

Textkritische Editionen von Filmen auf DVD Ein Diskussionsbeitrag¹

Seit der Antike ist es üblich, die kulturell als zentral geltenden Texte in kritischen Ausgaben zu edieren und zu kommentieren.² Bei Filmen – seien sie nun dokumentarischer oder fiktionaler Art, historische Quelle oder Kunstwerk – ist dies bislang kaum der Fall. Auch wenn die Videokassette vor einigen Jahrzehnten die Zugänglichkeit von Filmen revolutioniert hat, zog sie doch kaum wissenschaftlich brauchbare Editionen nach sich. Indessen gehört es zur Anerkennung des Films als genuinem Forschungsgegenstand, dass ihm der gleiche Status zugesprochen wird wie den Gegenständen einer literarischen, philosophischen oder historischen Textüberlieferung. Filme bedürfen neben einer fachgerechten Archivierung und Restaurierung auch der historisch-kritischen Edition. Seitdem elektronische Medien wie die DVD existieren, die unterschiedlichen Versionen eines Films und vielfältigsten Kommentierungen Platz bieten, diskutieren Wissenschaftler, Archivare und DVD-Produzenten hierüber, ohne sich jedoch auf einer methodologischen Ebene über editorische Mindestanforderungen verständigen zu können. Mit unserem Beitrag knüpfen wir an diese Diskussionen an, wie sie etwa 2002 auf der Trierer Konferenz *Celluloid Goes Digital. Historical-Critical Editions of Films on DVD and the Internet* geführt wurden (vgl. Loiperdinger 2003), indem wir die Frage stellen: Wie könnte eine wissenschaftliche Ausgabe eines Films auf DVD aussehen?

- 1 Dieser Aufsatz stellt die überarbeitete Fassung eines bislang auf Russisch, Tschechisch (2005) und Englisch (2006) erschienenen Artikels beider Verfasser dar. Das ihm zugrunde liegende Forschungsprojekt zu hypertextuellen Filmeditionen wird durch ein Marie-Curie-Fellowship im 6. Rahmenprogramm der EU unterstützt. Wir danken James Mann und Patrick Vonderau für Kommentare und hilfreiche Hinweise.
- 2 Der Gebrauch von Glossen und Scholia (erläuternden Notizen in antiken oder mittelalterlichen Handschriften, am Rand der Texte oder zwischen den Zeilen) geht laut Schulze (2002, 336) bis in das 6. Jh. v. Chr. zurück.

Die Übertragung textkritischer Methoden auf die Edition von Filmen

Im Rahmen dieser Diskussion erscheint es uns aufschlussreich, die Traditionen der Textkritik oder Textologie zu Rate zu ziehen.³ Herausgeber wissenschaftlicher Textausgaben gehen mit überlieferten Texten, ob nun handschriftlichen oder gedruckten, nach bestimmten, in der Philologie über große Zeiträume hinweg erarbeiteten und international mehr oder weniger gültigen Prinzipien um. So unterschiedlich die einzelnen Editionsstandards auch sein mögen, eines haben sie doch gemeinsam: Die Aufteilung in die Präsentation des Textes selbst und in die ihn umlagernden, kommentierenden Metatexte. Bei der Herausgabe verbaler Texte wird die Gesamtanlage einer Edition also traditionell durch die folgenden zwei Kategorien geprägt:

1. durch den *textus*, also durch den Text, der als kanonisch gilt, begleitet von abweichenden Lesarten. Dieser Haupttext wird in neueren Ausgaben durch gleichberechtigte Varianten in verschiedenen Autorisationen und Redaktionen ergänzt;⁴
2. durch den *apparatus*, das heißt durch den Kommentar zum *textus* in Form von Fuß- oder Endnoten, von zusammenhängenden Texten, Skizzen und nicht-eigenständigen Versionen.

Diese Aufteilung in *textus* und *apparatus* lässt sich auch auf die Aufbereitung und Herausgabe von Filmen auf DVD anwenden, zumal die meisten DVDs diesem Vorhaben scheinbar entgegenkommen, indem sie einzelne «Werke» in den Mittelpunkt rücken, nach der Metapher des «Buches» gestaltet sind und ihre Inhalte nach «Kapiteln» strukturieren. Allerdings stellt sich schon hier die Frage nach dem Anknüpfen an eine bestimmte philologische Editionstradition. Soll man auf konventionelle Weise vorgehen und eine bestimmte Version

- 3 Der Begriff der Textologie wurde von Boris Tomaševskij 1928 in seinem Buch *Der Schriftsteller und das Buch. Abriss der Textologie* geprägt und ersetzte – auch methodologisch – den älteren Begriff der Textkritik. Die Textologie befasst sich mit Genese, Geschichte und Autorschaft eines Textes im Rahmen seines historischen Kontextes. Der textologische Ansatz betont die dynamische Prozessualität der Entstehung des Textes und wendet sich gegen eine Hierarchisierung der Arbeitsfassungen gegenüber der Endfassung; des weiteren gesteht sie den verschiedenen Textfassungen und Abschriften eine eigene historische Gültigkeit zu.
- 4 Der *textus* ist das Ergebnis, das sich durch Auswahl aller relevanten (wesentlichen) Varianten eines Werks ergibt, über das Sammeln (*recensio*), die Analyse (*examinatio*), bis hin zur Rekonstruktion (*emendatio*) auf Grund der Genealogie («Stemmatologie») aller zugänglichen «Zeugen» des Textes.

des Films, etwa den Director's Cut, zum *textus* erklären und die anderen Versionen dem *apparatus* zuordnen? Oder wäre es nicht vielmehr beiden Medien – Film und DVD – angemessener, neueren Editionsprinzipien zu folgen, die mehrere Versionen eines Textes als gleichberechtigt werten und entsprechend darstellen? In den verbreiteten DVD-Editionen von Filmen wird meist von einer autorisierten Variante ausgegangen, während alles andere in den Bereich der «Bonus»-Materialien wandert, der «Extras», die eigentlich eine Kategorie des Zusätzlichen und damit Verzichtbaren markieren. Offensichtlich sind hier ökonomische Interessen ausschlaggebend, die sich überdies überkommener Vorstellungen von Autorschaft («Namen») bedienen. Deshalb gleich vorab: Nach unserer Vorstellung wären zum *textus* alle (mehr oder weniger eigenständigen) historisch dokumentierten Versionen eines Films zu zählen. Der *apparatus* wiederum kann einerseits für den Film relevantes Material enthalten, das nicht dem *textus* zugehört (Outtakes, Deleted Scenes), andererseits Kommentare und Erklärungen der Herausgeber, die etwa den historischen Kontext erschließen helfen.

