

Etwas wird sichtbar

Filmwissenschaftliche Überlegungen zum audiovisuellen Erbgut im Digital Turn

Zusammenfassung: Der Artikel beschäftigt sich mit zentralen Problemen der Digitalisierung von audiovisuellem Erbgut. Damit verbindet sich eine fachpolitische Reflexion der Disziplin Filmwissenschaft und ihrer Potentiale. So fokussiert die Argumentation Prozesse von Bildlichkeit und deren pragmatischen Dimensionen. Die Problematik wird bewusst weniger von der Produktionsseite angegangen – etwa welche Unterschiede sich materiell zwischen Fotochemie und dem Digitalen ergeben. Vielmehr wird die Fragestellung auf die diskursiven Überformungen und die daraus resultierenden Veränderungen in der Wahrnehmung von Bewegtbildern gerichtet. Auf diese Weise werden die filmwissenschaftlichen Methoden in ihrem analytischen Mehrwert als notwendiger Bestandteil der akademischen Diskurse wie auch der tatsächlichen Praxen modelliert und somit sichtbar gemacht.

Mein Beitrag versteht sich als eine Annäherung an die komplexe Diskussion um Digitalisierung und audiovisuelles Erbe. Zum gegenwärtigen Zeitpunkt nimmt diese Debatte angesichts der technischen Entwicklungen und Möglichkeiten, der Veränderungen des Films und des Kinos insgesamt einen breiten Raum ein. So gibt es zahlreiche Projekte, die staatlich oder gar von der EU gefördert werden, mit dem Ziel, das (europäische) audiovisuelle Kulturgut digital zu erfassen – zum Teil unter unterschiedlichsten Vorzeichen: *EDCine*¹; *Presto Space*²; *MIDAS*³, *Images For The Future*⁴, *AFRESA*⁵. Im Umfeld der Projekte finden sich Auseinandersetzungen, die zum einen sich publizistisch äußern, zum anderen

1 Für ausführliche Informationen zu den einzelnen Projekten (siehe auch die folgenden Fußnoten) vgl. <http://www.edcine.org> bzw. http://www.iis.fraunhofer.de/bf/bv/cinema/index_edcine.jsp (04.09.2009).

2 <http://prestospace.org> resp. <http://www.prestoprime.org> (04.09.2009).

3 <http://www.midas-film.org/project/project.htm> sowie <http://www.europeanfilmgateway.eu/news.php?area=News&pag=29> (04.09.2009).

4 <http://www.beeldenvoortetoekomst.nl/en> (04.09.2009).

5 <http://www.afresa.ch> (04.09.2009).

aber auch kämpferisch auf den einschlägigen Fachtagungen und Festivals ausgetragen werden. Hinter den zum Teil sehr emotional aufgeladenen Positionen steht grundsätzlich die Frage, die auch Giovanna Fossati in den Mittelpunkt ihrer Studie *From Grain to Pixel* gestellt hat: Es ist »the question of whether the ongoing transition in film technology and practice is introducing a fundamental change in the nature of film...«⁶ Die sich im Moment vollziehende Transition vom fotochemischen hin zum digitalen Film werfe die Frage auf, wie sich das Medium Film, dessen ›Natur‹, verändere. Weiter ist ein zentrales Anliegen von Fossatis Studie, einen Dialog zu fordern zwischen der akademischen Theorie und der Digitalisierungs- und Archivierungs-Praxis. Bisher ist ein tiefer Graben festzustellen.

Insbesondere die Filmwissenschaft sollte hier ein wichtiges Feld für sich entdecken, das in die gängigen Praxen der Restauration, Präsentation und Archivierung hineinreicht und nachhaltig wirken kann; dies nicht nur, weil die Frage nach der ›Natur‹ des Films eine ureigene der Fachdisziplin mit ihren spezifischen Methoden ist. Darüber hinaus, dies werde ich zeigen, geht es in der Debatte um die Digitalisierung von audiovisuellem Erbgut um ganz grundsätzliche Fragen der Ästhetik und *Pragmatik* von Bildlichkeit.

