

«Lebende Ausstellung», Wunderkammer, Notation

Über das Filmmuseum als Ort der Filmvermittlung

Was ist ein Filmmuseum? Für manche ist es ein Ort «unvergänglicher Dinge» und der Kanonbildung, für andere ein Ort, an dem intensive Begegnungen mit filmischen Artefakten stattfinden können; wo filmische Zeugnisse der Vergangenheit vom Licht der Projektionslampe in die Gegenwart katapultiert und für eine zeitgenössische Filmkultur neu zugänglich gemacht werden können. So gesehen sind Filmmuseen – und darunter verstehe ich Einrichtungen, die die *Ausstellung* filmischen Erbes als Auftrag verstehen – quasi *der* Ort für Filmvermittlung; einer Filmvermittlung, die sich nicht allein als «Medienerziehung» versteht, sondern eine bestimmte Kulturtechnik (den Film) und ihre Effekte auf die Gesellschaft vorführt und reflektiert, statt Artefakte (wie es das Konzept des Archivs nahe legt) allein zu verwahren, zu registrieren, als Dokument zu überliefern.

Dass Filme (und filmbezogene Materialien wie Drehbücher, Photographien, Plakate, etc.) gesammelt und bewahrt werden ist ein vergleichsweise alter Gedanke. Bereits 1898 postulierte der polnische Photograph und Schriftsteller Boleslas Matuszewski die Kinematografie als eine «neue Quelle der Geschichte»: und forderte die Einrichtung eines Aufbewahrungsortes für alles belichtete Zelluloid. Matuszewskis Erfahrungshorizont war der der *Aktualität*, der *Chronik*, sein Film wie sein Geschichtsbegriff «traditionell» (im Rancièreschen Sinn) als Register «erinnerungswerter Fakten und Personen» konzipiert, als besonders plastische (und mechanisch-präzise) «Inscript des Erinnerungswerten»¹.

Dennoch: was Matuszewski an Argumenten anführt übersteigt die Forderung nach einem «Register» bloßer Fakten. In einem wenig beachteten Absatz seiner

1 Jacques. Rancière : Die Geschichtlichkeit des Films (1998). In: Eva Hohenberger, Judith Keilbach (Hrsg.): *Die Gegenwart der Vergangenheit*, Berlin 2003, S. 230 ff.

kleinen Schrift formuliert er einen utopischen Gedanken, der sich allein aus seiner Betrachtung des Kinos als eines ästhetischen Dispositivs, eines spezifischen Sets an Praktiken und einer einzigartigen Kunstwerk-Zuschauer-Konfiguration herleitet:

«(...) So ist dieser einfache Streifen bedruckten Zelluloids nicht einfach ein historisches Dokument, sondern ein Stück Geschichte, und zwar einer Geschichte, die nicht verschwunden ist und für die es keines Geistes bedarf, um sie wieder erscheinen zu lassen. Sie schlummert nur und, so wie die elementaren Organismen, die ein latentes Leben führen und sich nach Jahren durch ein bisschen Wärme und Feuchtigkeit wieder beleben, so genügt ein bisschen Licht, das, von Dunkelheit umgeben, durch eine Linse fällt, um die Geschichte wieder zu erwecken und den vergangenen Zeiten neues Leben einzuhauchen!»²

Matuszweckis Argument setzt den Glauben an den mimetischen Realismus des Films wie an eine sich selbst schreibende – und deshalb authentische – Geschichte voraus. Abgesehen von diesem geschichtsphilosophisch naiven Glauben (auf den ich hier nicht weiter eingehen will) gibt der Autor jedoch, indem er auf die Aufführung des Films als konstitutiven Akt, ja gar als «Zeugungsakt» verweist, einen entscheidenden Hinweis: Gibt es überhaupt eine «wahre» Geschichte – oder einen «Film» – außerhalb sozialer und ästhetischer Konventionen, ohne poetische Verfahren³, wenn man mit «wahr» die Darstellung von Prozessen und die Verknüpfung von kontingenten Ereignissen zu einem sinnhaften Ganzen meint, und nicht die rohe Faktizität des überlieferten Dokuments? Anders gefragt: Können wir überhaupt behaupten der «Film» existiert – als Kunst, wie als historische Wissensformation – außerhalb einer spezifischen Dramatisierungsform, nämlich seiner Vorführung als Kino-Film? Womit wir bei der, für die Profession des Filmmuseums-Kurators wie des Filmvermittlers in einem solchen Museum zentralen Frage sind: *was* eine Institution, die sich «Filmmuseum» nennt, überhaupt ausstellt und *wie* sie Ihre Artefakte präsentiert.

Obwohl die internationale Gemeinschaft der Filmmuseen und –archive seit gut 40 Jahren viel Energie in Regelwerke und *best practices* im Bereich der Sammlungs- und Konservierungsarbeit investiert, ist der Sektor der Präsentation – sieht man von technischen Standards und einem allgemeinen, dem Internationalen Museumsbund konformen Ethikstandard ab – in hohem Maße individuellen Philosophien der einzelnen Institutionen unterworfen. Stellt man die ganz naive Frage «Was ist ein Filmmuseum?» bekommt man schnell eine ganze Reihe widersprüchlicher Antworten. Die damit verbundenen Vorstellungen reichen vom Repertoire-

