Aspekte digitaler *Performance* und der Zuschauer als Vollzugsinstanz. Erfahrungsmodi von frühem Kino heute (Cluster II)

Im vorangegangenen → Kap. 4 wurde *Fetischisierung* als ästhetische Strategie analysiert. Kennzeichen war hier, dass die untersuchten Verfahren im Horizont des Technoimaginären der digitalen Domäne eine spezifische, eben fetischisierende Wahrnehmung etablieren. Ein solcher Wahrnehmungsmodus leistet unter den Vorzeichen marktorientierter Interessen einer medienhistoriografisch wirksamen Erfahrungsbildung Vorschub. Der vorliegende Abschnitt beleuchtet den zugrunde liegenden Subjektbegriff einer solchen Wahrnehmungsform näher und expliziert den dafür konstitutiven Begriffskomplex einer – wie ich sie nennen möchte – *digitalen Performance*.¹

Ausprägungen des Performativen kommen auf mehreren Ebenen der herauspräparierten Schlüsselverfahren medienhistoriografisch wirksamer Erfahrungsbildung zum Tragen. Sie sollen im Folgenden anhand heterogener Beispiele methodologisch sowie gegenständlich eingeordnet und erläutert werden.

Konkret bedeutet dies, in einem ersten Schritt Erscheinungsweisen historischer Bewegtbilder im Kontext digitaler Medienumgebungen und -technologien unter *performativen* Aspekten in den Blick zu nehmen. Insbesondere Wiederaufnahmen von Filmen aus der Frühphase des Kinos in digitalen Medienumgebungen stehen aus unten näher erläuterten Gründen im Mittelpunkt (F. Heller 2014; F. Heller 2013a; zum Begriff der *Reprise*: das

1 Hier wird an spezifischen Stellen absichtlich der Anglizismus benutzt, um über den Begriffsgebrauch die technologische Dimension zu konnotieren. Im Kontext von Computertechnologien wird der Begriff gebraucht, um vor allem die Prozessleistung von Tools und Programmen zu beschreiben. Insofern nutze ich bewusst die Vieldeutigkeit des Begriffs. Die nachstehende theoretische Dimensionierung des Begriffes trägt zur Präzisierung der Konzepte der nachfolgenden Kapitel bei. Insbesondere im anschließenden → Kap. 6 wird der Begriff des Imaginären zum einen für die Theorie der Historiografie, zum anderen für die wahrnehmungstheoretische Dimension historischer Filme in Konfigurationen der *Reprise* erläutert. Das → Kap. 6 nimmt, ähnlich wie das vorliegende → Kap. 5, eine begrifflich spezifizierende Brückenfunktion ein; dies vor allem mit Blick auf verwendete Konzepte im ausführlichen → Kap. 7, welches den Abschluss der analytischen Überlegungen anhand von Fallbeispielen darstellt und welches das grundlegende Prinzip relationaler Konfigurationen – von mir als *Mise en Relation* bezeichnet – wirkungsästhetisch modelliert.

Zwischenfazit → Kap. 3.9). Solche Reprisen werden verstanden als kulturelle Praktiken, die unter heutigen medialen Bedingungen und Interessen den aufgenommenen medialen Phänomenen eine aktuelle Bedeutung wie zugleich eine historische Dimension verleihen.

In einem zweiten Schritt werden exemplarisch aktuelle performative Aufführungspraktiken als Formen einer Filmgeschichtsschreibung besprochen; diese werden vor dem Hintergrund ihrer Stilisierung zum Ereignis mittelbar als Konsequenz der sich ausdifferenzierenden digitalen Medienumgebung gewertet, die im Zeichen einer scheinbar allgegenwärtigen Verfügbarkeit von Filmen steht („myth of availability“, Hagener 2016).

5.1 Aspekte des Performativen im Kontext digitaler Reprisen. Theoretische Dimensionen

Konzepte des Performativen lassen sich im vorliegenden Gegenstandsbereich auf unterschiedlichen Ebenen theoretisch ausmachen:²

- Auf der methodologischen Ebene weisen Denkformen des Performativen auf semio-pragmatische Ansätze der Konstitution von Geschichtsbildern hin (vgl. unter dem Begriff *Geschichtsbildmodellierung* ausführlich → Kap. 3 sowie → Kap. 6). So werden im Folgenden sowohl medienhistorische als auch -technologische Zuschreibungen als kontextabhängige (Wahrnehmungs-)Effekte von Praktiken diskursiver, ästhetischer, textueller Strategien und dispositivischer Strukturen verstanden.³ Dies gilt vor allem für das jeweils zur Anwendung kommende Verständnis von *digital*.⁴

2 Vgl. grundsätzlich zum Konzept des Performativen in der deutschsprachigen Forschung die Ausführungen der Theaterwissenschaftlerin Erika Fischer-Lichte (2004). Insbesondere deren Verständnis von (medialen) Phänomenen als Ereignis (und nicht nur als kulturell lesbarer Text) im Horizont von situativen Aufführungspraktiken bietet methodische Anschlusspunkte an die vorliegende Untersuchung.

3 Dies schließt an Überlegungen aus → Kap. 2 an, in denen die unterschiedlichen Möglichkeiten, wie das Medium Film je nach Kontext verstanden werden kann, dargestellt wurden. Flückiger (2012: 3 f.) hat die vor allem in der Archiv-Community geführte Debatte um das Verständnis von *Film* rekapituliert, um die Referenzrahmen der Transition von historischem Material in die digitale Domäne beschreibbar zu machen: Film könne verstanden werden als historisches, materielles Artefakt beziehungsweise als Filmstreifen (Cherchi Usai 2000), als sein Filminhalt, seine ästhetische Struktur (ästhetische Imago nach Brandi 1963 bzw. Janis 2005) – und eben vor allem als Performance: als dispositivisch geprägtes Projektions- und Aufführungsereignis.

4 Vgl. hierzu jüngst überblicksartig zum Zusammenhang von semio-pragmatischen Ansätzen und (Film-)Historiografie: Czekaj (2015: 24–27) bzw. unten nachstehend → Kap. 6.

Ein weiteres Beispiel in diesem Zusammenhang liefert die pragmatische Bestimmung dessen, was ein *filmisches Original* ist. Hier spricht insbesondere Fossati (2009) von verschiedenen *Frameworks*, die über den pragmatischen Kontext das Verständnis von *Film* sowie eines *Originals* bestimmen. So findet sich die methodologische Tendenz, pragmatische Perspektiven zu Fragen der Filmkonservierung, -archivierung und -restaurierung einzunehmen, (implizit) in jüngeren theoretischen Untersuchungen zur Filmrestaurierung wie etwa bei Gracy (2007) und Wilkening (2014); grundsätzlich methodologisch modelliert dies der Filmwissenschaftler Frank Kessler mit seiner Wendung von Roger Odins Ansatz hin zu einer *historischen Pragmatik* (Kessler 2002b und 2010).

- Das Konzept *Performance* kann zudem technologisch in den bildgebenden Prinzipien digitaler Bilder verortet werden. Digitale Daten müssen immer erst von einem Programm, einem Code und mittelbar einem Akteur als Bild oder Film (interessegeleitet) interpretiert werden, um ihre audiovisuell wahrnehmbare Erscheinungsform anzunehmen (vgl. dazu die Ausführungen in → Kap. 2). Rodowick (2007) spricht in seiner Reflexion des virtuellen ‚Lebens‘ von Film in der digitalen Domäne hier auch bildtheoretisch von dem Prinzip eines „digital event“:⁵

As befits the mathematical basis of information processing, the digital event corresponds less to the duration and movements of the world than to the control and variation of discrete numerical elements internal to the computer's memory and logical processes (Rodowick 2007: 166).

- Im wahrnehmungstheoretischen Horizont kommen *performative* Aspekte in dem hier untersuchten Bereich mit Blick auf spezifische dispositivische Anordnungen zum Tragen, die sich im Kontext des (Waren-)Fetischismus (→ Kap. 4) mit Formen des Ritualen verbinden. Dabei rücken vor dem Hintergrund kulturindustrieller Fetischisierung Praktiken des Zurschaustellens von (historischen) Filmen in den analytischen Fokus; dies gilt vorrangig für Aspekte der Performanz, die sich mit der räumlichen Anordnung der Präsentation verbinden. Nach der kulturwissenschaftlichen Analyse von H. Böhme (2012: 332) im Zusammenschluss mit soziologischen Überlegungen von Pierre Bourdieu (→ Kap. 7) müssen alle Phänomene, die als Tauschwert symbolisch realisiert werden sollen, auf dem Markt *auftreten*.

5 „A digital event [...] is any discrete alteration of image or sound data at whatever scale internal to the image“ (Rodowick 2007: 167).

- Dies kreiert die *Performanz* oder *Theatralität* der Waren.⁶ Die spezifischen räumlichen Bedingungen, die in der Ausstellung, der theatralen Präsentation (der Filme) geschaffen werden, bedingen den nach H. Böhme fetischisierenden Wahrnehmungsmodus. Wie in → Kap. 4 dargelegt, beschreibt H. Böhme diesen als Wechselspiel: Erst die Etablierung einer unbedingten Distanz – bei gleichzeitig aufrechterhaltener *Performanz* des Objekts – verwandelt dieses in das unverfügbare Element der Erfahrung, die den Modus der Fetischisierung konstituiert. Zentral ist an dieser Stelle H. Böhmes Ergänzung, dass diese Fetischerfahrung sich dadurch auszeichne, dass sie der Betrachter nur mit sich selbst machen könne (H. Böhme 2012: 257). Das heißt – und dies wird unten beim Erfahrungsbegriff wichtig werden –, die fetischisierende, performative Wahrnehmungsordnung bedingt ein spezifisches Subjekt-Objekt-Verhältnis, das (wie H. Böhme auch in seiner Studie anführt) an phänomenologische Modelle anknüpft (vgl. unten meine Ausführungen zu Morsch 2011).⁷ Ich werde dies auf fetischisierende und zugleich museale Aufführungspraktiken von Filmen, deren *Historizität* über ebenjene rituellen Praktiken konstituiert wie ausgestellt wird, applizieren.
- Den wahrnehmungstheoretischen Bezug zu digitalen Dispositiven in diesem → Kap. 5 stellt insbesondere der Rekurs auf den Filmwissenschaftler Francesco Casetti (2010) her, der *Performance* als zentrale Konsumerwartung und Rezeptionshaltung in digitalen Wahrnehmungsformen jenseits des Kinos ausmacht. Er entwirft diese als Gegenbegriff zur *Attendance* im Kino: Der Zuschauer/Rezipient werde aktiv, er eigne sich etwa über das Internet die Bewegtbilder nach dem Muster eines ‚relationalen Tuns‘/ ‚Handelns‘ an (zum Begriff der *Relation* vgl. → Kap. 7 zur *Mise en Relation*). In diesem Sinne wird auch im Folgenden je nach medialer Konfiguration und Wahrnehmungs- beziehungsweise Interaktionsform vom Rezipienten, Zuschauer und auch Nutzer/User gesprochen werden.

In Anschluss an die Debatte um das Schlagwort ‚Interaktivität‘ im Kontext neuer beziehungsweise digitaler Medien, wie sie von Manovich (2001) und Distelmeyer (2012) diskutiert werden, wird in → Kap. 6 und besonders in → Kap. 7 der Rezipient in seiner Funktion als *Nutzer* zur performativen,

6 Waren müssen ausgestellt werden. Die Entfremdungen in der Produktion und die Mechanismen des Warentauschs erzeugen zusammen den Warenfetischismus (vgl. hierzu auch die ausführlichen Erläuterungen zu Beginn von → Kap. 4).

7 Zur Erinnerung und Präzisierung im Kontext der Reprise von historischen Filmen: H. Böhme beschreibt Praktiken der Musealisierung und Erinnerung als solche spezifischen wahrnehmungsformierenden (räumlichen) Anordnungen, die einen performativen Erlebensmodus hervorbringen und/oder einfordern (vgl. hierzu weiterführend die einleitenden Ausführungen in → Kap. 7 zum Status eines „digitalen Kunstwerks“).

sinnlichen Vollzugsinstanz erklärt werden. Dies impliziert, wie oben schon mit H. Böhme diskutiert, ein spezifisches Verständnis des Verhältnisses von (medialem) Objekt und Subjekt. Dazu gehört, die *leibliche* Positionierung zur und in der Welt als *Wahrnehmung* zu verstehen; eine Verortung, der unter anderem im Anschluss an phänomenologische Konzepte von Maurice Merleau-Ponty das Prinzip der Verzeitlichung des Subjekt-Objekt-Verhältnisses zugrunde liegt. Dieses soll an dieser Stelle mit Blick auf das hier verwendete theoretische Verständnis von *Performativität* ausführlicher diskutiert werden und mit den Überlegungen zu Aufführungspraktiken von Filmen im (kulturellen) Kontext der digitalen Domäne und ihrer Versprechen vermittelt werden.

5.2 Zum phänomenologischen Subjektbegriff im Horizont von Geschichtsbildmodellierungen

Theoriegeschichtlich ist zu beobachten, dass das Aufkommen digitaler (Medien-)Technologien Folgen für die Modellierungen filmischer und ästhetischer Wahrnehmung zeitigte, weil sie dazu nötigten, die leibliche Verankerung des Menschen in der physischen Realität in mehrfacher Weise zu re-formulieren. So hat Hartmut Winkler schon 1997 darauf hingewiesen, „dass die gleichzeitige Entfaltung der Computerdebatte und der Körperdebatte kein Zufall ist“ (Winkler 1997, zit. n. Morsch 2011: 13).⁸

Vor allem im Anschluss an Maurice Merleau-Ponty haben sich in der Filmwissenschaft seit den 1980ern, allen voran mit Vivian Sobchack, phänomenologische Wahrnehmungsmodelle entwickelt, die – bei allen Nuancen und unterschiedlichen Argumentationskontexten – zunächst die gegenseitige Konstitution von Subjekt und Objekt *im Wahrnehmungsakt* zum Kern haben (vgl. etwa Shaviro 1993; Barker 2009; Heller 2010). Es ist eine verzeitlichte Vorstellung des Verhältnisses des Subjekts zur Welt. Subjekt und Objekt befinden sich in einem fortlaufenden Aushandlungsprozess, im ständigen wechselseitigen *Vollzug*, sie existieren nicht außerhalb von diesem. Die Dinge und man selbst konstituieren sich *im Wahrnehmungsakt*. Die Wahrnehmung „vollzieht sich *dauernd und konstitutiv* in unserem Bewusstsein. Wir sind ein Interaktionsgeschehen“ (Schweidler 1999: 502, Hervorh. FH). Diese Verzeitlichung verursacht ein Paradox, denn nach Merleau-Ponty ist Wahrnehmung nicht als

8 So sieht auch Morsch (2011: 13) die kulturwissenschaftliche Konjunktur des Körpers nicht zuletzt als eine Reaktion auf die unterstellte Konsequenz einer medientechnologischen Entwicklung: den vermeintlichen Bedeutungsverlust des Körpers.

Phänomen isolierbar und deshalb nicht gänzlich erfassbar: Wir leben in der Wahrnehmung (Bermes 2003: XI). Damit geht eine notwendige Auseinandersetzung mit der leiblichen Verfasstheit des Menschen in der Welt einher.

Der Körper fungiert als maßgebliches Referenzzentrum: Aus phänomenologischer Perspektive ist das eigentliche Subjekt der Wahrnehmung der Leib (Stoller, n. Morsch: 60). Er ist der Ort eines eigenständigen Sinnbildungsprozesses, der im wahrnehmungstheoretischen Begriff der *Verkörperung* seinen Ausdruck findet. Um den Begriff der *Verkörperung* versammeln sich Auffassungen, die mit dem cartesianischen Dualismus von Geist und Körper brechen und im Körper das Fundament von Wahrnehmung, Erkenntnis, Gefühlen, Sprache und Sozialität erkennen (Morsch 2011: 12). An diese Überlegungen knüpft Thomas Morsch weiterhin den Begriff der *Erfahrung*. Dabei gilt: „[D]as Performative ist durch die Thematisierung pragmatischer Vollzüge als Kern medialer und ästhetischer Prozesse auch mit der Frage des Körpers aufs engste verknüpft“ (Morsch 2011: 12).

Morsch schlägt zur Konzeptualisierung von Medienästhetik vor, den analytischen Fokus auf jene Formen des ästhetischen Ausdrucks zu richten, die auf Körperlichkeit und ‚ästhetischer Performativität‘ (Morsch 2011: 15) beruhen. Solche Analysen zielten unmittelbar ins Zentrum einer körperlichen Ästhetik von Bewegtbildern: auf hyperbolische Körper- und Geschwindigkeitsinszenierungen und somatische Adressierungen. Die phänomenologische Theorie erschließt, so Morsch (2010: 69–70), das Medium über die Frage der *Erfahrung*, die mit einer doppelten – vom Film performativ hergestellten wie gleichzeitig vom Zuschauer mitkonstituierten – Wahrnehmung identifiziert werde. Diese werde wiederum mit der Körperlichkeit – der verkörperten Wahrnehmung des Films und des Zuschauers – in eins gesetzt.

