

Elisa Linseisen

Werden / Weiter / Denken. Rekapitulation eines Post-Cinema-Diskurses

2018

<https://doi.org/10.25969/mediarep/2441>

Veröffentlichungsversion / published version

Rezension / review

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Linseisen, Elisa: Werden / Weiter / Denken. Rekapitulation eines Post-Cinema-Diskurses. In: *Zeitschrift für Medienwissenschaft*. Heft 18: Medienökonomien, Jg. 10 (2018), Nr. 1, S. 203–209. DOI: <https://doi.org/10.25969/mediarep/2441>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Creative Commons - Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitungen 3.0 Lizenz zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

Terms of use:

This document is made available under a creative commons - Attribution - Non Commercial - No Derivatives 3.0 License. For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0>

WERDEN / WEITER / DENKEN

Rekapitulation eines Post-Cinema-Diskurses

von ELISA LINSEISEN

Francesco Casetti: *The Lumière Galaxy: Seven Key Words for the Cinema to Come*, New York (Columbia Univ. Press) 2015 (Film and Culture Series).

Shane Denson, Julia Leyda (Hg.): *Post-Cinema: Theorizing 21st-Century Film*, Falmer (Reframe Books) 2016, Open Access online unter reframe.sussex.ac.uk/post-cinema

Malte Hagener, Vinzenz Hediger, Alena Strohmaier (Hg.): *The State of Post-Cinema. Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*, London (Palgrave Macmillan) 2016.

Vinzenz Hediger, Miriam De Rosa (Hg.): *Post-when? Post-what? Thinking the Moving Image Beyond the Post-Medium Condition (Cinema & Cie, Vol. XIV, Nr. 26/27)*, Mailand (Il Castoro) 2017.

Astrid Deuber-Mankowsky: *Queeres Post-Cinema*, Berlin (August) 2017.

Spätestens seit den filmphilosophischen Arbeiten von Gilles Deleuze werden Film und Kino in ihrer Kompetenz begriffen, sich ständig zu verändern und das Werden als nichtlineare Zeitlichkeit mit und durch den Film zu entfalten und zu denken. Dieser ästhetischen und technischen Potenzialität des Mediums gegenüber erscheint es seltsam unangemessen, es durch eine medienhistorische

«Taktung» in diskrete Abschnitte zu unterteilen. Eine radikale Form dieser Klassifizierung ist die wertende Gliederung in «alt» und «neu». Eine solche technikhistorische Innovationsteleologie konnte das Kino lange nicht erschüttern und führte im Gegenteil zu Theoretisierungen, die die Technisierungshybris an den Mythos vom totalen Kino koppelten. Egal mit welcher Neuerung aufgetrumpft wurde, das technische Aufgebot schien dem Ideal des Kinos immer nachzustehen – es sei noch nicht einmal erfunden, so André Bazins berühmte These.

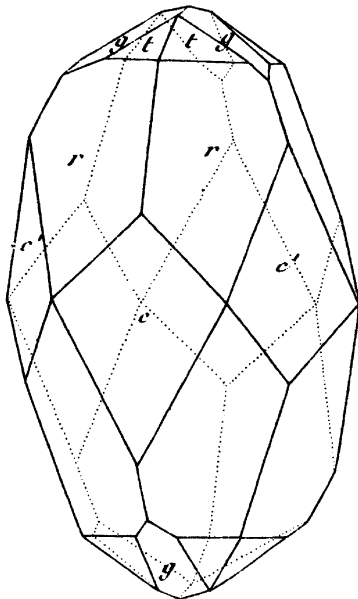
Jedoch tritt mit dem Jahrtausendwechsel eine Situation ein, die nicht nur die Filmindustrie, sondern auch die Filmwissenschaft auf ihre Modulationsfähigkeit hin testet. Denn das Kino und der Film werden in ein mediales Konkurrenzverhältnis gesetzt, welches nicht mit vorhergehenden Selbstbehauptungsmomenten in der Kinogeschichte (gegenüber Fernsehen oder Video) vergleichbar zu sein scheint. Die Digitalität stellt den Film, das Kino und seine Wissenschaften vor Herausforderungen, weil, so scheint es, Wandlungsfähigkeit und Modulationskompetenz nun unter einem anderen Vorzeichen – dem der binär kodierten Signale – stehen. Die unter der Digitalität gehandelten medialen Phänomene liefern die damit verbundene Verheißung gleich mit: Sie sind die neuen Medien, und Kino wird auf Grund seiner technischen Spezifikation zum alten, weil analogen, Medium – Wandlungsfähigkeit hin oder her.