2 Boleslas Matuszewski: Eine neue Quelle für die Geschichte. In: *montage a/v* 7/2, 1998, S. 9.

3 Vgl. Paul Ricoeur: *Zeit und Erzählung, Bd.I. Zeit und historische Erzählung*. München 1988, insb. S.87ff.

kino bis hin zur Filmgerätesammlung, von der Ausstellung filmbezogener Materialien (im schlimmsten Fall Devotionalien) bis hin zur Präsenzbibliothek, die Filme via Videoband oder Internetdownload zum Konsum anbietet. Gerade die Entwicklungen im Bereich der Digitaltechnologien – ob man in ihnen nun die Möglichkeit einer besseren Zugänglichkeit zum filmischen Erbe oder eher das kulturelle Phantasma einer universellen Verfügbarkeit sieht – erhöhen den Rechtfertigungsdruck auf Einrichtungen, die sich traditionell dem Film als Kino-Ereignis verschrieben haben, und nun der Forderung nach digitalem Zugang zu ihren Beständen nachkommen wollen. Denn was unterscheidet ein solches Filmmuseum der nahen Zukunft – einen Ort, der sich als *content provider* versteht – dann von jeder x-beliebigen digitalen *Footage Library*, die dem User / der Userin einen schwellenlosen und beschwerdefreien Zugang zur Gesamtheit aller Bilder verspricht. Überspitzt gesagt: Sind Filmmuseen als Ort der Filmvermittlung in Zeiten von *YouTube*, *Archive.org* oder den ersten Entwürfen transnationaler digitaler Online-Archive nicht obsolet?

Ich denke, was Filmmuseen in der zeitgenössischen audiovisuellen Landschaft leisten können, ist das *Unterscheidungsvermögen* der Öffentlichkeit zu fördern. Gerade angesichts des Verschwindens des photochemischen Films im industriellen Bereich – als Präsentationsmedium, aber über kurz oder lang auch als Produktionsmedium wird er von digitalen Systemen abgelöst werden – ist es unsere Aufgabe, einer breiten wie auch einer spezifischen Öffentlichkeit (z.B. Lehrer/innen, Kunsterzieher/innen) die besonderen Qualitäten historisch gewordener oder werdender «Bewegtbildmedien» zu vermitteln, damit die Filmmuseen in der Zeit *nach* dem Film und dem Kino, wie wir es kennen, eben nicht zu bloßen Wunderkammern voll kurioser, obsoleter Objekte verkommen. Jenseits der «cinephilen Fetischisierung» des Kinos und der Materialität des Filmmediums auf der einen, dem «Himmlichen Multiplex», das alles Wissen auf Buttonclick bereitstellt⁴, auf der anderen Seite gilt es, Ausstellungsanordnungen zu entwickeln, die den Bewegungsimpuls, die transformatorische Kraft der *motion pictures* aufgreifen und lustvoll variieren, die Grundelemente filmischer Sinneserfahrung transparent machen. Es gilt mediale Transformationsvorgänge reflexiv zu begleiten: Wie wird filmisches Wissen durch seine Übertragung in andere Räume und Medien verändert? Im Folgenden möchte ich auf zwei unterschiedliche, auf den ersten Blick widersprüchliche Verfahren eingehen, wie wir im Österreichischen Filmmuseum versuchen «Film» und «Kino» zu vermitteln, bzw. den individuellen Film und die Kinosituation selbst als Vermittler/in produktiv zu machen.

4 Die österreichische Filmzeitschrift *kolik.film* diskutiert bereits seit 2004 in einem eigenen Dossier zur «Filmvermittlung» einzelne Positionen innerhalb dieses Spannungsfelds, zuletzt z.B. in den folgenden Beiträgen: «Der Vermittler als Fährmann» (*kolik.film* Nr.8, Oktober 2007, S. 16 ff.), ein Gespräch mit Bettina Henzler und Winfried Pauleit über Alain Bergala und Cinephilie als Kulturtechnik; weiterhin «Das Himmliche Multiplex» (*kolik.film* Nr. 9, April 2008, S. 37ff.), ein Essay von Kristin Thompson über Film im Internet und die Idee «universeller Verfügbarkeit» bewegter Bilder.

1. Motion Pictures: Filmerfahrung und das Kinodispositiv

Was macht den Film aus? Das physische Artefakt – eine Abfolge statischer Foto-gramme, in einer Vielzahl von Formaten auf einem Träger aus Nitrozellulose, Acetat-zellulose oder Polyester aufgebracht? Oder die immaterielle Aktualisierung, die das physische Objekt in seiner Vorführung mittels Projektionslampe im Raum erfährt?

Letztere – im englischen als *film experience* bezeichnet, im deutschen unzu-länglichlich als *Film-*, beziehungsweise *Kinoerfahrung* wiedergegeben – ist als Ausstel-lungspraxis (wortwörtlich) schwieriger zu fassen als die konservatorisch korrekte Bewahrung des Trägermediums. Film entfaltet sich – und darin ist er der Musik verwandt – diachronisch. Stärker als jedes Objekt der Bildenden Künste entwirft er eine «doppelte Zeit», der durch den Betrachter/die Betrachterin eine dritte Zeiter-fahrung hinzugefügt wird: «Zwischen beide Zeitmodi des Films – die dargestellte Zeit und die Zeit der Darstellung – drängt sich bei Betrachtung zunehmend deut-lich eine dritte Zeit (...) – die Zeit der Filmerfahrung»⁵. Was sich im Akt der Film-vorführung vor Publikum konstituiert, ist eine prekäre Gegenwart, ein durch die Frequenz des Apparates und die Spielzeit des Films hergestellte Ganzes, das jedoch nicht statisch ist, sondern sich in ständiger Bewegung permanent aktualisiert: *Motion Pictures*, «Bewegungsbilder».

Was wie philosophische Haarspalterei klingt, bildet bereits seit geraumer Zeit den Hintergrund, vor dem Filmmuseen – sowohl unter dem Einfluss jüngerer, kul-turtheoretischer Überlegungen zum frühen Kino und der visuellen Kultur der Mo-derne, als auch in Anerkennung der medienreflexiven Leistungen des experimen-tellen und avantgardistischen Films – ihre Ausstellungs- und Vermittlungsaufgabe neu bewerten. So weist beispielsweise das Österreichische Filmmuseum seit 2002 mittels einer Texttafel seine BesucherInnen darauf hin, dass das Filmmuseum eine «Cinémathèque» ist und seine Ausstellungen auf der Leinwand stattfinden.