Phänomenologische Ansätze sowie die Modellierungen von Morsch möchte ich für die vorliegende Untersuchung wie folgt aufgreifen und konzeptualisieren:⁹

- Der Zuschauer als (Nach-)Vollzugsinstanz wird im Zusammenhang mit seinen sinnlichen beziehungsweise somatischen Wahrnehmungen begriffen.
- Wenn es um Historiografie im Audiovisuellen geht, ist weiterhin zu fragen, wie man diese mit Vorstellungen eines verkörperten Wahrnehmungsmodus

9 Der Begriff der *ästhetischen Erfahrung* soll im Sinne Morschs verstanden werden. Mithin wird dessen Fragestellung nach dem „reflexiven Mehrwert“ (Morsch 2010) im Modus des Sinnlichen implizit in den Überlegungen weiterverfolgt. Wenn Morsch fragt, wo die reflexiven Potenziale von ästhetischer Filmerfahrung liegen, so knüpfen meine Überlegungen insofern daran an, als untersucht wird, wo die (medien)historiografischen Potenziale in den (ästhetischen) Strategien der Vermittlung der Medientransition *analog/digital* liegen.

vermitteln kann. Insofern gilt: Audiovisuelle Historiografie wird als körperlicher (Nach-)Vollzug performativ gedacht.

Im Kontext dieser beiden Prämissen kann man mit Czekaj (2015), die ebenfalls filmästhetische Verfahren als Vermittlungsformen historiografischer Zusammenhänge untersucht, den Blick darauf richten, wie geschichtliche Zusammenhänge im Wahrnehmungsprozess – im Austauschprozess zwischen Bildern und Wahrnehmendem – ausgehandelt und als somatisches Ereignis manifest werden (vgl. hierzu auch die Überlegungen zur Erfahrung des Filmisch-Imaginären in → Kap. 6).

Vor diesem Hintergrund lässt sich die Analyse der Fallstudien als Untersuchung zeitlicher Verhältnisse verstehen, die sich (nur) als *audiovisuelle präsentische Passagen* vom Analogen ins Digitale im Moment ihrer Aufführung realisieren.¹⁰ Die historisierende Referenzierung eines Vorher und Nachher wird – so mein Ansatz – damit immer wieder performativ konstituiert und im Somatisch-Sinnlichen erlebt.

Dies beschreibe ich in der Folge als *asthetische* Historiografie. Der von dem Technikphilosophen G. Böhme (2001) aufgegriffene Begriff der *Asthetik* löst die Vorstellung der ästhetischen Wahrnehmung aus dem dominanten Anwendungsfeld der Kunst und Kunstkritik. G. Böhme verleiht der *Asthetik* als analytische Perspektive eine aktuelle Bedeutung für lebensweltliche Zusammenhänge und Phänomene: als kritische Theorie der Ästhetisierung gesellschaftlicher Wirklichkeit, Politik und Ökonomie. Insbesondere im Zusammenhang der ästhetischen Ökonomie spricht G. Böhme vom *Inszenierungswert* von Waren, wobei er auf die von mir ebenfalls bemühte *Kritik der Warenästhetik* von Wolfgang Fritz Haug (2009) rekurriert (G. Böhme 2001: u. a. 18 ff. sowie 32 ff. mit Überlegungen zur Wahrnehmung).

Vor diesem Hintergrund schließt mein Ansatz begrifflich an G. Böhmes Überlegungen an. Erinnerungskulturelle Phänomene der digitalen Reprisen historischer Filme werden in *ästhetischer Perspektive* gesehen und in eben diesen *ästhetischen* Wirkungsformen als geschichtsbildmodellierend – über eine abstrakt medienhistoriografische Wirksamkeit hinaus – konzeptualisiert.

In einem letzten Schritt wäre eine solche performative (Film- und Kino-) Geschichtsbildmodellierung im Zusammenhang mit der Ausbildung eines rituellen Funktionsgedächtnisses (Assmann 1999; Czekaj 2015) zu begreifen – erweitert um eine somatisch erlebbare und auch vom Körper her gedachte Dimension, die einen Teil der besonderen Wirkmächtigkeit ausmacht.

10 Vgl. zu der Adaption von Benjamins Passagenkonzept das Zwischenfazit → Kap. 3.9.

5.3 Performance und Präsentation von frühem Kino heute. Methodische und theoretische Ansätze

Im Folgenden werden vor dem Hintergrund der obigen Überlegungen digitale Reprisen von frühem Kino exemplarisch analysiert. Das Cluster¹¹ *frühes Kino digital* funktioniert dabei über die Verwebung von Topoi, die sowohl Kennzeichen des frühen Kinos als auch *zugleich* der aktuellen digitalen Medienumgebung sind. Dadurch ist von vornherein eine zeitliche Schichtung aus Gegenwärtigem und medienhistorisch Vergangenen im Gegenstand gegeben. Vor dem Hintergrund spezifischer Besonderheiten von frühem Kino werden strukturelle Parallelitäten zu heutigen Phänomenen anschaulich, die das Prinzip historiografisch wirksamer zeitlicher Schichtung sinnfällig machen.

Dabei wird das *Kino der Attraktionen*, ähnlich wie es von den Filmhistorikern Tom Gunning (1986) und Frank Kessler (2011) konzipiert wird,¹² als ein Dispositiv verstanden, das in einer räumlichen Anordnung im Zusammenspiel mit filmischen Inhalten einen jeweils spezifischen Modus der Adressierung konfiguriert – und dies unter den Bedingungen der jeweiligen (medien-) historischen Situation (Kessler 2011: 139).

Die Produktivität dieses Ansatzes liegt in dem methodologischen Zusammendenken von Attraktionen der (präsentischen) Bewegtbildwahrnehmung mit Fokus auf Ästhetiken somatisch wirksamer Schauwerte auf der einen – und der Annahme von nicht institutionalisierten Rezeptions-situationen auf der anderen Seite. Das heißt, es geraten alternative räumliche Anordnungen der Filmerfahrung in den Blick – jenseits des Kinos, wie sie *heute* im Kontext von mobilen Bildschirmen und dem technischen Hochrüsten von Heimkinos zunehmend die Bewegtbildwahrnehmung prägen.

Der in diesem Zusammenhang verwendete Anglizismus *Performance* verweist auf die mehrschichtigen methodologischen wie technoimaginären Implikationen der Attraktion medientechnologischer Neuheiten. Deshalb verwende ich ein Konzept der *Attraktion (digitaler Performance)*, das ich sowohl auf den Inhalt und die Ästhetik von Filmen aus der frühen Kinozeit beziehe als auch auf die konkrete (räumliche) Rahmung und performative Präsentation; dies

11 Die Fallstudien in Kap. 4–7 werden grundsätzlich als Cluster verstanden und untersucht. Der Begriff modelliert somit digitale Reprisen von Filmen als clusterförmig strukturierte Komplexe. Die *clusterförmige* Betrachtung ist deshalb gewählt, weil es sich hier um beziehungsetzende Wahrnehmungskonfigurationen und Erlebensmodi handelt, die über kopräse Schichtungen unterschiedlicher Zeitebenen funktionieren. Zum Begriff des Clusters vgl. ausführlich das Zwischenfazit → Kap. 3.9.

12 Vgl. überblicksartig zu dem von Tom Gunning geprägten Begriff und seiner Rezeption Blom (2005: 178–183, bes. 178 f.).

gilt umso mehr für die situative Inszenierung von technologisch-apparativen Neuerungen in einem bestimmten medienhistorischen Kontext.

Insofern widmet sich dieses Kapitel der Mehrschichtigkeit und wirkungs-ästhetischen Attraktion des *digitalen Dispositivs von frühem Kino heute* – im Horizont des Konzepts einer *digitalen Performance*: das Dispositiv verstanden als eine performativ erlebte Konfiguration, die über digitalisierende und zugleich historisierende Lektüre- und Erlebensformen im Austausch mit dem Zuschauenden/Erlebenden/Nutzenden funktioniert.¹³

Auf der rhetorischen Ebene einer Mediengeschichtsschreibung nimmt das frühe Kino zudem eine zentrale, selbst-reflexive Rolle ein, wie in system-theoretischer Perspektive vor allem Lorenz Engell (1995) dargelegt hat. Das frühe Kino sei die Konstruktion eines ‚Nullpunkts‘: „Der Anfang eines Systems [hier verkürzt, „Sinnsystem Film“, FH] ist eine Konstruktion durch einen äußeren Beobachter oder durch Selbstbeobachtung“ (Engell 1995: 99).

Die von mir vorgenommene Einführung von frühem Kino und dessen (Re-)Präsentationsformen heute schließt an einige Vorarbeiten und aktuelle medienarchäologisch ausgerichtete Forschungstendenzen an (vgl. ähnliche Ansätze gesammelt exemplarisch unter dem Titel *Cinema of Attraction Reloaded*: Strauven 2006a; desgleichen zu digitalen Dispositiven von frühem Kino: Broeren 2009).

Besonders sprechend hat 2012 die Gesellschaft zur Erforschung des frühen Kinos Domitor eine Konferenz unter dem für dieses → Kap. 5 mehrdeutigen Titel *Performing New Media* abgehalten (Askari/Curtis/Gray et al. 2014), wobei sie performativen Aspekten von Kino – damals wie heute – eine zentrale Rolle zuwies und sich in die methodengeschichtliche Entwicklung der Film- und Kinohistoriografie wie folgt einordnete:

[E]arly venues were [...] active sites for the exhibition of films within multi-media performances. Exploring the nature and uses of these hybrid and multi-faceted new media performances at this pivotal historical moment (‘the invention of cinema’) and analysing their social, cultural, economic and ideological meanings provides this conference with its subject and purpose. By engaging

13 Dabei nehmen die besonderen somatischen Adressierungsmodi der in einer spezifischen Anordnung aufgeführten Filme einen wichtigen Platz ein, weil sie die Attraktion in dem Zusammenspiel ausmachen (vgl. hierzu Strauven 2006b: 21). Entscheidend hierbei ist, dass Kessler „Dispositiv“ als spezifische Form der Adressierung versteht. Unter dieser Maßgabe beschreibt er das „Kino der Attraktionen“ als ein solches Dispositiv (vgl. Kessler 2011 zur französischen Schreibweise in Form von „dispositif“). Methodologisch folgt daraus für Kessler der Ansatz, Filminhalt, ästhetische Struktur sowie wirkungsästhetische Dimension mit der performativen Aufführungssituation und deren Rahmenbedingungen (ob technologisch oder institutionell) zusammenzudenken.

these concerns in Brighton three and a half decades after the famous 1978 FIAF conference, we wish to address and expand the historiography of early cinema in light of recent explorations of the intermedial and performative nature of contemporary new media (Domitor CFP 2012 sowie Askari/Curtis/Gray et al. 2014: 3 f.).

Eine ähnliche Perspektive wählte auch die 2011 erschienene KINtop-Buchausgabe, die sich insbesondere der Reflexion und Konzeptualisierung heutiger Aufführungsformen und deren Implikationen verschrieben hat: *Early Cinema Today. The Art of Programming and Live Performance* (Loiperdinger 2011). Der Band formuliert in unterschiedlichen Beiträgen die These, dass eine heutige Programmierung frühen Kinos in ihrer Planung die Bedürfnisse und mediale Konditionierung des heutigen Publikums antizipiere und im Dispositiv zeiträumlich verankere. Damit würden – mehr oder weniger explizit – Annahmen über mögliche, notwendige Aktualisierungen des historischen Materials im heutigen Aufführungsmodus getroffen. Methodisch bedeutet dies, so Loiperdinger (2011: 3), die heute dringend notwendige Auseinandersetzung mit dem „performative turn of today’s early cinema presentations“ zu unternehmen.¹⁴ Hier ordnet sich in mehrfacher Hinsicht das vorliegende → Kap. 5 ein.

5.4 Memophänomenal wirksames Clustering. *Bridging the gap, marking the difference*

Der von Loiperdinger (2011) formulierte Ansatz wird wahrnehmungstheoretisch mit Frank Kesslers weiteren Überlegungen zum Dispositivbegriff zusammengebracht. Kessler (2011) entwirft das Modell eines *zeitlichen Clusterings* – wie ich es fortan nenne – für die Programmierungsstrategien *musealer Screenings*. Es ist – so meine Adaption dieses Ansatzes – ein wirkungsästhetisches Modell zeitlicher Differenzerfahrung im ereignishaften Erleben historischer Filme heute.

Der Begriff der Attraktion(en) ist in diesem Kontext in einer transhistorischen wahrnehmungstheoretischen Perspektive zu sehen – eng verbunden

14 In dem zitierten Band wird dieser performative *Turn* ab 2007 mit der Etablierung des Events des *Crazy Cinématographe* auf dem Luxemburgischen Jahrmarkt Schueberfouer festgestellt. Der *Crazy Cinématographe* imitierte und aktualisierte das Schaustellerdispositiv eines Kinos inklusive eines Filmerklärers (Loiperdinger 2011). Zur digitalen Edition der Filme auf DVD in der Edition Filmmuseum vgl. Edition Filmmuseum 18 (2012/2007) → Filmverzeichnis.

mit somatischen und sinnlichen Erlebens- und Erfahrungsmodi. In der historischen Sicht haben, wie oben bereits eingeführt, Gunning (1986) und Kessler (2011) darauf hingewiesen, dass es räumliche Anordnungen und Inszenierungsformen gibt, die die ästhetischen Adressierungsmodi der Bewegtbilder unterstützen und hervorheben.

Ich verwende den Begriff der Attraktion(en) bewusst mehrschichtig: sowohl als Beschreibung eines (auch somatisch wirksamen, nicht narrativ ‚gebändigten‘) filmischen Adressierungsmodus, der durch bestimmte Aufführungssituationen verstärkt werden kann, aber auch als Verweis auf (diskursive) Rahmungen durch das Zurschaustellen *neuer* apparativer medialer Anordnungen und Technologien (vgl. auch oben den Begriff der *digitalen Performance*).

Darüber hinaus kann die Aufführung eines historischen Films das Potenzial zusätzlicher Attraktion(en) bergen; dies umso mehr, wenn sich die Ästhetik des Films für ein heutiges Publikum als fremdartig erweist (nach Gaudreault/Simard [1995] die „extranéité“, Kessler 2011: 138). Haller/Loiperdinger (2011: 11 ff.) beschreiben dies als einen Wahrnehmungseffekt der Überraschung, der von unmittelbaren visuellen Stimuli provoziert wird. Es entsteht ein Erlebnis der Fremdheit, was wiederum die spezifische Form des *Dispositifs frühes Kino*, so Kessler (2011: 39), zu einem wichtigen Teil ausmacht.¹⁵ Die Erfahrung der Fremdartigkeit vermittelt eine historische Distanz aufgrund der offensichtlichen Abweichung von heutigen bildlichen Darstellungsweisen sowie in Form inhärenter alternativer narrativer Muster. Der Eindruck einer zeitlichen Differenz kann zudem auf der materialästhetischen Ebene zusätzlich durch eine erkennbare Patina und durch sichtbare Gebrauchsspuren vermittelt werden (Schweinitz 2012).

Für Kessler (2011) hat die mehrschichtige ästhetische Differenzerfahrung nachhaltige Folgen für die Konzeptualisierung heutiger Präsentationsformen von Filmen aus dem frühen Kino:

[The] alien-ness [...] needs to be attenuated to some degree in order to make possible an appreciation by the spectators, and on the other hand it needs to be foregrounded to some degree, for otherwise they will indeed be viewed as primitive forerunners of a cinema to come (Kessler 2011: 138).

So entwirft Kessler für museale Screenings als Dispositive die folgende (auch zeitlich) dialektische Formel: *Bridging the gap, marking the difference*.

15 „At a more conceptual level it can be useful to address early cinema's alien-ness in terms of *dispositifs*“ (Kessler 2011: 138).

Wahrnehmungstheoretisch gewendet, im Modell eines temporalen Clusterings, bedeutet dies daher für meine Überlegungen, dass museale Programmierungen und Aufführungen (insbesondere) von frühen Filmen heute einen Rezeptionshorizont eröffnen, der auf zwei koexistierenden zeitlichen Ebenen als interagierendes Netzwerk funktioniert: „The *dispositifs* of archival or museological screenings, per definitionem, function in a profoundly different way, as *they have to both bridge and mark the historical gap*“ (Kessler 2011: 139, Hervorh. FH).¹⁶ Es geht um das Wechselspiel zwischen dem Eindruck von Nähe – konkretes ästhetisches Erleben und Unterhaltung – und gleichzeitiger Fremdheit.¹⁷ Im gegebenen Untersuchungskontext vermittelt sich dieses Prinzip mit Formen der digitalen Reprise, welche als spezifisches Dispositiv im Modus der Unterhaltung mit der Lust und Faszination am (Wieder-) Entdecken von fremdem Vergangenen und neuem Technologischen spielt.

