

Erfahrungsraum «Kino» im Zeitalter der digitalen Reproduzierbarkeit

Vorüberlegungen: «Kino» im Zeichen digitaler Dispositive



Abb. 1–2

«The future is Blu(-ray-Disc)....!»¹ (Abb. 1), oder wie ein ähnlicher Werbeclip zur Blu-ray-Disc in einer Texteinblendung verkündet: «The best way to watch movies at home. Ever.»² (Abb. 2). Doch das Kino, von dem sich die heimische Filmrezeption so weit entfernt zu haben scheint, ist dennoch allgegenwärtig; und zwar als historische, öffentliche sowie über seine technisch-apparative Anordnung definierte wie phänomenal wirksame Institution, als Konglomerat all seiner Aspekte: als Erlebnis- und Erfahrungsraum.

Diese These soll in den Überlegungen dieses Beitrags illustriert und auf ihre immanenten Konsequenzen hin reflektiert werden. Die nachfolgenden Gedanken analysieren die Tatsache, dass bei aller angepriesenen «Neuheit» digitaler Träger und ihrer Editions- wie Distributionsformen die «historische» Kino-Erfahrung, d.h. «Kino» als verschiedenartig definierter Erlebnisraum, immer wieder als Referenz bemüht wird.³ Über Prozesse der Referenzierung werden Vorstellungen historischer Kino-Situationen konstruiert und rekonfiguriert. Um diese wechselseitig wirksamen

1 Werbeclip zur Blu-ray-Disc von Universal aus 2011: abrufbar unter <http://www.youtube.com/watch?v=Kc3C5Lq3i9Q> (15.07.2013). Die Abbildung stammt aus einem ähnlichen Trailer von Fox, abrufbar unter <http://www.youtube.com/watch?v=mfSNZtLc3is> (20.08.2013).

2 Vgl. den Warner (Bros.) Home Video Trailer aus 2010 zur Blu-Ray-Disc http://www.youtube.com/watch?v=V67NdO_pr_w&feature=related (11.07.2013).

3 Ich beschränke mich hier ausdrücklich auf digitale Dispositive wie Internet, DVD und Blu-ray-Disc. Fragen der digitalen Projektion – im Kino und zu Hause – werfen noch andere grundsätzliche Fragen auf, die den hier vorgegebenen Rahmen gesprengt hätten. Sie werden an anderer Stelle analysiert.



Abb. 3

Mechanismen der Geschichtsbildung von «Kino» wie der «Images» digitaler Technologien und ihrer Dispositive soll es im Folgenden gehen.⁴

Dabei muss man gerade bei letzteren vorab zwei Ebenen unterscheiden, die sich bereits in der Rhetorik der eingangs zitierten Werbeclips zur Blu-ray-Disc artikulieren: Zum einen betrifft dies die suggerierte höhere Bild- wie Tonqualität von audiovisuellen Bewegtbildern, die nun auf digitalen Daten beruhen. Diese, im Zusammenspiel mit «digitalen» Aus- oder Wiedergabemodalitäten wie HD-Fernsehern, versprechen eine neue Erlebnis-Qualität wie etwa «*Cinema Quality Surround Sound*».⁵ Der Surround Sound, eigentlich entwickelt mit Blick auf ausgeklügelte Architekturen in Kinosälen, wird hier zitiert, um das Immersionsversprechen auf die heimische Rezeptionssituation zu transferieren: «You are closer now.... closer to the movie....closer to the feeling...».⁶

Zum anderen muss die zweite Ebene der «Images» digitaler Technologien mitreflektiert werden, die sich in den Editions- wie Distributionsformen äußern können, den sogenannten digitalen Dispositiven⁷: Durch digitale Träger wie DVD oder Blu-ray-Disc wird der Raum des Erlebens weg vom öffentlichen Ort des Kinos in die heimische Sphäre verlegt: «...in the comfort of your living room...»⁸ (Abb. 3). Qualitäten, eigentlich dem Kino zugeschrieben, werden transferiert in die Bequemlichkeit des Wohnzimmers, wodurch die immersiv träumähnliche, sinnliche Erfahrung in eine Aneignung im heimischen Raum übertragen wird.

4 Dies geschieht in den unterschiedlichsten Formen etwa in Werbeclips Anfang der 2000er zur DVD, heute in den 2010er Jahren in Clips zur Blu-ray-Disc.

5 Der hier zitierte Werbeclip zur Blu-ray-Disc von Universal aus 2010 ist abrufbar unter <http://www.youtube.com/watch?v=3YgkHPcr2I4&feature=related> (letzter Aufruf 11.07.2013).

6 Vgl. den Warner Clip 2010.

7 Broeren 2009, S. 164, insbesondere auch Distelmeyer 2012.

8 Vgl. Warner Clip 2010.

Solchen Formen der historisierend wie historiographisch wirkenden Referenzierung des Erlebnisraums «Kino» werde ich im Folgenden anhand von drei Beispielen ausführlicher nachgehen. Dabei stehen vor allem Fragen zu Prozessen der Wertbestimmung von historischen medialen Erlebnis-Formen im Fokus: Die (historische) Bedeutung des Kinos wird in verschiedenen Diskursen und ästhetischen Praktiken konstruiert. Dies, so mein Ansatz, geschieht unter der Bedingung heutiger medialer Umgebungen, die sich paradoxerweise eben genau von dem sozialen, institutionellen Ort des Kinos räumlich ablösen. Es bleibt also zu fragen, in welcher Weise «Kino» als historisch geprägtes Vorstellungsbild als Referenz der Abgrenzung wie aber auch der Affirmation etablierter Stereotypen in konkreten Zusammenhängen fungiert.