Dieser apodiktischen Aussage geht der Gedanke voraus, dass Film einer Präsen-tationsform bedarf, welche die möglichst adäquate Begegnung mit beiden Aspek-ten des filmischen Artefakts erlaubt: mit seiner performativen Entfaltung und den materiellen Qualitäten des Trägermediums. Dass diese zumindest für einen Groß-teil der Filmgeschichte durch die Filmprojektion im Kinosaal gewährleistet wird, ist leicht gesagt, aber längst nicht selbstverständlich. Die Ablehnung der vorherrschenden Kinoarchitektur der Nachkriegszeit (dem bürgerlichen Theater abgesehene Plüschsitze, Samtvorhänge, Balkone und die obligate Begleitung von Stummfilmen mit Klavier-Poutpourris) sowie die nachlässige Projektionspraxis (falsche Bild-Seitenverhältnisse, die Vorführung von Stummfilmen in der Tonfilmfrequenz von 24 Bildern pro Sekunde) bewog den Gründer und Co-Direktor des Österreichischen

5 Juliane Rebentisch: Das Publikum und seine Zeit. In: Dies.: *Texte zur Kunst*, Heft 43, Septem-ber 2001, S. 57.

Film museums Peter Kubelka (der gleichzeitig zu den bedeutendsten Avantgardefilmemachern des 20. Jahrhunderts zählt), 1970 ein erstes «Unsichtbares Kino» für die Anthology Film Archives (New York) zu realisieren. Dieses «ideale Kino» (das in adaptierter Form 1989 auch im Österreichischen Filmmuseum in Wien gebaut werden konnte) ist als *Sehmaschine* konzipiert. Bis auf die Leinwand ist die gesamte, auf das Notwendigste reduzierte Einrichtung komplett in schwarz gehalten. Die Aufmerksamkeit des Publikums soll so radikal auf jene Sinne konzentriert werden, die der Film anspricht – das Auge und das Ohr. Die Eliminierung «filmfremder» Eindrücke – insbesondere der Architektur des Raumes selbst – ermöglicht die Konzentration des Betrachters und der Betrachterin auf die dem Film immanenten Zeit- und Raummodi: Analytisches Verstehen und sinnliche Überwältigung, die Wahrnehmung des Apparates «Kino» und das sinnliche Erleben des Films treten in ein Wechselverhältnis zueinander.

Historisch gesehen ist dieses «Unsichtbare Kino» ein Prototyp jener *Black Box*, die auch in Kunstmuseen seit den 1990er Jahren zu einer häufig gewählten Präsentationsform von Laufbildern geworden ist. Sie enthält manchmal Bestuhlung und Projektion, oft aber auch nur einen Videoschirm. Statt auf die Gemeinsamkeiten möchte ich hier auf zwei wichtige Unterschiede eingehen, durch die sich die Filmpräsentation im Ausstellungs-Dispositiv einer Cinémathèque von der in einem Kunstmuseum unterscheidet.

- *Zeitökonomie und Betrachterposition.* Wie bereits beschrieben weist das Kino seinem Publikum einen einigermaßen stabilen Ort zu, und gibt der Darstellungszeit des Films einen eindeutigen Zeitrahmen vor. Ein Arrangement, welches im «Unsichtbaren Kino 1» (1970) durch horizontale und vertikale Holzblenden vor und seitlich des Zuschauers noch gewaltsam zugespitzt wurde. Ganz anders im Galerie-Dispositiv, das seinem Publikum keinen eindeutigen Betrachterplatz zuweist, sondern eher zur Mobilität und freien Entscheidung über die individuelle Verweildauer vor dem Werk ermutigt. Was für etliche Exponate Sinn ergibt – etwa für als Endlosschleifen konzipierte Filminstallationen – gerät in anderen Fällen zu einer relativ beliebigen «Zwitterlösung», die nicht zuletzt das Publikum ratlos oder gleichgültig zurücklässt, denn sie ist weder «Kino» noch genuin audiovisuelles Objekt. Dort, wo im filmischen Werk Anfang und Ende vorgesehen sind, herrscht im Galerieraum häufig der Modus einer eher unbestimmten Dauerpräsenz. Im schlimmsten Fall kein «Bild», sondern das Rauschen des Audiovisuellen, multimediale «Tapete».
- *Materialität und Trägermedium.* «Film» bezeichnet heute im Alltagssprachgebrauch längst nicht mehr allein den analogen, photographischen Film (geschweige denn seine analog-mechanische Projektion), sondern eine

ständig wachsende Zahl an Aufzeichnungs- und Präsentationsformaten: dazu gehört analoges sowie digitales Video, die Präsentation auf Video-Monitoren, Flüssigkristallschirmen oder mittels Datenbeamer, die Speicherung und Distribution via Magnetband, optischer Disc oder Serverarchitekturen. Nur in den seltensten Fällen wird das ursprüngliche Aufzeichnungs- und Vorführformat respektiert, dies gilt leider nicht nur im Ausstellungsbetrieb, sondern auch in Kinoräumen. Dem Umstand, dass wir es hier – sei es in den Black Boxes der Kunstaustellungen, den DVD-Regalen der Museumshops oder den Linklisten virtueller *moving image archives* im Internet – mit Faksimiles zu tun haben, wird kaum Bedeutung zugemessen.