Eine Etappe in dieser Geschichte ist folgende: Am 30. März 2005 treffen sich George Lucas, James Cameron und andere einflussreiche und finanziell erfolgreiche Männer der Filmbranche in Las Vegas zur jährlichen Filmmesse ShoWest mit einer Mission: «to sell digital cinema».¹ In einem gemeinsamen Panel plädieren sie für die neue Technik. Am 20. Juni 2005 veröffentlicht die Digital Cinema Initiatives, der Dachverband amerikanischer Filmstudios, die erste Normierung zu den neuen DCI-Standards, um die Durchsetzung der Digitalisierung des Kinos zu beschließen. Das Problem, das sich hier, neben den monopolistischen Zwangsvorgaben, stellt – in den USA waren zu diesem Zeitpunkt weniger als hundert Filmtheater mit der Digitaltechnik ausgestattet –, liegt vor allem in der Arglosigkeit, mit der die Reichweite und der revolutionäre Charakter der Umstellung hingenommen wurde – nicht nur von Gesellschaft und Industrie, sondern auch von der Wissenschaft.

Welche Probleme und Fragen, aber auch welche Anreize sich aus der Bewertung einer technischen Neuerung als Umbruchssituation ergeben und welche Forderungen damit entstehen, Film und Kino in Bezug auf ihre Wandelbarkeit anders oder neu zu denken, lässt sich in einer seit acht Jahren² höchst produktiven Diskussion über audiovisuelle Medien wahrnehmen: dem Diskurs zum sogenannten Post-Cinema und explizit seiner Kristallisation der letzten Jahre in umfangreichen

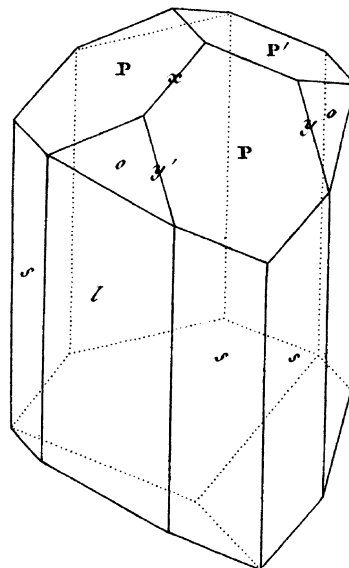
internationalen Sammelbänden und Monografien. Die in den Publikationen spürbare Dringlichkeit mit unterschiedlichsten epistemischen Einsätzen (gendertheoretisch, filmhistorisch, kulturwissenschaftlich) zeigt, welche Dynamiken freisetzt werden, wenn arbiträre Einschnitte als Notwendigkeiten ausgewiesen werden. Für solche künstlichen Zäsuren hat die Wirtschaftswissenschaft den Begriff der «geplanten Obsoleszenz» geprägt, also jene im kapitalistischen System intendiert implementierten Sollbruchstellen eines Produkts, die beabsichtigt Differenzen zwischen alt und neu hervorrufen. Die Arbeiten um den Begriff «Post-Cinema» können als Versuche gelten, dieser dem Kino und dem Film aufgedrängten, von Protagonist_innen geplanten Obsoleszenz durch die Verheißungsgeschichten um das Digitale zu begegnen und die Frage nach Veränderung und Wandel, für die das Kino steht, in Kontrast, aber auch in Konvergenz mit der Modulationsfähigkeit der Digitalität zu stellen und abzugleichen.