Fossatis bemerkenswerte Studie gibt mir somit auf zwei Ebenen Anlass weiterzudenken: Zum einen möchte ich die diskursiven Mechanismen und Überformungen des Mediums ›Film‹ in der Debatte untersuchen. Daraus lassen sich meines Erachtens medienspezifische Probleme herausarbeiten, die sich auf Prozesse des Bildlichen gründen. Damit nehme ich eine Perspektive ein, die deziert eine filmwissenschaftliche ist. Indem ich diese Perspektive thematisiere und somit ›sichtbar‹ mache, sollen die besonderen Potentiale und Verantwortungen des Faches in diesem Bereich, der durch seine Interdisziplinarität⁷ geprägt ist, deutlich werden. So ist ein zentrales Anliegen dieses Beitrags, die Filmwissenschaft nicht nur in der Debatte zu positionieren, sondern auch als notwendigen Bestandteil kenntlich zu machen. Dies gilt eben nicht nur für die akademischen Diskurse. Vielmehr geht es auch darum, deutlich zu machen, wo die Filmwissenschaft auf die Praxis, etwa die Entwicklung von Workflows, einwirken kann und muss.

6 Fossati, Giovanna: *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2009, S. 15.

7 Betrachtet man allein den Prozess des Digitalisierens bestehender fotochemischer Filme sowie die Rekonstruktions- und Restaurationsverfahren, so sind u. a. in der Forschung die physikalische Chemie, Geräteentwicklung, Informatik, Bibliotheks- und Dokumentarwissenschaften wie auch Archivwissenschaften involviert.

Die Spielwiese der unerwünschten Möglichkeiten: Vergänglichkeit oder Entgrenzung?

Ganz vereinfacht ausgedrückt, heisst Digitalisierung von filmischen Bildern – auf die ich mich als Gegenstandsbereich beziehen werde –, dass die Licht-, Helligkeits-, Farb- wie Toninformationen, die auf fotochemischem Film gebannt sind, in binäre Codes, diskrete Werte umgewandelt werden. Diese Transition kann unter den verschiedensten Gesichtspunkten gesehen und gewertet werden. Interessant ist etwa die Konnotation von Zeitlichkeit, die in der Transition mit zu schwingen scheint. So fragt sich Alain Carou in seinem Artikel »Quel avenir pour un patrimoine numérique ?«⁸: »Que risque-t-on de perdre?« Was riskiere man zu verlieren: Die Kombination aus Kodierungsprozess [die Transformation des (fotochemischen) Bildes und des Tons in ›0‹ und ›1‹] und der technischen Vermittlung seien der Angelpunkt des Vorgangs. Denn wenn die Transformation eine automatische Speicherung möglich mache – ohne Verlust von Qualität, dann setze sie uns auch gefährlichen, grenzwertigen Effekten bzw. Konsequenzen aus.⁹ Carous Kritik geht noch weiter: Mit dem Ewigkeits-Glauben an das Digitale verweigere sich die Gesellschaft der Auseinandersetzung mit Vergänglichkeit. Carou zitiert Paolo Cherchi Usai, da dieser den (fotochemischen) Film gegen die »digitale Utopie« (»utopie numérique«) verteidige. Der Film sei essentiell eine Erfahrung des Verlusts. Das Negativ selbst, von dem man Kopien ziehe, erfahre durch die Belastung einen ›Angriff‹ der Zeit. Cherchi Usai appelliere an eine Klarsicht in ethischer Hinsicht. Er wendet sich gegen das Ansinnen von Gesellschaften, ihr eigenes Bild zu verewigen: Wir müssten akzeptieren, dass das Kino altere und damit enden könnte zu verschwinden – wie eine Allegorie unserer Existenz.¹⁰ Diese Sichtweise bindet sich nicht nur an die Verwendung von fotochemischem Film, sondern ebenso auch an die sich kulturell-historisch entwickelnden Rezeptionsformen – etwa die Projektion im Kino. Entsprechend betonen Paolo Cherchi Usai und Michael Loebenstein¹¹, dass ›Film‹ auch als kulturelle wie historische

8 Carou, Alain: »Quel avenir pour un patrimoine numérique?« In: 1895, Bd. 41, 2003, S. 209–215. (<http://1895.revues.org/document813.html> [13.11.2008]).