Wer philologisch-textologische Editionsmodelle auf Filmeditionen überträgt, muss sich überdies gleich darüber im Klaren sein, dass sich das Material gegenüber der stabilisierenden, festschreibenden Tendenz des Edierens in einigen Bereichen als äußerst widerständig erweist, und dass Unterschiede zwischen Filmbildern und Worttexten in Rechnung gestellt werden müssen.⁵ So etwa jene technisch-medialen Grundbedingungen, die die klassische Rezeption des Films im Kinosaal zu einer einmaligen, in der Zeit stattfindenden und daher ephemeren *chose introuvable* machen, derweil der Film auf DVD zu einer *chose trouvable* wird, einem jederzeit auffindbaren und besitzbaren Ding, das indes im selben Atemzug in eine Vielfalt von Zusatzinformationen oder auch Versionierungen des Films zerfällt, an der selbst gesteuerte Perspektivwechsel (über die *Angles*-Funktion), eine multidirektionale Narration mitwirken können und die Zugänglichkeit verschiedener historischer Fassungen. Diese Auffindbarkeit und Verfügbarkeit nicht nur des Films selbst, sondern auch jeder beliebigen Stelle im Film verändert die Filmerfahrung insofern grundlegend, als der Zuschauer den Film unterbrechen kann, um den Raum zu verlassen, um ein Standbild anzufertigen oder um eine bestimmte Szene zu wiederholen, sie mit einem Outtake zu vergleichen, einen Kommentar zu le-

5 An dieser Stelle geht es nicht darum, inwieweit der Film einem sprachlichen Text ähnelt. Wir setzen vielmehr den Begriff des *textus* des Films als ein Gegebenes voraus (ähnlich wie man eine Partitur als *textus* bezeichnen kann). Zum *textus* wird das zu Kommentierende in dem Moment, wenn die Metaebene des Kommentars eingeführt wird und der Apparat des Kommentars mit seinen v.a. in der Philologie ausgearbeiteten Methoden einsetzt.

sen – die Vorführdauer wird von der Dauer der DVD-Nutzung (insbesondere beim Abspielen am Computer) ersetzt (vgl. Bellour 1999). Kompensiert wird diese Ablenkung von der linearen Lektüre durch interaktive Möglichkeiten, die sich dem Betrachter in Form von Tätigkeiten des spielerischen Erkundens, Lernens und Analysierens bieten (vgl. Vonderau 2003).

Nicht nur die Rezeption, auch die Genese eines literarischen Textes ist zudem natürlich grundsätzlich anders als die eines Films. Augenfällig ist etwa, wie stark sich das häuslich-private Schreiben eines Romans von der Studio-Produktion eines Spielfilms unterscheidet; ein Umstand, an dem sich nachvollziehen lässt, wie die jeweilige Entstehungsgeschichte dieser beiden Textsorten ihre eigene Dokumentation vorbestimmt. In der Filmproduktion gibt es de facto eine Menge verschiedener Faktoren, die die Erstellung einer endgültigen Version des Films beeinflussen: die Meinungen des Aufnahmeteam, der Druck des Produzenten, finanzielle Einschränkungen, technologische Probleme oder Zensur. Ein Film ist, trotz aller Bedeutsamkeit der Figur des Regisseurs, bekanntlich selten ein Produkt individuellen Schaffens. Editionspraktiken, die sich an der modernen Figur des Autors orientieren, sind somit auch nur begrenzt auf das Kino anwendbar. Allerdings ist die Textkritik nicht auf neuzeitliche Texte beschränkt: Viele der aufwändigsten mittelalterlichen Editionen betrafen schließlich namen- oder autorlose Werke, so etwa die Bibel. Und hier ergibt sich eine erstaunliche Parallele: Aufgrund des Fehlens einer realen Autorisierung im Sinne einer dokumentierten individuellen Autorschaft⁶ wird die Edition eines Films sinnvollerweise eher an die Herausgabe mittelalterlicher Handschriften als an die Edition literarischer Texte eines individuellen Autors der Neuzeit erinnern.

Während erstere eine starke Variantenbildung aufweisen (vgl. Cerquiglini 1999), sind neuzeitliche Texte mehr auf eine definitive Druckversion orientiert, auf eine Version ‚letzter Hand‘, auch als *fair copy* bezeichnet. Die Überlieferungslage beim Film – wie sie sich beispielsweise bei älteren Filmkopien darstellt, im Blick auf Fragmente, veränderte Fassungen – lässt sich also eher mit der großen Varianz mittelalterlicher Abschriften vergleichen als mit der Gleichförmigkeit neuzeitlicher Druckexemplare. Ebenso wie bei Abschriften, die in zahlreichen Varianten und mit zahlreichen ‚Fehlern‘ in mittelalterlichen Codices zu finden sind, fehlt auch bei Filmen sehr oft das ‚Original‘ (dazu

6 Michael Schaudig (1988, 184) unterscheidet eine «provisorisch autorisierte Fassung» (die dem «Autorwillen» nahesteht) von der «generell autorisierten Fassung» («die von der staatlichen Film-Prüfstelle zensural abgenommene Positivkopie»). Während die durch den Produzenten betriebene Autorisierung ein juristisches Faktum darstellt, ist die erstere in Bezug auf den Film selbst oft virtuell bleibende Intention des Regisseurs.

gleich mehr), vergleichbar mit der Urtexthandschrift, die ja oft gleichermaßen verloren ist. Die Editionsschulen des 19. Jahrhunderts (Karl Lachmann, Gaston Paris) suchten dieses ‹Original› im Sinne eines Urtexts aus späteren Abschriften zu erschließen und zu (re)konstruieren, womit sie sich von den real vorhandenen Texten maßgeblich entfernten. Nun wird eine solche kompilative Editionspraxis auf mittelalterliche Texte längst nicht mehr angewandt, während Filme bei Rekonstruktionen zum Teil bis heute in gleicher Weise behandelt werden.