Ein vielleicht polemischer, aber in der Vermittlungspraxis bewährter Vergleich: Wäre es vorstellbar, in einer Galerie beispielsweise statt eines Aquarells ein hochauflösendes TFT-Display mit einer «farbgetreuen», womöglich sogar «digital verbesserten» Simulation auszustellen, ohne damit Fragen nach der Legitimität einer solchen Ausstellungspraxis zu provozieren? Im Bereich des Films ist dies nicht nur möglich, sondern gängige Praxis. Doch auch das Gegenteil – eine «dogmatisch-archivarische» Fetischisierung des filmischen Materials, die Reduktion des «Filmischen» auf sein physisches Objekt, den Einzelkader oder den Streifen in der Dose – ist kurzfristig, da sie die Praxis der Aufführung, das eigentliche «Leben» des Films außer acht lässt.

«So what?» lautet eine oft gehörte Reaktion auf diese Argumente. Ist es nicht irrelevant, welche Apparatur die Bilder in den Raum wirft, und ist es nicht so, dass der Film als Massenkunst- und Massenmedium immer schon technologischen Mutationen, sowie sich verändernden Wahrnehmungsbedingungen unterworfen war? Zweifellos ja; doch birgt diese Position die Gefahr, einerseits Film als Kunst ausschließlich unter den Bedingungen der Ökonomie zu betrachten, und andererseits den Film als Teil gesellschaftlicher Erfahrung a-historisch werden zu lassen. Film ist nicht bloß ein Epistem, sondern auch *techné* – seine Gesamtheit als kulturelle Praxis und als historisches Artefakt erschließt sich auch aus den Mitteln seiner Herstellung; die historischen technologischen Anordnungen und sozialen Praktiken seiner Rezeption sind konstitutiv für seine gesellschaftliche Wirkung. Man kann beispielsweise spekulieren, ob Dziga Vertov, der Theoretiker und Praktiker des «Kino-Auges», der von der raumübergreifenden Übertragung dokumentarischer Bilder in Echtzeit träumte und schrieb, nicht lieber mit MiniDV-Cam, Satelliten-Uplink und Videophone als mit klobigem 35mm-Kameras, Umroll-Schneidetischen und hoch brennbaren Nitrozellulose-Kinokopien gearbeitet hätte. Doch ist nicht die materielle Realität seiner Produktionsweise; die Frage *wie* er seine utopischen Forderungen letztlich mittels FILM umsetzte, ein noch viel lohnenderer Untersuchungsgegenstand? Filmprojektion, die Kinovorführung als Vermittlungsakt sollte meines Erachtens die Aufmerk-

samkeit genau auf diesen produktiven Spalt lenken. Sie sollte eine historische techné kontextualisiert vorführen, ohne Mimikry zu betreiben (und damit notwendig in Nostalgie oder Parodie zu verfallen), das Artefakt als *Monument* im Foucaultschen Sinne⁶ erfahrbar machen, also darauf hinweisen, welcher Sprache es sich bedient, welche Verbindungen die in ihm enthaltenen Artikulationen zu anderen Wissensformationen unterhalten, welche sozialen Praktiken zu seiner Herstellung beigetragen haben, anstatt es bloß als «Informationsträger» von Faktenwissen zu betrachten. Um auf das Beispiel Vertovs zurück zu kommen: Es ist legitim, seine Filme allein als Chronik, als «Register» erinnerrswerter Ereignisse in der Sowjetunion der 1920er Jahre zu lesen. Auch ist es lohnend, sich mit den utopischen Forderungen des Künstlers an zukünftige Medientechnologien, vor allem in Hinblick auf das Fernsehen und das Internet auseinander zu setzen. Aber was ein Filmmuseum leisten kann und soll ist die materielle Realität einer spezifischen historischen Arbeitsweise anschaulich, nachvollziehbar zu machen: wie Vertov versuchte, gerade mittels des *Kinos* eine Öffentlichkeit zu erreichen; wie er einzelne Filmstreifen, Einstellungen, Sujets physisch in ein Register überführte, um vor der Erfindung von Metadaten und Datenbanken dem unüberschaubaren Material Herr zu werden; und wie letztlich die Distributions- und Vorführpraxis seiner Zeit aussah, die beispielsweise vorschrieb, einzelne Akte in der Länge von 300 Metern (ca. 13 Minuten bei einer Projektionsgeschwindigkeit von 18-20 Bildern pro Sekunde) zu konzipieren.

2. Digitale Editionen als «Apparat» des Filmereignisses

Eine solche Form der Filmvermittlung ist notwendiger Weise räumlich beschränkt (auf den «elitären» Raum des Museumskins) und erschließt sich einem örtlich (zumeist in Hauptstädten angesiedelten) und sozial privilegierten Publikum (die Schwelle, die das Wort «Museum» darstellt, ist immer wieder verblüffend). Die Arbeit der Kontextualisierung der Filmvorführung (mittels Einführung und Kommentierung durch einen/eine Filmvermittler/in, durch weiterführende Literatur und die Präsentation von Kontextmaterialien) ist nicht 1:1 auf beliebige Orte übertragbar und reproduzierbar.

An diesem Punkt werden interaktive digitale Medien für eine film-museale Arbeit interessant. Das klingt zu allererst widersprüchlich: Ist nicht die Präsentation des Artefakts, der *content* (Inhalt) als Funktion des *carriers* (Trägers) bedeutsam für das Verständnis von Film als Kulturtechnik?