Erlebnisraum «Kino» im neuen Heim-Unterhaltungselektronik-Set

In einem Werbeclip zur Blu-ray-Disc von Universal aus dem Jahr 2010⁹ heißt es – ähnlich dem eingangs zitierten Beispiel von Warner – in einer der anpreisenden Texteinblendungen: Wenn Blu-ray-Disc und «unser» HD-TV ihre Kräfte vereinen, entdecke man die volle Kraft, den vollen Umfang der neuen Erlebnis- und Unterhaltungsmöglichkeiten. An anderer Stelle habe ich mich bereits mit den medienhistoriographischen Narrativen und Motiven auseinandergesetzt, die im Zusammenhang mit der Blu-ray-Disc funktionalisiert werden.¹⁰ Hier möchte ich indes den Blick auf ein anderes notwendiges Moment für diese neue mediale, digitale Erlebniswelt richten: das HD-TV Gerät.

Newman/Levine untersuchen in ihrem jüngst erschienen Buch *Legitimizing Television* (2012)¹¹, vor allem in dem Kapitel *The Television Image and the Image of Television*¹², den Zusammenhang von Technikentwicklung und kulturellen wie ideologischen Überformungen – zumeist zum Zwecke der Vermarktung.¹³ Die Autoren beschreiben die Entwicklung des digitalen HD-Fernsehens im «Zeitalter der Konvergenz»¹⁴ zwischen Kino und Computerspielen. In ihrer Argumentation wird deutlich, wie wichtig in der ideologischen und ikonischen «Imagebildung» von digitalen (Fernseh-)Technologien funktionalisierte Vorstellungen aus der Medien-, insbesondere der Kinogeschichte sind. Newman/Levine heben hervor, inwieweit Zuschreibungen von Maskulinität und «sophisticated technologies» (mit Blick auf

9 Vgl. Universal Clip 2010.

10 Vgl. die Verf.: BEN HUR vs. STAR WARS. Technikdiskurse und filmwissenschaftliche Methoden im Zeichen der Digitalisierung am Beispiel der Blu-ray-Disc. In: *Augenblick*, Nr. 52, 2012: *Positionen und Perspektiven der Filmwissenschaft*, S. 67–86.

11 Newman, Levine 2012.

12 Ebd. S. 105–128.

13 Ein großer Dank gilt hier Kristina Köhler für den Hinweis auf den Text. Die deutsche Übersetzung dieses Kapitels findet sich auch in *montage AV*, 21/1/2012, S.11–40.

14 Vgl. zu der These der Medienkonvergenz und vor allem zu den methodischen Konsequenzen: Thornburn, Jenkins 2004, bes. S. 1–16.

Flat-Panel-Screen und HD-TV) sich vor allem auf ästhetische Normen und Kategorien aus dem Kino beziehen, um das neue Fernsehen mit der Rhetorik «high-tech-high art»¹⁵ zu profilieren. Die technische Verbesserung wird in der Bildqualität sowie vor allem in der Aspect Ratio gesehen und auf diese Weise auch angepriesen (dies äußert sich auch sehr expressiv in den von mir zitierten Werbeclips). Insbesondere das Format orientiere sich bewusst am Widescreen-Filmbild: Es drücke ein «desire for a more cinematic picture»¹⁶ aus, das, so die Annahme, «connotations of the cinematic»¹⁷ auslöse.

Vor diesem Hintergrund kann man die Standardisierung des 16:9-Formats aus der Mediengeschichte heraus lesen. Die Kinogeschichte, hier verstanden als Geschichte seiner Projektionsformen, transportiert als apparative Anordnung wie kulturelle Praxis, Gewohnheit und Konditionierung einen ästhetischen Erlebensmodus, der als Standard für die Erfahrungswelt von Bewegtbildern angesehen wird. Dadurch wird das Kino als der angemessene Rezeptionsmodus und als dem Fernsehen überlegen diskursiv etabliert.

«The 16:9 format became standard without the force of regulation based on (...) its suitability as a compromise between various options, especially in its similarity to the most common cinematic aspect ratio of 1.85:1. What is telling in this history, however is that the need to improve television's translation of cinema to the home viewer was a central factor by the choice of an aspect ratio for advanced, high-definition broadcasting. By the 1980s, it had become common sense that one primary function of television is to screen theatrical motion pictures at home. The development of high-definition television and widescreen television are not connected by any technological necessity (...). But the **cultural logic of cinema's superiority over TV naturalized the marriage of high-definition and widescreen images**, marking the newly improved television in relation both to the movie image and to the image of the picture tube set left behind by advancing technology.»¹⁸

Die kulturelle Logik, die hier am Werk ist, offenbart, dass «Kino» sich als kultureller Topos etabliert hat, der, insbesondere mit Blick auf «Feature Films»¹⁹, immersive Erlebensmodi verspricht. Es steht für eine Chiffre der Wahrnehmung, die sich ins kollektive Gedächtnis eingeschrieben hat. Das Besondere hierbei ist, dass zum einen die Erlebnisform «Kino» von der individuellen Erinnerung abhängt: Wie hat man selbst «Kino» erlebt? Zum anderen ist das individuelle Erleben immer auch an das Kino-

15 Spiegel zit. n. Newman/Levine, S. 108.

16 Ebd. S. 103.

17 Ebd. S. 116.

18 Newman/Levine, S. 120, Hervorhebung FH.

19 Newman/Levine schreiben hierzu: «The media content most often used to market HD sets not only positions these screens away from over-the-air (or cable) television and the domestic confines with which it is associated. It naturalizes the link between HDTVs and the masculinized realms of feature films (especially genres like action blockbusters), hard-core gaming, and professional spectators sports, as if these are the inevitable and exclusive purposes of television.» Ebd., S. 106.

Erlebnis im öffentlichen Raum gebunden, mithin mit einem kollektiven Rezeptionsmodus verknüpft. Insofern erweist sich «Kino» als kollektiver Erinnerungsort.