Während die mittelalterliche Textüberlieferung noch offen und von einer großen Varianz geprägt war, generiert die Textkultur des Buchdrucks einheitliche und definitive Versionen eines Textes. Kopien eines Films, die aus verschiedenen nationalen Archiven und Zeiträumen stammen, können dementsprechend zwar einerseits im Blick auf ihre Nähe zum Original bewertet und bearbeitet werden; man kann ihnen aber andererseits auch einen (kulturellen) Eigenwert zusprechen, der gerade mit der Distanz zum Original entsteht. Es ist aus unserer Sicht jedenfalls nicht gerechtfertigt, die überlieferten Filmkopien in ihrer vielfachen Versionierung dem Diktat der Verengung auf eine Fassung zu unterziehen.⁷ Gewiss bedürfen Filmmuseen und Filmtheater der kanonischen Version eines Films,⁸ beispielsweise wenn sie ihn auf ‹klassische› Weise vorführen wollen. Im Zeitalter digitaler Zugänglichkeit verliert die kanonische, das heißt von einer Institution abgesegnete Version eines Films jedoch stetig an Bedeutung. Zunehmend nachgefragt wird hingegen (und dies nicht nur in akademischen Kreisen) ein sorgfältig vorbereiteter *textus*, wenn

- 7 In dieser Hinsicht kann es beim Film keinen ‹richtigen Text› geben (dessen Erstellung Kanzog 2004 einfordert; vgl. auch Kanzog 1997). In der textologischen Auffassung vom *textus* kann dieser keine Kompilation aus erhaltenen Textzeugen sein: ‹Es ist durchaus unzulässig, in einer Ausgabe unterschiedliche Texte, unterschiedliche Textschichten und unterschiedliche Redaktionen zu vermischen. Zusammengestellte Texte, in denen der Text angeblich zu seinem ursprünglichen Autorzustand restauriert wird, werden ganz und gar abgelehnt [...]› (Lichačev 1964, 76).
- 8 In seiner textologischen Methodik betont der Philologe D.S. Lichačev, dass der Begriff des ‹kanonischen Textes› in seiner textologischen Methodik der Herausgabe für alte Schrift Denkmäler nicht verwendet wird, denn ‹die Festlegung des kanonischen Textes eines klassischen Werks der Neuzeit ist hauptsächlich für die praktischen Ziele der Editionen für eine breite Leserschaft notwendig› (Lichačev, 1983, 498). Wir glauben, dass man auf diese Weise auch das Problem der Kanonisierung in wissenschaftlichen Filmausgaben angehen kann, die sich ebenfalls nicht in erster Linie an den Massenzuschauer richten, sondern an Filmwissenschaftler bzw. Cinephile, die mehr über den Film erfahren wollen. ‹Unter dem kanonischen Text eines klassischen literarischen Textes versteht man den Text, der für alle Ausgaben ein für allemal festgelegt und bestimmt und der fix, stabil, und verbindlich ist› (Lichačev 1983, 498).

möglich mit allen historischen Fassungen, also in einer repräsentativen Auswahl seiner Varianz, und begleitet von einem wissenschaftlichen Kommentar, der unter anderem diese Varianz transparent macht, anstatt nicht belegte und nicht nachvollziehbare Behauptungen über optimale Restaurierungen aufzustellen.⁹

Ein weiterer zentraler Unterschied des Films gegenüber verbalen Texten, insbesondere im Vergleich zu neuzeitlichen, besteht darin, dass seine Entstehung klar strukturiert ist. Seine Genese ist üblicherweise rigiden Produktionsstandards unterworfen, was beim Schreiben eines literarischen Textes nicht der Fall ist. Gerade das Vorhandensein eines solchen Produktionsschemas kommt den Kommentatoren von Film-Editionen zugute. Ein Film durchläuft, bevor er archiviert wird, verschiedene Phasen der Entstehung und Auswertung, die es erlauben, die Geschichte seiner Veränderungen systematisch nachzuvollziehen: von der Idee und dem Drehbuch mit seinen Varianten über den Schnitt und die unterschiedlichen Schnittfassungen hin zum Verleih und den Versionierungen eines Films, etwa für Auslands- oder Wiederaufführungen, hin zu den Begleitmaterialien, der Werbung, den Kritiken oder Interviews. Wenn das Nachleben eines Films im Archiv beginnt,¹⁰ wird sein Herausgeber zunächst den Zustand der Referenzvariante in Betracht ziehen und die technischen Arbeiten berücksichtigen, die mit dem Film im Archiv durchgeführt wurden, er wird die Qualität der Farbe, des Bildes, des Tons und des Trägermaterials überprüfen und Varianten der Kopien in verschiedenen Archiven konsultieren.

- 9 Die Prinzipien, die die Qualität einer wissenschaftlichen Edition gewährleisten, sind in textologischen Methodiken zu finden: die Untersuchung des Textes vor der Herausgabe – die Edition soll eine Vorstellung von der Geschichte des Textes vermitteln – es darf kein textologisches Faktum geben, das nicht erklärt werden kann – die späteren Autoren- bzw. Redaktionsänderungen sollen berücksichtigt werden – die Untersuchung des Textes als Ganzes – die Untersuchung des Zusammenhangs und des unmittelbaren historischen Kontexts des Textes sowie der Umstände seiner Erschaffung – die Nachgeordnetheit der Rekonstruktionen des Textes – die Ablehnung von ‚zusammengestellten‘ (kompilierten) Versionen (Lichačev 1983, 549–561).
- 10 Dies wiederum war jedoch v.a. in denjenigen Filmkulturen keine Selbstverständlichkeit, die das Kino lange als *disposable art form* angesehen haben und deshalb eine Aufbewahrung –im Studio oder in einem eigens dafür gebildeten Archiv – für unnötig hielten (Thompson 1996 xi). Das Archivieren von Filmen spielte von jeher in solchen Filmkulturen eine größere Rolle, die in den Filmrollen nicht in ersten Linie eine vergängliche Ware sahen, sondern das Kino als Kunst proklamierten. So in der UdSSR, wo die sowjetische Produktion als Volkseigentum eingeschätzt wurde, das selbst im Fall des Verbots des Films nicht zerstört werden durfte (die sowjetischen Filmarchive gehören zu den ältesten der Welt).