9 Vgl. ebd.

10 Vgl. ebd.

11 Vgl. Cherchi Usai, Paolo et al. (Hg.): *Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Wien: Synema 2008. Der Band dokumentiert Gespräche und Diskussionen zwischen Paolo Cherchi Usai, David Francis, Alexander Horwath und Michael Loebenstein. Letzterer hat die grundlegenden Punkte der Diskussionen der Kuratoren zusammengefasst vorgestellt in seinem Vortrag *Hat Langzeitsicherung oder Access Priorität?* auf der Konferenz *Ist der Dokumentarfilm noch zu retten? Digitale Herausforderungen seiner Archivierung* im Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart am 22.04.2009.

Praxis wahrzunehmen sowie vor allem zu erinnern und zu erforschen ist. So stellt Carou auch seinen Überlegungen voran: »Le cinéma, c'est le celluloïd et la projection.«¹²

Die vom Trägermaterial her gedachte Konzeption von Zeitlichkeit des photochemischen Films – bezogen auf den konkreten Kopier- wie Duplizierungsprozess – findet im anderen zeitlichen Extrem sein antagonistisches Gegenüber. Hier stehen die fast prophetisch anmutenden Aussagen von der Entwickler- bzw. Vertreiber-Seite, die vor allem in den Migrationsmöglichkeiten der binären Daten ein heilsähnliches Ewigkeitsversprechen sehen: »Digitization is the first step on the road to immortality.«¹³ Diese »Unsterblichkeit« soll nun den Filminhalten durch die Möglichkeit der verlustlosen Migration von Daten zuteilwerden. Hier wird der Film weniger vom Trägermedium her gedacht. Vielmehr geht es um den Erhalt und vor allem Gebrauch der Inhalte, d. h. der audiovisuellen Informationen, unabhängig von ihrer ursprünglichen Form der Aufzeichnung und Präsentation.

Materialästhetiken wie -beschaffenheit haben einen wichtigen Einfluss auf die Praxen des Umgangs mit dem Inhalt, den audiovisuellen Informationen, bedenkt man den Kontext um die restaurative Erhaltung: Durch die physikalisch-chemischen Limitationen waren die restaurativen Eingriffe bisher bis zu einem gewissen Maße begrenzt. Über diese physikalischen Materialgegebenheiten definierten sich zu einem Teil die Bedingungen und Vorstellungen einer historisch korrekten Version. Doch mit der Digitalisierung der Filmbilder fallen diese »natürlichen« Begrenzungen weg. Mit seinen Codes stehen dem digitalen Bild nun alle Möglichkeiten der (restaurativen) Bildbearbeitung offen.¹⁴ Barbara Flückiger beschreibt dies als den Übergang in ein digitales Ökosystem.¹⁵ Dieses digitale System scheint in seinen Optionen weitgehend unbegrenzt. Unter diese Fähigkeiten fällt auch, dass das Digitale gewisse Materialeigenschaften oder Fehler des photochemischen Bildes *abbilden* und imitieren vermag (sonst wäre eine Restauration per Digitalversion des Films ja gar nicht möglich).¹⁶ Deshalb treten virulent die Fragen nach Grenzen und Orientierungspunkten bei der Bearbeitung der Informationen in den Mittelpunkt.

12 Carou: »Patrimoine numérique«, S. 209.

13 http://www.beeldenvoordetoekomst.nl/en/321/Restoring_and_Preserving (12.02.2009).

14 Vgl. Wallmüller, Julia und Martin Koerber: »Kriterien für die digitale Bearbeitung von Laufbildern für Restaurierungszwecke.« In: *Konferenzband EVA 2005 Berlin, Elektronische Bildverarbeitung & Kunst, Kultur, Historie*. Berlin: Gesellschaft für angewandte Informatik 2005, S. 121–130.