Barbara Klinger hat in ihrer Studie *Beyond the Multiplex* (2006) das Verhältnis von medialer Gegenwart und Geschichte zusammengefasst: «While a focus on technological innovation tends to privilege the new, developments in home film exhibition have always found a significant place for the old».²⁰ In diesem Zusammenhang transportiert das implizite, funktionalisierte «old» eine Vorstellung von «Kino», die sich in konkreten Vermarktungszusammenhängen artikuliert: Betrachtet man die Formatfrage sowie die ästhetischen Verfahrensweisen der zitierten Werbeclips, wird deutlich, dass auf Basis der historischen Vorstellung «Kino» mehr oder weniger offen auf die Überwältigung insbesondere über die Größe der Projektion rekurriert wird. Dabei ist es wichtig, dass die hier angeführten Clips sich aus Kompilationen von weithin bekannten Filmfragmenten zusammensetzen. Unter dem bereits genannten Begriff der Immersion finden sich Topoi von besonderer «Nähe» zum Geschehen, wodurch vor allem auch die emotionale und affektive Einbindung in die Bewegtbilder konnotiert wird; dies kann auf die erzählte Geschichte zielen. Die Clips zur Blu-ray-Disc wie

aber auch zum HD-Fernseher legen darüber hinaus nahe, dass es um eine affektive Involvierung geht. Durch eine phänomenale, überraschende, schockartige Einbindung mittels klassischer Attraktionsmuster (s. z.B. das Zitieren einer Achterbahnfahrt (Abb. 4)) wird ein Mehrwert transportiert und versprochen. In den zitierten Clips äußert sich dies etwa in Bewegungen, die dezidiert auf die Kamera und damit auf den Zuschauer hin erfolgen und die stakkato-artig aneinander montiert werden. Zum anderen wird in den Clips auf die emotionalisierende Wirkung von Großaufnahmen gesetzt, nicht zuletzt, wenn gar in ein Fragment aus Hitchcocks *PSYCHO* (1960) hineingezoomt und damit die Überlebensgröße von Details in den Fokus der Wahrnehmung gerückt wird: Wir sehen in den schreienden Schlund von Janet Leigh unter der Dusche (Abb. 5).

In den zitierten Clips werden darüber hinaus immer wieder kollektive Zuschauerreaktionen antizipiert: Ob animierte gelbe Helfer aus *DESPICABLE ME* (2010)



Abb. 4–5

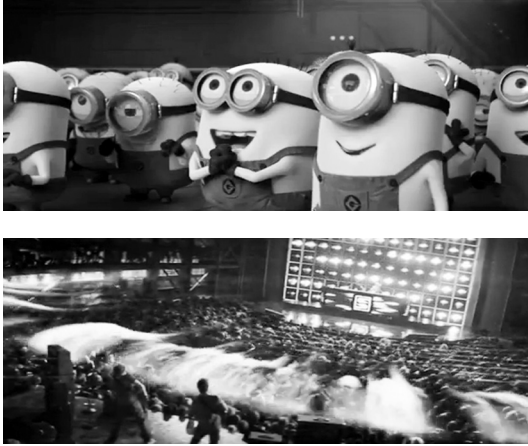


Abb. 6–7

(Abb. 6) oder ein Publikum aus *SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD* (2010) (Abb. 7) – immer wieder wird auf den Kollektivcharakter der Sinneserfahrung durch Filme rekurriert, um eben jene als besonders attraktiv erscheinen zu lassen – nun paradoxerweise für den Konsum alleine zu Hause.

Auch der Topos vom Kino als Zeitmaschine ist präsent. Wiederkehrend finden sich etwa in dem Universal-Clip Fragmente mit hohem Wie-

dererkennungswert aus *BACK TO THE FUTURE* (1985). Damit werden über die Fiktion des Films wie auch über die aktualisierte Erinnerung an den Kino-Hit der 1980er Jahre in doppelter Weise Konnotationen einer Zeitreise evoziert.

So werden aus der Gegenwart, die sich dezidiert in die technologische Zukunft entwirft – «The Future is Blu» – Topoi der Kinogeschichte implizit re-mediatisiert und (vor allem um interaktive Elemente) aktualisiert. «Kino» als institutionalisierte Erlebensform – bei all ihrer amorphen Identität – ist omnipräsent und als referenzgebender Topos gerade bei der digitalen Unterhaltungselektronik nicht wegzudenken.

Jan Distelmeyer spricht diesen Aspekt methodologisch aus einer anderen Perspektive an: Er stellt in seiner Untersuchung zum Dispositiv der DVD und Blu-ray-Disc die Schlüsselbegriffe Flexibilität, Versatilität und Selektivität in den Mittelpunkt.²¹ Diese Begriffe hätten zum einen Konsequenzen für die Vorstellung vom Film als einem stabilen Text. Zum anderen würden diese Begriffe aber auch maßgeblich das Verständnis von der standardisierten, oft in der Forschung angenommenen (stabilen und damit idealen) Rezeptionssituation im Kino sprengen. Distelmeyer verweist auf die konzeptuellen Probleme: «In Gegenwart der Heimvideotechnologie lösen sich Kategorien und Denkmuster (weiter) auf.»²² Dies gelte vor allem für das «traditionelle» Kino-Dispositiv. Dies hat auch nachhaltige Folgen für die Forschung und deren Betrachtung von Film(texten): Gilt es nun, die pragmatischen und performativen Zusammenhänge, die «Milieus»²³, in denen Filme nun erscheinen, verstärkt selbst in die klassische Filmanalyse mit einzubeziehen?

21 Vgl. Distelmeyer, S. 178.

22 Ebd. S. 40.

23 Schneider 2012, S. 100.

THE SOLDIER'S COURTSHIP (1896): Aufführungspraxen, ihre Geschichten und ihr Weiterleben durch die Zeit

Eine solche methodische Rekonfiguration der Forschung nahm die 12. Domitor-Konferenz 2012 in Brighton vor:²⁴ Sie stellte unter dem Titel *Performing New Media, 1895–1915* dezidiert die verschiedenen Formen der frühen Aufführungspraxen des seinerzeit «neuen» Mediums Film zu Beginn des 20. Jahrhunderts in den Mittelpunkt. Damit wurde der Blick auf die unterschiedlichen performativen Praxen und Qualitäten von frühem Film im Zusammenhang seiner Aufführungsstätten auch schon vor der Institutionalisierung des Kinos gerichtet. Dies bedeutet eine Verstärkung und Bereicherung der medienarchäologischen Perspektive. Die tradierten Filmtexte sollen noch nachdrücklicher in den Kontext ihrer zeitgenössischen Präsentationspraxen gestellt werden.