Allerdings. Jedoch spricht dies nicht gegen eine digitale Vermittlungs- und Präsentationsarbeit, sofern man die Reflexion des Transformationsprozesses zwischen Film und Digitalen Medien (DVD, CD-Rom, etc.), sowie die intrinsischen Quali-

6 Vgl. Michel Foucault: *Archäologie des Wissens*. Frankfurt am Main 1981.

täten der neuen, medialen Technologien ernst nimmt. Es zeugt nicht weniger von Ignoranz, die DVD als bloßes Trägermedium für (filmische) Inhalte zu behandeln, als sie als (besseres) Substitut für die Kinovorführung (oder für VHS-Kassetten) misszuverstehen. Die vom Computer und seinen scheinbar unbegrenzten Möglichkeiten der Simulation herbeigeführte «postmediale Kondition»⁷ hat zwar zwingend die Konvergenz und Ununterscheidbarkeit der «klassischen» Medien (Malerei, Photographie, Film) zur Folge – jedwede spezifische analoge Artikulation wird zu einem nummerischen, kalkulablen Wert. Folgt man dem Argument Fiedlers und Steinles, gewinnt jedoch das Spezifische der individuellen Medien gerade vor dem Hintergrund dieser Austauschbarkeit an Wert: « Die Malerei demonstrierte den Eigenwert der Farbe, das Fließen, Tropfen, Rinnen. Die Fotografie demonstrierte ihre wirklichkeitsgetreue Abbildungsfähigkeit. Der Film demonstrierte sein erzählerisches Vermögen (...).»⁸

Verabschiedet man sich von der (simplen) Vorstellung des Films-auf-DVD (oder im Netz, oder auf CD-Rom) als *Wiedergabe* oder Kopie seines Gegenstandes, und versteht stattdessen die digitale Edition eines Werks als *Notation* des Films/ des Filmereignisses, dann eröffnen sich dem Denken neue Möglichkeiten. Eine solche digitale Edition versteht sich als *Demonstrationsgegenstand*, als «Apparat» zum medialen Ereignis «Film». Dieser wird, in der Übertragung in eine andersartige Technologie, vorgeführt, beschrieben, *vermittelt*.

Auch das klingt nach Haarspalterei: Ist es nicht gleichgültig, ob die Story eines Spielfilms, ob die Ereignisse, welche eine dokumentarische Chronik zeigt, in Form bewegter Photogramme, kontinuierlich aufgezeichneter magnetischer Modulationen oder in Form von Pixelwerten, Bits und Bytes wiedergegeben wird? Ich denke nicht, und es geht hier weniger um Wertigkeiten (was ist «angemessener?»), als vielmehr erneut um Differenzierung. Wie verändert eine mediale Konfiguration unsere Beziehung zum Bild, unsere Wahrnehmung optisch-akustischer Ereignisse, die spatio-temporale Anordnung unserer Rezeption? Zwei Beispiele aus der Vermittlungspraxis: Wie verändert sich unser Verständnis von filmischer *continuity* (Kontinuität), von dramaturgischen Bögen oder *Suspense* (Spannung) unter der Prämisse des non-linearen Zugriffs auf Erzählungen, wie sie die DVD-Features des *Chaptering* (Kapiteleinteilung) und des *seamless branching* (die «nahtlose» Verknüpfung diskontinuierlicher Sequenzen, u.a. demonstriert an der Einbettung «neuer» Szenen in sogenannten «Director's Cut»-Editionen) anbieten? Oder: Wie verändert sich der Gehalt einer NS-Wochenschau von 1933, wenn wir vom Dispo-

7 Der Begriff entlehnt sich der gleichnamigen, von Elisabeth Fiedler und Christa Steinle (unter Beratung von Peter Weibel) 2005 für die Neue Galerie Graz kuratierten Ausstellung; Vgl. den Presstext unter <http://www.art-in.de/incmeldung.php?id=1018> (22.06.2008).

8 Ebenda.

sitiv des Kinos (die Vorführung in Echtzeit in einem sozialen Raum) zur Einzelbild-Rezeption auf dem Computerschirm in einem Studienraum wechseln?

Auf diese Transformationsbewegungen hinzuweisen, und ihre Reflexion produktiv umzusetzen birgt großes Potential. Film Museen, die sich der digitalen Präsentation ihrer Sammlungsbestände widmen, sollten sich in ihrer Editionspraxis weniger von Marktgepflogenheiten, als von Grundsätzen der Museumspräsentation und -pädagogik leiten lassen. Konzepte wie das räumliche Arrangement von Objekten, die Herstellung von Narration durch ein Besucherleitsystem, die Kontextualisierung von Artefakten mittels Objektbeschilderung (inklusive Material- und Provenienzangaben), erläuternden Materialien oder dem Kommentar eines/einer Vermittler/In sind mit den Standardmöglichkeiten der DVD (die im Vergleich zu älteren Applikationen wie der *Macromedia Director*-CD-Rom⁹ oder der Website primitiv sind) kreativ umsetzbar. Die grundsätzliche Verschmelzung von Text und Apparat (die in der digitalen Konvergenz begründet liegt) ermöglicht es konzeptuell wie technologisch im Sinne der *Hypermedien* zu arbeiten: Objekte multi-linear zu organisieren, indem durch logische Verbindungen zwischen Wissenseinheiten (Knoten) eine netzartige Struktur hergestellt wird.¹⁰

Beispiele für solche Umsetzungen finden sich leider allzu selten im Bereich der Film Museen und Archive. Die Ratlosigkeit der historischen Filmwissenschaft und der Archivare/Kuratoren angesichts der Neuen Medien lässt sich in einschlägigen Publikationen nachlesen¹¹. Abgesehen von finanziellen Hindernissen – Zuwendungen für Publikationen, zumal digitale, stehen nicht zuoberst auf der Prioritätenliste dieser Institutionen – mangelt es hier meines Erachtens oft an Vorstellungsvermögen, beziehungsweise an transdisziplinären Schnittstellen. Innovative Konzepte zur digitalen Vermittlung von historischen Filmen entstehen daher eher als Prototypen im Spannungsfeld Medienkunst, Kulturwissenschaft und Archiv¹², beziehungsweise als rein künstlerische Arbeiten (wie die interaktive CD-Rom/Installation *IMMEMORY* von Chris Marker).