«Post-Cinema» handelt also von dem Verhältnis von Kino und Digitalität zu ihrer je spezifischen Transformierbarkeit. In den einzelnen Ansätzen wird diese Relation jedoch aus sehr unterschiedlichen Perspektiven betrachtet, und so bleibt unsicher, was denn nun mit «Post-Cinema» ins Zentrum der Analyse rückt – die Frage nach dem Kino oder die Frage nach der Digitalität? Es scheint, dass dieses Wechselverhältnis im Aufbau des Arguments zu einer Abstraktion der Sache führt. Einerseits wird Digitalität unter der Folie «Kino» greifbar und umgekehrt findet Kino über «Digitalität» neue Berücksichtigung. Die Anführungszeichen erscheinen in jeweiligem Fall als notwendiges diskursives Tool, um Kino oder Digitalität in ihrer Komplexität in den Blick zu bekommen. Ansonsten, und dieser Befund lässt sich in den Diskussionen um «Post-Cinema» nachvollziehen, läuft man Gefahr, die Analyse durch ähnliche konvergente Züge unpräzise werden zu lassen. Hält man die Differenz aufrecht, so können «Kino» oder «Digitalität» als heuristische Abstraktionen auf den Plan treten und die Medienkonkurrenz auf Formen der Wandelbarkeit, des Werdens und der Transformation hin überprüft werden. Dabei werden «Kino» wie «Digitalität» kurzzeitig zu Konfigurationen, die in ihrer eigenen Medialität abstraktes filmisches oder digitales Denken über das jeweilig andere Phänomen beschreibbar machen: «Digitalität» denkt über Kino nach und «Kino» über Digitalität.

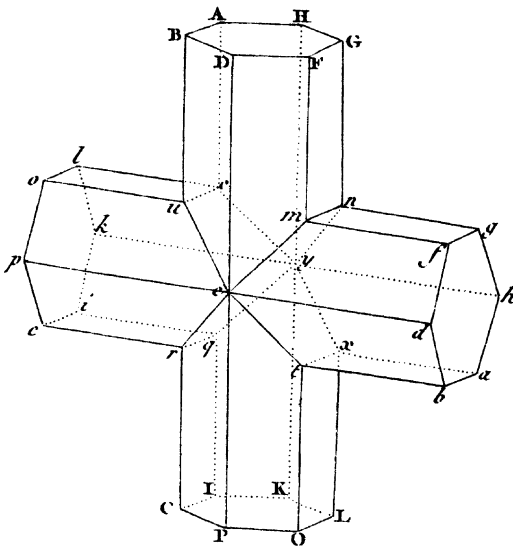


In affektphilosophisch und filmtheoretisch geleiteten Auseinandersetzungen mit Post-Cinema, am prominentesten geäußert von Shane Denson, der als eine_r der Protagonist_innen im Diskurs auftritt, etwa mit seiner zusammen mit Julia Leyda herausgegebenen tausend Seiten umfassenden Open-Access-Publikation *Post-Cinema. Theorizing 21st-Century Film*, zeigt sich in erster Linie eines: die Theorieattraktivität von Digitalität. Auf die Standardschlagwörter «interactive, networked, ludic, miniaturized, mobile, social, processual, algorithmic, aggregative, environmental, or convergent» (S. 1) gebracht, tritt im Vorwort das Problem der Zusammenführung von «Kino» und «Digitalität» unter deduktiven Vorzeichen auf den Plan. Es soll darum gehen, mit dem summarischen und synoptischen Begriff «Post-Cinema» eine mediale Landschaft in den Griff zu bekommen, die mit jenen Adjektiven spezifiziert werden kann. «Post-Cinema» zeichne sich dadurch aus, die medienkonvergierende Tendenz des Digitalen in den Blick zu bekommen, ohne die interne Varianz der Phänomene zu vereinheitlichen (vgl. S. 2). Das Zentrum der voluminösen Publikation von Denson und Leyda bilden die vier auf Vorträgen basierenden Texte von Steven Shaviro, Patricia Pisters, Adrian Ivakhiv und Mark Hansen, die 2015 auf der Jahreskonferenz der Society for Cinema and Media Studies in Montreal auf eine medienphilosophische Analyse von Subjekt/Objekt-Relationen unter Einfluss digitaler audiovisueller Medientechniken abzielten. Im Sammelband ist diese Fragestellung umgeben von schon an anderer Stelle publizierten einschlägigen Beiträgen aus jenem Kontext der Theorie der «neuen Medien», der mit Lev Manovichs 1995 geäußertes und hier wieder aufgenommener Frage «What is Digital Cinema?» gewissermaßen eröffnet wurde