Unter diesen Vorzeichen erweist sich das Konzept von *frühem Kino heute* qua Präsentation als ein komplexes Wahrnehmungs- und Erlebensdispositiv. Dieses arbeitet mit sinnlich vermittelter zeitlicher Heterogenität. Einer solchen Konfiguration schreibe ich in besonderem Maße – gemäß meinen Ausführungen in → Kap. 4 – memophänomenale Funktionsweisen zu, die mit dem (leiblichen) Vollzug des Zuschauers arbeiten.

In der Folge wird dies an den Fallbeispielen ausgeführt und mit dem zu Beginn dieses → Kap. 5 entworfenen Subjektbegriff vermittelt. Konkret bedeutet diese Herangehensweise, dass die besprochenen Beispiele als sinnlich erfahrbare und zugleich faszinativ wirksame kollaborative Schichtungen untersucht werden – in spezifischen Wahrnehmungsanordnungen von digitalen Dispositiven¹⁸, die performative Aspekte explizit zur Anschauung bringen.

16 Den diskursiven und kuratorischen Rahmungen kommt hier eine besondere Bedeutung zu: „On the one hand, they pursue a didactic or scholarly project of providing a framework for today's spectators to appreciate these films *as historical objects*, that is with regard to their original viewing context, their functions and what they may have meant to their audience at the time. On the other hand, such screenings also want to offer a specific aesthetic experience, which is obviously different from the one viewers are used to nowadays when going to the movies, but which for that very reason should give them a new and unexpected kind of pleasure“ (Kessler 2011: 139, Hervorh. FH). Kessler hebt hier die Bedeutung des Vergnügens- und Unterhaltungswerts eines derart zu kuratierenden Programms hervor, indem die Andersartigkeit explizit auch für ein Nichtexpertenpublikum zum zentralen Aspekt wird. Haller/Loiperdinger (2011) beschreiben dies mit dem Begriff der *Surprise*.

17 Hier ließe sich auch an bildtheoretische Überlegungen in Anlehnung an die Philosophie von Gilles Deleuze (1997a und b) zur Zeitlichkeit filmischer Bilder anschließen unter dem Stichwort „wechselseitige Bilder“ → Kap. 4.

18 Vgl. zum Begriff des digitalen Dispositivs im Kontext des frühen Kinos Broeren (2009: 164).

Vor diesem Hintergrund wird die Frage nach dem Zusammenhang von heutigen Aufführungspraktiken von frühem Film und digitalen Technologien gestellt – mit besonderem Fokus auf die Vermittlung eines Attraktionspotenzials, das in beide Richtungen, eben auch in Hinblick auf das Technoimaginäre der digitalen Domäne, wirkt:

Even though, once again, the ‚death of cinema‘ is being proclaimed as digital images conquer our media environment, animated photographs from the years around 1900 can work their *magic in many and sometimes unexpected ways* (Kessler 2011: 145, Hervorh. FH).

5.5 Performance einer Restaurierung. Die Wiederentdeckung von *THE SOLDIER'S COURTSHIP* (1896)

Die folgenden Überlegungen werden anhand einer zeitlich eingegrenzten exemplarischen Fallstudie entwickelt. Das Beispiel dokumentiert, wie eine Restaurierung diskursiv und dispositivisch performativ vermittelt wurde und heute noch wird. Die Praktiken prägen das konkrete Filmerleben, welches – so mein Befund – wiederum das implizit modellierte Geschichtsbild phänomenal in spezifischer Weise affirmiert. Auch wenn es sich bei der hier geführten Diskussion um ein singuläres Exempel handelt, so lässt sich dennoch die Methodik auf ähnliche Fälle aktueller Filmrestaurierung übertragen. Es geht in meinem Ansatz darum, die Geschichte der Präsentation einer Restaurierung auf ihre performativen und damit historiografisch wirksamen Elemente hin zu analysieren. Meine These lautet, dass gerade in der Transition von analogen Filmrestaurierungen in die digitale Domäne in den letzten Jahren (2000–2015) die Dimension des Performativen aus mehreren Gründen an Bedeutung gewonnen hat.

Zwar sind ähnliche Verfahren der (öffentlichen) Vermittlung *neuer* technologischer Entwicklungen in der Filmrestaurierung schon zu analogen Zeiten zu beobachten. Doch im Zusammenhang digitaler Technologien wandeln sich die diskursiven, technoimaginären Überformungen, die zudem eine extreme Verzeitlichung erfahren: Aufgrund der sich dynamisch entfaltenden Technologien ändern sich die Möglichkeiten und damit Details und Standards von Filmrestaurierungen rasant – bedingt durch die kurzen Innovationszyklen und die schnelllebigkeit, sich immer weiter ausdifferenzierende Medienumgebung.

Der in der Fallstudie besprochene Film steht aus heutiger Perspektive bereits in einem zeitlichen Paradox seiner digitalen (Wieder-)Entdeckung: Der Film *THE SOLDIER'S COURTSHIP* von 1896 erlebte seine *zweite* ‚Premiere‘,

seine Wiederaufführung, auf dem Festival *Le Giornate del Cinema Muto* in Pordenone 2011. Paratextuell wurde er wie folgt angekündigt:

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 (Robinson/Jacob 2011: 4).

Bei dem Film handelt es um einen kurzen Sketch (1'18" bei 15 Bildern pro Sekunde) über einen liebestrunkenen Soldaten, der seine Herzensdame trifft und sie leidenschaftlich umarmt, wobei andere Passanten in Mitleidenschaft gezogen werden. Der Film wurde 2011 in der Hauptspielstätte des cinephilen Festivals in Pordenone als erster in einem zweistündigen Programm von frühen Filmen unter dem Rahmentitel *Rediscoveries* gezeigt. Dies war eine von wenigen Möglichkeiten überhaupt, den restaurierten Film – von einer Filmkopie projiziert – in einem Kino vor großem Publikum zu sehen.

Vor allem in den Festivalkatalogtexten 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“ (Christie 2011: 137). 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 Würdigung 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 fungiert als eine weitere Säule der Argumentation in der publizistischen Präsentation. Im Festivalkatalog spielt zudem die Betonung des hohen Unterhaltungspotenzials des Films eine wesentliche Rolle. Dieses wird insbesondere über die Hervorhebung der performativen Elemente, mit denen der Film dereinst gezeigt wurde, illustriert. Die körperliche Ästhetik des slapstickhaften Films sei bei den konkreten Vorführungen in Music Halls und Variététheatern etwa mit Geräuschen bewusst hervorgehoben worden (Abb. 5.1–5.2).

So wird mit Verweis auf den Filmhistoriker Amandino Videira Santos die Situation wie folgt beschrieben: „[C]ontemporary screenings of the film

Abb. 5.1

Abb. 5.2

were accompanied with the sound of kisses and of someone being brusquely thrown to the ground“ (Núñez 2011: 138). Die zeitgenössische Attraktion des Films gründete auf der Intention „to put a few laughs into the programme“ (Christie 2011: 137). Mit der Themenwahl und Darstellungsform sollte an erfolgreiche Modelle aus dem Theater angeschlossen werden, was sich auch bei dem Einsatz des Schauspielerpersonals äußerte. Die lebendige Performance der Schauspieler wird bei Christie von den Wurzeln der Darsteller im Pantomimenspiel und Tanz hergeleitet. Solche und ähnliche Sketche seien „vehicles for inventive comic actors to deliver the lively action that made them vital part of the Victorian theatre“ (Christie 2011: 137).

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 seien vor allem seine zeitgenössische Popularität und die Unterhaltungsqualitäten, die den Film so ‚wertvoll‘ für die heutige Wiederaufführung machten. 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 Retuschen erfahren habe (Núñez 2011: 138).¹⁹ Diese Bearbeitungsspuren in der ästhetischen Imago als Geschichte der Aufführungspraktiken zu bewerten, stellte eine zentrale memopolitische und ethische Entscheidung im Prozess der Restaurierung dar.²⁰ Letztendlich haben sich die restaurierenden Institutionen dazu entschlossen, vor allem das Unterhaltungspotenzial des Films und damit seine ästhetische Struktur weitgehend wiederherzustellen.²¹ Größere, von der Handlung ablenkende materielle, fotochemische Schäden oder Fehler wurden entfernt. Allerdings beließ man einige der Spuren der zeitgenössischen manuellen Retusche als Teil der Überlieferungsgeschichte. 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 dass 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 Archivfilmfestivals, zum anderen als Element von Präsentationen der Restaurierung. In verschiedenen *Restoration Talks* wurde in der Folge die Anwendung der digitalen *State-of-the-Art*-Technologien aus dem Jahre 2011 vorgestellt, wobei der Film als Beleg der erfolgreichen Anwendung von digitalen Tools gezeigt wurde.

19 So schreibt Núñez (2011: 138–139): „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.“

20 Vgl. Núñez (2011: 138–139) beziehungsweise den *Restoration Talk* von Hendrik Teltau, zu dem Zeitpunkt Restaurator der ausführenden Firma Omnimago in Wiesbaden. Großer Dank gilt an dieser Stelle sowohl Irela Núñez wie Hendrik Teltau für die Hilfe bei den Recherchen zu dieser Fallstudie.

21 Die Restaurierung wurde vom Centro Sperimentale di Cinematografie in Zusammenarbeit mit der Firma Omnimago durchgeführt. Im vorliegenden Fall war die Überführung in die digitale Domäne aufgrund der fehlenden Bildinformationen (*Lacunae*) im Ausgangsmaterial nötig, da man nur digital die ehemals fotochemisch gespeicherten Informationen ‚simulieren‘ konnte. Nach Fossatis Modell (2009) archivarischer und restauratorischer Praktiken ist dies die praktische Umsetzung des *Remediation*-Modells (Fossati 2009: 138 f.) – mithilfe eines neuen Mediums wird ein älteres (fotochemischer Abbildungsprozess) simuliert und für die Rezeption möglichst ununterscheidbar gemacht (Fossati 2009: 140 und 218).

Exemplarische Chronik der Aufführungskontexte 2011–2016.

Erinnerungskulturelle Frameworks *digital*

Es ist eine methodische Besonderheit meines Ansatzes, die bereits erwähnten *Restoration Talks* als Teil heutiger Aufführungspraktiken eines (historischen) Films in seiner digitalen Reprise zu begreifen und diese Form der Aufführung als erinnerungskulturell wirksam zu verstehen – unter spezifischen diskursiven und dispositivischen Vorzeichen. In der Folge wird eine exemplarische Chronik der Aufführungskontexte im Framework *digital* des ausgewählten Falls *THE SOLDIER COURTSHIP* gegeben. Die jeweiligen Präsentationsweisen und Aufführungszusammenhänge werden als performative Praktiken der geschichtsbildmodellierenden Wahrnehmung konzipiert; dies unter dem Eindruck der grundsätzlicheren Annahme, dass sich ein solcher Zugang auf ähnliche Fälle heutiger Präsentationsformen von Filmrestaurierungen methodisch durchaus übertragen lässt.²²

Vor dem Hintergrund der eingangs dieses → Kap. 5 unternommenen Überlegungen werden anhand des Beispiels *THE SOLDIER'S COURTSHIP* der Internetauftritt sowie vor allem die *Restoration Talks* als performativ inszenierte und erlebte dispositivische Formierungen von medienhistoriografisch wirksamen *digitalen Passagen* begriffen.²³

Dies gilt in mehrfacher Hinsicht: Zunächst sind grundsätzlich solche Präsentationen von Restaurierungen, in deren Rahmen das Filmmaterial für ein bestimmtes Publikum kommentiert zu sehen ist, an spezifische, raumzeitlich

22 Ähnliche, wohl breiter bekannte Phänomene zum Einblick in filmtechnologische Produktionsprozesse stellen Werkstattgespräche mit Filmschaffenden dar; oder in mediatisierter Form das Genre von Making-of-Filmen etwa als sogenannte Bonusmaterialien oder als TV-Features, vgl. zu solchen Filmen und vor allem zu den verwendeten rhetorischen Strategien: Hediger (2005a). Sogenannte *Restoration Talks*, gesehen als Variante eines Making-of einer Restaurierung, entwickeln in diesem Kontext einen kulturellen und vor allem memopolitisch wirksamen Diskurseinfluss, da sie mit Rhetoriken der Editionsphilologie spielen, obgleich sie ebenfalls nicht losgelöst sind von – wenn auch nicht immer dominanten – ökonomischen Überlegungen und finanziellen Zwängen.

23 Zur Erinnerung: Benjamins Begriff der *Passage* greife ich auf, indem ich geschichtsbildmodellierende, mediale Konstellationen in einem ständigen Fluss – in dialektischer Verwebung mit (den Interessen) der Gegenwart – als prozessuale *Passagen* sehe. So kann auch für die Konfiguration in *Restoration Talks* gelten: „Jede Gegenwart ist durch diejenigen Bilder bestimmt, die mit ihr synchronistisch sind: jedes Jetzt ist das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit“ (Benjamin 1982: 578). Das Konzept einer passagenhaften, sich im besonderen Ereignis des Jetzt ergebenden Konstellation, welche zeitliche Relationen aus Vergangenheit und Gegenwart in eine Verhältnis setzt, übertrage ich auf Aufführungen und Erklärungen einer Filmrestaurierung (vgl. grundsätzlich zum Begriff der *Passage* auch das Zwischenfazit → Kap. 3.9).

singuläre Ereignisse gebunden (zumeist Festivals): Ein als Experte vorgestellter Vertreter der restaurierenden Institution erklärt/erzählt die gewählte Vorgehensweise beim Digitalisierungs- und Restaurierungsprozess. Die historisierende Referenzierung eines Vorher und Nachher wird performativ im Präsentationsakt vermittelt und damit zugleich vom leiblich-präsenten Zuschauenden (nach)vollzogen: Die restaurierten Bewegtbilder, die zur Illustration dieses Bearbeitungsprozesses meist herangezogen werden, entwickeln über die Funktion der Veranschaulichung filmtechnologischer Prozesse hinaus eine ästhetische Wirkung im Präsentisch-Somatischen, die sich dem Zuschauer bei allen überformenden technizistischen und editions-philologischen Diskursen sinnlich vermittelt. So lässt sich die Wirkungs-ästhetik der in einem solchen Dispositiv aufgeführten Filmbilder beschreiben als eine Wechselwirkung zwischen Wissensvermittlung und nachvollzogener Performance der restaurierten Filme im Modus unmittelbarer Bewegtbild-wahrnehmung, die in diesem Kontext als ‚Beweis‘ für die Restaurierungsleistung gezeigt werden.

Dies begreife ich als Teil erinnerungskultureller Praktiken – in dieser Konfiguration nachhaltig geprägt von der extrem zeitgebundenen Vermittlung eines technologischen *State-of-the-Art*-Diskurses (Fossati 2009), der sich eben aber auch über filmische Erfahrungsmodi vermittelt, wenn die ästhetische Dimension der Bilder performativ zur Affirmation der Technologien eingesetzt wird.

Wie zeitgebunden die Sichtbarkeit und die Attraktion der Restaurierung von *THE SOLDIER'S COURTSHIP* ist, wird zunächst am Beispiel der Zugänglichkeit im Internet deutlich. Denn der Film war hier nur in fragmentarischer Form für eine beschränkte Zeit – paratextuell gerahmt – sichtbar: Soweit von uns heute noch nachprüfbar, war der Film im Zeitraum von 2011 bis 2013 als kleiner Ausschnitt (sowohl in Länge wie in Format) auf der Webseite der Cineteca Nazionale di Roma abrufbar.²⁴ Die Cineteca machte die ersten 30 Sekunden als Fragment auf ihrer Webseite zugänglich. Der begleitende Text dort setzte die Präsentation des Films direkt in den Kontext seiner Restaurierung. Er beginnt mit den Worten „Tra i restauri ...“ („Durch die Restaurierungen ...“). Das Narrativ der Restaurierung, an dessen Beginn ursprünglich die Popularität des Films als Selektionsargument stand, dominierte die Wahrnehmung. Aus dem ursprünglichen zeitgenössischen Erlebnis im Kino war nun ein interaktives anwählbares Erlebnis (kuratorisch das *pull-model*) geworden: Man

24 2019 findet sich ebenjener Ausschnitt etwa auf YouTube → Filmverzeichnis. Allerdings fehlen hier explizite rahmende oder verortende Paratexte.

konnte als *Nutzer* den Anfang des Films über den Link „web TV“ auswählen und anschauen (Abb. 5.3).