9 Mit dem *Macromedia Director* ließen sich erstmals hochgradig interaktive, multimediale Präsentationen herstellen, die plattformübergreifend darstellbar waren. Siehe http://de.wikipedia.org/wiki/Adobe_Director.

10 Vgl. <http://de.wikipedia.org/wiki/Hypertext> (26.3.2008).

11 Siehe folgenden Konferenzband: Martin Loiperdinger (Hrsg.): *Celluloid Goes Digital*. Trier 2003.

12 Erwähnenswert sind z.B. die aus dem Forschungsprojekt «DVD als Medium kritischer Filmmeditationen» an der Universität der Künste Berlin hervorgegangene «Studienfassung» von Fritz Langs *Metropolis* (2004, Leitung: Anna Bohn, Enno Patalas); das von Nikolai Izvolov (Moskau) und Natascha Drubek-Meyer initiierte «Hyperkino»-Konzept (www.hyperkino.net); sowie die Arbeit *Lektüren zum Film 1: Wie Ninette zu ihrem Ausgang kam* (2001), die unter meiner Beteiligung realisiert wurde und auf die im Abbildungsteil dieses Beitrags näher eingegangen wird.

Hier schlagen Museum, experimentelle Kunst und der «Filmvermittelnde Film» eine Brücke: Found Footage-Avantgardefilme wie die «Film-Atlanten» Gustav Deutschs (FILM IST. 1-12 sowie WELT SPIEGEL KINO), die mittels «gefundenen» Bilder Filmgeschichte als Sozialgeschichte schreiben¹³, oder Norbert Pfaffenbichlers MOSAIK MÉCANIQUE (siehe Abbildungsteil) können Vermittler/innen lehren, wie die Dekonstruktion und die Re-Strukturierung filmischer Entitäten neue Wissensformationen schafft.

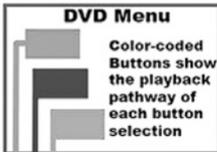
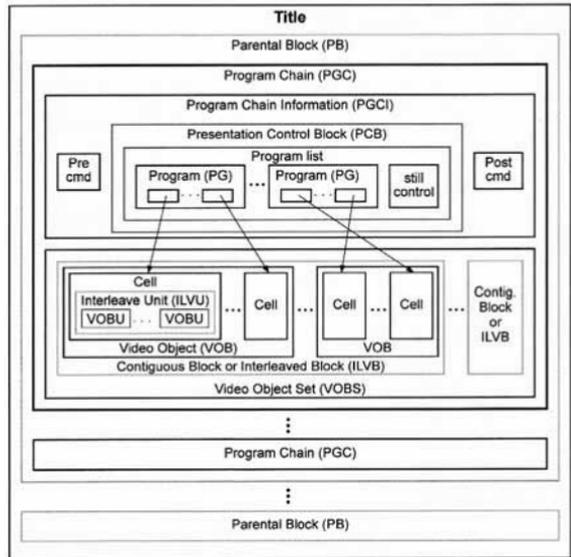
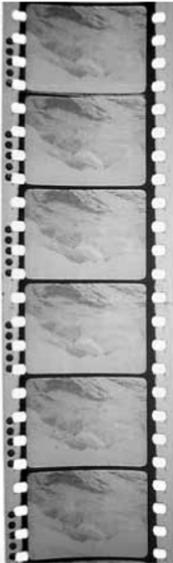
Kommentierte Abbildungen



Abb. 1: Kinosaal des Österreichischen Filmmuseums

Das «Unsichtbare Kino 3», 2002 im Österreichischen Filmmuseum in Wien installiert, folgt der Idee der «Black Box», allerdings unter Verzicht auf die hölzernen Bänke und die Sichtblenden des ursprünglichen Konzepts. Jenes war eine «Seh- und Hörmachine» der radikalsten Art – mittels schwarzer Holzblenden, die seitlich und über dem Kopf der Zuschauer angebracht waren wurden alle «störenden» akustischen und visuellen Reize außer denen der Filmvorführung ausgeschaltet.

13 Siehe die Texte von Tom Gunning, Nico deKlerk, Michael Loebenstein und Drehli Robnik zu *Welt Spiegel Kino* unter: <http://www.gustavdeutsch.net>.



3 Different duration scene choices (pre-determined by button selection) in the show; up to 10 scenes per interleaved block are possible; And you can have dozens or more interleaved blocks in a Track, however many you need or will fit.

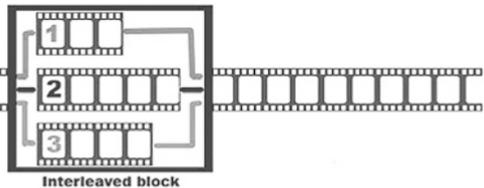


Abb. 2: Serie A–C

Medienwechsel: Das traditionelle, lineare Medium Film (Abbildung 2A) wird in seiner Umsetzung im digitalen Raum in eine neue, logische Ordnung übertragen: Abbildung 2B zeigt schematisch die Organisation eines *Video Title Set* (VTS) einer DVD. Anstatt der linearen Anordnung, die einer linearen Zeitlichkeit entspricht werden kleinste Pakete (Video, Audio, sowie *subpicture*-Information) sowie Steuerbefehle hierarchisch gemäß der Logik des Dateisystems gespeichert und können non-linear aufgerufen und dekodiert werden.

Abbildung 2C demonstriert schematisch ein (leider selten genutztes) Feature der DVD: Mittels *seamless branching* (dt. «nahtloses Verzweigen») können kontingente Elemente (Sequenzen unterschiedlichen semantischen Inhalts, Formats und unterschiedlicher Dauer) im Dekodierungsprozess «nahtlos», d.h. für den Benutzer / die Benutzerin unsichtbar zu einem neuen, linearen Ablauf verknüpft werden - ein klarer Gegensatz zum Filmschnitt als Akt mutwilliger Trennung, als *seamy branching*.