Mit diesem theoretischen Framing wird die Frage nach dem Post-Cinema bei Denson und Leyda in die Nachfolge einer theoretischen Ahnenschaft gestellt. Digitalität wird mit Hilfe postmoderner Bildtheorien sowie kybernetischer Utopieversprechen als entmaterialisiert und hyperrealistisch charakterisiert, in der Regel auf Grund der Prekarisierung von Indexikalität durch den Verlust des fotografischen Materials.³ Zwar kann Post-Cinema als Gegenbegriff zu jener Innovationseuphorie der Theorie der «neuen Medien» gelten. Die Gefahr ist aber weiterhin, dass, trotz eines Kontinuitätsnarrativs von analog zu digital, diese Differenz als leitender Umbruch einer kinematografischen und einer digitalen



Wandlungsfähigkeit wahrgenommen wird. Gleich mitgeliefert wird in dieser Differenz eine normierende Hierarchisierung, meist zugunsten des Analoges: Hier wird auf der Varianz des Kinos bestanden, wie es der Text «Simulating the Past» von Sabrina Negri in *Post-when? Post-what? Thinking the Moving Image Beyond the Post-Medium Condition*, der von Vinzenz Hediger und Miriam de Rosa herausgegebenen Ausgabe der Zeitschrift *Cinéma & Cie*, deutlich macht. Dass Digitalität aber von «Neu» zu «Post» eine Mediengeschichte von den Anfängen der Kommerzialisierung des Internets bis zur jetzigen Situation einer Allgegenwärtigkeit des Web 2.0 umfasst, wird dagegen im postkinematografischen Diskurs höchstens aus medienkulturwissenschaftlicher Perspektive in Einzelfallanalysen bestimmter Digitaltechniken thematisiert (wie es Ramon Lobato und Tessa Dwyer machen in «Informal Translation, Post-Cinema and Global Media Flows», in dem von Malte Hagener, Vinzenz Hediger und Alena Strohmaier herausgegebenen Sammelband *The State of Post-Cinema. Tracing the Moving Image in the Age of Digital Dissemination*). Das Digitale tritt hier also vor allem als ein heuristisches Konstrukt «Digitalität» auf den Plan, um «Kino» zu spezifizieren. Feststellbar ist dabei, dass Post-Cinema meist keine post-digitalen bzw. Post-Internet-Fragestellungen aufwirft, die wiederum eine Differenz von digital und nichtdigital als obsolet verstehen,⁴ indem Digitalität, materiell, sozial und politisch jenseits von Hyperrealismusfantasien als



«reale Welt» beschreibbar wird.⁵ Der postkinematografische Diskurs hingegen besteht hier auf der Differenz zugunsten des Kinos, auch wenn die kumulative Kraft neuer Medien als ein breiter medienepochaler Wandel vom Kino zum Post-Kinematografischen wahrgenommen wird (vgl. Denson/Leyda, S. 2).