Ich verbinde diesen Ansatz mit der Frage, wie eben diese performativen Qualitäten von frühem Kino in heutige digitale Dispositive übersetzt werden. Im Folgenden wird ein Beispiel besprochen, in dem die zeitgenössischen Aufführungszusammenhänge um 1900, etwa in Variété-Programmen, zur Valorisierung und damit zur Restaurierung eines Films herangezogen und dann Teil der heutigen Präsentationspraxis wurden.²⁵

Hierzu eine kurze Bemerkung zum methodischen Vorgehen und der eingeforderten pragmatischen Perspektive: Wenn man davon ausgeht, dass digitale Medien vor allem auf dem Prinzip der Re-Mediatisierung und Emulation beruhen und wenn man diese Mechanismen historiographisch analysieren will, so schlage ich eine Betrachtungsweise in Clustern vor. Das Denken in einer Cluster-Struktur, gemäß meiner Modellierung, beinhaltet die Bestimmung unterschiedlicher, als «historisch» konnotierter Zeit- und Bedeutungsschichten, die in der Rezeption eines Phänomens möglich werden und verschiedene Bezugsrahmen eröffnen. Diese Schichten werden als ein in sich interagierendes Netz begriffen, das je nach Perspektive und (historischer) Betrachtungssituation momenthaft Bedeutung generieren kann. Im vorliegenden Beispiel bedeutet dies konkret die Analyse der Funktionalisierung der zeitgenössischen Aufführungspraxis um 1900 für die heutige Präsentation des Films.

Der Film *THE SOLDIER'S COURTSHIP*²⁶ von 1896 erlebte seine zweite «Premiere», seine Wiederaufführung, auf dem Festival *Il Giornate del Cinema Muto* in Pordenone 2011:

24 Vgl. www.domitor.org/conf/con-2012.html (01.08.2013).

25 Im Folgenden möchte ich ein kurzes Beispiel zitieren, in dem die Perspektive insbesondere auf die performativen Qualitäten und damit die unterhaltenden Potentiale eines Films historiographisch aufbereitet wurden: Zum einen führte eine so vorgenommene Valorisierung zu ganz praktischen Restaurationsentscheidungen, zum anderen wurde genau dieser Kontext auch begleitend zur Wiederaufführung des Films im Kino als «Premiere der Wiederentdeckung» publizistisch thematisiert.

26 Bei dem Film handelt es um einen kurzen Sketch (1'18" bei 15 fps) über einen liebestrunkenen Soldaten, der seine Herzensdame trifft und sie leidenschaftlich umarmt, wobei andere Passanten in Mitleidenschaft gezogen werden.

«Most sensational is the reappearance, after some 115 years, of one of Britain's (and one of the world's) first fiction films, Robert Paul's *THE SOLDIER'S COURTSHIP* (1896). Known till now only from a few surviving frames and a «flip-book» extract, the film was found in the Cineteca Nazionale of Rome, and will be unveiled, almost complete and painstakingly restored, in the Giornate.»²⁷

Der Film wurde in der Hauptspielstätte des Festivals als erster eines zweistündigen Programms von frühen Filmen unter dem Rahmentitel *Rediscoveries* gezeigt. Dies war eine von drei Möglichkeiten überhaupt, den restaurierten Film von einem Filmprint projiziert in einem Kino vor großem Publikum sehen zu können.

Vor allem in den Festival-Katalogtexten des Filmhistorikers Ian Christie sowie der Kuratorin Irela Núñez von der Cineteca Nazionale di Roma wurde die historische Bedeutung des Films hervorgehoben: «Newly discovered in the Cineteca Nazionale of Rome, after long being considered definitively lost, *THE SOLDIER'S COURTSHIP* restores a vital missing link in the early history of «animated photography»».²⁸ Beide Texte – Núñez befasste sich eher mit der Restaurierungsgeschichte, während Christie allgemeiner über den Film sprach – konstruieren die historische Bedeutung über verschiedene Narrative, wobei die Einordnung, dass der Film als einer der ersten fiktionalen Filme überhaupt anzusehen sei, eine der wichtigsten Auszeichnungen darstellte. Diese Stellung als «Erstling» wird von den Autoren mit der Pionierstellung des Regisseurs Robert Paul in filmtechnologischen Belangen verbunden.

Die Popularität des Films zur Zeit seiner Uraufführung stellt eine weitere Säule der Argumentation in der publizistischen Präsentation dar. Im Festivalkatalog spielt die Vorstellung des hohen Unterhaltungspotentials des Films eine zentrale Rolle. Diese wird insbesondere über die Hervorhebung der performativen Elemente, mit denen der Film gezeigt wurde, illustriert. Die körperliche Ästhetik des slapstickhaften Films sei bei den konkreten Vorführungen in Music Halls und Variété-Theatern etwa mit Geräuschen bewusst hervorgehoben worden (Abb. 8). So wird der Filmhistoriker Amandino Videira Santos zitiert: «...contemporary screenings of the film were accompanied with the sound of kisses and of someone being brusquely thrown to the ground.»²⁹ Die zeitgenössische Attraktion des Films und Intention der Schaffenden werden damit beschrieben «to put a few laughs into the programme».³⁰ Mit der Themenwahl und Darstellungsform sollte an erfolgreiche Modelle aus dem Theater angeschlossen werden, was sich auch bei dem Einsatz des Schauspielerspersonals äußerte. Solche und ähnliche Sketche seien «vehicles for inventive comic actors to deliver the lively action that made them vital part of the Victorian theatre.»³¹