15 Flückiger, Barbara: *Visual Effects. Filmbilder aus dem Computer*. Marburg: Schüren 2008, S. 40.

16 Weitere theoretische Überlegungen zu der Pragmatik der digitalen Bilder vom Medium habe ich unternommen in dem Vortrag *Das Projekt AFRESA: Ein Dialog zwischen Foto und Film mit memopoli-*

Wie sich diese Problematik diskursiv äussert, lässt sich anhand von Restaurations-Fallstudien anschaulich untersuchen. Hierbei ist ein ›Genre‹ der Dokumentationen zu beobachten, das nun vermehrt etwa auf DVDs als Zugabe zu finden ist. Es sind Dokumentationen des Restaurationsprozesses. Die werbeträchtigen Vorher-Nachher-Darstellungen der Filmbilder, die zum Kauf der neuen Version animieren sollen, eröffnen in ihrer Inszenierung einen interessanten Blick auf die Wandelbarkeit des Bildlichen wie der Pragmatik seiner zeigenden Dimension. So ist bemerkenswert, dass ein Genre entwickelt wird, in dem der Bildbearbeitungsprozess zum Gegenstand der (Verkaufs-)Argumentation wie der filmischen Darstellung wird. Dabei wird filmisch eine bestimmte Vorstellung von dem ›Original‹-Film, dessen Verschleiss, und der nun wiederhergestellten bzw. manchmal gar ›verbesserten‹ Filmversion konstruiert. Diese Darstellungs-, Konstruktions- wie Argumentationsmuster gilt es zu untersuchen. Was eine solche Dokumentation von Bildlichkeitsprozessen darüber hinaus noch für Auswirkungen für die Wahrnehmung von Filmgeschichte bzw. Filmgeschichtsschreibung hat, wird noch zu klären sein.

Die angesprochenen Aspekte schwingen im folgenden Zitat mit, das ein Restaurationsprojekt von frühen Werbefilmen filmisch dokumentiert.¹⁷ Es lassen sich einige, nicht nur illustrative, sondern vor allem auch diskursiv-symptomatische Beispiele der Entscheidungspraxen und Probleme zeigen. Der zitierte Ausschnitt zeigt einen Filmrestaurator, der bei einer vom Bundesarchiv beauftragten Firma arbeitet. Die Sequenz beginnt mit dem Blick auf einen Computer-Monitor, auf dem der Restaurator in einer Split-Screen einen direkten Vergleich der Originalszene mit der restaurierten Version erläutert und kommentiert:

Was wir jetzt hier sehen, ist ein direkter Vergleich der Originalszene ohne digitale Bearbeitung, so kam sie vom Scanner, [...], und auf der rechten Seite sehen wir die Szene inklusive einer digitalen Bildstabilisierung, d. h., die Szene läuft ruhig und [mit] einer Auffrischung der Farben respektive eines Ausgleichens dieser Helligkeitsschwankungen ... Die [sind] ansonsten auf der rechten Seite ganz, ganz dramatisch reduziert fast eliminiert, und deswegen sieht die Szene auf der rechten Seite jetzt eigentlich fast aus *wie neu*, und da muss man dann jetzt entscheiden, ob es erwünscht ist, so weit zu ge-

tischen Folgen für das (digitale) Archivkonzept auf dem Symposium Depot und Plattform. Bildarchive im post-fotografischen Zeitalter, in Köln vom 05.–07.06.09.

17 Das Zitat stammt aus der Dokumentation auf NITROSPEKTIVE (D 2007) Leitung: Harald Pulch, Karl Griep, Kauf-DVD (Institut für Mediengestaltung/Fachhochschule Mainz).

hen ... oder ob man vorher schon zum Beispiel mit dem unruhigen Bildstand die Digitalbearbeitung beendet. Wir haben bei den meisten Filmprojekten einen Filmhistoriker bei uns, mit dem wir dann sprechen und sagen, wie weit gehen wir hier – dieses Kornflackern [...] ist *sehr unschön*, wollen wir dagegen was tun? Der Filmhistoriker sagt dann: »Nein, das lassen wir so, denn das war so damals, und danach richtet man sich dann. Also, digital zu restaurieren wird nie 'ne billige Angelegenheit [...] Es sind aber Entscheidungen zu treffen. Diese Entscheidungen kann der Computer nicht treffen. Der kann alles, was man sich ausdenkt, mit dem Bild anstellen. Aber [...] 90% der Möglichkeiten sind eigentlich unerwünschte Möglichkeiten. Ist eine riesige [...] digitale Spielwiese, auf der man sich aber nur ganz vorsichtig bewegen darf.¹⁸