Das Gefühl, sich inmitten dieses Wandels zu befinden, ist, das skizziert Denson in seinem Beitrag für Hediger/de Rosa, das post-kinematografische Symptom schlechthin (vgl. S. 28). Begründet auf einer «discorrelation» von mikro-temporalen, materiellen Veränderungen, die so klein sind und so schnell passieren, dass sie unterhalb der Wahrnehmungsschwelle – post-perzeptuell (vgl. S. 22)⁶ – vonstattengehen, beschreibt Denson mit «Post-Cinema» eine radikal transitorische Zeitlichkeit. Festgemacht an der fehlenden Selbst-Präsenz und Zukunftsgerichtetheit datenbasierter, applikationsabhängiger Digitalbilder, die nicht fixiert sind, sondern, im Sinne von *image processing*, abhängig von ihrer kontextabhängigen «Bildumgebung» (Kodierungseinstellungen, Bandbreiten, Buffer, Rechenleistung) immer wieder neu ausgeführt werden, muss, so Denson, von der Spekulation als zentralem Untersuchungsmodus für diese medialen Phänomene ausgegangen werden (vgl. S. 30).

Der so offengelegte «Spekulativismus» wird zum Test am Kino, wenn Denson diese Art der Verknüpfung von Wahrnehmung, Materialität und Zeitlichkeit auf

die Differenz von Kino und Post-Kino projiziert und von einer «speculative possibility inherent in cinema itself» (S. 25) ausgeht. Denn wenn Kino über die Frage nach seiner Vergänglichkeit mit dem Begriff «Post-Cinema» eingeholt wird und «Post-Cinema» immer schon radikal transitorische Zeitlichkeit ist, dann fallen beide im Moment des Werdens zusammen. Und dieses ist, so Denson, kein unabgeschlossenes. So geht es nicht darum, auf «geplante Obsoleszenzen» zu blicken, z. B. in den definitorischen Bedürfnissen, Zeitabschnitte als «closed unit» (S. 26) wahrzunehmen, Verluste (des Index, der Institution oder des Zelluloids) zu verzeichnen oder mit «Post-Cinema» das Kino als vergängliches oder als kontinuierliches konstruieren zu wollen.

Die Unterscheidung von Kino und Post-Cinema ist für Denson dennoch eine notwendige, weil erst mit «Post-Cinema» der Einsatz eines Verzichts auf eben solche Differenzen klar wird. Von der Mitte aus begriffen lernt das Kino, getestet an der genuin als vergänglich verstandenen «Digitalität», die eigene Wandlungsfähigkeit unter spekulativen Vorzeichen zu denken. Kino wäre somit Werden – und «Post-Cinema» die Möglichkeit, dieses Werden als differenzlos zu verstehen. D. h. auch, dass, nach Denson, der Unterschied von Kino und Post-Kino im post-digitalen Sinne kassiert werden würde. Kino wird von der auf den beschriebenen mikro-temporalen und post-perzeptuellen Prozessen basierenden medialen Ökologie absorbiert und wird zu «Kino». Ohne obsolet zu werden, träte es nur mehr virtuell und weniger aktuell auf den Plan, weil es selbst als delezianisches Erinnerungsbild in einer post-kinematografischen Medienkultur Bestand hat (vgl. S. 30).

Auch in Francesco Casetti's Auseinandersetzung mit Post-Cinema büßt «Kino» an «ontologischer Dichte» ein. Mit Hilfe von Walter Benjamins Begriff des «dünnen Mediums»,⁷ das die Medienspezifität in zeitlicher Differenz, die Medialität des Kinos also erst durch einen Abstand zu seiner Entstehung und Etablierung – im Abklingen, als «Kino» – offenlegt, abstrahiert Casetti vom historischen, materiellen, konkreten Befund und stellt in seinem Buch *The Lumière Galaxy* anhand von sieben *keywords* die Frage nach der Wandlungsfähigkeit und dem Werden des Kinematografischen unter digitalen Voraussetzungen. Eine Tour de Force der Film(-theorie)-geschichte wird von Casetti kombiniert mit einem Kanon an Texten aus dem New-Media-Kontext und der Initiationsphase des digitalen Kinobildes