27 Robinson, Jacob 2011, S. 4.

28 Christie 2011, S. 137.

29 Amandino Videira Santos zit. n. ebd. S. 138.

30 Ebd.

31 Ebd., S. 138.

Die so beschriebene historische Aufführungspraxis liefert nun 2011 über die Einträge im Festivalkatalog die diskursive Einordnung des Films sowie zugleich die Rechtfertigung dafür, dass der Film für die Restaurierung und für die Wiederaufführung (zumindest in Pordenone ohne die historische «Geräuschkulisse») ausgewählt wurde: Es sind vor allem seine zeitgenössische



Abb. 8

Popularität und die Unterhaltungsqualitäten, die den Film so «wertvoll» für die heutige Wiederaufführung machen. Dies wird mit einem weiteren Aspekt aus der konkreten Projektionsgeschichte des Films belegt: Der Filmstreifen sei schon nach wenigen Jahren von den unzähligen Vorführungen so in Mitleidenschaft gezogen gewesen, dass er bereits um 1900 manuelle Retouchen erfuhr.³² Sich zu den Spuren dieser Bearbeitung im Filmtext als Geschichte der Aufführungspraxis in der heutigen Restaurierung zu verhalten, stellte eine zentrale memopolitische und ethische Entscheidung im Prozess der Restaurierung dar.³³ Letztendlich entschied man sich, vor allem das Unterhaltungspotential des Films und damit seine ästhetische Struktur weitgehend wieder herzustellen, ohne zu große, von der Handlung ablenkende materielle, fotochemische Schäden oder Fehler zu behalten. Allerdings beließ man einige der Spuren der zeitgenössischen manuellen Retouche. Diese offensichtlichen Spuren in der Fassung von 2011 kann man als materialimmanenten symbolischen Hinweis auf die Restaurierungsgeschichte lesen.

Auf einer konzeptuellen Ebene lässt sich zusammenfassen, dass die Bewertung der performativen zeitgenössischen Aufführungspraxis im Zusammenspiel mit der Einschätzung der Popularität des Films sich mit den Restaurierungsentscheidungen verwoben haben und diese dann wiederum Eingang in die Aufführungspraxis heute finden: zum einen in Form der (Rahmung der) Premiere in einem Kino als Teil des Programms eines historischen Filmfestivals, zum anderen als Teil von Präsentationen der Restaurierung. In verschiedenen «restoration-talks» wird die Anwendung der digitalen State-of-the-Art-Technologien aus dem Jahre 2011 vor-

32 So schreibt Irela Núñez: «A measure of the success THE SOLDIERS COURTSHIP must have enjoyed is evinced by the print in our archive: more than 100 years ago, wear and tear on the negative already required extensive manual retouchings.» Ebd., S. 138–139.

33 Vgl. Núñez, ebd. bzw. den «restoration talk» von Hendrik Teltau, Restaurator der ausführenden Firma Omnimago in Wiesbaden. Großer Dank gilt sowohl Irela Núñez wie Hendrik Teltau für die Hilfe bei den Recherchen zu dieser Fallstudie.

gestellt, wobei der Film als Beleg der erfolgreichen Anwendung von digitalen Tools gezeigt wird.³⁴

Dauerhaft sichtbar ist der Film heute nur als kleiner Ausschnitt (sowohl in Länge wie in Format) auf der Website der Cineteca Nazionale di Roma. Die Cineteca machte die ersten 30 Sekunden auf ihrer Website zugänglich. Der begleitende Text dort setzt die Präsentation des Films direkt in den Kontext seiner Restaurierung. Er beginnt mit den Worten: «Tra i restauri....» Durch die Restaurierung... Das Narrativ der Restaurierung, zu deren Beginn ursprünglich die Popularität des Films als Selektionsargument stand, dominiert die Wahrnehmung. Aus dem ursprünglichen zeitgenössischen Erlebnis im Kino ist nun ein interaktives Erlebnis (pull-model) geworden: Man kann sich als «User» den Anfang des Films über den Link «web TV» anschauen (Abb. 9). Die ursprüngliche, humoristische Slapstick-Handlung als Attraktion tritt hinter der Attraktion der digitalen Restaurierung und der Vorstellung des «Wiedergefunden» oder «Wiederentdeckens» zurück.



Abb. 9

Der Film hat sich seit 2011 multipliziert und ausdifferenziert: Zu drei Zeitpunkten (in Pordenone, in Rom und in Belgrad) war das Kino-Erlebnis im Rahmen einer historisierenden Retrospektive möglich; zudem war der Film mehrfach im Kontext der Präsentation seiner Restaurierung zu sehen. Dabei war das Filmerleben innerhalb einer Power-Point-Präsentation Beleg für die erfolgreiche Anwendung von digitalen Restaurierungstools. Dauerhaft ist der Film in der Website-Version indes als fragmenthafter Teaser zu sehen, der ironischerweise wieder auf die kuratierte Vorführung und damit auf performative Präsentationsmodi im Kino zu verweisen scheint: Der performative Erlebnisraum dieses Films hat sich wegbewegt von der historischen Untermalung und Verstärkung der Slapstick-Gestik hin zu der Performanz seiner eigenen Restaurierungsgeschichte in Form von «restoration talks». Erlebt man den Film heute, ist somit der Inhalt des Films nur eine Ebene, die neben der Handlung auch die Geschichte der historischen Bedingungen von Bewegtbildern und ihren Erschei-

Die «Öffentlichkeit» des Films hat sich seit 2011 multipliziert und ausdifferenziert: Zu drei Zeitpunkten (in Pordenone, in Rom und in Belgrad) war das Kino-Erlebnis im Rahmen einer historisierenden Retrospektive möglich; zudem war der Film mehrfach im Kontext der Präsentation seiner Restaurierung zu sehen. Dabei war das Filmerleben innerhalb einer Power-Point-Präsentation

34 Anlässe, zu denen Hendrik Teltau die Restaurierung vorstellte, waren: am 13.10.2011 in London auf dem Archiving Symposium *Large Scale Digitization of Cultural Heritage*, am Unesco (Welt)Tag des audiovisuellen Erbes am 27.10.2011 in Wiesbaden bei der F. W. Murnau-Stiftung sowie im Kontext des Film Festivals *Cinefest 2011. VIII. Internationales Festival des Deutschen Film-Erbes* in Hamburg vom 12.-20.11.2011.

nungsmodi mittransportiert: Im Erleben und Genießen des heute restaurierten Films vermittelt sich die Leistung der (weitgehend unsichtbar gemachten) digitalen Bildbearbeitung. Diskursiv wird zugleich immer der Link zur historischen Aufführungspraxis des Films und seiner zeitgenössischen Popularität mit in die Gegenwart transponiert. Somit konkretisiert sich in der Multiplikation der Räume, in denen man den Film heute erleben kann, die Kopräsenz unterschiedlicher zeitlicher Schichten des Films und seiner Aufführungspraxen.