Abb. 5.3

Die ursprüngliche humoristische Slapstickhandlung als Attraktion trat in dieser Konfiguration hinter der Attraktion der digitalen Restaurierung und der *Wiederentdeckung* zurück. So waren das konkrete Dispositiv und die Bild-ästhetik vor allem von dem kleinen Fenster und der Kürze des Ausschnitts dominiert. Der Clip begann mit dem Erscheinen des Archivlogos. Dann war eine Restaurierungstafel zu sehen: Robert William Paul (1896), Paul Animatograph Works (GB)/ritrovamento e restauro Cineteca Nazionale 2011. Der Clip war von keiner Musik und keinem Ton begleitet. Vom Filminhalt sah man nur, wie die Frau von rechts ins Bild kommt und sich umschaut. Dann tritt von derselben Seite selbstbewusst der Soldat auf, greift sie beim Arm, sie wehrt leicht ab, er nimmt seine Zigarre aus dem Mund und küsst sie. Dann bricht das Fragment ab. Die eigentliche Slapstickhandlung und der Humor vermittelten sich über diesen Clip in dieser Form mitnichten.

Der kurze Ausschnitt ist wenige Jahre später online zumindest auf dieser Seite nicht mehr unmittelbar auffindbar, was hier dagegen noch leicht zu finden ist, sind die begleitenden Paratexte.²⁵ Der Rahmentext legt den Fokus auf die internationale Resonanz des Films im Kontext seiner Restaurierung im Jahr 2011 und der entsprechenden Präsentationen im Rahmen von *Restoration Talks*. Mit Fossati (2009) lässt sich dies als ein weiteres Dispositiv beschreiben: Die Restaurierung liefert den Anlass und die diskursiven Bedingungen der heutigen kurzzeitigen Zugänglichkeit. Der eigentliche Film als ästhetisches Erlebnis tritt in der Vermittlung im Internet zurück. So überdauern vor allem

25 Vgl. die Meldung „Web TV Server down“, letzter Aufruf 09.09.2016; der Paratext fand sich noch hier: http://www.fondazioneesc.it/ct_home.jsp?ID_LINK=7& (09.09.2016).

die Technoimaginationen und Diskurse um die Restaurierung den konkreten Filmausschnitt.

Die ‚Öffentlichkeit‘ des Films hat sich seit 2011 dennoch multipliziert und ausdifferenziert – wenn auch unter anderen dispositivischen Vorzeichen. Zu einigen wenigen Zeitpunkten (unter anderem in Rom und in Belgrad, 2016 in Pordenone²⁶) war das *Kinoerlebnis* des Films exklusiv und befristet erneut im Rahmen einer historisierenden Retrospektive möglich; zudem – darum soll es nun ausführlicher gehen – 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.

Das Dispositiv *digitale Restaurierung* wirkt – wie einleitend ausgeführt – über seine vor allem performative Dimension in diesen *Restoration Talks*, die zeiträumlich an spezifische Events und Zuhörerschaften gebunden sind.

Nach der Vorführung des Films im Rahmen des im Kino gezeigten Programms des Archivfilmfestivals in Pordenone und einer begleitenden Master-Class-/Collegium-Session in Form eines *Restoration Talks* folgten ähnliche Präsentationen des Films – ebenfalls durchgeführt von Hendrik Teltau – bei verschiedenen Events. Dies war etwa der Fall in London anlässlich des Archiv-Symposiums *Large Scale Digitization of Cultural Heritage* (13.10.2011). Beim Blick in das Programm²⁷ wird deutlich, dass auf der Veranstaltung vornehmlich Produktionsarchive über ihre Probleme sprachen und Projekte der Massendigitalisierung vorgestellt wurden. Dies bildete die Rahmung für das singuläre und aufwändigere Restaurierungsprojekt von *THE SOLDIER'S COURTSHIP*. Der Kontext für die performative Vorstellung der Restaurierung war insofern der Diskurs um existierende *State-of-the-Art*-Technologien (im Jahre 2011) mit deutlichem Schwerpunkt auf den technischen Neuerungen des Restaurierungsprojekts.

Am *Tag des audiovisuellen Erbes* am 27.10.2011 in Wiesbaden bei der Murnau-Stiftung wies die Präsentation der Restaurierung und des Films hingegen einen stärker nationalen, kultur- und memopolitisch geprägten Kontext auf. Der besondere Termin des Welttages sollte das audiovisuelle Kulturerbe und die Arbeit von Filmarchiven stärker in das öffentliche Bewusstsein bringen. Auch wenn bei der Präsentation der Restaurierung wieder die Details der technologischen Leistungen im Vordergrund standen, so ist doch die filmische Kontextualisierung über die gemeinsame Programmierung mit dem zu diesem Zeitpunkt prestigeträchtigsten deutschen Restaurierungsprojekt – Fritz Langs

26 Vgl. hierzu die ausführlicheren Darstellungen und Überlegungen unten.

27 Vgl. <http://www.dft-film.com/archive/symposium> (11.06.2012).

METROPOLIS aus dem Jahr 1927 – zu bemerken. Auf diese Weise wird die Präsentation stärker in den diskursiven Kontext von Film als (nationales) Kulturerbe gebracht.²⁸

Ähnlich memopolitisch, vor allem auf die Situation in Deutschland bezogen, fand auch eine weitere Aufführung des Films im Rahmen einer Präsentation der Restaurierung am *Cinefest* 2011 statt, dem internationalen Festival des deutschen Filmerbes in Hamburg (2.–20.11.2011).²⁹ Das Forum *Zelluloid und Bits. Möglichkeiten und Grenzen digitaler Restaurierung* bildete die Plattform, um Potenziale der digitalen Restaurierung exemplarisch vorzustellen.³⁰

Zusammenfassend lässt sich feststellen: Bei den Veranstaltungen – vor allem in Deutschland – wurde eine breitere, wenn auch cinephil interessierte Öffentlichkeit durch meist technizistisch dominierte Erklärungen am Filmmaterial angesprochen.

Wie einleitend ausgeführt, begreife ich dies als erinnerungskulturelle Praktiken mit medienhistoriografischer Wirksamkeit. Die Wirkung entfaltet sich im Dispositiv von *Restoration Talks* als zeitlich mehrschichtige *digitale Passagen*, die in der situativen Ereignishaftigkeit vom Zuschauer erlebt werden; zugleich wird das implizit Technoimaginäre, die digitale Leistung der Restaurierung, *nachvollzogen*.

Die enge Bindung vieler *Restoration Talks* an *State-of-the-Art*-Diskurse der digitalen Domäne bedingt auch, dass die *Ereignisse* solcher Restaurierungen meist sehr kurz, oft nur über ein bis zwei Jahre, ihre Aktualität und damit Attraktivität behalten.

Ein zentraler wirkungsästhetischer Aspekt ist zudem, dass man die Erklärungen und wiederum performativ-medial aufbereiteten Bildvergleiche (vorher/nachher), die von einem kommentierenden *Erzähler* (meistens dem Restaurator) erklärt werden, benötigt, um die digitale Performance des Restaurierungsprozesses wahrnehmen zu können. Ohne trainiertes Auge wird es schwer, etwa die digital bearbeiteten Bildteile zu erkennen.³¹

28 „[D]as Murnau-Filmtheater zeigte die [...] restaurierte Fassung von METROPOLIS (1927) von Fritz Lang, der als erster Film überhaupt in das Weltdokumentenerbe der UNESCO aufgenommen wurde“ (Moneva-Enchev 2011). Zu der kanonisierenden Bedeutung des Restaurierungsprojekt von Fritz Langs METROPOLIS für die deutsche Restaurierungspolitik vgl. C. Wahl (2014).

29 Eine Veranstaltung von CineGraph und des Bundesarchiv-Filmarchivs.

30 Unter dem klingenden Titel *Neue Form für alte Schätze* sollte einen Tag später über Fragen informiert werden wie „Wer digitalisiert wie und warum?“, „Wie werden die zu digitalisierenden Filme ausgesucht?“, „Wie wird vermarktet?“.

31 Einfacher zu erkennen ist die Stabilisation des Bilds, aber weitere Bearbeitungen sind gleichwohl schwerlich ohne Vergleiche auszumachen (vgl. auch → Kap. 7 und die Bedeutung der *Mise en Relation* für die medienhistoriografische Erfahrungsbildung).

Im Horizont der digitalen Domäne kommt dem performativen Aspekt insofern noch eine weitere wichtige Rolle zu: Gerade digitale Tools sind darauf ausgerichtet, fehlende analoge Bildinformationen zu simulieren, fotochemische bildgebende Verfahren, Charakteristiken und Ästhetiken zu remedieren (Fossati 2009 bzw. → Kap. 2). Im besonderen Falle von *THE SOLDIER'S COURTSHIP* findet sich, wie oben bereits angedeutet, eine symbolische *Spur* des Restaurierungsprozesses, in dem bereits frühere, zeitgenössische Restaurierungsversuche in Form von historischen Retuschen im Bild als Unregelmäßigkeiten in der heutigen Fassung belassen wurden. Damit aber weisen die heute noch sichtbaren Unregelmäßigkeiten phänomenal auf Bearbeitungsstufen hin, wobei die aktuellen digitalen eben nur als Konnotation vermittelt werden können. So gibt das ‚unsichtbare‘ Resultat der Anwendung digitaler Tools eine Illusion von dem historischen *Original* – mit einer entsprechenden, zeitlich mehrschichtigen Patina, die zeichenhaft mit analogen Artefakten arbeitet.³² Dafür, dass bei der Filmerfahrung diese Bedeutungs- und Wahrnehmungsebenen in den Vordergrund rücken, bedarf es etwa der performativen Aufführung und (an)leitenden Erzählungen im Rahmen eines *Restoration Talks*.

Restaurierung als Event oder Spektakel.³³ Digitale Performance
im (Nach-)Vollzug und das Dispositiv der digitalen
(Wieder-)Entdeckung

Was bedeuten die obigen Ausführungen für die konkrete Wahrnehmung von *THE SOLDIER'S COURTSHIP* als Beispiel sehr frühen Kinos in diesem scheinbar alles überlagernden Diskurs- und Aufführungskontext *digital*? Frei öffentlich zugänglich war der Film in der Webseitenversion indes – wie oben genauer beschrieben – für einen bestimmten Zeitraum lediglich als fragmenthafter Teaser zu sehen, der ironischerweise in seinem begleitenden Paratext wieder auf die kuratierte Vorführung und damit auf performative Präsentationsmodi im Kino und während *Restoration Talks* verwies. Die ursprüngliche performative

32 Vgl. zu rhetorischen Strategien um den schwierigen Begriff des filmischen *Originals* Hediger (2005b). Hediger beschreibt hier kulturkritisch das filmische Original als ein „Set von Praxen“.

33 Die Formulierung „Restaurierung als Spektakel“ greift eine sprachliche Wendung von Pescetelli (2010) auf. Pescetelli beschreibt mit der Formulierung die Inszenierung einer analogen Filmrestaurierung im Kontext einer Aufführung mit Orchesterbegleitung. Pescetellis Überlegungen zum ‚Spektakel‘ bzw. zum ‚Spektakulären‘ werden im Zeichen meines Forschungsinteresses mit Blick auf leibphänomenologische Erfahrungsmodi als Art des (Nach-)Vollzugs mit medienhistoriografischer Wirksamkeit für den Komplex der *digitalen Attraktion* adaptiert.

Erlebnisdimension dieses Films hatte sich verlagert von der historischen Untermauerung und Verstärkung der Slapstickgestik hin zu der Performanz seiner eigenen Restaurierungsgeschichte in Form von *Restoration Talks* – mit einem besonderen Fokus auf der *digitalen Qualität* der Restaurierung.

Erlebt man den Film heute, stellt somit der Inhalt des Films nur *eine* Ebene dar; daneben kommt der Geschichte seiner Erscheinungs-/Präsentationsformen eine mindestens gleichberechtigte Bedeutung zu. Dies wird allein dadurch deutlich, dass der Film nicht mehr ohne die dem Film vorangestellten Restaurierungscredits zu sehen ist. Das Phänomen wurde insbesondere deutlich, als der Film 2016 innerhalb eines Programms zu Robert-Paul-Filmen am Festival *Le Giornate del Cinema Muto* in Pordenone gezeigt wurde (Screen-shot des Programms vgl. Abb. 5.4): Der eigentlich vorgesehene Programmfluss aus frühen Kurzfilmen Pauls als amüsante Erfahrung von nummernhaftem Attraktionskino wurde in der Mitte von *THE SOLDIER'S COURTSHIP* im Rhythmus sinnlich jäh dadurch unterbrochen, dass dem Film ausführliche Informationstafeln zur Restaurierung als Credits vorgeschaltet waren.

Dadurch wurde aus editionsphilologischer Sicht zwar transparent die Metaebene der Überlieferung dokumentiert und illustriert, allerdings bedeutete dies auf der Ebene des sinnlichen Erlebens des Programmflusses der Bewegtbilder eine spürbare Unterbrechung. Damit wurde wiederum die nachhaltige Einschreibung des aktuellen digitalen Restaurierungsdiskurses in die konkrete Wahrnehmung der restaurierten Filmbilder forciert.³⁴

Der Fall von *THE SOLDIER'S COURTSHIP* ist insgesamt deshalb anschaulich, weil seine Sichtbarkeit und seine Zugänglichkeit so eng mit der performativen Präsentation der Restaurierung verknüpft war. Diese ist ihrerseits extrem zeitgebunden an den Gebrauch von augenblicklichen

34 Ein ähnliches Argument brachte die Kuratorin Mariann Lewinsky mehrfach in Diskussionsrunden anlässlich ihres jährlich stattfindenden, prestigeträchtigen Programms *Cento Anni fa/A hundreds years ago* im Rahmen des Festivals *Il Cinema Ritrovato* in Bologna. Sie wies mehrfach darauf hin, dass die Logos der jeweiligen Herkunftsarchive den (historischen) Programmfluss der Filmnummern des frühen Kinos unterbrechen würden. Es geht mir an dieser Stelle nicht darum, die Praxis als angemessen oder nicht zu bewerten. Vielmehr möchte ich die wirkungsästhetischen Konsequenzen der jeweiligen Praktiken beschreiben. Zusätzlich – und dies ist tatsächlich als ein Desiderat über diese Studie hinaus zu benennen – weisen die Umstände und die Auseinandersetzungen über dieses Thema darauf, dass es bis heute beim Film keine verbindlichen editionsphilologischen Standards zur Vermittlung von Transparenz über Restaurierungsprozesse und -quellenmaterialien gibt. Den Credits hinzugefügte oder vorgeschaltete Texttafeln haben sich hier in der Praxis mittlerweile verstärkt als Verfahrensweise eingebürgert, um die Ausgangs- und Materiallage dem Publikum vor der Filmrezeption zu vermitteln. Diese Praxis ist aber bisher nicht offiziell standardisiert.

18:30 CINEMA DELLE ORIGINI/EARLY CINÉMA**R. W. Paul****UPSIDE DOWN; OR, THE HUMAN FLIES**

(GB 1899); 35mm, 1'15"

THE HAUNTED CURIOSITY SHOP (GB 1900)

35mm, 2'09"

ARTISTIC CREATION (GB 1901); 35mm, 1'25"**THE CHEESE MITES; OR, LILLIPUTIANS IN A****LONDON RESTAURANT** (GB 1901); 35mm, 57"**A RAILWAY COLLISION** (GB 1900); 35mm, 39"**UNDRESSING EXTRAORDINARY; OR, THE****TROUBLES OF A TIRED TRAVELLER**

(GB 1901); 35mm, 3'02"

THE WAIF AND THE WIZARD; OR, THE**HOME MADE HAPPY** (GB 1901); 35mm, 1'35"**THE MAGIC SWORD; OR, A MEDIAEVAL****MYSTERY** (GB 1902); 35mm, 2'44"**AN OVER-INCUBATED BABY** (GB 1901)

35mm, 1'15"

SCROOGE; OR, MARLEY'S GHOST (GB 1901)

35mm, 5'23"; did. ENG

THE EXTRAORDINARY WAITER (GB 1902)

35mm, 2'10"

A CHESS DISPUTE (GB 1903); 35mm, 1'17"**AN EXTRAORDINARY CAB ACCIDENT**

(GB 1903); 35mm, 49"

THE MEDIUM EXPOSED (GB 1906)

J.H. Martin?; 35mm, 6'03"

THE ? MOTORIST (GB 1906); 35mm, 2'40"**A LIVELY QUARTER-DAY** (GB 1906)

J.H. Martin?; 35mm, 5'24"

THE SOLDIER'S COURTSHIP (GB 1896)

R.W. Paul, Alfred Moul; 35mm, 1'18"

A COLLIER'S LIFE (GB 1904); ?; 35mm, 4'**THE FATAL HAND** (GB 1907)

J. H. Martin?; 35mm, 6'

THE HAND OF THE ARTIST (GB 1906)

Walter Booth; 35mm, 3'

Arpa/Harp: Elizabeth-Jane Baldry

Abb. 5-4

State-of-the-Art-Digitaltechnologien im Jahr 2011 geknüpft. Damit war die Restaurierung nur für eine bestimmte Zeit *attraktiv*. Zugespitzt formuliert könnte man dieses Dispositiv als *digitale (Wieder-)Entdeckung* benennen, das sich aus (vielschichtigen) performativen Elementen zusammensetzt, sich aber auch rasant *in der Zeit* verändert.