Der Sprachgebrauch in diesem Ausschnitt illustriert symptomatisch die zentralen Probleme: Wo sich das Digitale mit Möglichkeiten als »Spielwiese« darstellt, bedeuten doch die ethischen wie ästhetischen Aspekte Begrenzungen. Und diese treten in ihrer Bedeutsamkeit hervor. Die Möglichkeiten, alles mit der mimetischen, darstellenden und zeigenden Dimension des Bildes anstellen zu können, drängen Fragen der Ästhetik auf. Inwieweit verändert man diese? An dieser Stelle artikuliert sich dann eine gewisse Hilflosigkeit. Auf der einen Seite steht das subjektive Empfinden des Restaurators, der als Referenzrahmen die Zuschauerwahrnehmung leitet: »Es sieht aus wie neu.« Oder: »Es sieht unschön aus.« Dagegen setzt der Kommentator eine Instanz, die für philologische Richtigkeit zeugen soll, aber eigentlich damit das »schöne Aussehen« unterläuft, indem er sie begrenzt: »Der Filmhistoriker sagt dann, »Nein, das lassen wir so, denn das war so damals.« So zeigt sich an einem kleinen Beispiel – in der Frage um die ästhetische Dimension des Bildes – die Diskrepanz zwischen dem Erinnerungswert von Bildern, der sich in das Material womöglich sogar in Spuren seines Verschleisses und der Vergänglichkeit eingeschrieben hat – und dem Gegenwartswert – hier angepasst an ein modernes Wahrnehmungsempfinden von Bildern.¹⁹ Strukturell steht die digitale Wandelbarkeit bzw. Veränderbarkeit des Bildes gegenüber der Vorstellung einer bestimmbareren historisch korrekten Version des Filmes.

18 Ebd. (Herv. F.H.).

19 Die Ausdifferenzierung zwischen dem Erinnerungswert und Gegenwartswert von filmhistorischen Material hat Barbara Flückiger in ihrem Vortrag *Zur Farbre Restaurierung im Kinofilm* auf der Tagung *Bild/Code/Speicher* vom 28.08–29.08 an der Universität Basel (29.08.) ausgeführt und in Bezug u. a. auf Alois Riegl entwickelt. Vgl. hierzu auch Janis, Katrin: *Restaurierungsethik im Kontext von Wissen-*

Eine Frage der Referenz. Was sieht man?

So bleibt die Frage nach Referenzen der Bildbearbeitung? Vinzenz Hediger formuliert in der Debatte um das authentische filmische ›Original‹, dass »the notion of original lacks a precise referent.«²⁰ Hediger identifiziert eine Rhetorik des Originals,²¹ die er als spezifische, kulturelle Strategie und Praxis der Wissenskonstitution und -produktion ausmacht.²² Diese Gedanken aufgreifend, ist nach den kulturellen Strategien zu fragen, die nicht nur das filmische Original bestimmen und als Hypothese konstruieren, sondern darüber hinaus auch den technischen Rahmen der digitalen Erfassung überformen.

Zunächst zu den Grundsätzen des technischen Verfahrens: Der Prozess des Digitalisierens wird in einem entscheidenden Maße – denn hier werden die Daten generiert, die später bearbeitbar werden – durch den Prozess des Scannens bestimmt. Die Art des Scannens schafft den Rahmen, in welcher Weise, Menge und Auflösung die Daten später der weiteren Verarbeitung zur Verfügung stehen. Nun kann man den Scanprozess als (digital) fotografischen Akt denken. Insofern ist der Scan ein Foto vom Medium. Meine These ist, dass man mit dieser Überlegung den diskursiven Rahmenbedingungen der Debatte zumindest auf die Spur kommen kann: Dahinter steckt die Idee, die Frage des Originals, das Problem der mangelnden Anhaltspunkte im präservativen, konservatorischen und restaurativen Umgang mit dem Material mit Überlegungen aus der Forschung zur Fotografie, deren Pragmatik und Referenzversprechen zu vermitteln. Wenn ich das Scannen wie oben beschreibe, dann wird im Scan- wie im späteren Bearbeitungsprozess der Film über seine Einzelframes als vervielfachtes Foto-Material behandelt. Man denkt Digitalisierung als Foto vom Medium.