Das Schema einer kritischen Filmedition

Wie bei der Edition literarischer Texte entsteht bei einer Filmedition oft die Frage, welche Versionen in den *textus* aufgenommen werden und was in den *textus* und den *apparatus* gehört. Die Auswahl der Versionen und der sie kommentierenden Materialien sollte idealiter in der Kompetenz des Herausgebers liegen. Es ist nicht einfach, die Balance zwischen dem Notwendigen und dem Genügenden zu bewahren, wobei sich die Situation allerdings bei jedem einzelnen Film anders darstellt. So ist die Frage des Umfangs des wissenschaftlichen Apparats weniger von der Aufmerksamkeitsspanne des Benutzers als von der medienadäquaten Anordnung des Materials abhängig zu machen. Schließlich handelt es sich hier nicht um DVDs, die man einmal anschaut, sondern gleichsam um kleine Enzyklopädien zum edierten Film, und der mögliche Widerstand gegenüber der Schriftlastigkeit einer DVD kann abgebaut werden, wenn Systeme der Indexierung und der Navigation zugänglich und zuwählbar sind; in einer mediengerechten Anordnung wird die große Zahl der kommentierenden Dokumente auch den Laien unter den Nutzern nicht abstoßen.

1. *textus*

Im *textus* des Filmes sollten sich jene historischen Versionen des Filmes befinden, die als voll- und eigenständig oder abgeschlossen gelten. Dazu können Verleihversionen ebenso gehören wie der Director's Cut, selbst Fassungen, die von anderen als dem Regisseur oder dem ursprünglichen Produzenten vollendet wurden. Unter Umständen kann der *textus* auch aus einer späteren Rekonstruktion einer fragmentarischen oder nicht ausgeführten Version des Regisseurs bestehen, und dies vor allem dann, wenn dies die einzige Form ist, den Film in seiner linearen Kohärenz zugänglich zu machen. Die Spannweite der Variantenbildung ist somit auffällig groß. Im Folgenden einige Beispiele, die als Vorarbeit zu einer Typologie der Versionen von Filmen verstanden werden können:

- a) Filme, die in einer Fassung überliefert sind;
- b) <verlorene> Filme,¹¹ denen keine historisch dokumentierte Fassung zugrunde liegt – so etwa Kulešovs PROJEKT INŽENERA PRAITA (DAS PRO-

11 Der Begriff ist vor allem im Englischen geläufig. Vgl. Thompson (1996, xii), auch über die amerikanische Situation der Filmaufbewahrung und -restaurierung durch Studios, die erst mit der Möglichkeit der Wiederverwertung der alten Filme auf Video oder im TV begann: vom achtlosen Abstoßen der Nitratkopien bis hin zum wachsenden Interesse an »preservation issues» in den 1990er Jahren.

JEKT DES INGENIEUR PRAIT, R 1918), ein Film, dessen Verleihfassung nicht überliefert ist oder nie existiert hat;¹²

c) Filme mit zwei oder mehr Fassungen:

- Filme, von denen sowohl stumme als auch Tonfassungen existieren, etwa Alfred Hitchcocks BLACKMAIL (GB 1929);
- Sprachversionen¹³ wie MARY (BIS AUF'S MESSER, GB 1931, Alfred Hitchcock), eine deutschsprachige Fassung des Films MURDER! (MORD – SIR JOHN GREIFT EIN, GB 1930, Alfred Hitchcock) mit deutscher Besetzung, oder die englische Version von Josef von Sternbergs DER BLAUE ENGEL (1930), in gleicher (also mit deutscher) Besetzung; oder etwa George Melfords und Enrique Tova Avalos' spanische Version von DRACULA (USA 1931, Tod Browning), die zeitgleich zur amerikanischen Version im selben Set bei Universal gedreht wurde, mit mexikanischen Darstellern;
- Filme, die durch ästhetische, politische oder sittliche Zensur verändert wurden, ohne dass der Regisseur an der Umarbeitung beteiligt war (häufig bei Nachzensur), so etwa Aleksandr Dovženkos Film MIČURIN (UdSSR 1948), dem eine solch große Anzahl an Veränderungen widerfuhr, dass der Regisseur sich weigerte, den Film als sein Werk anzuerkennen. Weitere Beispiele finden sich im amerikanischen Kino im Anschluss an die Einführung des Motion Picture Production Code 1930 – so wurden etwa die Nacktszenen aus Cedric Gibbons and Jack Conways TARZAN AND HIS MATE (TARZANS VERGELTUNG, USA 1934) entfernt;
- Alternativ- oder Zensurfassungen für das/im Ausland, mit Sergej Ejzenštejns BRONENOSEC POTEMKIN (PANZERKREUZER POTEMKIN, UdSSR 1925) als berühmtem Beispiel. Die sowjetische Originalversion des Films, die im *Bol'soj teatr* am 21. Dezember 1925 aufgeführt wurde, existiert nicht mehr, doch gibt es verschiedene spätere Versionen, wie etwa die Berliner Phil-Jutzi-Zensurfassung von 1926, für die Edmund Meisel jene Musik komponierte, die dem Film wesentlich zu

12 Eine Vorabfassung einer DVD-Edition der Rekonstruktion dieses Films durch N. Izvolov wurde auf dem Filmfestival in Rotterdam 2007 gezeigt (www.filmfestivalrotterdam.com, zuletzt besucht am 2. Februar 2007); siehe auch http://hyperkino.net/hyperkino/current_projects/engineer_prait_s_project.