Das (Wieder-)Entdecken des Ursprungs des Kinos mit einer DVD

Eine anders nuancierte Kopräsenz medialer Zeitschichten findet sich im folgenden Beispiel: Die DVD-Edition des Institut Lumière in Lyon und des CNC³⁵ verspricht, dass man einen der Ursprünge des Kinos (wieder)entdecken könne: THE LUMIÈRE BROTHERS FIRST FILMS (1985–1905).³⁶ Dabei unterliegen die Filme der Brüder Lumière auf dieser DVD einem spezifischen Präsentationsmodus. Die zum Teil sehr kurzen historischen Aufnahmen sind von den Herausgebern zu einem Film zusammenmontiert worden. Die Filme bilden einen einzigen Langfilm, der in sich über die Montage eine eigene Dramaturgie entfaltet. Das Menü, auf das ich in der nachfolgenden Analyse ein besonderes Augenmerk richten werde, benennt so auch seine Option, den hier editierten Inhalt zu sichten, mit «Begin Feature» – so als würde es sich tatsächlich um einen «Feature Film» handeln. Damit gerät die editierte Kompilation von Lumière-Filmen zu einem filmisch historiographischen Narrativ über den Ursprung des Kinos.

Neben dieser historiographischen Formierung des editierten Materials ist in erster Linie die Menü-Struktur der DVD von Bedeutung. Vor dem Hintergrund von Jan Distelmeyers grundsätzlichen Überlegungen zum Dispositiv der DVD kann man das Menü als Ereignis-Struktur begreifen³⁷: Das Menü als Bedingung des Sichtbarmachens einer DVD zwingt «uns» als User und Konsumenten zur Selektion, ermögliche gezielte Sprünge im «Programm», in den Kapiteln und lasse uns die Wahl, etwa über die Tonspur oder über die Musikkbegleitung zu entscheiden. Damit werde das editierte Material nach unserem Auswahl-Akt zum Ereignis –

35 Hg. von The Lumière Brothers Association, edited by Thierry Fremaux of the Institute Lumière and the Archive du film du Centre National de la Cinématographie (CNC). In der der Verf. vorliegenden englischen Edition wird hier und im Folgenden auf die englischsprachigen Titel und Credits rekurriert. Auf der vorliegenden DVD sind aber auch die französischen Sprachfassungen auswählbar.

36 Interessanterweise kommt es bei dieser DVD-Edition zu der Parallelität, dass es sich hierbei mediengeschichtlich gesehen um ein recht frühes Beispiel einer DVD (aus dem Jahr 1999, englischsprachiger Release) handelt, die die «ersten» Filme editiert. D. h. auch die DVD als Speicher- und Wiedergabemedium an sich stellt eine Neuheit am Ende der 1990er Jahre dar. Vgl. Distelmeyer 2012, S. 63f.

37 Distelmeyer bespricht in seiner Studie nicht die vorliegende DVD-Edition. Seine hier zitierten Überlegungen sind grundsätzlicher Art.

einem Ereignis, das sich grundlegend von der Eröffnung einer Filmvorführung im Kino-Dispositiv unterscheidet.³⁸

Der Fall der Lumière-DVD birgt insofern wirksame filmhistoriographische Mechanismen: Wir entscheiden uns etwa für die Variante, in der der Filmregisseur und Präsident des Institut Lumière, Bertrand Tavernier, über die zusammenmontierten Filme der Lumières als Voice Over eine eigene Narration legt. In einer cluster-artigen Perspektive kann man einige Parallelen zwischen den performativen Elementen einer DVD und dem frühen Kino entdecken: Der Voice Over funktioniert als Filmerzähler oder Bonimenteur, der uns – in diesem Fall Kinogeschichte – «neu» in einer eigenen Version erzählt.

Noch stärker als diese Parallele hebt Distelmeyer die Rolle des Menüs als «Vorraum» zum editierten Material hervor – und er zieht eine Linie zu historischen Aufführungspraxen des Kinos aus den 1910er Jahren:

«Die (...) Architektur der DVD führt (...) zurück zur Gestaltung des Kinoraums und darin präsentierten Inszenierungen, die auf ihre Art etwas wie Immersion versprechen. Man könnte dies als *remediation* der szenischen Prologe der Stummfilmära bezeichnen.»³⁹

Und weiter:

«(E)s scheint, als erinnere sich die Filmindustrie in dem Augenblick, in dem ihre Produkte das Kino verlassen, um mehr denn je mit anderen Medien des Home Entertainment zu konkurrieren, jener Tradition, mit der sich Film und Kino einst institutionell etablierten».⁴⁰

Die szenischen Prologe, auf die Distelmeyer hier rekurriert, dienten dazu, die Zuschauer in die Stimmung des Films meist vorbereitend eintauchen zu lassen⁴¹:

«Mitte der Zehnerjahre (...) taucht ein Element der theatralischen Darbietung in den Programmen auf, das mit der neuen Hauptattraktion, dem Langfilm, in einem engen Zusammenhang steht. Es handelt sich um Bühnenpräsentationen einzelner Szenen und Motive aus dem Film unmittelbar vor dessen Beginn, zum Zweck der Einstimmung des Publikums.»⁴²

Was Distelmeyer hier medienhistoriographisch ausmacht, lässt sich auf motivischer wie inszenatorischer Ebene bei dem vorliegenden Beispiel wiederfinden. Das Menü-Design der DVD *The Lumière-Brothers First Films* zeigt von leichter Hand gezeichnete Zuschauerreihen, die angeregt auf eine «leere» Leinwand reagieren. Die Figuren wirken mit ihren Handbewegungen und Körperhaltungen animiert.