Nun ist die Referenz zu einer profilmischen Wirklichkeit bei analogen filmischen Bildern ein kompliziertes Konstrukt aus Ikonizität, dokumentarischem Mehrwert und Erwartungshaltungen. Das Problem verkompliziert sich allerdings auf einer höheren Ebene in dem Moment, wo der Film selbst als ›Medium‹ die Referenz darstellt. Wie will man diese ›mediale‹ Funktionsweisen des Films begreifen und adäquat als Digitalisat abbilden? Gehört dazu dann nicht eben auch der ursprüngliche Aufführungskontext, die ursprüngliche Materialästhetik des

schaft und Praxis. München: Meidenbauer 2005, bes. S. 18 ff. Der Vortrag von Barbara Flückiger ist als Podcast geplant unter www.iml.unibas.ch.

20 Hediger, Vinzenz: »The Original is Always Lost. Film History, Copyright Industries and the Problem of Reconstruction«. In: Malte Hagener, Marijke De Valck (Hg.): *Cinephilia. Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press 2005. S. 133–147, hier S. 136.

21 Vgl. ebd. S. 137.

22 Hediger greift mit Verweis auf Hacking, Latour und Bayart den Begriff der »praxeology« auf. So entwickelt er die »praxeology of preservation and presentation.« Vgl. Hediger: »The Original«, S. 136 f.

Fotochemischen? Erhält nicht gerade deshalb, weil die Referenz ›Film‹ so unbestimmt bleibt, die pragmatische Dimension von Digitalisaten eine wachsende Bedeutung – auch interessanterweise in Hinblick auf ihre Referenzfunktion?

Eine Antwort verschiedener Restaurationsprojekte ist die tatsächliche (philologische) Quellenarbeit. So finden sich bei vielen Dokumentationen zu Restaurationsprojekten oft akribische Recherchen zu Paratexten des Films wie Drehbüchern, Aufzeichnungen der Verantwortlichen (die Vorstellung des Regisseurs als intentionsgebender Autor steht implizit immer noch hinter vielen Restaurationsprojekten). Über diesen Weg – oft etwa auch über das Hinzuziehen des *Directors of Photography* oder anderer noch lebender Beteiligter – soll die Integrität des Werkes – auch in seinen werkimmanenten Qualitäten – gewahrt werden.²³

Eine Form der Quellenkritik, d.h. des (selbst-)kritischen Umgangs mit dem eigenen Arbeitsprozess, findet sich in der Forderung von Filmrestauratoren nach der umfassenden Dokumentation der Bearbeitungsschritte und der getroffenen Entscheidungen.²⁴ Des Weiteren ist eine der zentralen Grundforderungen der modernen Restaurierungsethik die ›Reversibilität‹ der vorgenommenen Bearbeitungen, wobei die digitale Datenform dies tatsächlich leicht ermöglicht.²⁵ Es wäre hier zu wünschen, dass die Möglichkeiten etwa der DVD weiter genutzt werden, auch *kritische* Positionen zu den jeweiligen Versionen – etwa wie es in historisch-kritischen Editionen geschieht – öffentlich zu machen.²⁶ Dazu gehört aber auch die kritische Einschätzung der gewählten Quellen. Dabei sollten zudem werkimmanente, ästhetische Qualitäten wahrgenommen, reflektiert und in ihrem historischen Kontext vermittelt werden. Dies ist eine Möglichkeit, Filmgeschichtsschreibung in ihren Funktionsweisen transparent zu gestalten und vielleicht auch in einer populäreren Form ins Bewusstsein zu bringen. Hierbei darf darüber hinaus nicht vergessen werden, dass der fotochemische Film zudem eine spezifische kulturelle Praxis und Technik als historische Erfahrung darstellt.

23 Vgl. auch hier Barbaras Flückigers Vortrag *Farbrestaurierung*.

24 Diese Verfahrensweisen finden sich deutlich artikuliert in Read, Paul und Mark-Paul Meyer: *Restoration of Picture Film*. Oxford u. a.: Butterworth-Heinemann 2000; sowie auch bei Wallmüller/Koerber: »Kriterien«.