13 Zum Phänomen der Sprachversionen vgl. die Hefte der Zeitschrift *Cinema & Cie. International Film Studies Journal* Nr. 4 (2004) und Nr. 6 (2005) sowie CineGraph (Hg.): *Babylon in FilmEuropa. Mehrsprachen-Versionen der 1930er Jahre*. München: edition text + kritik, 2006.

seinem Durchbruch verhalf und die von Ejzenštejn in Berlin mitautoriert wurde;

- vom Regisseur autorisierte Zensurweitfassungen, die zu Änderungen des Filmtitel führen, darunter Marlen Chucievs Film *ZASTAVA IL'ICA* (*IL'ICS WACHE*, UdSSR 1962), der sofort nach der Premiere aus dem Verleih genommen wurde. Der Regisseur musste auf Geheiß des Politbüros einige Szenen neu drehen, und die zweite Version, die es laut Auskunft dem Regisseur ermöglichte, den Film in einer ihm zusagenden Form zu vollenden, trug den Titel *MNE DVACAT' LET* (*ICH BIN ZWANZIG JAHRE ALT*, UdSSR 1964). Diese Fassung, obgleich formell eine durch die Zensur bedingte, gilt als die autorisierte, wobei formell nicht geklärt ist, ob es sich um einen oder zwei Filme handelt. Ähnlich steht es um Andrej Tarkovskijs *STRASTI PO ANDREJU* (*PASSION NACH ANDREJ*, 1966 fertiggestellt), der in der UdSSR nicht in die Kinos kam, 1969 jedoch in Cannes prämiert wurde. 1971 wurde er unter dem Titel *ANDREJ RUBLEV* in einer auf 145 Minuten gekürzten Fassung in seiner Heimat gezeigt. Es gibt weitere Fassungen, darunter eine 205-Minuten-Fassung, die in den USA 1999 als Director's Cut auf DVD vorgestellt wurde.¹⁴ Auffällig ist in beiden Fällen die Veränderung des Titels und die positive Bewertung der Zensurvorgaben durch die Regisseure;¹⁵
- bei einigen Filmen gibt es neben dem Unterschied zwischen dem Director's Cut und der Studio-Version auch eine erhebliche Varianz letzterer, so etwa im Falle von George Cukors *A STAR IS BORN* (*EIN NEUER STERN AM HIMMEL*, USA 1954). Das Studio kürzte diesen Film nach der Premiere trotz der Einwände von Regisseur und Produzent um 30 Minuten. In den frühen 1980er Jahren wurde das Herausgeschnittene wiedereingesetzt, zum Teil im Sinne einer Rekonstruktion mit Hilfe von Standfotografien. Eines der quantitativ

14 Nachzuvollziehen etwa am Vergleich verschiedener DVD-Versionen des Films auf <http://www.dvdbeaver.com/film/DVDCompare5/andreirublev.htm> (20.2.07); solche und ähnliche Online-Rezensionen veranschaulichen, wie stark das allgemeine Interesse an Fragen der Versionierung und an Kriterien ihrer Autorisierung ist: »There are at least four versions that I am aware of and the RusCiCo is a <cut version> whereas the Criterion is the <Director's Version> (also referred to as the <Scorsese version> as it was with his efforts that it was snuck out of Russia). This makes a comparison all the more interesting. Both films are valid versions, both of great film historical value – both from Tarkovsky's hands. The jury is still out on what version Andrei actually preferred.» (G. W. Tooze, *ibid.*).

15 Konsequenterweise sollte die 1999er-Ausgabe von Criterion den Titel *THE PASSION ACCORDING TO ANDREJ* tragen und nicht den offiziellen Mosfil'm-Titel.

extremsten Beispiele einer Studio-Einmischung liegt wohl im Fall von Michael Cimino's *HEAVEN'S GATE* (USA 1980) vor. Die Länge der ursprünglichen Fassung betrug 5 Stunden 25 Minuten, die durch Cimino selbst gekürzte Fassung war immer noch 3 Stunden und 40 Minuten lang und wurde nach der ersten Vorführung aus dem Verleih genommen; daraufhin schnitt das Studio weitere 70 Minuten heraus. Der Director's Cut kam erst 2004 (in Europa) und 2005 (in den USA) als DVD auf den Markt.¹⁶ Die Herausgabe des Films auf DVD bedeutet meist das Wiederherstellen einer längeren Versionen, wobei die Bezeichnung ‹Director's Cut› meist eine ungerechtfertigt hohe Autorität genießt;

- die Evolution eines *textus* von Filmen über einen längeren Zeitraum hinweg, wie etwa im Fall der Filme von Jacques Tati, dessen *LES VACANCES DE M. HULOT* (DIE FERIEEN DES HERRN HULOT, F 1953) vom Regisseur 1978 selbst als Antwort auf Spielbergs *JAWS* (DER WEISSE HAI, USA 1975) durch die ‹Haizahn›-Sequenz ergänzt wurde, oder man denke an George Lukas mit seiner Sonderedition der *STAR WARS*-Saga seit 1997, an Francis Ford Coppola und die Wiederauflage von *APOCALYPSE NOW* (USA 1979) als *APOCALYPSE NOW REDUX* (USA 2001), bereichert um zusätzliche Szenen. Hier handelt es sich um auktoriale Umarbeitungen von Originalversionen;
- unvollendete Filme, wie sie Orson Welles in großer Zahl hinterließ, auch wenn diese Projekte oft nicht über einzelne Szenen hinauskommen. Ein solcher Nachlass ohne eigentlichen *textus* stellt ein besonderes Problem dar, das entweder durch eine Rekonstruktion im Sinne eines kreativen Nachvollzugs gelöst wird oder durch den Verzicht auf einen *textus* und die Präsentation der Fragmente als *apparatus*;
- Abel Gances *NAPOLÉON* (F 1927) ist ein Fall eines Restaurierungs- und Rekonstruktionsprozesses, der sich über Jahre hinzieht, wobei die Varianten auf der archivalisch-rekonstruktiven Seite entstanden. Kevin Brownlow hat 1980, 1983 und 2000 verschiedene Fassungen erstellt; die letzte (5 Stunden 31 Minuten), enthält das Triptychon-Finale und eine spezielle Einfärbung des Filmmaterials, die vom

16 Ein Beispiel für einen fragwürdigen Director's Cut ist Richard Kellys *DONNIE DARKO* (USA 2001). Diese Version enthält nicht nur zusätzliche Szenen und Veränderungen am Soundtrack, sondern ist auch ein interessantes Beispiel für das Wandern von Material aus der Extra-Sektion der ersten DVD-Edition des Films in den Umschnitt des Films für eine weitere DVD-Edition. Durch das Hereinnehmen der ‹Philosophie der Zeitreise›, die zuvor nur im DVD-Extra zugänglich war, verwischt sich die Unterscheidung zwischen *textus* und *apparatus*.

britischen National Film and Television Archive aufwändig erstellt wurde. Ähnlich steht es um die zahlreichen Arbeiten von Enno Patalas, der mehrmals den PANZERKREUZER POTEMKIN rekonstruiert hat (zuletzt für eine konzertante Aufführung mit der Musik Meisels in Berlin 2005).¹⁷ Dieser Editionstypus ist meist mit einem starken Herausgeber verbunden;¹⁸

- Varianten eines Films, die durch seine (il)legale digitale Versionierung entstehen, etwa eine DVD-Variante, an der der Regisseur oder andere Mitglieder des Filmteams beteiligt sind. Des Weiteren entstehen Varianten durch Piraten- oder sogar *bootleg*- Fassungen, die auf DVD mitunter vor der Premiere des Films in Umlauf kommen. Hier kann es sich um Vorabfassungen handeln, die ohne Wissen des Studios nach außen gelangen.