38 Vgl. Distelmeyer 2012, S. 173.

39 Ebd., S. 164.

40 Ebd. S. 163.

41 Vgl. Hediger 2003, S. 75.

42 Ebd. S. 70.



Abb. 10

Die Kinder, Frauen und Männer unterschiedlichen Alters tragen Kleidung der Jahrhundertwende, sie sitzen in Stuhlreihen vor einer roten Fläche, darauf prangt rechts oben der Name der Produktionsfirma der DVD. Die räumliche Anordnung erinnert sehr an ein Kino (Abb. 10).

Und der Eindruck ist richtig: Es handelt sich bei dem Bild um eine Bearbeitung des ersten Plakats für den Cinématographe Lumière. Auf dem Originalplakat ist die prägnante Szenerie des *L'ARROSEUR ARROSÉ* auf der Leinwand zu sehen, doch in dem DVD-Menü ist die Leinwand wegretouchiert. Statt dessen befinden sich dort die Auswahloptionen des DVD-Menüs!

Aus der Attraktion der Bewegtbilder im Kinosaal ist für das abgebildete Publikum das Menü zur Attraktion geworden; dies gilt zugleich für den DVD-User, für den die Faszination, neben dem Rezeptionsgenuss des editierten Films, in den Wahlmöglichkeiten des Menüs besteht. So prangt auch links neben dem Menü der Titel der DVD-Edition – statt des ursprünglich dort abgebildeten Films.

Hier wird also ein selbstreflexiver Raum zitiert, dargestellt und symbolisch inszeniert, in dem sich mehrere Ebenen überlagern: Nicht nur wird die Menü-Auswahl zur motivischen wie tatsächlichen interaktiven Attraktion, sie ersetzt die historische filmische Attraktion im Kino, die aber immer noch als Andeutung vorhanden ist. Auch die Autorschaft wird clusterartig dokumentiert: Die Produktions-

firma der DVD erscheint genauso wie der Name der Lumières als Gegenstand der Edition.⁴³ Das vorliegende DVD-Menü vermittelt die (ahistorische) Überlagerung und Gleichzeitigkeit der medienhistorischen Stationen vom Kino-Dispositiv als Attraktion sowie zugleich die Faszination der DVD – mit ihrem programmatischen Interaktivitätsversprechen als Mythos des Digitalen.⁴⁴

Das Menü konstruiert in diesem Kontext aber paradoxerweise einen aus der Geschichte entlehnten «Genusswert»: «Die Prologe ‹verdoppelten› die Wirkung des Films nicht nur deshalb, weil sie den Einstieg in die fiktionale Welt erleichterten, sondern auch, weil sie den *Schau- und Genusswert der Show* als solcher verstärkten.»⁴⁵ Die Evozierung des Kino-Erlebnisses ist nicht nur Referenz, sondern wird explizit als Genusswert im Kontext der DVD vermarktet. Die historische Kino-Situation bei den Lumières wird hier zur kollektiven Chiffre einer neuen Form des Erlebens und des Erfahrens. Auf beiden Ebenen entdeckt man «neue» Medien, neue sinnliche Erlebensformen: Das «Kino» wird als «neues», faszinative Erfahrung zitiert, der heutige Zuschauer entdeckt zugleich das «historische» Kino in der vorliegenden Edition. Darüber hinaus ermöglicht das «neue» Medium DVD wiederum eine weitere «neue» Form des Entdeckens des Materials. Durch die Abbildung der Publikumsreihen, in die der User, der aktuelle Rezipient, qua Blickrichtung mit eingereiht wird, wird er auch Teil des Publikums. Diese Positionierung suggeriert wieder clusterartig zweierlei; zum einen, dass etwas gezeigt wird, das man kollektiv erlebt; zum anderen aber auch, dass das Erlebnis einen festen Platz in der Geschichte hat und es kollektiv erinnert wird. Indem ein kollektiver Erfahrungsmodus konnotiert wird, wird damit auch die historische Position und Bedeutsamkeit affirmiert: Auch wenn man nun nicht mehr im Kino ist, die Filme in einer ganz neuen dramaturgischen und dispositiven Konfiguration rezipiert, so bleibt doch das cineastische Erleben von Bewegt-Bildern als imaginärer Mehrwert.

Fazit

Ich habe mit den drei sehr unterschiedlich gelagerten Varianten versucht zu zeigen, dass gerade in einer medialen Umgebung, in der Filme aus dem Kino hinaus in andere Kontexte migrieren, das «Kino» zur Chiffre und Referenz ästhetischen, sinnlichen und phänomenalen Erlebens wird. Dabei bewegen sich die Prozesse der Referenzierung zwischen den zwei von Bolter/Grusin ausgemachten Strategien der Remediation zwischen Hypermedialität und Unmittelbarkeit⁴⁶: Mal wird offen die Kino-Situation abgebildet und als Dispositiv zitiert, meist aber wird über die Film-

43 Folgt man nun der von Distelmeyer aufgemachten historischen Spur der Prologe, so kann man Hediger zitieren mit: «Prologe stimmten das Publikum nicht nur auf der Ebene von Thema und Motiv ein, sie wurden auch in stilistischer Hinsicht auf den Film abgestimmt.» Ebd., S. 80.

44 Vgl. Manovich 2001, S. 55ff.

45 Hediger, S. 86 (Herv. F.H.).

46 Bolter, Grusin 1999.

bilder und ihre Montage implizit die Idee einer überlebensgroßen Leinwand- und damit Attraktionsästhetik vermittelt und funktionalisiert; d.h., hier wird das zitierte Medium Film in seiner unmittelbaren Wirkung genutzt.