Das Dispositiv der digitalen Wiederentdeckung gewinnt seine Komplexität aus der Interaktion verschiedener medien- und filmgeschichtlicher Narrative, vor allen denen, die mit sogenannten ‚Erstlingen‘, Pionierleistungen (‚Personen- und Geniekult‘) und technologischen Innovationen spielen – insbesondere in der Parallelisierung der Phase des frühen Films mit dem Einsatz digitaler Technologien in seiner Restaurierung. Die historischen technologischen Erfindungen werden gekoppelt mit dem Narrativ der digitalen Restaurierungen und dem momentanen *State-of-the-Art-Equipment*, das zu diesem Zeitpunkt benutzt wird.

Wirkungsästhetisch bedeutet dies, dass sich im Erlebnis und Genuss des heute restaurierten Films die Leistung der (weitgehend unsichtbar gemachten) digitalen Bildbearbeitung vermittelt, die allerdings insbesondere über die Credits nun an den Film buchstäblich gebunden ist. Diskursiv wird zugleich immer die Verbindung zur historischen Aufführungspraxis des Films und seiner zeitgenössischen Popularität mit in die Gegenwart transponiert. Somit konkretisiert sich in der Ausdifferenzierung der Räume, in denen man den Film heute unter bestimmten Bedingungen erleben kann, die Kopräsenz unterschiedlicher zeitlicher Schichten des Films und seiner Aufführungspraktiken.

Die anhaltende Attraktion – neben dem historischen Narrativ, der erste fiktionale Film zu sein – speist sich zudem aus dem Filminhalt: ein Slapsticksketch, dessen Humor nichts an Wirkung eingebüßt hat, weil er mit den heute noch aktuellen konflikträchtigen Kategorien von intimer, privater und öffentlicher Sphäre spielt. Der englische Titel verweist auf die Kernfunktionsweise des Sketches: „Animated Kiss in Public“. Ein Gegensatz, der heute noch funktioniert und gerade dann, wenn er im Kino oder zu anderen öffentlichen Anlässen gezeigt wird, eine pikante Pointe erhält.

Das an diesem Exempel entwickelte Modell vom Dispositiv der digitalen (Wieder-)Entdeckung lässt sich mit dem eingangs erläuterten Konzept von Kessler zur Aktualisierung des *frühen Kinos heute* als zeitliches Cluster präzisieren. „Bridging the gap, marking the difference“ (Kessler 2011: 137 f.): Die Fremdartigkeit und oft überraschende ästhetische Form von frühem Kino etabliert eine solche historische Distanz auf verschiedenen Ebenen, sodass diese eben gerade dadurch paradoxerweise das Narrativ der Effizienz digitaler Technologien affirmiert. Gleichzeitig entfaltet der Sketch auch heute noch – wenn er denn in seiner Gesamtlänge zu sehen ist – eine humoristische

und unterhaltende Wirkung. So bedingen die Erfahrungen von historischer Differenz und überdauerndem Unterhaltungspotenzial unsere sinnliche Imagination von *digital*.

Diese Überlegungen führen zurück zum Modell der *Remediation*, wie es Bolter und Grusin 1999 entwickelt haben (Bolter/Grusin 1999). Wie bereits in → Kap. 4 erläutert, diskutieren die Autoren das Schlüsselkonzept der Unmittelbarkeit (*Immediacy*) sowie der Hypermedialität (*Hypermediacy*) mit Blick auf das Kino der Attraktionen. Sie fassen zusammen, dass in diesem Kontext

the amazement [...] requires awareness of the medium. If the medium really disappeared, as is the apparent goal of the logic of transparency, the viewer would not be amazed because she would not know of the medium's presence (Bolter/Grusin 1999: 158).

So lässt sich präzisieren: Die Faszination, die Attraktion und die Unterhaltung von frühem Kino in digitalen Dispositiven ist eine komplexe memophänomenale Erfahrung im Wechselspiel zwischen Entdecken und suggerierter Wiederentdeckung (von Geschichte). Das frühe Kino, die Unmittelbarkeit des Erlebnisses seiner besonderen, durchaus fremdartigen Bildinhalte sowie seiner überlieferten (Material-)Ästhetik spielen darin eine zentrale Rolle für das Differenzerlebnis. Im *Dispositiv der digitalen Wiederentdeckung* kommt es nun zu einer Verschiebung ins Sinnlich-Imaginäre der hypermedialen Attraktion: Während man im frühen Kino die Erfahrung neuer Wahrnehmungsformen unmittelbar über die Bewegtbildwirkung machte, wird indes heute in dem digitalen Dispositiv des Wiederentdeckens – paradoxerweise – die Erfahrung des Neuen in gleicher Weise über die phänomenale Wirkung der historischen Bilder wie durch die performative und kontextuelle Rahmung vermittelt.

Das performative Restaurierungsdispositiv benutzt den Inhalt des Films und dessen ästhetische Attraktion und präsentische Wirkung. Wenn man also den Film faszinativ erlebt, vollzieht man auch sinnlich die Leistung des Restaurierungsprozesses nach. Die *Erfahrung* des Films wird zur sinnlichen Performance des Zuschauers als Vollzugsinstanz. Die *Historizität* wie *Aktualität* des Films wird vom Zuschauer *verkörpert*: Dies ist ein Modus der medienhistorischen Erfahrungsbildung. Die Wahrnehmungsform eines solchen Clusters aus institutionellen, memopolitischen, diskursiven und ästhetischen Praktiken, etwa der *Restoration Talks*, funktioniert in meiner Modellierung als eine Form der *asthetischen Historiografie*, deren Schwerpunkt auf performativen Elementen liegt. *Restoration Talks* – so das abschließende Plädoyer – sind nicht einfach als historischer oder technologischer interessegeleiteter Wissenstransfer abzutun, sondern als Teil aktueller

Dispositive medienhistoriografischer Erfahrungsbildung ernst zu nehmen – in ihrer besonderen passagenhaften, da performativen Form.

5.6 Wiederentdecken mit einer DVD (1998). THE BROTHERS' LUMIÈRE FIRST FILMS

Die Entscheidung, im Folgenden die DVD THE LUMIÈRE BROTHERS' FIRST FILMS (1895–1905) aus dem Jahre 1998 als exemplarisches Cluster für Aspekte des Performativen vorzustellen, ist aus verschiedenen gewichtigen Gründen getroffen worden. Mit diesem Beispiel werden Kernpunkte und vor allem Schwierigkeiten der verschiedenen historischen Schichtungen im Modus der Re-Edition einer DVD als digitalem Träger und als besonderer Zugangsform deutlich. Es zeigt zudem, dass auch digitale Dispositive in ihrem historischen Kontext zu sehen sind, denn die vorliegende Edition aus dem Jahr 1998 ist, vom heutigen Standpunkt aus betrachtet, für eine DVD als Träger relativ alt. Darüber hinaus zeigt der Fall verschiedene Elemente des Performativen, die in der medienhistoriografischen Erfahrungsbildung wirksam werden. Grundsätzlich sei vorab festgehalten, dass mit dem Fokus auf ein Fallbeispiel des digitalen Dispositivs DVD die Frage nach dem Zuschauer, der als Nutzer/User zur Vollzugsinstanz wird, sich anders stellt als bei der ersten Fallstudie zu THE SOLDIER'S COURTSHIP, in der vor allem das Dispositiv und Ereignis *Restoration Talks* zum frühen Kino mit Blick auf die performative Konstitution von digitalen *State-of-the-Art*-Technologien untersucht wurde. Im nun besprochenen Beispiel schließe ich in der Modellierung des wahrnehmenden Subjekts zum einen an Francesco Casetti (2010) und sein Konzept des relationalen Handelns als Performance angesichts digitaler Dispositive an. Ich werde dies aber im Anschluss an phänomenologische Wahrnehmungsmodelle koppeln. Die DVD wird als digitale Form des Zugangs betrachtet, wobei *digital* hier zunächst die Speicherform, die Abspielmöglichkeiten sowie zugleich die Nutzungsbedingungen meint, die sich zum Teil auch aus Praktiken digitaler Technoimagination speisen. Wichtig an dieser Stelle ist zu betonen, dass die DVD und ihre Modi, Filme zu re-editieren und erfahrbar zu machen, als kulturelle und ästhetische Praxis verstanden werden (vgl. hierzu auch insbesondere die Ausführungen zur Ästhetik der Menügestaltung).

Eine Fortsetzung der Überlegungen zur vorhergehenden Fallstudie findet sich im Gebrauch eines zentralen filmhistorischen Narrativs, das sich mit der Profilierung von digitalen Editionen verbindet. Es ist der diskursive Topos der ‚Neuheit‘ eines Mediums oder einer Technologie, welche sich hier in doppelter Form findet: zum einen in dem Titel des editierten Materials THE LUMIÈRE

BROTHERS' FIRST FILMS. Hierbei geht es nicht nur um die Tatsache, dass es sich um die ersten Filme der ‚Autoren‘ Lumière handelt, sondern implizit wird auch das Wissen darum konnotiert, dass die Lumières landläufig in der populären Wahrnehmung als die (technischen) Pioniere der Erfindung des Mediums *Film* an sich gelten (dies wird an anderer Stelle der DVD auch inhaltlich ausgiebig betont und von mir insofern thematisiert werden).³⁵

Die editierten Filme unterliegen einem bestimmten Präsentationsmodus – in Teilen auch unabhängig von ihrer Speicher- und Distributionsform.³⁶ Die einzelnen Filme der Lumières sind zu einem einzigen Film zusammenmontiert – bei der DVD gebunden wahlweise durch eine kohärente Musikspur oder einen Off-Kommentar in zwei möglichen Versionen. Das (englischsprachige) Menü der DVD selbst bietet einem als Abspielmöglichkeit die Option BEGIN FEATURE an. Da die Montagepraxis und der Präsentationsmodus als zusammenhängendes „Feature“ den Sammlungscharakter zunächst zu überformen scheinen, das DVD-Dispositiv dies aber über seine Kapitelstruktur dann unter anderen Vorzeichen wieder (bedingt) auflöst und damit weitere Rezeptionsmöglichkeiten zulässt, wird auf diesen Aspekt noch ausführlicher an anderer Stelle eingegangen. Hier deutet sich aber schon an, was Distelmeyer zu den Kernkonzepten der DVD zählt: nämlich *Flexibilität* und *Versatilität* des editierten Materials (Distelmeyer 2012). Dies findet sich gepaart mit dem zentralen filmhistorischen Narrativ, hier den Beginn der Filmgeschichte erzählen zu wollen. Aus all diesen Gründen konstituiert die besprochene DVD einen interessanten Analysefall für *performative* medienhistoriografisch wirksame Erfahrungsbildung im Zeichen digitaler Dispositive.

Wiederentdecken mit einer DVD. Vorbemerkungen zu den Bedingungen

Vor allem der Medienwissenschaftler Jan Distelmeyer hat das Dispositiv der DVD generell als wichtige medienhistorische Bedingung für Film für die Zeit

35 Interessanterweise kommt es bei dieser DVD-Edition zu einer weiteren Parallelität, da es sich hierbei mediengeschichtlich gesehen um ein verhältnismäßig frühes Beispiel einer DVD – zumindest für Europa – aus dem Jahr 1998 handelt. Das heißt, auch die DVD als Speicher- und Wiedergabemedium an sich stellt eine *relative* medientechnologische ‚Neuheit‘ Ende der 1990er Jahre dar. Wie Distelmeyer (2012: 63) betont, gibt (und gab) es keine Standards, wie DVDs in ihrer Präsentation des Hauptfilms/editierten Materials auszusehen haben. Umso mehr lohnt es sich aus meiner Sicht, die einzelnen Erscheinungsformen analytisch genauer zu betrachten.

36 Die Filme sind in demselben Montagezusammenhang in den 1990ern auch auf VHS erschienen.

der beginnenden 2000er Jahre hervorgehoben: Es sei wichtig, sich mit der DVD analytisch auseinanderzusetzen,

[i]nsbesondere darum, weil die Ästhetik der DVD Zeugnis einer Entwicklung ist, die nichts Geringeres als den Versuch unternimmt, Film mit dem zu versöhnen oder besser: zu verbinden, was als Kern der attestierten digitalen Revolution angenommen wird. Die DVD gibt uns somit über beide Seiten Auskunft: sowohl über den Status ‚des Digitalen‘ als auch den Status ‚des Films‘ im sogenannten digitalen Zeitalter (Distelmeyer 2012: 14).

Dabei macht Distelmeyer darauf aufmerksam, dass die DVD entscheidend für unsere Filmrezeption in den 2000er Jahren gewesen ist, was letztendlich auch darüber hinaus zwangsläufig das populäre Verständnis von *Film* – und damit auch Filmgeschichte – mitgeprägt hat.³⁷

Distelmeyer versteht insofern seine Studie als Plädoyer, die ästhetische Analyse nicht nur auf den jeweils edierten Hauptfilm zu beschränken, sondern sie auch auf die Menüstruktur und deren Applikationsmöglichkeiten auszuweiten; nämlich als Bedingungen der Erscheinungsweise des jeweiligen Hauptfilms vor allem in Hinblick auf seine sinnlichen, diskursiven und ideologischen Formierungen. In dieser Perspektive hat das Dispositiv DVD nachhaltige Konsequenzen für die Vorstellung vom Film als integrelem, stabilem Kunstwerk. Schlüsselbegriffe sind hier, wie auch bereits in → Kap. 2 und → Kap. 4 ausgeführt: Flexibilität, Versatilität und Selektivität (Distelmeyer 2012: 178). Durch die erforderliche Navigation und Selektion über das Menü, über das der Hauptfilm überhaupt erst sichtbar wird, wird das editierte Filmwerk *variabel* und *versatil* – abhängig von unserem aktuellen, relationalen Handeln. Dies bedeutet in meiner Begrifflichkeit, dass die Selektion als performativer Akt beschreibbar ist, die bestimmte medienhistoriografisch wirksame Wahrnehmungsmodi zur Folge hat und zugleich den Zuschauer als Nutzer als eine tatsächlich auch körperlich handelnde *Vollzugsinstanz* modelliert (vgl. hierzu auch in → Kap. 7 die Effekte der Mise en Relation).

37 Diese Betrachtungsweise ist umso legitimer, wenn man berücksichtigt, wie audiovisuelle Bewegtbilder in den 2000er Jahren von einem breiten Publikum rezipiert und konsumiert wurden: „Wichtig ist [...] diese Auseinandersetzung [mit der DVD, FH] nicht allein deshalb, weil damit einem Dispositiv begegnet wird, das über 110 Jahre nach der ersten öffentlichen Filmvorführung täglich erheblich mehr Menschen mit Filmen konfrontiert als das Kino; spätestens seit 2002, als die weltweiten Einnahmen durch DVD-Verleih und -Verkauf erstmalig die Einnahmen an den Kinokassen übertrumpften, kommt eine Beschäftigung mit Film und Filmrezeption nicht mehr an der DVD vorbei“ (Distelmeyer 2012: 24–25). M. E. gilt es, diese Aussage vor allem für die medienhistorische Phase der 2000er Jahre zu sehen.

In Hinblick auf die DVD-Menü-Struktur ist weiterhin wichtig, dass sie schon in ihrer Gestaltung wie auch in der Darstellung ihrer Selektionsmöglichkeiten als kulturelle Praxis verstanden wird, die nicht allein technisch determiniert ist.³⁸ Vielmehr nehmen Menüs über ihre Ästhetik und Gestaltung ideologische Zuschreibungen an das Image digitaler Technologien vor:

In den Menüs lebt das Versprechen von Versatilität als Gestus der selektiven Interaktivität. Mit ihnen (und ihren Konsequenzen) tritt die hypermediale Strategie der *remediation* [sic!] in den Vordergrund: Als Ausstellung von Medialität, die ihre Vorbilder hat (Distelmeyer 2012: 156).

Distelmeyers grundsätzliche Analysen zum DVD-Dispositiv werden für mein Forschungsinteresse modifiziert – um die in der Struktur und Ästhetik implizit mitangelegten Nutzungs- und Erfahrungsformen in einer historiografisch wirksamen Dimension lesen zu können.³⁹ Durch die hier vorgestellte Re-Edition der Lumière-Filme werden Aufbau und Ästhetik der besprochenen DVD Teil eines zeitlich verortbaren (DVD-Editionsjahr 1998), medial vermittelten historiografischen Aktes zum frühen Kino.