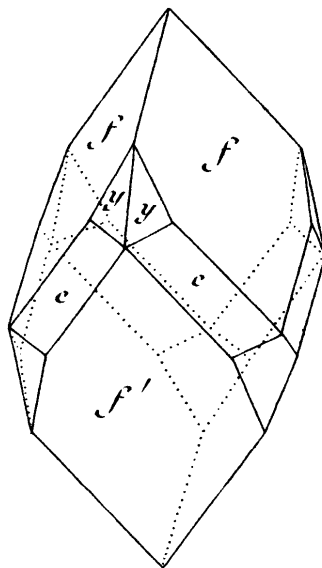
(Manovich, Rodowick, Friedberg) und dekanonisieren den Medienbeispielen, die das Phänomen «Kino» vom Museum bis zum Domplatz an den unterschiedlichsten Orten und in den unterschiedlichsten Konstellationen aufspüren – Casetti spricht von «Relocation» (vgl. S. 17–43). Auffällig ist, wie dabei im Englischen eine grammatikalische Zeitmodulation und Formel zum Verdichtungsmoment für die Frage nach neuen Formen des kinematografischen Wandels in Bezug auf die Modulationsfähigkeit der Digitalität wird: *has always been*. Die Verlaufsform des *past perfect progressive* führt auf zweihundert Seiten immer wieder folgende Struktur ein: Das Digitale fordert das Kino heraus und setzt dessen Identität aufs Spiel. Ein Blick in die Filmgeschichte zeigt: Das ist nicht neu, der Film stand schon immer auf dem Spiel; ein dialektisches Prinzip wird gesucht, um die gegenwärtige Situation zu erklären. Verantwortlich sei, so Casetti, erstens das Verblassen des Mediums («the fainting of the medium», S. 206) und eine paradoxe Struktur, die «Kino» dort wiedererkennt, wo es nicht ist («the paradoxes of recognition», S. 208). Das Medium, das sich regelrecht verflüchtigt, um «easier and more direct» (S. 207) zu sein, als es die normierte Regelmäßigkeit des klassischen Kinos vorgibt, kann sich relokalisieren, in neuen Umgebungen und auf neuen Geräten auftauchen und in seinen vielfachen Ausführungen – im Wandel – zu einem fundierteren Verständnis über sich selbst führen, als es das Kino zuvor vermochte. Durch «Kino» können wir sagen: «we can finally understand it» (S. 208).

Ähnlich wie aus der radikal prozessualen Vergänglichkeit des Postkinematografischen bei Denson bekundet auch bei Casetti «Kino» seine Existenz in Anführungszeichen und beharrt auf einer Abstraktion, die es jedoch verliert, sobald seine Wandlungsfähigkeit im digitalen Test zu Kritik und Aktivismus an und mit audiovisuellen Formaten führen. Kino muss aus dieser Perspektive seine Verankerung in hoch institutionellen, restriktiven Medienregimen kritisch hinterfragen, mit dem Bedürfnis neue Formen des Werdens und der Wandelbarkeit zu etablieren. Über Steven Shaviros akzeleratorische Gleichsetzung eines *post-cinematic affect* mit neoliberalen Kapitalflüssen hinaus lassen sich mit diesem Begriff Möglichkeiten benennen, mit Hilfe von Bewegtbildern neue Widerstände zu produzieren, wie es Astrid Deuber-Mankowsky mit Bezug auf Deleuze in *Queeres Post-Cinema*

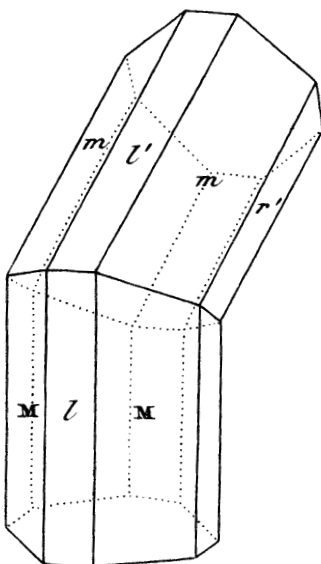
formuliert. «Neu» heißt dabei, dass «Post-Cinema» durch seine theoretischen Implikationen in der Kontrastierung von Kino und Digitalität eine Theoriefolie bietet, die sich eignet, um z. B. einen ästhetischen Aktivismus der Minoritäten und (medial) angelegte Subjektivierungsformen in den Blick zu bekommen. Genau dort ließe sich die von Shaviro geäußerte Frage anbringen, «*what it feels like to live in the early twenty first century*» (S. 67, bei Shaviro S. 2, Herv. i. Orig.).