Dieser Befund wirft, so meine These, vor allem medienhistoriographische Problemstellungen auf: «Kino» wird paradoxerweise im Zeichen digitaler Dispositive zur institutionalisierten Chiffre von sinnlicher Überwältigung und «faszinativer» Bewegtbildwahrnehmung. Diese Chiffre definiert sich nicht essentialistisch, ontologisch oder absolut⁴⁷, sondern wird in den unterschiedlichen «digitalen» Kontexten immer wieder zwischen hypermedialen und unmittelbar wirksamen Zitationsverfahren – etwa über das Montieren von (bekannten) Filmfragmenten und ihrer mittransportierten Fiktionen – neu referenziert und damit konstruiert.

Dies hat methodische Konsequenzen. Digitale Medien und der Einsatz digitaler Technologien in der Filmrestaurierung und -edition stellen die Mediengeschichtsschreibung mit ihren Verfahren der Remediation und Emulation ihrer Vorgängermedien in Pastiche- oder Zitatstrukturen vor schwerwiegende Probleme: Wie lassen sich die Phänomene überhaupt noch (historisch) systematisieren? Wie lässt sich die wirkende historische Dynamik denken? Vor dem Hintergrund dieser Überlegungen habe ich die Methode einer cluster-artigen Perspektive modelliert. Diese basiert auf einem Denkmodell der koexistierenden Zeitschichten, in denen Parallelen zwischen historischen, bereits dagewesenen und untersuchten medialen Verfahren und «neue» Phänomene aufeinander bezogen werden. Damit können Horizonte möglicher Interpretationen, Bedeutungs- und Wirkungsweisen aufgezeigt werden.

Eine solche Perspektive muss aber an eine dezidiert pragmatische und die jeweiligen Ebenen ausdifferenzierende Herangehensweise an digitale Phänomene gekoppelt sein, um die Bedingungen der Remediation und damit die historiographischen Konsequenzen präzise erfassen zu können. Insofern habe ich in meinen Analysen beschrieben, wie «Kino», aus seinen vielfältigen historischen Erscheinungsweisen heraus, auf Begriffe wie sinnliche Überwältigung, Performanz, Überlebensgröße, Ereignis und Kollektivität hin in den untersuchten Beispielen konstruiert und funktionalisiert wurde: Was hier entsteht, ist nur ein *Bild* dessen, was Kino im 20. Jahrhundert bedeutet hat. Es ist eine *Vorstellung* unter der Bedingung von Dispositiven, die (bislang) eher für die Gleichzeitigkeit unterschiedlicher Schichten in der geschichtlichen Dynamik stehen als für ein Ablösungsmodell. Festzuhalten ist, dass es zum Prinzip der «neuen» digitalen Dispositive gehört, sich oft sogar affirmativ und unmittelbar der Geschichte zu bedienen, um als neue Erlebnisräume zu erscheinen.

47 Eine generelle Definition, was «Kino» ist, ist sowieso transhistorisch wohl kaum möglich.

Liteartur

- Bolter, Jay David/Grusin, Richard: *Remediation*. Cambridge 1999
- Broeren, Joost: Digital Attractions: Reloading Early Cinema in Online Video Collections. In: Snickars, Pelle, Vonderau, Patrick (Hg.): *The YouTube Reader*. Stockholm 2009. S. 154–165
- Christie, Ian: The Soldier's Courtship. In: *Catalogue 2011. Le Giornate del Cinema Muto 1–8. October, Pordenone* 2011. S. 136–138
- Distelmeyer, Jan: *Das flexible Kino. Ästhetik und Dispositiv der DVD & Blu-ray*. Berlin 2012
- Hediger, Vinzenz: «Putting the Spectator in a Receptive Mood» Szenische Prologe im amerikanischen Stummfilmkino. In: *montage AV*, 12,2,2003. S. 68–87
- Heller, Franziska: *Ben Hur* vs. *Star Wars*. Technikdiskurse und filmwissenschaftliche Methoden im Zeichen der Digitalisierung am Beispiel der Blu-ray-Disc. In: *Augenblick*, Nr. 52, 2012: *Positionen und Perspektiven der Filmwissenschaft*. S. 67–86
- Núñez, Irela: The Soldier's Courtship. The restoration. In: *Catalogue 2011. Le Giornate del Cinema Muto 1–8. October, Pordenone* 2011. S. 138–139
- Klinger, Barbara: *Beyond the Multiplex. Cinema, New Technologies and the Home*. Berkeley, Los Angeles 2006
- Lev Manovich: *The Language of New Media*. Cambridge 2001
- Newman, Michael Z., Levine, Elana: *Legitimizing Television. Media Convergence and Cultural Status*. New York 2012
- Robinson, David, Jacob, Livio: Introduction. In: *Catalogue. Le Giornate del Cinema Muto 1–8. October, Pordenone* 2011. S. 4
- Schneider, Alexandra: Kann alles außer Popcorn, oder Wann und wo ist Kino? In: Philipp Brunner, Jörg Schweinitz, Margrit Tröhler (Hg.): *Filmische Atmosphären*. Marburg 2012. S. 91–106.
- Thorburn, David/Jenkins, Henry (Hrg.): *Re-thinking Media Change. The Aesthetics of Transition*. Cambridge 2004

Webseiten

- <http://www.youtube.com/watch?v=Kc3C5Lq3i9Q> (15.07.2013)
- <http://www.youtube.com/watch?v=mfSNZtLc3is> (20.08.2013)
- [http://www.youtube.com/watch?v=V67NdO_pr_w&feature=related_\(11.07.2013\)](http://www.youtube.com/watch?v=V67NdO_pr_w&feature=related_(11.07.2013))
- <http://www.youtube.com/watch?v=3YgHPcr2l48&feature=related> (11.07.2013)
- www.domitor.org/conf/con-2012.html (01.08.2013)