Abb. 3: Serie A-C

Abb. 3 zeigt drei Screenshots aus einem CD-Rom-Projekt, welches im Rahmen eines Studienprojekts des Lehrstuhls für Geschichte und Ästhetik der Medien der Friedrich Schiller-Universität Jena 2001 realisiert wurde.¹⁴

Die CD-Rom greift einen frühen (Werbe-)Kurzfilm auf und bearbeitet ihn mit diskursiven Techniken aus dem 21. Jahrhundert. Ausgehend von dem gleichnamigen Film aus dem Jahr 1913 – also zu Beginn der narrativen Linearisierung des Kinos – sollte eine Brücke über 100 Jahre Laufbild zu nicht-linearen Präsentationsweisen gebaut werden. Strategien der epistemologischen und visuellen Wissensvermittlung wurden erprobt, die in nichthierarchischen Diskursformen begründet sind. Der Film ist damit zugleich Gegenstand und Werkzeug der Untersuchung – entlang seiner «Timeline», also der horizontalen Zeitleiste können auf drei Ebenen (theoretisch, historisch, analytisch) Kontextmaterialien zu einzelnen Szenen eingeblendet werden. Das beinhaltet genaue Analysen einzelner Einstellungen, aber auch schematische Erläuterungen zu Set-Konstruktion und Kamerastandpunkt, sowie historisches und filmarchivarisches Hintergrundwissen in Form von Texten, Abbildungen und Videointerviews mit Experten. So bietet die in Abbildung 3A dargestellte Szene folgende «Anschlußmöglichkeiten»:

- *Historisch*: Das Plakat und sein Auftraggeber: Die Firma Neuber (Text) / Über «Neubozon» (Videointerview) / Über das Plakat (Videointerview) / Plakat und Autorenschaft (Videointerview) / Exotismus (Text)
- *Analytisch*: Die letzte Einstellung, oder: Was bleibt? (Text) / Frühes Kino und Tiefenschärfe (Text)

An der in Abbildung 3B dargestellten Szene sind unter «Theorie» Texte und Literaturverweise zu «Kleidung und Oberflächencharakter des Körpers» bereitgestellt: einer zu Historizität und Kostüm, ein zweiter über Gender -und Klassendarstellung mittels Kleidung (Abb. 3C).

Einerseits werden so Materialien aus Bild, Ton und Schrift bereitgestellt, um die historischen Herstellungszusammenhänge und systematischen Lektürebeziehungen zu erhellen, andererseits wird der Film selbst zur Navigationsleiste im Diskurs einer CD-ROM.

14 Leitung: Karl Sierek, Mitarbeit: Patrick Kranzlmüller, Michael Loebenstein, Claudia Slanar, Axel Swoboda, sowie Studierende der Universität Jena. Informationen und Bestellung unter Infos: <http://www.bbi.ac.at/ninette.html>.



Abb. 4:
Serie A–B

Abbildung 4A ist ein Screenshot aus dem Bonusmaterial zur Filmmuseums-DVD *BLIND HUSBANDS* (Edition Österreichisches Filmmuseum, 2006). Mittels Splitscreen, der im Videoschnittprogramm hergestellt wurde, wird hier in einem kurzen, filmvermittelnden Film die Rekonstruktions- und Restaurierungsarbeit des Museums demonstriert. Abbildung 4B zeigt die Re-Organisation des vormalis «nahtlosen» Materials als Lückentext im Schnittprogramm. Die obere Leiste zeigt eine kurze Sequenz, zerteilt in die einzelnen Einstellungen; die untere Leiste die gleiche Sequenz aus einer anderen, späteren Schnittfassung des Films. Die Lücken kennzeichnen fehlende Einstellungen, bzw. die Kürzungen in der späteren Version – Unterschiede, die in der Projektion oder in der Videosichtung «spürbar» sind (schnellerer Rhythmus der bearbeiteten Fassung) werden so anschaulich.

Abb. 5 ist eine Kadervergrößerung aus Norbert Pfaffenbichlers *MOSAİK MÉCANIQUE* (A 2008), einem knapp 11-minütigen Avantgardefilm, der mit Unterstützung des Filmmuseums produziert wurde. *MOSAİK MÉCANIQUE* verdeutlicht das erkenntnisfördernde Potential des experimentellen Kinos – eine frühe Chaplin-Komödie wird per multiplem Splitscreen (1 Fenster für jede Einstellung) quasi ver-räumlicht; die lineare Zeit der Filmerzählung wird damit aufgebrochen und quasi als Text (als Notation des Films) lesbar.



Abb. 5

Abbildungsnachweis

Bettina Henzler

Abb. 1: CHRONOPHOTOGRAPHIE (Etienne-Jules Marey, F 1890)

Abb. 2: THE SEASONS (Arthur Pelechian, UDSSR 1975)

Abb. 3: CANON (Norman McLaren, Kanada 1964)

Abb. 4: VORMITTAGSSPUK (Hans Richter, D 1928)

Abb. 5: RAINBOW DANCE (Len Lye, USA 1936)

Abb. 6: NOTES ON THE CIRCUS (Jonas Meckas, USA 1966)

Claude und Francis Desbarats

Abb. 1: WAY DOWN EAST (*Cahiers du Cinéma*, Sonderheft «Scénographie», 1980)

Abb. 5: SIEBEN CHANCEN (*Cahiers du Cinéma*, Nr. 222, 1970)

Abb. 7: VERDACHT (*Caméra stylo*, November 1981)

