Vgl. auch die Broschüre von José Teunissen, *Mode in beweging. Von modeprent tot modejournal*, Stichting Nederlands Filmmuseum, Amsterdam 1992, die die Verbindung von Mode und Stummfilm darstellt und einen Eindruck liefert von der zu diesem Thema reich bestückten Sammlung.

33 Die Sammlung ist benannt nach ihrem früheren Besitzer, dem niederländischen Kinobesitzer und Filmverleiher Jean Desmet. Sie umfaßt rund 900 Filme aus der Frühzeit sowie Photos, Poster, Geschäftsunterlagen etc.

34 Vgl. die drei von Daan Hertogs und Nico de Klerk herausgegebenen Bände: *The 1994 Amsterdam Workshop. Nonfiction from the teens* (1994); *The 1995 Amsterdam Workshop. »Disorderly Order«. Colours in silent film* (1996); *Uncharted Territory. Essays on early nonfiction film* (1997), alle Stichting Nederlands Filmmuseum, Amsterdam.

35 Hier soll noch auf eine italienische Publikation im Rahmen einer Fachtagung hingewiesen werden (die auch die Arbeitsergebnisse des Labors der Cineteca del

Comune di Bologna widerspiegelt). Gian Luca Farinelli und Nicola Mazzanti (beide Cineteca) betreuten *Il Cinema Ritrovato. Teoria e metodologia del restauro cinematografico* (Grafis Edizioni, Bologna 1994), das viele Restaurierungsbeispiele aus der Frühzeit enthält.

36 Vgl. seinen Essay für das Filmfestival in Dünkirchen: Philippe Arnaud, »... *son aile indubitable en moi*«. *Où l'on suit quelques variations sur la Rencontre au cinéma*, Editions Yellow Now, Rencontres cinématographiques de Dunkerque, Dunkerque 1996.

37 Vgl. Laurent Mannoni, *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*, Editions Nathan, Paris 1994.

38 Vgl. Michelle Aubert, Laurent Mannoni, David Robinson (Hg.), *The Will Day Historical Collection of Cinematograph & Moving Picture Equipment*, Sondernummer von 1895, Oktober 1997.

39 Vgl. hier z.B. den von Luke McKernan (NFTVA) und Stephen Herbert (MOMI) herausgegebenen Band *Who's Who of Victorian Cinema* (British Film Institute, London 1996), für den beide viele Beiträge schrieben. Vgl. auch die von Stephen Herbert initiierte Reihe The Projection Box, in der z.B. 1994 seine Chronik der »der Kinetographie vorausgehenden« Erfindungen *When the Movies Began* erschien.

40 Aus diesem Grunde wird bei der Publikation der Ergebnisse leider häufig immer noch vergessen, die Herkunft des gesichteten Materials anzugeben.