Jene neuen Affektgefüge, die nach Deleuze, so macht Deuber-Mankowsky deutlich, als Werdensprozesse ausgelegt sind, scheinen einherzugehen mit der spezifischen Transformierbarkeit, die sich durch eine Korrelation von (·)Kino(·) und (·)Digitalität(·) ergibt. Audiovisuelles Material, das ubiquitär zirkuliert, durch unautorisiertes Erstellen, Bearbeiten, Distribuieren, kann als postkinematografisch eingeordnet werden, wenn Medienkonstellationen entstehen, die politische und körperliche Ausgeschlossenheit und deren Verankerung im neoliberalen Kapitalismus nicht durch die «Strategie einer apokalyptischen Zuspitzung» (Deuber-Mankowsky, S. 67) im Stillstand verharren, sondern aktiv werden lassen und so die Fähigkeit zur Wandelbarkeit auf «neuen» (Ab-)Wegen bekunden.

Genannt werden können hier das von Deuber-Mankowsky anhand von vier Filmen und vier Künstler_innen (Yael Bartana, Su Friedrich, Todd Haynes, Sharon Hayes) in den Blick genommene *New Queer*



Cinema sowie eine Thematisierung der «formlosen Ökonomien», «informellen Netzwerke» und «informellen Ästhetiken», die die drei Schwerpunkte des Sammelbands von Hagner/Hediger/Strohmeier am Beispiel kinematografischer Strukturen im Kontext politisch-gesellschaftlicher Unterdrückung im arabischen Raum bilden. Hierarchisch angelegte Dichotomien wie Zentrum/Peripherie, Professional/Amateur, Avantgarde/Mainstream (vgl. Hagner/Hediger/Strohmeier, S. 3) korrodieren, wenn Kino sich unaufhaltsam seinen Weg bahnt und damit in postkinematografischen Zeiten Persistenz demonstriert: Widerstand wird also gerade durch die Flexibilität und «Flüssigkeit» der neuen Formen von Post-Cinema möglich. Es geht hier weniger darum, eine Überwindung (medienspezifischer) Differenzen im Sinne einer Medienkonvergenz einzuleiten, die aus Perspektive eines queeren ACT-UP-Aktivismus gegen die Stigmatisierung von AIDS-Kranken oder der hoch restringierten Praxis iranischer Filmemacher_innen unterhalb der Zensurschwelle nur fiktiv erscheinen kann. Im Gegensatz dazu erzeugt Post-Cinema durch eine Multiplikation von Differenzen ästhetische und mediale Gegenwehr (vgl. Deuber-Mankowsky, S. 67) und blickt hinter politische Grenzen, die in der zweiten Hälfte des letzten Jahrhunderts ausschlaggebend für filmwissenschaftliche Analysen waren. Differenziert man neu, das macht der Post-Cinema-Diskurs deutlich, wird der Möglichkeitsraum des Kinos neu



eröffnet – «there is a lot more to be found in the world of film» (Hagner/Hediger/Strohmeier, S. 5).

Hier schon angedeutet und im Band von Hagner/Hediger/Strohmeier, aber auch bei Hediger/de Rosa explizit gefordert werden die methodischen Veränderungen, denen sich film- und medienwissenschaftliche Auseinandersetzungen unterziehen müssen, um jenen Anforderungen einer Begegnung der Wandelfähigkeit von (·)Kino(·) und (·)Digitalität(·) gerecht zu werden. Jenseits von «*canon + index + apparatus/dispositif*» (Hediger/de Rosa, S. 13) wäre es eine Möglichkeit, postkinematografischen Phänomenen mit Theorien zu begegnen, die stärker mit der inhärenten Vielschichtigkeit einer Sache umgehen. De Rosa schlägt in diesem Zusammenhang vor, Komplexitätstheorien zu berücksichtigen, um mediale Konfigurationen in ihrer Wandelfähigkeit nicht teleologisch, sondern über ihre Verzweigungen und Verflechtungen beschreibbar zu machen (vgl. S. 18).