Navigation der DVD. Das Ereignis der historischen Referenzierung Das Dispositiv der DVD mit seiner Menüstruktur legt in der Navigation performative und selektiv wirksame Handlungen durch einen Zuschauer, der auch als Nutzer/User verstanden wird, nahe. Insbesondere angesichts der Tonspuren hat Distelmeyer (2012: 99 f.) auf den Effekt der Selektion hingewiesen, die nachhaltig die Filmbilder und deren Rezeption prägt. Für die Kategorie AUDIOKOMMENTAR wird dies in einer spezifischen Form bei der vorliegenden Edition der Lumière-Filme wesentlich. Hier offenbart sich der mittelbar *Ereignischarakter* des Films auf DVD – auch als Produkt der navigierenden Vorarbeit (vgl. allgemeine Überlegungen hierzu: Distelmeyer 2012: 173).

38 So schreibt Distelmeyer: „Man muss Menüs dezidiert wollen und bauen, sie sind kein Effekt ‚des Digitalen‘. Gleiches gilt für Inhalte wie Kapiteleinteilungen und -sprünge, diverse Sprachen, Untertitel und Formate, Multi-Angle [...], Präsentationsmodi des Hauptfilms“ (Distelmeyer 2012: 155–156). Der Audiokommentar – hier dezidiert von der vorliegenden DVD als „Narrator“ benannt – spielt bei meiner Analyse eine zentrale Rolle. Audiokommentare sind Teil der medialen ‚Praxis‘ DVD.

39 Daneben findet gerade mit Blick auf die Formierung eines filmhistorischen Kanons bereits über Selektions-, Editions- und Publikationsentscheidungen auf DVD oder Blu-Ray-Disc eine Form der Geschichtsschreibung statt – gerade indem ‚Klassiker‘ entweder (neu) ausgerufen oder affirmiert werden. Vgl. hierzu grundsätzlich zum Kanon H.-B. Heller (1989); desgl. etwa mit Blick auf die Selektionsfunktion von Copyright Op den Kamp (2018).

Im konkreten Fall der DVD-Edition der Lumière-Filme, die selbst nicht Gegenstand von Distelmeyers Überlegungen ist, fällt zunächst die (narrative) Formierung des ‚Ereignisses‘ der Wahooptionen auf: Die Filme der Lumières sind nicht einzeln anzuwählen, sondern die Menüstruktur offeriert nur zwei Versionen, in denen die einzelnen Filme ihrerseits bereits in filmische Erzählungen eingebunden sind:⁴⁰ Sie werden von der Form der Kompilation der einzelnen Filme sowie einer jeweiligen Voice-Over geprägt.

Somit erscheint eine weitere Enunziationsebene, die als Äußerungsinstanz eine historisierende Lektüre der medialen Anordnung beim Nutzer/ Rezipienten strukturiert: Es wird vom Menü eine Version des *bereits kompilierten* Filmes offeriert, in der der heute bekannte Filmregisseur und Leiter des Institut Lumière, Bertrand Tavernier, die zusammenmontierten Filme der Lumières über die Tonspur begleitend *erzählt*. Über die Auswahl – mit der expliziten Entscheidung für diese Version und nicht für die Tonspur mit reiner Pianomusik – wird der Nutzer Teil der historisch referenzierenden Narration, die von Tavernier enunziert wird.

Wie auch schon im Kapitel zu *THE SOLDIER'S COURTSHIP* bietet methodisch Kessler (u. a. 2002a und 2002b) mit dem Konzept einer historischen Pragmatik einen Ansatz, solche performativen Gebrauchsformen, die den Wahrnehmungsgegenstand – auch in der Bestimmung seiner historischen Dimension – mitmodellieren, als Teil des Zugangs zur Vergangenheit zu betrachten: Filme hätten noch nie gesicherte Texte dargestellt. Insofern stelle sich diese Frage bei historischen Filmen, zu denen eine noch größere zeitliche Distanz bestehe, noch deutlicher:

Daß ‚der Film‘ keinen gesicherten Text darstellt, ist ja letztlich nur scheinbar ein Problem. [...] Daß wir also, zumindest in einer gewissen Hinsicht, jede Kopie als ein Original betrachten können, daß wir – gerade was das Kino der Frühzeit betrifft – bei der konkreten Arbeit stets mit Kopien betraut sind und nicht mit ‚dem Film‘, all das wird für die Arbeit des Filmhistorikers keinesfalls zu einem unüberwindlichen Hindernis (Kessler 2002a: 208).

Für Kessler folgt daraus, dass man in der Beschäftigung mit historischen Filmen sich als Betrachter/Forscher seiner eigenen (historischen) Position, der eigenen (medialen) Bedingungen des Zugangs bewusst sein und diese Rahmenbedingungen transparent dokumentieren muss. Denn die Zugangsbedingungen prägen nachhaltig, wie man das Objekt in seiner historischen Referenz- und Quellenfunktion wahrnimmt und definiert.

40 Grundsätzlich ist dies auch als eine performative Modifizierung des filmischen Werkbegriffs zu sehen – gebunden an die Handlungsautonomie des Nutzers.

Dies gilt umso mehr, wenn in einer digitalen Medienumgebung ein Werk zunehmend versatil, ohne noch klar zu verortende historische Referenz, in der Zirkulation aufgeht (hierzu ausführlicher → Kap. 7).

Die DVD respektive die Blu-Ray-Disc ist Teil eines solchen Systems: Sie zwingt den Rezipienten als *Nutzer*, sich sein ‚Original‘ durch den relationalen Akt der Navigation und der Auswahl als Referenz situativ und nach eigenem Bedürfnis zu konstituieren (vgl. zum „relationalen Handeln“ Casetti 2010). Dadurch schreibt sich der gegenwärtige persönliche Kontext über die Handlung in die derart konstituierte Referenz ein. Hier ließe sich auch – ähnlich wie es Distelmeyer tut – mit Altmans Formulierung von „cinema as event“ anschließen, um das Ereignishafte der Werkkonstitution in einer solchen Medienumgebung zu beschreiben. Altmans Terminologie rekurriert auf die Schwierigkeit der Bestimmung des *einen* filmischen Werkes (Altman 1992: 6; Distelmeyer 2012: 100). Der Begriff des ‚Originals‘ als ein zentraler Aspekt traditionellen Kunstdenkens der bildenden Kunst werde in diesem Zusammenhang zum *Fetisch*.⁴¹

Zusammenfassend lässt sich formulieren, dass in der umrissenen Perspektive die Geschichtsbildmodellierung als (Wahrnehmungs-)Effekt zu sehen ist, der durch das Zusammenwirken der digitalen (interaktiven) Nutzungsoptionen, der Struktur und (Menü-)Ästhetik der DVD, der Patina der konkreten Materialästhetik der editierten Bewegtbilder sowie von narrativen und formalästhetischen Merkmalen der jeweiligen Filmbilder zustande kommt. Es zeichnet sich somit ein medialer Akt der Geschichtsbildmodellierung ab, der sich aus mehrschichtigen performativen Elementen zusammensetzt.

Analyse des Menüs als immersiver und emotionaler (Vor-)Raum

Um das besondere Zusammenspiel von Nutzungsoptionen der vorliegenden Lumière-DVD und den entsprechenden Wahrnehmungseffekten in Hinblick auf ästhetische, medienhistoriografisch wirksame Erfahrungsbildung zu untersuchen, werden im Folgenden die Menüinszenierung und -struktur mit Fokus auf erwartungsmodellierende Potenziale, die emotional stimulierend und räumlich immersiv wirken, analytisch angegangen.⁴²

41 Distelmeyer (2012: 100) greift hier Altman (1992) mit der Feststellung auf, dass die ‚Originalversion‘ zu einem wahren Fetisch geworden sei. In anderen argumentativen Zusammenhängen wird ‚Original‘ auch als rhetorische Strategie beschrieben (Hediger 2005b). Giovanna Fossati (2009) konzeptualisiert diese Überlegungen weiter archivpolitisch in pragmatischer Perspektive zu einem institutionellen wie ideellen ‚Framework des Originals‘, das Präservations- wie Restaurierungspraktiken und -strategien prägt.

42 Distelmeyer (2012:109) hebt in seiner Untersuchung die Bedeutung des Menüdesigns besonders hervor. Stärker als bei allen anderen Features der DVD würden die Menüdesigns

Die Auswahllogik der Menüstruktur determiniert die Einbindung des Nutzers und die Vergegenwärtigung des Materials.⁴³ Dabei spielt das Prinzip der Verräumlichung als Modus der Präsentation und Bedingung der Zugangsform eine zentrale Rolle.⁴⁴

Distelmeyer skizziert ein historisches Tiefenperspektiv, das Hinweise auf das dialektische historiografische Verhältnis von früher Kinogeschichte und aktuellen Diskursen andeutungsweise erkennen lässt. Denn

[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 (Distelmeyer 2012: 163).

Die Aussage zielt auf die historische Praxis der szenischen Prologe. Die szenischen Prologe dienten dazu, die Zuschauer in die Stimmung des Films meist vorbereitend eintauchen zu lassen (Hediger 2003: 75):

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 (Hediger 2003: 70).⁴⁵

den Status als digitale Datenträger (ästhetisch) profilieren. Sie stellten das *Digital* der ‚Versatile/Video Disc‘ aus; dies unter anderem deshalb, weil die Menüs sich von den Vorgängermedien VHS-Kassette und der ansonsten in vielerlei Hinsicht ähnlich erscheinenden Laserdisc unterscheiden.

- 43 Nach Distelmeyer (2012: 114) manifestiert sich insbesondere in dieser interaktiven Menüstruktur der „Mythos des Digitalen“. Dies gilt es, vor dem Hintergrund meiner Diskussionen des von Lev Manovich ausgemachten „Mythos der Interaktivität“ in → Kap. 2 durchaus kritisch als programmierende Formierung des Nutzenden zu sehen: Interaktivität kann als eine Form der subtilen Einbindung verstanden werden, die Freiheit in vorprogrammierten Strukturen suggeriert, aber gleichzeitig den User zur Partizipation an den vorgegebenen Strukturen und Hierarchien verführt und ihn so zu deren Teil macht.
- 44 Distelmeyer (2012: 162) spricht bei der Diskussion von Prinzipien der Verräumlichung in Menüstrukturen als Zugangs-Interface zu Filmen auch von der Gestaltung eines angemessenen *emotionalen Vorstellungsraums*. Ein solcher Vorstellungsraum sei als Hinführung zum Hauptfilm zu verstehen, oft würden Orte und Objekte aus der Filmdiegese in Navigationsräume verwandelt. Dies geschehe mit dem Ziel, „Zuschauer eintauchen zu lassen in die Umgebung des Films“ (Van Ling, zit. n. Distelmeyer 2012: 162).
- 45 Distelmeyer rekurriert auf Hediger (2003), wenn er Menüarchitektur und -inszenierung der DVD in ihrer Scharnierfunktion als szenische Prologe zwischen theatralem und filmischem Raum beschreibt. Distelmeyer begreift das DVD-Menü als eine *Remediation* der szenischen Prologe der Stummfilmära (Distelmeyer 2012: 164).

Damit betonen sowohl Distelmeyer als auch Hediger den Aspekt der ostentativen Präsentation eines Films, der

- a. performativ von einer Instanz moderiert wird;
- b. einen räumlichen Erlebensmodus bedingt, der in spezifischer Form die Vorstellung des kommenden Films prägt; dies meist mit Bezug zu dem fiktionalen Filminhalt in Form einer Verräumlichung des diegetischen Universums;
- c. die körperliche Positionierung des Zuschauers/Users mitimpliziert.

Das Menüdesign der DVD *THE LUMIÈRE-BROTHERS' FIRST FILMS* präsentiert sich vielschichtig – als konkrete (kino-/theater)räumliche Anordnung sowie als Zitat eines historischen Paratextes in Form eines verfremdeten Plakats. Unmittelbar zeigt es von leicht rechts hinten versetzt zwei Publikumsreihen, deren Figuren im Stile populärer Bildergeschichten gezeichnet sind. Die augenscheinlich angeregt auf eine Leinwand reagierenden Figuren wirken mit ihren Handbewegungen und Körperhaltungen animiert. Die Kinder, Frauen und Männer unterschiedlichen Alters tragen Kleidung der Jahrhundertwende, sie sitzen in Stuhlreihen vor einem roten Hintergrund, den sie wie eine Leinwand anschauen. Darauf prangt rechts oben das Logo der Produktionsfirma der DVD. Die Anordnung erinnert sehr an einen Kinosaal (Abb. 5.5).

Abb. 5.5

Und der Eindruck ist richtig: Es handelt sich bei dem Bild um eine Bearbeitung des ersten Plakats für den Cinématographe Lumière – für *L'ARROSEUR ARROSÉ*, wie man in der Originalaufnahme sieht. Dieser Film ist eigentlich im bekannten Originalplakat auf der Leinwand zu sehen, was allerdings in

dem DVD-Menü herausretuschiert ist. Stattdessen findet sich an der Stelle, wo ursprünglich in der Zeichnung die Leinwand war, das DVD-Menü.

Aus der Attraktion der Bewegtbilder im Kinosaal der Jahrhundertwende ist für das Publikum auf diese Weise heute so das Menü zum Anziehungspunkt geworden – und so auch für den Nutzer, dessen Attraktion neben dem Rezeptionsgenuss des editierten Films auch in der Auswahlmöglichkeit darin besteht, was man sich nun auf der DVD anschauen kann. So prangt auch links neben dem Menü der Titel der DVD-Edition. Die auf dem neutralen roten Hintergrund erscheinenden (englischsprachigen) Menüoptionen bestehen aus BEGIN FEATURE, CHAPTER STOPS, SOUNDTRACK OPTIONS und RESUME FEATURE.

Auf diese Weise wird ein (medien)selbstreferenzieller Raum zitiert und inszeniert, in dem sich mehrere Ebenen überlagern: Nicht nur wird die Menüauswahl zur motivischen wie tatsächlichen interaktiven Attraktion, sie ersetzt die historische filmische Attraktion, die aber immer noch als Zitat und Andeutung vorhanden ist. Auch die Autorschaft wird clusterartig. Die Produktionsfirma der DVD erscheint genauso wie der Name der Lumières als Gegenstand der Edition.

Das Menü vermittelt die Überlagerung und Gleichzeitigkeit von medienhistorischen Stationen: Zum einen wird das historische Kinodispositiv als Attraktion zitiert. Zum anderen wird die Faszination der DVD mit ihrem paradigmatischen Interaktivitätsversprechen als Mythos des Digitalen (Manovich 2001; → Kap. 2) ins Bild gesetzt. Das Bemerkenswerte an diesem Beispiel ist, dass sich dieses digitale Versprechen auf Interaktivität in einem historischen Clustering über einen bildlichen Paratext aus der Gründungsepoche der Filmgeschichte vermittelt.

Der Gestus, der sich über diese Verflechtungen vermittelt, ist in mehrfacher Hinsicht einer des Entdeckens.⁴⁶ Hier wird eine besondere, aufregende, *entdeckende* historische Aufführungssituation dargestellt, der Erstling der Lumières wird zitiert und über das Aufgreifen des Kinodispositivs als Aufführungssituation verräumlicht. Dies wird in der DVD-Nutzer-Positionierung gedoppelt; der Nutzer wird von der Blickrichtung her wie ein Zuschauer positioniert. Man entscheidet sich mit seiner Auswahl, etwas zu schauen, was motivisch und über den Titel („Firsts“ als Ursprungsmythos) eine historische Position zugewiesen bekommt; etwas, das bereits im Kanon existiert und dadurch mit historischer Bedeutung aufgeladen wird. Die Pionierstellung

46 Zur Modellierung des Nutzers als (cinephiler) Entdecker angesichts von DVDs vgl. Klinger (2006a: 161). Ausführlicher wird dies in der wirkungsästhetischen Dimension diskutiert in → Kap. 7.

wird zeichenhaft ausgestellt. Die hervorgehobene historische Bedeutung steigert das Versprechen auf Schau- und Genusswerte in der Rezeption.⁴⁷ Die Fetischisierung des Anfangs der Filmgeschichte über das Dispositiv DVD wird theatral in Szene gesetzt, erlebt in den Nutzungsmöglichkeiten des Menüs seine Performanz.

Ich verstehe in diesem Sinne den evozierten Gestus des Wiederentdeckens als eine sinnliche Konditionierung des Nutzers angesichts der Wahl und des Materials: Neugier auf etwas (ästhetisch) Neues, was wiederum dezidiert schon als historisch fixiertes Objekt im Kanon verortet ist.⁴⁸ So wird das Menü – auch in seiner farblichen, aufmerksamkeitsheischenden und abstrahierenden Wirkung aufgrund des plakathaften Stils – als ein Raum begriffen, der eine animierte, spielerische Stimmung vermittelt. Zugleich ist es ein Raum für Erinnerungen an historische Aufführungspraktiken sowie an ästhetische Praktiken (der Filmplakate). Durch die Motivik der Publikumsreihen, in die auch noch der Nutzer, der aktuelle Rezipient, qua Blickrichtung miteingereicht wird, wird auch er Teil einer Gruppe.