Wie aus den Beispielen ersichtlich ist, entstehen Versionen aufgrund von konkurrierenden Autorisierungsbestrebungen verschiedener Instanzen, die das Recht beanspruchen, Autor und Eigner oder Vollstrecker des Films zu sein,¹⁹ aufgrund von äußeren Eingriffen (Zensur), im Zuge des Filmexports, durch Piraterie oder durch technisch-mediale Umbrüche. Eine beträchtliche Produktion von Varianz entsteht schließlich auch in den Wiederherstellungen der Filme oder ihrer Übertragung in andere Formate wie die DVD.

Der wissenschaftlich arbeitende Herausgeber eines Films sollte nach Möglichkeit vermeiden, der Filmüberlieferung weitere Varianten zuzuführen. Dies erfordert, dass er sich im Sinne des ihm anvertrauten Films in Selbstbeschränkung, um nicht zu sagen: Bescheidenheit übt. Es ist jedoch auf der anderen Seite ebenso notwendig, die überaus verantwortliche Herausgeberfunktion als solche wahr- und ernst zu nehmen, wie es in den geläufigen DVD-Editionen meist nur im Falle namhafter Herausgeber geschieht. Oft werden nur die Namen der wissenschaftlichen Verfasser von Audio-Kommentaren angeführt. Da jede wissenschaftlich ausgerichtete editorische Tätigkeit jedoch immer von einer wertenden Auswahl und von bestimmten ästhetischen Vorlieben gezeich-

17 Vgl. auch seine Rekonstruktion von Fritz Langs Film METROPOLIS (1926) (Patalas 2001). Der Film erschien 2003 als DVD in der «Transit Deluxe Edition».

18 Vgl. Gumbrecht (2003, 31), der verschiedene philologische Stile unterscheidet, einen des schwachen oder des starken Herausgebers – der letztere übernimmt oder maßt sich Autorfunktionen an («the editor role always encapsulates an author role»). Zu dieser Problematik auch Lenk 2001.

19 Dies können Mitglieder des Filmteams sein, der Produzent, das Studio, aber auch Rekonstrukteure und Archivare.

net ist, bedarf sie einer selbstreflexiven Haltung, die mit der Veröffentlichung des Namens des Verantwortlichen beginnt.

2. *apparatus*

Wie bereits erwähnt, enthält der *apparatus* das Material, das nicht in die Endfassung(en) des Films gelangt oder daraus entfernt wurde. Des Weiteren enthält er Dokumente zur Geschichte des Films und die Annotationen des Herausgebers oder der von ihm beauftragten Kommentatoren.

Wir schlagen vor, in einer kritischen Filmedition auf DVD einen fortlaufenden Kommentar zu erstellen, der der Übersichtlichkeit und Zitierbarkeit halber in lemmatisierte «Fußnoten» unterteilt ist, die mit den einzelnen Einstellungen punktgenau verknüpft sind (zu dieser Indizierung des Films durch die Fußnotenblöcke siehe unten). Diese Fußnoten sind von zweierlei Art. Der erste Typus ist der Textologie und Archäographie des Films gewidmet; solche Fußnoten geben Auskunft über den Aufbewahrungsort der verwendeten Kopien oder über die Formate des Films. Archäographische Fußnoten benennen *lacunae* in einer Kopie, äußere Markierungen auf dem Zelluloid, technische Veränderungen durch die Restaurierung, Stellen von Varianz verschiedener Fassungen (sei dies nun der Manipulation an einer Verleihfassung oder der oben angeführten Versionenbildung geschuldet). Der zweite Typus der Fußnoten ist konzeptueller Art; hier geht es um Erläuterungen, Bemerkungen bezüglich der visuellen, semantischen oder narrativen Beschaffenheit des *textus*. Diese Fußnoten können auch Dokumente und Hintergrundinformationen zum Film enthalten. Beide Typen können aus schriftlichem Text oder Audio-, Foto- und Videomaterial bestehen, so etwa auch Ausschnitten aus anderen Filmen.

a. *Archäographie und Textologie des Filmes*

Bei der Archäographie geht es in erster Linie um die technischen Daten der Originalkopie. Hier wird man sich auf einen Archivkatalog stützen, in der Hoffnung, dass er ausführlich und verlässlich ist. Die archäographische Beschreibung eines Films sollte alle verfügbaren Informationen über den materiellen Träger des Films enthalten, darunter:

- die Bearbeitung des Filmes im Archiv, die Beschreibung der mit ihm vorgenommenen technischen Operationen;
- die Analyse des Bild-, Farb-, Ton- und Trägermaterials;
- die Beschreibung und Systematisierung der auf dem Filmmaterial äußerlichen Merkmale wie: «Start-» und «Fußnummern», die Notizen der Cutter, die Merkzeichen der Filmautoren hinsichtlich der Reihenfolge

der Einstellungs-Montage und ihrer Färbung; Daten über die Hersteller von Filmmaterial; Spuren von Kontratypie, von Übertragung auf ein anderes Trägermaterial (etwa von Nitrofilm auf Azetat-Film); Hinweise über das Einfügen von Zwischentiteln in einen Stummfilm für die Veröffentlichung im Ausland; Spuren von mechanischen Beschädigungen, und vieles mehr.