25 Vgl. etwa Wallmüller/Koerber: »Kriterien«.

26 Diese Forderung hat Barbara Flückiger in ihrem Vortrag *Farbrestaurierung* nachdrücklich zum Ausdruck gebracht.

Was macht Filmwissenschaft sichtbar?

Grundsätzlich lässt sich zusammenfassen:²⁷ Wird das audiovisuelle Erbgut in Archiven im Zusammenhang mit dem Digitalen konserviert, restauriert, distribuiert und präsentiert, dann muss man auch der Forderung nach einer umfassenden Dokumentation und ständigen Reflexion des auf Datenmigration ausgerichteten Prozesses nachkommen. Dies konsequent weitergedacht, führt zu einem Meta-Archiv des Distributions- wie Archivierungsprozesses, wodurch sich in die ›Speicherung‹ der Prozess der Speicherung selbst mit einschreibt und sich strukturell mit dem Gespeicherten und seiner Präsentationsform verbindet. Für die Entwicklung von konkreten Workflows bedeutet dies, die Dokumentation der Entscheidungen, der Quellen und Referenzen *kritisch* – im Bewusstsein der eigenen kulturellen und zeitlichen Prädispositionen – und *allgemein verständlich* transparent zu gestalten. Dies würde zwar die Frage, nach der historischen ›Richtigkeit‹ einer Restauration nicht beantworten, aber es ermöglicht ein objektiveres Abwägen, Vergleichen und Einordnen der unterschiedlichen Wege, Argumente und späteren Resultate.

Kann überhaupt in der Praxis die Orientierung an einer historisch korrekten Version, an einem (hypothetischen) Original, aufgegeben werden? Liegt die philologische, filmwissenschaftliche Leistung nicht dort, eben die Unstimmigkeiten – etwa in der Gläubigkeit an numerische Exaktheit – zu monieren, Entscheidungsprozesse in ihrer Funktionsweise aufzuzeigen und gewisse Fragestellungen hin zu anderen Denkmustern zu verschieben?

So liegt die Stossrichtung dieses Beitrags darin zu zeigen, dass es nicht allein der Gegenstand ›Film‹ ist, der die Filmwissenschaft ausmacht. Vielmehr bedarf es anhand des Bewegt-Bildes entwickelter Denkmuster, Wahrnehmungstheorien und somit Methoden, die sich den pragmatischen Zusammenhängen widmen. Auf diese Weise kann den spezifischen Problemen dieses Mediums begegnet werden.

An der Debatte über Digitalisierung wird sichtbar, dass es für die Filmwissenschaft gilt, in mehrere Richtungen weiter zu arbeiten: Neben dem wichtigen Arbeitsfeld der Filmhistorie, der Reflexion der ihr eigenen Funktionsweisen und

27 Ich fasse hier kurz auch Aspekte der Digitalisierung von audiovisuellem Erbgut zusammen, die aus Platzgründen leider nicht in diesem Artikel behandelt werden konnten. Dazu gehören vor allem die Fragen der digitalen Langzeitspeicherung wie der Distribution der Inhalte via des Digitalen. Der Begriff der ›Migration‹ ist der Transfer der Daten von einem Speichermedium zum anderen oder von einem Format in ein anderes ohne den Verlust von Qualität – so zumindest der Mythos. Die breite Diskussion um Obsoleszenz etwa der Hardware kann hier nicht wiedergegeben werden. So können auch leider nicht die großen Probleme der Konvertierung und Speicherung der Metadaten behandelt werden.

Zuschreibungspraxen, dürfen auch andere Felder der Filmwissenschaft nicht vergessen werden, sollten gar noch stärker in die Arbeitsweisen eingebunden werden. Film ist ein aussergewöhnliches historisches Artefakt. So ist eine wichtige gegenwärtige Entwicklung für die Wahrnehmung von ›Film‹ als Kulturgut, dass der fotochemische Film mit seinen Aufführungs- und Projektionspraxen als museales Ereignis an Wert gewinnt. Darüber hinaus ist zu sehen, dass die ästhetische Struktur des Films in der Lage ist, eine extrem sinnliche Erfahrung zu transportieren. Die Bewegung der Bilder birgt ein wirkmächtiges Erleben für den Zuschauer. Hier gilt es weiter zu verfolgen, wie diese spezifischen Wahrnehmungsformen als sinnlich erfahrbares, nonverbales Kulturgut zunehmend wichtig werden für Konzepte der Identitätsbildungen, die über das Digitale europäisch einigend, nationenübergreifend wirken sollen. Hierfür, aber auch für die oben schon eingeforderte Analyse der werkimmanenten Qualitäten filmhistorischer Werke,²⁸ bedarf es einer fundierten methodischen, analytischen Ausbildung in Filmästhetik – damit, etwas polemisch gesprochen, die Wahrnehmung von (historischen) Filmbildern nicht in subjektiven Kommentaren wie »es sieht schön aus« stehen bleibt.