Die evozierte Kinosituation einer kollektiven Rezeption sowie der ausgestellte individuell mögliche Zugriff und die Aneignung über das Menü kreieren eine Wahrnehmungshaltung, die zunächst suggeriert, dass die Kinogeschichte für den Nutzer verfügbar geworden ist. Der besondere Mehrwert des Verfügbarwerdens bleibt aber nur bestehen, wenn die ‚Geschichtlichkeit‘ des Moments – der erinnerungskulturell wertvolle Gründungsmythos der Filmgeschichte – außerhalb dieser aktuellen Aneignung als überzeitlich vom Nutzer angenommen wird – was letztendlich eine affirmative Performanz des Mythos bedeutet.

Angebote des Clusters. Der Film-Lecturer und Audiokommentar

Wie oben bereits eingeführt, liegen die FIRST FILMS der Brüder Lumière nicht einzeln auf der DVD anwählbar vor, sondern sind in einem Feature zusammenmontiert, das man als solches auch auswählen kann (in der englischsprachigen Menüversion). Über die SOUNDTRACK OPTIONS sind folgende Möglichkeiten gegeben, dieses Feature zu rezipieren: NARRATION BY BERTRAND TAVERNIER

47 In einem historischen Tiefenperspektiv gesprochen: „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“ (Hediger 2003: 86).

48 Vgl. grundsätzlich zur Figur des Entdeckers in seiner Bedeutung für die Vermittlung kultureller Wertigkeiten die weiteren Ausführungen in → Kap. 7.

WITH MUSICAL SCORE oder FRENCH NARRATION BY THIERRY FREMAUX oder MUSICAL SCORE BY STUART ODERMAN.

Im Folgenden werden die ersten Filme der Lumières als Feature, *erzählt* von Bertrand Tavernier, fokussiert. In diesem Kontext eröffnet sich ein Cluster, das Aufführungspraktiken in den ersten (zwei) Dekaden der Kinogeschichte und heutige mediale Formen verknüpft. Das clusterförmige historische Tiefenperspektiv richtet sich auf das Phänomen des Kinoerzählers, des *Film-Lecturers*, aus der Frühphase des Mediums. In ihm verkörpert sich auf besondere Weise der performative Charakter in der Bedeutungszuweisung von Bewegungsbildern – gebunden an einen offenkundig enunziativen Akt, der in Variation, so die These, heute unter Bedingungen digitaler Reprisen eine Aktualisierung erfährt. Eine solche medienarchäologische Perspektive der Ähnlichkeiten schärft den Blick für die Spezifik einzelner Erscheinungsformen des Phänomens.

Zur historischen Praxis schreibt Filmhistoriker André Gaudreault:

Before cinema's arrival, magic lantern shows were generally accompanied by commentary by the lanternist, who could thereby announce or explain the views he was presenting or provide verbal narration for the images. An analogous situation prevailed for the projection of the first moving pictures, a practice which continued into the 1910s. [...] In addition to this role as a *'voice over narrator'*, the lecturer could also elect to personify the characters on the screen (by acting out their dialogue) or provide the film with sound effects (Gaudreault 2005: 379, Hervorh. FH).

Die Praxis diene vor allem dem Zweck, über die Performanz einer Erzählung durch eine anwesende Person ein vergegenwärtigendes menschliches Element in die Aufführung zu implementieren, das die Unterhaltungsqualität und das Attraktionspotenzial durch Wahrnehmungsführung noch steigern sollte (Gaudreault 2005: 380).

Im Kontext von Vermarktungsstrategien des Dispositivs DVD stellt die Beigabe eines Audiokommentars als Bonusmaterial allgemein einen Versuch der Wertschöpfung dar. Medienhistorisch gesehen trat der Unterhaltungsgedanke allerdings bei der DVD zunächst bei den Audiokommentaren zurück, da zu Beginn der Gestus eher intellektueller und filmhistorischer Natur war: So bilanziert Distelmeyer die Entwicklung mit Blick auf die ursprüngliche Einführung der Audiokommentars bei der Laserdisc von der Firma Criterion, dass das, was damals als Hintergrundinformation für Akademiker gegolten habe, nun längst mit der Erweiterung von Kommentaren der Regisseure, Drehbuchautoren und Produzenten zu einer beliebten und institutionalisierten, wenn auch nicht in der Form standardisierten Beigabe der DVD respektive der Blu-Ray-Disc geworden sei. Mit den Audiokommentaren gehe auch eine

Zuschreibung einher, wer die Autorität *über* die Bilder habe (Distelmeyer 2012: 73 ff.).⁴⁹

Im Falle der Editionen von historischen Filmen behauptet der Audiokommentar nicht nur die autorisierende Sinngebung über die Bilder, er bestimmt auch deren historische Dimension und Einordnung – etwa über das Konstruieren von Kausalitäten und Kontinuitäten, aber auch in der Wahrnehmungslenkung des Zuschauers.

Im vorliegenden konkreten Beispiel erfolgt eine Schichtung der kulturellen Autoritäten und Sprecherstimmen.⁵⁰ Zum einen stehen die Lumières als Urheber deutlich im Mittelpunkt der Edition – sie sind sogar titelgebend! Gleichzeitig wird aber die Präsentation überlagert von der Neumontage der Filme in ein Feature; darüber hinaus bieten sich gerade bei diesem Feature zwei unterschiedliche Sprecherstimmen an: zum einen Bertrand Tavernier, Präsident des Lyoner Instituts Lumière, zum anderen Thierry Fremaux auf der französischen Tonspur.⁵¹ So werden der Film wie seine Geschichte zum performativen Ereignis im Vollzug zweier unterschiedlicher Erzähl- und Äußerungsakte.

Die performativen Qualitäten von Bertrand Tavernier als emphatischem Filmerzähler werden umso deutlicher, wenn man den Film im Vergleich mit dem Kommentar von Thierry Fremaux rezipiert. Letzterer ist wesentlich autoritärer, weniger emphatisch und gleicht im Stil eher einem Dozenten, der einen abgelesenen Vortrag präsentiert, zumal auch die unterlegte Pianobegleitung hier fehlt, welche wiederum einen fließenden Klangteppich unter Taverniers Erzählung legt. Bei der Version mit der Stimme von Fremaux fehlen Elemente der Unmittelbarkeit, Rhythmisierung und Improvisation. Bei Fremaux gibt es keine Wiederholungen und keine Versprecher, wie sie den besonderen Stil von Tavernier prägen. Die DVD-Struktur mit dem Angebot zur

49 Zur Bedeutung der Re-Autorisierung von Kunstwerken in kunstsoziologischer Perspektive vgl. ausführlicher → Kap. 7.

50 So schreibt Distelmeyer (2012: 74) zur veränderten Autorenproblematik angesichts von DVD und Blu-Ray-Disc, dass sowohl die Ästhetik des Audiokommentars als auch das kaum zu überblickende Programm dieses Bonusmaterials etliche Störungen einer klassischen Autorenpolitik bereithalte. Aus meiner Perspektive gilt dies umso mehr im Zeichen von performativen Praktiken und Formen der Sinnkonstitution.

51 Bei Stummfilmeditionen geschieht dies ähnlich, wenn auch weniger offensichtlich: So werden bei den Auswahlmöglichkeiten unterschiedliche Musikscores offeriert. Ein reflektiertes und gut dokumentiertes Beispiel ist hier *BEYOND THE ROCKS* (vgl. grundsätzlich zu der Thematik auch Distelmeyer 2012: 76, insbes. Fußnote 9); vgl. auch ausführlicher aus meiner Perspektive den Fall des Films *VARIÉTÉ* in → Kap. 7.

Alternative Tavernier/Fremaux macht die Differenz der Versionen prägnant spürbar (→ Kap. 7, insbes. die Ausführungen zum *vergleichenden Hören*).⁵²

Im Folgenden sollen die performativen Elemente anhand der Tavernier-Erzählung exemplarisch illustriert und auf ihre Funktionsweisen hin analysiert werden. Ein besonderes Augenmerk gilt hierbei der Konstruktion von Kausalzusammenhängen und Kontinuitäten zwischen filmgeschichtlicher Vergangenheit und Zukunft. Zunächst wird deshalb mit Blick auf den Bildeindruck der DVD ein kurzer Exkurs zu den materialästhetischen Voraussetzungen unternommen.

Exkurs I: Erlebnis Film(geschichte). Zu den materialästhetischen Voraussetzungen der DVD

Eine Rezension der vorliegenden DVD-Edition beschreibt die Bildqualität⁵³ wie auch die ‚digitalen‘ Potenziale der DVD-Edition – und damit die Transformation des historischen Materials in digitale Form – wie folgt:

The program features high quality video transfers from original Lumière negatives, with some from the original prints, in windowboxed format. The DVD utilizes the same transfers as the Laserdisc and videotape editions from Kino. For the DVD edition, and for the first time, three stereo audio options are available. A user can select commentary on the films in English by filmmaker Bertrand Tavernier with music score, commentary in French by Institut [sic!] director Thierry Fremaux, or an isolated piano score by Stuart Oderman (Bennett 1999).

Für die Ästhetik der Patina des historischen Filmmaterials auf der DVD ist zentral, dass sich die Herausgeber dafür entschieden haben, Schäden und Mängel im Material in der digitalen Abbildung zu belassen. Der Rezensent der Webseite *Silent Era* (Bennett/Silent Era Company 1999–2017) bewertet interessanterweise das Belassen des Alterswertes im Material als positiv: Es sei

52 Eine in Hinsicht auf die hier genannten DVD-Audiokommentare interessante Verschiebung ergab sich als Ereignis am filmhistorischen Festival *Il Cinema Ritrovato* in Bologna 2017: Am 27.07.2017 wurden als Vorfilme des Abendfilms auf der prestigeträchtigen Open-Air-Hauptspielstätte der Piazza Maggiore einige der auf der vorliegenden DVD editierten Filme der Lumières gezeigt. Thierry Fremaux war selbst anwesend und kommentierte live von der Bühne vor der Leinwand aus die Filme auf Englisch. Dabei reanimierte er im Wortlaut sowie vor allem im performativen Rhythmus – auch in Hinblick auf humoristische Effekte – fast exakt den Audiokommentar von Bertrand Tavernier: Der DVD-Audiokommentar von 1998 fand somit seine Aktualisierung in der tatsächlichen Liveperformance eines Kinoerzählers im Jahr 2017.

53 Vgl. die Diskussion der technizistischen Rezeption und diskursiven Einbettung von DVD und Blu-Ray-Disc in Kritiken im Internet in → Kap. 7.

in Ordnung, da es nicht von dem Filminhalt und dessen Unterhaltungswert ablenke.⁵⁴

Wahrnehmungstheoretisch ist dies für meinen Begriff der historiografischen Erfahrungsbildung wichtig, da über solche Merkmale der Schädigung, des Verschleißes und der Alterung – wie Schweinitz (2012) feststellt – dem historischen Material eine besondere historisierende Patina sinnlich-atmosphärisch zugeschrieben wird. So fasst auch der Rezensent das Konglomerat der zusammenwirkenden Faktoren zusammen – gegenwärtiger Unterhaltungsanspruch, historischer dokumentierender Wert und daraus resultierender kanonhafter Wert für eine eigene Sammlung zu Hause: „Although this DVD program is short in length it is nevertheless a valuable and entertaining document of the Lumière films. The quality of the film materials [...] and Tavernier’s commentary make this disc a worth while addition to a silent film collection“ (Bennett 1999).⁵⁵ Im Folgenden werden diese Befunde an eine filmästhetische Analyse des ‚Textes‘ zurückgebunden und die entsprechenden filmhistoriografisch wirksamen Mechanismen untersucht.

Verfahren *aisthetischer Historiografie*. Suspense und Unterhaltung.

Die DVD-Kapitel LUMIÈRE – THE FIRST FILMS & CHILDHOOD

Der Feature-Film, der Hauptfilm der DVD, beginnt mit den Credits der herausgebenden Institutionen.⁵⁶ Es folgt der Schriftzug „Institut International, The Lumière Brothers Association presents ...“ Damit schiebt sich in den filmischen Präsentationsmodus eine weitere Ebene beanspruchter Autorschaft ein: „Edited by Thierry Fremaux of the Institute Lumière and the Archive du Film du Centre National de la Cinématographie“; und für die performative Ebene entscheidend: „Narrated by Bertrand Tavernier“.

Der eigentliche Beginn des Films wirkt wie ein Prolog. Die Erzählerstimme holt das Publikum in dem Rekurs auf eine kollektive Gemeinschaft ab: „We are at the end of the 19th century ...“ (Hervorh. FH). Taverniers Stimme etabliert den mediengeschichtlichen Kontext: Am Ausgang des 19. Jahrhunderts habe es mehrere Versuche gegeben, Fotografien zu animieren. Zu dieser Aussage werden keine Bewegtbilder, sondern passenderweise Standbilder gezeigt. Sie zeigen Außenaufnahmen, in denen auf einer Wiese ein großes Feuer

54 Eine ähnliche Argumentation findet sich übrigens auch in den Restaurierungsentscheidungen bei *THE SOLDIER’S COURTSHIP*; vgl. Núñez (2011).

55 In der Rezension der Homepage von *Silent Era* wird der Kommentar von Thierry Fremaux im Vergleich zu dem von Bertrand Tavernier als wesentlich konventioneller, da weniger lebhaft und eher nüchterner beschrieben, wodurch Fremaux’ historiografische Erzählung autoritärer wirke (Bennett 1999).

56 Vgl. weiterführend Grant (2009).

entfacht ist, Männer stehen davor, dann eine Frau mit Schaufel. Die gezeigten historischen Fotografien haben gemeinsam, dass die angehaltene Bewegung sichtbar wird: Die riesige Rauchsäule des Feuers wirkt in ihrer Dynamik suspendiert. In der Montage findet sich dies gespiegelt, indem die Fotos durch Schwarzblenden deutlich voneinander getrennt gezeigt werden, was den Fluss der Bilder immer wieder unterbricht. Auf der phänomenalen Ebene für den Zuschauer vermittelt dies eine fühlbare Notwendigkeit, die gezeigten Phasenbilder in Bewegung zu setzen; die Bewegung zwischen den Phasenbildern sinnlich zu entbinden.

Bevor sich aber dies ereignen kann, werden die Namen der innovativen Vorgänger und Zeitgenossen zitiert: Renaud, De Prince, Muybridge, Skladanovsky, Edison etc.

Taverniers Erzählung wird inhaltlich zunehmend faktenreicher – greifbar in der Tendenz, Daten zu registrieren – bis hin zu singulären Tageszeiten. Dies sowie die anekdotenhafte Beschreibung von Wetterbedingungen, die nicht zuletzt wegen der Ausleuchtung wichtige technische Bedingungen der frühen historischen Filmaufnahmen bargen, kreieren eine Ereignisfolge pionierhafter Erfindungen.

Taverniers Sprechstil wirkt dabei sehr lebendig, spontan und improvisierend, da sich immer wieder Versprecher oder Wiederholungen und Korrekturen einschleichen. Auch inkarniert Tavernier stimmlich unterschiedliche Personen und spielt mit emphatischen Betonungen.

Inhaltlich setzt Tavernier eine fundamentale Zäsur, die als sprachlicher Topos immer wieder in der Dokumentation wiederkehren wird: „The history of invention *stop* [sic!] there, the history of filmmaking begins“. Zu diesem – für die Montage wichtigen Satz – wird das (bekannte) Foto der Brüder Lumière im Profil gezeigt, sie schauen nach rechts aus dem Kader hinaus (Abb. 5.6).

Abb. 5.6

Es scheint fast so, als würden sie – über das gegenwärtig Sichtbare hinaus – in die Zukunft sehen und über ihre Blickachse schon eine Verbindung mit mediengeschichtlich Kommendem herstellen. Es folgt die Titeltafel: THE LUMIÈRE BROTHERS' FIRST FILMS.⁵⁷

Dass die Brüder Lumière mit ihrem Filmschaffen bereits das folgende Jahrhundert antizipieren, wird eine Behauptung der DVD-Editoren sein, die sich durch die ganze Kompilation zieht und die sich in den unterschiedlichsten Formen äußert. Es ist eine zentrale mehrschichtige, clusterhafte Vergegenwärtigungsstrategie, Filmwissen über tatsächliche wie mentale Erinnerungs-Bilder aus dem gesamten 20. Jahrhundert abzurufen und in direkte – differenzielle wie wiederholende – Relation zu den Filmen der Lumières zu setzen; es ist eine Form der performativen Wiederholung, da sie gebunden an die Erzählerstimme bleibt. Auf diese Weise werden sowohl die Aktualität der Filme in Hinblick auf ihre historische Distanz und Andersartigkeit als auch ihr immer noch abrufbares Potenzial zur Unterhaltung vermittelt; dies ganz gemäß Kesslers Prinzip *Bridging the gap, marking the difference*. Die Distanz wird über die Inszenierung des pionierhaft Exzeptionellen in der Geschichte etabliert. Immer wieder wird der Premierencharakter der gezeigten Filme hervorgehoben. Zu diesem Zweck wird prominent SORTIE DE L'USINE gezeigt.