Eine textologische Untersuchung eines Films ist ohne vorausgehende archäographische Beschreibung unmöglich. Insbesondere wenn es um die Edition von alten, verlorenen oder verstümmelten Filmen geht, ist eine archäographische Dokumentation und die textologische Untersuchung die einzige Möglichkeit, die Richtigkeit der vom Restaurator oder Rekonstrukteur ausgeführten Operationen nachzuvollziehen. Der archäographische Teil, grundlegend für eine wissenschaftliche Edition, führt in jedem Fall zu mehr Transparenz in der Geschichte der Behandlung des Films.

b. Dokumente und Materialien zur Geschichte eines Filmes

Die Dreharbeiten eines Films werden in der Regel in jeder Phase dokumentiert. Diese Dokumente bilden die <Biografie> des Filmes oder ein strukturelles Schema, das sich zum Ausfüllen mit allen Arten von erhaltenen Dokumenten eignet. Darunter sollten sich die folgenden Dokumente befinden (in eckigen Klammern sind mögliche Varianten für die Darstellung auf DVDs bezeichnet):

- Drehbuch, Verträge [Text oder Foto];
- Regiedrehbuch, also das *storyboard*, sofern vorhanden, der Drehplan (wie manchmal bei Vertov und allgemein im Dokumentarfilm) [Fotos];
- Material zu den Dreharbeiten (Filmproben verschiedener Schauspieler für eine Rolle, Varianten der Inszenierungen, Zeichnungen und Modelle von Dekorationen, Skizzen der Kostüme, Chroniken der Dreharbeiten, Reportagen und Interviews vom Drehort, Drehtagebücher) [Fotos, Video- und Audiotracks, Text];
- Montage-Varianten von Szenen, Takes, die in die Endversion des Filmes nicht aufgenommen sind [Videotracks];
- Vertonung: *im Stummfilm*: Varianten der Musik- oder sonstiger Tonbegleitung: Schallplattenaufnahmen, Aufnahmen der musikalischen Ausführung auf Basis der Originalpartitur, Noten, Musikpartituren, Szenarien der Musikbegleitung; *im Tonfilm*: Varianten der Vertonung (Ersetzen des Phonogramms, Nachsynchronisation bei Beschädigung der Tonspur, Synchronisation in andere Sprachen) [Audiotracks];
- Schnittliste [Text oder Foto];
- Distribution: Poster, Handzettel, Presseanzeigen, Stab- und Besetzungs-

liste, Werbefotos, Rezensionen, Interviews mit den Filmmachern und anderen Beteiligten nach den Dreharbeiten [Fotos und Videotracks];

- literarische Memoiren, Audioaufnahmen, Dokumentar- und Fernsehfilme über den Film [Text, Audio und Videotracks].

c. Biografische und filmografische Informationen

Biografische Informationen sind nur dann notwendig, wenn diese in anderen Nachschlagwerken nicht zu finden sind. Ansonsten genügt es, bibliografische Verweise zu geben. Filmografische Angaben sind hingegen sinnvoll; sie sollten unter anderem abweichende Titel enthalten, etwa Varianten der Arbeitstitel, wie sie in der Presse erschienen, oder die Änderung des Titels für den Auslandsverleih oder aufgrund von Zensureingriffen) [Text, Fotos].

Es wird somit deutlich, dass eine Filmedition verschiedene Ebenen aufweist. Auf der einen Seite enthält sie den Film als Objekt, auf der anderen Seite die Meta-Ebene des wissenschaftlichen Kommentars. «Dazwischen» liegt das Material zur Geschichte des Films (Skizzen, Filmproben, Reportagen, Schnittlisten, Rezensionen, Poster usw.), das aufzeigt, wie der Film in den Kulturen seiner Zeit funktioniert hat und wie er rezipiert wurde.

Es gibt infolgedessen drei Ebenen, die man sich jedoch nicht hierarchisch vorstellen darf: den Film, die Dokumentation über den Film, den Kommentar. Ihre Wechselbeziehungen können nur durch das einheitliche Prinzip der Indexierung in einer Auszeichnungssprache (wie html) verbunden und sinnfällig gemacht werden. Die Indexierung schafft einen auf die DVD beschränkten Hypertext. Technisch gesehen liegen die Möglichkeiten der Indexierung schon seit mehreren Jahren vor, doch wurden sie bei Ausgaben von Filmen mit wissenschaftlichem Anspruch nicht eingesetzt. Beispiele für eine solche Verwendung gibt es indes bei einigen DVD-Editionen zeitgenössischer Filme, so etwa auf einer DVD-Edition von Wolfgang Beckers *GOOD BYE LENIN* (D 2003) oder der DVD von Baz Luhrmanns *MOULIN ROUGE!* (USA 2001).

Das Netz der Indizes als Hypertext auf der DVD²⁰

Welche Vorteile bringt die Übertragung des Hypertextmodells auf die DVD in Verbindung mit dem Rückgriff auf die traditionellen Editionsformen des Kommentars in Fußnoten? Bei den oben angeführten vielfältigen Formen der

20 Vgl. hierzu auch <http://hyperkino.net>, zuletzt besucht am 20.2.07.

Auffüllung von *apparatus* und der Präsentation des *textus* ist ein übersichtliches Schema vonnöten. Dies wird durch die Indexierung der Filmeinstellungen gewährleistet, die es erlaubt, sich leicht in der großen Menge an Informationen zu orientieren. Damit wendet man sich vom heute üblichen DVD-Navigations-Labyrinth²¹ ab, das vom Benutzer einen mnemonischen Leitfaden verlangt (etwa, dass man sich merken muss, wie man den Weg vom Inhaltsverzeichnis zu einem bestimmten Filmabschnitt oder zum Bonusmaterial gegangen ist).

Das im Laufe der Jahrhunderte herausgearbeitete System der indexierenden Fußnoten erlaubt es, sich in der Vielfalt des kommentierenden *apparatus* leicht und – was wichtig ist – visuell zurechtzufinden. Das System der indexierenden Fußnoten, das nach den Prinzipien der strukturellen ‚Biografie‘ eines Filmes aufgebaut und jedem bekannt ist, der einmal eine kritische Textedition in der Hand gehalten hat, gestattet es, die Resultate der Arbeit eines Kommentators in einer einfachen und schnellen Suche abzufragen. Der Unterschied zwischen einer hypertextuell kommentierten Edition eines Filmes auf DVD und den Suchmöglichkeiten des Internets besteht hierbei darin, dass man auf einer DVD durch Verwendung des Hypertext-Prinzips nicht eine zufällige Menge an Informationen bekommt, sondern vom Herausgeber und Kommentator sorgfältig ausgesuchte Angaben, die sich auf eine wissenschaftliche Argumentation stützen und durch eine größtmögliche Einsatzbreite gekennzeichnet sind.