Abb. 8, 11: VERDACHT; Abb. 10: DER MANN, DER ZUVIEL WUSSTE, Abb. 12: DIE VÖGEL, Abb. 13: CITIZEN KANE (*Cahiers du Cinéma*, Sonderheft «Hitchcock», 1980)

Abb. 9: OTHON (*Cahiers du Cinéma*, Nr. 223, 1970)

Abb. 14: DIE LADY VON SHANGHAI, Abb. 15: OTHELLO (*Cahiers du Cinéma*, Sonderheft «Welles», 1982)

Sebastian Schädler

Abb. 1: DAS STREITGESPRÄCH. KNACKIG ODER BEKNACKT – DAS BILD DER FRAU IN DER WERBUNG (WDR-Redaktion, D 1983)

Abb. 3, 6, 10, 20, 22, 24: SNOW WHITE AND THE 7 DWARFS (SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN ZWERGE, Walt Disney, USA 1937)

Abb. 5, 7, 9, 13, 15: SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN ZWERGE (Erich Kobler, D 1955)

Abb. 2, 16, 18: SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN ZWERGE (Gottfried Kolditz, DDR 1961)

Abb. 8, 19, 21, 26, 29: SNOW WHITE (SCHNEEWITTCHEN UND DIE 7 ZWERGE, Toshiyuki Hiruma, USA/J 1995)

Abb. 14: FAERIE TALE THEATRE SNOW WHITE AND THE SEVEN DWARVES (SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN ZWERGE, TV-Produktion, Peter Medak, USA 1984)

Abb. 12, 21, 26: SCHNEEWITTCHEN UND DIE SIEBEN ZWERGE (Rankin / Bass Prod., USA, o.J.)

Abb. 17: DIE MÄRCHENSTUNDE: SCHNEEWITTCHEN (Jünger Prod., D o.J.)

Abb. 23, 25: SHICHININ NO SAMURAI (DIE SIEBEN SAMURAI, Akira Kurosawa, 1954).

Abb. 11: SPUR DER STEINE (Frank Beyer, DDR 1966)

Abb. 4: EVITA (Alan Parker, USA 1996)

Christine Ruffert

Abb. 1: LINE DESCRIBING A CONE (Anthony McCall, GB 1973) © LUX, London

Abb. 2: AT THE ACADEMY (Guy Sherwin, GB 1974) © LUX, London

Abb. 3–5: ALPSEE (Matthias Müller, D 1994), © Matthias Müller

Winfried Pauleit

Abb. 1, 2: SIE KÜSSTEN UND SIE SCHLUGEN IHN (François Truffaut, F 1959)

Abb. 3–12: DIE FALSCHSPIELERIN (Preston Sturges, USA 1941)

Jan Sahli

Abb. 1a–b: STAR GUITAR (The Chemical Brothers, Michel Gondry, USA 2001)

Abb. 2a–b: MENSCHEN AM SONNTAG (Robert Siodmak, Edgar G. Ulmer, D 1929)

Abb. 3: DIE NIBELUNGEN (Fritz Lang, D Teil I 1922/Teil II 1924)

Abb. 4: A ZED AND TWO NOUGHTS (EIN Z UND ZWEI NULLEN, Peter Greenaway, GB/NL 1985)

Abb. 5a–d: LICHTSPIEL OPUS I (Walter Ruttmann, D 1921)

Abb. 6: RHYTHMUS 21 (Hans Richter, D 1924)

Abb. 7: DIAGONAL SYMPHONIE (Viking Eggeling, D 1925)

Bettina Henzler und Stefanie Schlüter

Abb. 1–4, 17–36: *ANGST ESSEN SEELE AUF* (R. W. Fassbinder, D 1973)

Abb. 5–16, 37–48, 55–57: *GEGEN DIE WAND* (Fatih Akin, D 2004)

Abb. 49–51: *ALL THAT HEAVEN ALLOWS* (Douglas Sirks, USA 1955)

Abb. 52–54: *FAR FROM HEAVEN* (Todd Haynes, USA 2002)

Eugène Andréanszky

Abb. 1–4 *PEAU D'ÂNE* (Jaques Demy, F 1970) © Les enfants de cinéma

Michael Loebenstein

Abb. 1: © Österreichisches Filmmuseum

Abb. 2A: © Österreichisches Filmmuseum

Abb. 2B: aus: Jim Taylor, DVD *DEMYSTIFIED*, 2002;

Abb. 2C: www.dvdafteredit.com

Abb. 4: Edition Österreichisches Filmmuseum 2006: DVD zu *BLIND HUSBANDS* (Erich von Stroheim, USA 1919)

Abb. 5: © sixpackfilm

Michael Baute und Volker Pantenburg

Abb. 1–6: *DREI MINUTEN IN EINEM FILM VON OZU* (Helmut Färber, D WDR, 1988)

Abb. 7: *FORT APACHE* (John Ford, USA 1948), Abb. 8: *VERFOLGT* (Raoul Walsh, USA 1947); beide aus: *ACTION, ACTION, ACTION – LOGISCHE DINGE IN LOGISCHER ABFOLGE. ASPEKTE DER INSZENIERUNGSWEISE VON PURSUED.* (Winfried Günther, D 2005)

Abb. 9–12: *M. EINE ANALYSE* (Jean Douchet, F 1989)

Abb. 13: *M – EINE STADT SUCHT EINEN MÖRDER* (Fritz Lang, D 1931), aus: *FRITZ LANG* (Werner Dütsch, D WDR 1991)

Abb. 14, 15: *LA SORTIE DES USINES LUMIÈRE* (Louis Lumière, F 1885), aus: *ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK* (Harun Farocki, D 1995).

Abb. 16, 17: *ATTELAGE D'UN CAMION* (Lumière, F 1897), aus: *LE CINÉMA, UNE HISTOIRE DE PLANS* (Alain Bergala, F 1998/9, Les enfants de cinéma).