Besonders im Bereich des Referenzdiskurses und der Fragen der Zuschreibung von Indexikalität des Bildlichen stehen uns – auch in der Forschung – vielleicht aber die grössten Veränderungen bevor. So ist meine These, dass bei der digitalen Transformation die mediale Veränderung oft verschleiert wird. Der Abbildungscharakter wird nicht thematisiert und damit offensichtlich gemacht. Digitalisate zeigen nicht ihre ikonische Differenz zu dem anderen Medium, das sie abbilden. Durch ihre Funktionsweise, ihre Gebrauchsformen, werden sie stattdessen zum unhinterfragten Substitut. Es scheint möglich, dass in einer Distanz von wenigen Jahren die digitalen Bilder vom historischen Filmmaterial ›naturalisiert‹ sind. Mit anderen Worten, die filmhistorischen Inhalte werden zunehmend über Digitalisate zugänglich, was die eigentlichen fotochemischen Originale in der öffentlichen Wahrnehmung verdrängt: In zehn Jahren sind die digitalen ›Fotos der Filme‹ *die Filme* – weil sie als solche gebraucht werden und zugänglich sind. Das Digitale ermöglicht dies in den unterschiedlichsten Kontexten, wobei die ›Filminhalte‹ in ihrer Form je nach Verwendungszweck und -kontext über unterschiedliche Kompressionen angepasst werden können.

Hier und auch über die zunehmende ›Naturalisierung‹ der Bildbearbeitung werden die Bilder in der allgemeinen Wahrnehmung in ihrer zeigenden Dimension wandelbarer – enthistorisiert, anpassbar an unseren jeweiligen Geschmack,

28 Dies ist auch eine Forderung Barbara Flückigers in ihrem Vortrag *Farbrestaurierung*.

unser Ökonomie-, unser Qualitätsempfinden. Die grösste Veränderung wird vielleicht sein, dass gerade wegen der digitalen Zugänglichkeit (auch der Archive) und eben diese Wandelbarkeit, diese Flexibilität des ikonischen Zeigecharakters für uns, in unserer Wahrnehmung, *natürlich* werden wird. Unser Anspruch der Indexikalität, den wir bisher fotografischen Bildern entgegengebracht haben, wandelt sich hin zur Akzeptanz der kontextbestimmten Flexibilität des bildhaften Zeigens.²⁹ Die Pragmatik und die individuellen Gebrauchsformen der Bilder gewinnen zunehmend an Gewicht für die Wahrnehmung: Man könnte fast von der individuellen Re-Produktion der zeigenden Instanz der Bilder durch den auf diese Weise als User definierten Rezipienten sprechen.

Fokussiert man nun diesen Wandel der pragmatischen Dimension, wird etwas sichtbar, das unsere Wahrnehmung vom fotografischen Bewegt-Bild verändert. Diesen kultur-soziologischen, nachhaltig wirkenden Wandel in seinen medialen, sinnstiftenden Konsequenzen – memopolitisch und sinnlich-phänomenologisch – zu erfassen, ist ein zentrales, verantwortungsvolles Gebiet der Filmwissenschaft.

29 Ich spreche hier bewusst vom »Anspruch«. Dadurch soll die pragmatische Perspektive deutlich werden. Ich gehe nicht von einem ontologischen Bezug zwischen einer außermedialen Wirklichkeit und ihrem fotografischen Abbild aus. Vielmehr verstehe ich diesen als »fotografischen Mehrwert«, der vom Zuschauer bzw. vom Rezipienten der Indexikalität des Bildes zugeschrieben wird.