Eine andere Herangehensweise stellt die videoessayistische Praxis von Kevin B. Lee dar, über die sich derselbe im Band von Hagner/Hediger/Strohmeier selbstreflexiv äußert (vgl. «*De-coding or Recoding*», S. 211–224). Jene Differenzbereitschaft von (·)Kino(·) in Korrelation zu (·)Digitalität(·) wird hier über die wieder ins Bild gesetzte Kontrastierung audiovisueller Materialien nachempfunden. Weniger der Anspruch, eine analytische Distanz zu überwinden, die gegeben zu sein scheint, wenn man über audiovisuelles Material schreibt, als vielmehr die Herstellung von noch größeren Entfernungen zum Material ist laut Lee möglich, wenn die Arbeit mit und am Material dessen Modulationsfähigkeit und Veränderbarkeit durch inhärente Möglichkeitsformen offenlegt. Den postkinematografischen Ansatz sieht Lee nicht nur in der videoessayistischen Praxis, sondern vielmehr darin, die entstandenen Analysen wiederum einer wissenschaftlichen Reflexion zu unterziehen und so eine Potenzierung an «*Counter-Images*» (S. 212) zu erlangen.

Die produktiven Post-Cinema-Diskurse gehen von der Wandlungsfähigkeit des Kinos und der Digitalität aus. In einer Abgrenzungsbewegung zu jenen Eindämmungen, die Kino auf die Seite des Alten, Analogen oder Obsoleten stellen und Digitalität als dessen Überholung ausweisen, zeigt «*Post-Cinema*» die Möglichkeit, in der

Korrelation spezifischer Arten des Wandels von Kino und Digitalität, Differenzen neu, Veränderungen abwegig und Werden weiter zu denken.

1 David Bordwell: *Pandora's Digital Box. Films, Files, and the Future of Movies*, Madison 2012, 65.

2 Vgl. Steven Shaviro: *Post-Cinematic Affect*, Winchester 2009.

3 Ein weiterer Befund für diese Traditionslinie ist die aus medienästhetischer Sicht nicht mehr zu rechtfertigende Fokussierung des Post-Cinema-Diskurses auf das Bild. Die Theorien der neuen Medien begannen das Digitale aus den Konfiszierungsmaßnahmen des Indexes in Bezug auf Bildlichkeit zu erklären und verharren durchaus antithetisch in diesem Modus, wie sich in der Gegenüberstellung mit den Post-Digital-Diskursen, die beim Ton beginnen, nachvollziehen lässt. Vgl. Kim Cascone: *The Aesthetics of Failure. «Post-Digital» Tendencies in Contemporary Computer Music*, in: *Computer Music Journal*, Vol. 24, Nr. 4, 2000, 12–18.

4 Vgl. etwa *Texte zur Kunst*, Nr. 14: *Spekulation/Speculation*, 2014.

5 Eine Übersicht über den Diskurs zum Post-Digitalen, der alles andere als einheitlich ist, gibt Sy Taffel: *Perspectives on the Postdigital. Beyond Rhetorics of Progress and Novelty*, in: *Convergence. The International Journal of Research into New Media Technologies*, Vol. 22, Nr. 3, 2016, 324–338.

6 Vgl. auch Shane Denson: *Crazy Cameras, Discorrelated Images, and the Post-Perceptual Mediation of Post-Cinematic Affect*, in: Denson u. a. (Hg.): *Post-Cinema*, 169–202.

7 Walter Benjamin: *Fragmente vermischten Inhalts. Zur Ästhetik*, in: ders.: *Gesammelte Schriften*, Bd. VI, Frankfurt/M. 1991, 109–130, hier 127.