In einer solchen Edition eines Filmes auf DVD hat der Herausgeber die Möglichkeit, mit Hilfe der hypertextuellen Methode mit markierten (indexierten) Einstellungen zu arbeiten. Jede Fußnote (Foto-, Audio-, Video- oder Textfragment) kann mit einem eigenen Menü versehen werden, das es ermöglicht:

- zurück zum Film zu gehen,
- ins Hauptmenü zurückzukehren,
- sich auf der Fußnotenebene hin und her zu bewegen,
- zwischen den verschiedenen Versionen des *textus* hin- und herzuwechseln (etwa wenn sich eine Fußnote auf zwei Versionen bezieht).

Der Vorteil des Indizierens liegt darin, dass es die horizontale (temporal-lineare) Ebene eines Films mit den Kommentareinheiten, die man sich als vertikale Schnitte vorstellen kann, verbindet. Die Fußnoten sind quasi eine Möglichkeit, von der Filmebene in die ‚Tiefe‘ der Dokumente, Erläuterungen und Kontexte zu gehen. Das Indizieren eröffnet überdies jedem Nutzer seinen eigenen Weg durch die DVD. Die Fußnoten können das Betrachten des Films un-

21 Die Suche nach einer bestimmten Information über das Inhaltsverzeichnis einer DVD, das dem Computer-Dateibaum nachempfunden ist, ist äußerst beschwerlich. Dies hängt auch damit zusammen, dass Argumente der Kommentatoren meist nur als Audio und damit nicht in schriftlicher Form zugänglich (also unzitierbar) sind.

terbrechen, oder sie können gelesen werden, ohne dass man den Film anschaut. Die Fußnoten (wie auch die Einstellungen) haben ihre eigene Nummerierung. Darüber hinaus können sie als Kommentartexte selbstständig funktionieren, eingewoben freilich in das hypertextuelle Netz der Links zum Film. Wenn man eine solche Filmausgabe am Computer benutzt, kann man Texte oder Bilder herauskopieren und Texte unter Angabe der Fußnotennummer zitieren. Somit wären die Grundvoraussetzungen für eine wissenschaftliche Arbeit mit Filmeditionen geschaffen, die es erstmals auch ermöglicht, DVD-Kommentare zu zitieren.

*Aus dem Englischen und Russischen von Natascha Drubek-Meyer und
Irina Schulzki*

Literatur

- Bellour, Raymond (1999) Der unauffindbare Text. In: *Montage/AV* 8,1, S. 8–17.
- Cerquiglini, Bernard (1999) *In Praise of the Variant: A Critical History of Philology*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Drubek-Meyer, Natascha (2004) K voprosu o metodologii istoriko-kritičeskogo izdanija fil'mov na DVD [Zur Methodologie historisch-kritischer Filmeditionen auf DVD]. In: *Istorija kino: Sovremennyj vzgljad. Kinovedenie i kritika*. Hg. v. Mark Zak. Moskau, S. 56–61.
- / Izvolov, Nikolaj (2005a) Kommentirovanoe izdanie fil'mov na DVD: neobchodimost' naučnych standartov. In: *Kinovedčeskije zapiski* 72, S. 372–383.
- / – (2005b) Kritická vydání filmu v digitálních formátech. In: *Iluminace* 3, S. 127–137.
- / – (2006) Critical Editions of Films on Digital Formats. In: *Cinéma & Cie* [im Druck].
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2003) *The Powers of Philology. Dynamics of Textual Scholarship*. Urbana: University of Illinois Press.
- Kanzog, Klaus (1997) *Einführung in die Filmphilologie*. 2. Auflage. München: Diskurs Film.
- (2004) Der «richtige Text»: Universaler Anspruch – unterschiedliche Wege. Ein mediengeschichtlicher Exkurs. In: *Editio. Internationales Jahrbuch für Editionswissenschaft* 18, S. 56–68.
- Lenk, Sabine (2001) Pour une théorie de la restauration de films. In: *Mémoire & Médias*. Hg. v. Louise Merzeau & Thomas Weber. Paris: Les Editions Avinus, S. 34–58.
- Lichačev, Dimitrij S. (1964) *Tekstologija. Kratkij očerk* [Textologie. Ein kurzer Abriss]. Moskau/Leningrad.

- (1983) *Tekstologija. Na materiale ruskoj literatury X–XVIII vekov* [Textologie. Am Material der russischen Literatur des 10.–15. Jh.]. Moskau/Leningrad.
- Loiperdinger, Martin (Hg.) (2003) *Celluloid Goes Digital. Historical-Critical Editions of Films on DVD and the Internet*. Trier: Wissenschaftlicher Verlag.
- Patalas, Enno (2001) *Metropolis in/aus Trümmern – Eine Filmgeschichte*. Berlin: Bertz.
- Schaudig, Michael (1988) Mit der Zensurkarte auf <Rattenfang>. DIE RATTEN (1921): Aspekte der Überlieferung, Edition und Rekonstruktion eines Stummfilm-Fragments. In: *Der Stummfilm: Konstruktion und Rekonstruktion*. Hg. v. Elfriede Ledig. München: Diskurs Film, S. 163–207.
- Schulze, Christian (2002) Das Bild als Kommentar. In: *Der Kommentar in Antike und Mittelalter. Neue Beiträge zu seiner Erforschung*. Bd. 2. Hg. v. Wilhelm Geerlings & Christian Schulze. Leiden: Brill, S. 335–353.
- Thompson, Frank (1996) *Lost Films. Important Films That Disappeared*. New York: Citadel Press.
- Tomaševskij, Boris (1928) *Pisatel' i kniga. Očerki tekstologii* [Der Schriftsteller und das Buch. Abriss der Textologie]. Moskau.
- Vonderau, Patrick (2003) The DVD – Study Center of Today? In: Martin Loiperdinger (Hg.) (2003), S. 125–128.