Was nun geschieht, ist ein Wechselspiel im Spannungsfeld von historischer Originalität und Überlieferung in verschiedenen Versionen. Zugleich wird dies über das Informationsmanagement und die Gestaltung des Blickregimes in die heutige Zuschauerwahrnehmung übersetzt. Tavernier weist nämlich bei bestimmten Bildern von SORTIE DE L'USINE darauf hin: „This is the first film, *the first version*“ (Hervorh. FH). Man wisse dies, so Tavernier, weil ein Journalist und Augenzeuge des ersten Drehs einen anwesenden Hund, ein Fahrrad und ein Pferd beschrieben habe. Der Hund, das Fahrrad und das Pferd sind aber in den nun ablaufenden Bildern nicht sofort auszumachen. So baut Tavernier Suspense und Neugier auf. Er schürt beim heutigen Zuschauer Erwartungshaltungen und weist auf womöglich Kommendes im Bild hin. Er verleitet uns, die genannten Objekte im Bild zu suchen, sie dann schließlich im Bild *wiederzuentdecken*. Dies wird umso interessanter, als damit auch zu einem Versionenvergleich angeregt wird: Es werden mehrere Versionen der Ansichten von Arbeitern gezeigt, die die Fabrik verlassen (Abb. 5.7–5.9).

57 Interessant an dieser Stelle ist, dass in der französischen Version, gesprochen von Thierry Fremaux, der Kommentar bis dahin fehlt, er setzt erst beim Film nach der Titeltafel ein. Unter diesen Bedingungen gleicht die französische Version der Kompilation zu Beginn in der Präsentation der Stills eher einer Diaschau.

Abb. 5.7

Abb. 5.8

Abb. 5.9

Damit findet gleichzeitig die Überschreibung eines eindeutigen Ursprungsmythos statt: Denn nun wird eine Version gezeigt, von der – wie Tavernier erzählt – man immer dachte, sie sei die erste, die originale. Tavernier fordert den Zuschauer auf, das Pferd zu suchen. Es stellt sich dann heraus, dass es in dieser Version fehlt. Der Zuschauer kann sich aufgrund der eigenen vergleichenden Beobachtung dazu verhalten und damit den Ursprungsmythos – welche Version nun die erste sei – überprüfen. So gerät hier das Konzept des Erstlings, des ‚First‘, des historischen Ursprungs paradox, denn es findet sich gekoppelt an den konkreten Enunziations- wie Monstrationsakt der Bilder.

Die Lenkung von Blickrichtungen über den Erzählakt Taverniers findet sich mehrmals wieder. So ordnet Tavernier etwa bei *DÉJEUNER DU BÉBÉ* die ‚Protagonisten‘ der Familie Lumière namentlich zu (links Auguste, rechts seine Frau Marguerite). Darüber hinaus lenkt er den Blick auf Details, die er gleichzeitig auch als historische Attraktion ausweist: Das, was die Leute am meisten bei dem Film beeindruckt habe, sei der Wind in den Blättern im Hintergrund gewesen (Abb. 5.10). Als Zuschauer wird man dazu verleitet, dieses Phänomen tatsächlich im vermeintlich unscheinbaren Bildhintergrund zu suchen und als (historische) Attraktion der frühen Filmkunst nachzuvollziehen.

Abb. 5.10

Eine weitere Strategie, den gegenwärtigen, heutigen Zuschauer einzubinden, ist die freimütige Anwendung von modernen Begriffen der Genrezuordnung. Nicht nur bezeichnet er *DÉJEUNER DU BÉBÉ* als „First Home Movie“. Die Lumières hätten auch „the first film and the first remake“ gemacht (mit Remake bezeichnet Tavernier die Versionen des Fabrikfilms). Ähnlich verhält er sich beim *ARROSEUR ARROSÉ*, der die „first comedy“ sei. Und hier verweist er direkt auf die kanonische Position des Films: „It is so well known it doesn't have to be commented.“ Abgesehen von diesem direkten Verweis auf

ein kollektives filmhistorisches Gedächtnis etabliert Tavernier darüber hinaus eine Verbindung zur Gegenwart über den überzeitlichen Unterhaltungswert des Films: Er sei heute noch lustig – und ernte noch heute viele Lacher.

Nach einigen anderen Filmen kommt ein weiteres von Tavernier ausgerufenes „Masterpiece“: *ARRIVÉE D'UN TRAIN À LA CIOTAT*. Und hier gerät die Genrezuordnung nicht minder pikant und überraschend – und dadurch umso amüsanter aus einer heutigen Zuschauerperspektive: „This is the first horror movie“ (Abb. 5.11). Dadurch deutet Tavernier implizit an, dass diese Zugeinfahrt im Adressierungsmodus somatisch wirkend auf den Zuschauer gerichtet war. Und wieder findet eine unzeitgemäße Aneignung durch vermarktungstechnische Gattungsbezeichnungen statt.

Abb. 5.11

Amüsant wird dieser Kommentar gerade durch die empfundene Ahistorizität. Für einen heutigen Zuschauer, zumal wenn ihm die bekannte Aufnahme schon vertraut ist, haben die Bilder des Zuges zunächst nichts Furchteinflößendes. Aber dadurch, dass Tavernier trotzdem die Verbindung zu dem populären Horror-Genre herstellt, wird nahegelegt, Details oder Strukturen in dem Bild zu suchen, die zu dieser Einordnung passen. So könnte eine Reaktion sein, dass man versucht zu antizipieren, wie das historische Publikum die Attraktion – einen Zug auf sich direkt zukommen zu sehen – empfunden hat.⁵⁸ Derart disponiert, versucht der heutige Zuschauer die damalige Attraktion als spektakuläres Ereignis unmittelbar nachzuempfinden – bei gleichzeitiger Vergegenwärtigung der historischen Relativität.

58 Vgl. grundsätzlich zu dem mit diesem Film verbundenen ‚Gründungsmythos‘ des Kinos Loiperdinger (1996).

Tavernier gibt sich alle Mühe, die Attraktion der eigentlich für ein heutiges Publikum doch recht simplen Aufnahme spannungsdramaturgisch und sinnlich zu vermitteln – und dies über den Modus der ästhetischen Wertschätzung: Tavernier weist auf die „striking composition“ in dem an eine Diagonale angelehnten Bildaufbau hin. Darüber hinaus lobt er den Einsatz der Kontraste von Schwarz und Weiß. Damit hebt er aber genau das als Qualität hervor, was vor allem für ein Nichtexperten-Publikum als besonderes Merkmal der historischen Dimension, als Patina, wahrnehmbar ist.

Die Themen der Kapitel des Films folgen einer Linie, die man metaphorisch als ein ‚Aufwachsen‘ (des Kinos) bezeichnen kann: von der Geburt (LYON THE BIRTHPLACE OF THE CINEMATOGRAPHE), über die Kindheit (CHILDHOOD) zu den Lehr- und Wanderjahren (FRANCE AT PLAY, FRANCE AT WORK, THE WORLD NEARBY) bis hin zu einem Ausblick in die Zukunft zur Anbindung an die Gegenwart (Mitte der 1990er Jahre), aus der heraus erzählt wird.

Insbesondere im Kapitel CHILDHOOD baut Taverniers Erzählweise die schon ausgemachten Verfahren der historiografischen Erfahrungsbildung spannungsdramaturgisch weiter aus. So sieht man etwa einen Lumière-Film, in dem ein kleines Kind, das gerade Laufen gelernt hat, auf einem Bürgersteig von seiner Gouvernante auf seine Füße abgesetzt wird (Abb. 5.12).

Abb. 5.12

Das Kind, gekleidet in ein unförmiges, bauschiges weißes Kleid, das es noch tapsiger aussehen lässt, fängt an, ein paar unsichere Schritte zu machen. Taverniers Stimme lädt nun diese Betrachtungsperspektive mit einem aus der Filmgeschichte und der Narrations- wie Wahrnehmungstheorie wohl-bekannten Begriff auf: „This is the first *suspense* film ever made“ (Hervorh. FH).

Mit dem Rekurs auf das Hitchcock'sche Suspenseprinzip – den Zuschauer mehr wissen zu lassen als die Protagonisten⁵⁹ – sieht man diese Non-Fiction-Bilder buchstäblich mit einer neuen Anspannung. Als Zuschauer gerät man tatsächlich in die Warteposition: Wird das Kind am Ende über den Bordstein direkt vor uns stolpern oder nicht? Durch dieses geschickte Einbeziehen der Zuschauererwartung kommt diesen Aufnahmen ein aktualisierter narrativer und sinnlicher Attraktionswert für den heutigen Zuschauer zu.

Ein weiteres ikonisches, filmhistorisch und populärkulturell aufgeladenes Cluster wird in dem Film *BABY PARADE* von Tavernier kreiert (Abb. 5.13): Wieder in einer – auch von Tavernier annotierten – diagonalen Bildkomposition zieht schräg durchs Bild eine Reihe von Krankenschwestern mit weißen Kleidern – jede einen Kinderwagen vor sich herschiebend: „It should be dedicated to W. C. Fields“ – so wieder ein leicht amüsierter Kommentar Taverniers, in dem er wohl auf die notorisch zur Schau getragene Kinderphobie des bekannten Komikers anspielt.

Abb. 5.13

Aber dann, als die Parade eigentlich schon aus dem Bild verschwunden ist und der Blick auf der leeren Straße verharret, hält uns Taverniers Stimme noch einen Moment zurück. Er kündigt an, dass noch etwas am Ende passiert ... und tatsächlich kommt noch ein kleines Kind von links ins Bild und nimmt genau zu der vorherigen Parade den gegenläufigen Weg an den diagonalen Bäumen entlang in die Bildtiefe (Abb. 5.14). Als die kleine tapsende Gestalt sich immer

59 Vgl. ausführlich auch zu Suspense als Erfahrung filmischer Dauer nach Alfred Hitchcock F. Heller (2015; bes. Kap. 1).

weiter im Bildhintergrund in der Rückenansicht entfernt, schafft Tavernier – erneut augenzwinkernd – den Anschluss an die bekanntesten End Einstellungen der Filmgeschichte, die auch ins kollektive Bildgedächtnis eingeschrieben sein dürften: „Maybe Chaplin saw this film ...“.

Abb. 5.14

Wieder bindet Tavernier damit den heutigen Zuschauer mit seinem populärkulturellen und filmhistorischen Wissen über das 20. Jahrhundert ein – nicht in einem didaktischen, ernst gemeinten, faktografischen Sinne, sondern über motivische, atmosphärische und erinnerungskulturelle Assoziationen und Anschlüsse. Durch seinen selbstironischen und pointiert rhythmisierten Erzählstil schafft er ein spielerisches Verhältnis zu den Bildern. Diese Strategie erlaubt es, die Bilder in neuen Kombinationen oder erinnerungstechnischen Montagen – auch beim Zuschauer selbst – zu sehen. Der Zuschauer wird darüber eingeladen, nicht nur der Wahrnehmungslenkung der Stimme Taverniers zu folgen, sondern seiner eigenen (filmhistorischen) Imagination freien Lauf zu lassen. Dies wird durch den zum Teil improvisiert und assoziativ wirkenden Sprech- und Performanzstil Taverniers möglich.⁶⁰

60 Das Kapitel SEE YOU SOON, LUMIÈRE bildet in vielerlei Hinsicht den Abschluss: Am Ende weisen die Kompilation und der Erzähler Tavernier von den Lumières in *unsere* Zukunft. Zunächst werden die Programme der Lumières dahingehend zitiert, dass das historische Programmende gezeigt wird. Aber Tavernier weist darauf hin, dass die Urheber des Kompilationsfilms (als Re-Programmierung der Filme im Jahr 1995/1998, FH) dies nicht so machen: Sie beenden ihr Programm/ihre Kompilation nicht mit dem historischen Ende, sondern mit einer Aktualisierung: „We have chosen another film“. Mit 40 *heute* (sprich: in den 1990er Jahren) bekannten Regisseuren als Darstellern reinszeniert

Zwischenfazit zur DVD-Edition von THE LUMIÈRE BROTHERS' FIRST FILMS

In dieser Fallstudie der DVD-Edition von THE LUMIÈRE BROTHERS' FIRST FILMS werden zentrale Aspekte der verschiedenen historischen Schichtungen im Modus der Re-Edition einer DVD deutlich, die zu einer über ein (zeitliches) Cluster funktionierenden medienhistoriografischen Erfahrungsbildung führen. Nicht nur die Gestaltung des Menüs repräsentiert die Verschmelzung unterschiedlicher medienhistorischer Stationen – historisches Filmplakat, das Kinodispositiv abbildend, kombiniert mit digitaler Interaktivität; vor allem der editorische Eingriff in Form der kompilierenden Montage der Einzelfilme der Lumières im Zusammenspiel mit der (jeweils gewählten) Tonspur entfalten eine audiovisuelle Geschichtsbildmodellierung mit Blick auf das bedeutsame Anfangsnarrativ der Kino- wie Filmgeschichte. Diese funktioniert grundlegend über Aspekte des Performativen – in seinen unterschiedlichen Dimensionen. Im Besonderen sind die Aspekte auf der Ebene der Zugangsform zu finden, aber auch auf der Ebene der metahistorischen Montage- und Präsentationsmodi unter den Vorzeichen eines buchstäblichen Filmgeschichtserzählers. Wesentlich für die Erfahrungsbildung ist, dass aus dem präsentischen medialen und filmischen Erlebnis heraus – über die Lenkung und Rhythmisierung der Wahrnehmung – der Zuschauer/User memophänomenal involviert wird. Die Einbindung wird zugunsten der Attraktion ‚Filmgeschichte‘ sowie zudem der Attraktion ‚Filmgeschichte auf DVD‘ funktionalisiert.

5.7 Ein re-imaginiertes Film zwischen Internet, DVD und Bühnenperformance. TOO MUCH JOHNSON (1938) – heute

In den ersten beiden Fallstudien wurden aktualisierende Wiederaufnahmen von Filmen aus der Frühphase des Kinos in digitalen Medienkontexten mit Blick auf ihre performativen Elemente hin analysiert.⁶¹ Ein letztes Beispiel soll die performativen Aspekte memophänomenaler Erfahrungsbildung insofern ergänzen, als es sich in dem spezifischen Fall der Reprise (vgl. Zwischenfazit → Kap. 3.9) um die offensichtlich hypothetische (Re-)Konstruktion eines filmhistorischen Phänomens in Form eines unfertig überlieferten Fragments handelt; ein Fragment, das seinerseits inhaltlich und formal bereits pasticheartig

der Kompilationsfilm in Schwarz und Weiß den SORTIE À L'USINE. Der Wunsch für die Zukunft wird geäußert: „We wish you with that film a happy 2nd century of filmmaking.“

61 Vgl. auch F. Heller (2014 und 2013a), zum Begriff der Reprise vgl. Zwischenfazit → Kap. 3.9.

aus der Perspektive der 1930er Jahre bewusst und ostentativ (ästhetische) Elemente des frühen Kinos und der Stummfilmkomödie spielerisch aufnimmt.

Eigentlich war *TOO MUCH JOHNSON* 1938 von Orson Welles als ein multimediales Theaterprojekt geplant, das – so Chuck Berg (2003: 381) –, wenn es denn je in vollem Umfang öffentlich zu sehen gewesen wäre, eine höchst einflussreiche, breitenwirksame Theaterinnovation im Geiste eines ‚expanded theatre‘ dargestellt hätte. Aber die Produktion *TOO MUCH JOHNSON* hat den Broadway nie erreicht. Trotz allem, so Berg 2003 weiter, bleibt die Produktion ein Meilenstein in Welles‘ Schaffensbiografie, gerade weil sie den Übergang seiner Karriere vom Theater, Hörspiel zum Film markiert. Man bedenke zur zeitlichen Verortung, dass das fulminante Spielfilmregiedebut 1941 mit *CITIZEN KANE* nur drei Jahre später folgte.

Aufgrund der spezifischen Überlieferungslage und der Voraussetzungen ist *TOO MUCH JOHNSON* ein für meinen Zusammenhang äußerst interessanter Fall, in dem sich gegenwärtige Praktiken des Aktualisierens spannungsgeladen in mehrfach bedeutungsgenerierender Form in heutige Zugangs- und Aufführungsweisen einschreiben. So wird in diesem Kontext unter anderem die Vorläufigkeit des Resultats der jeweiligen (Re-)Konstruktion zum Teil der Attraktion. *TOO MUCH JOHNSON* (Welles, 1938) existiert eben von vornherein nur als filmisches Fragment, als nur teilweise geschnittenes Filmmaterial.⁶² Dies bedeutet, dass jede Form von Aktualisierung eine Konstruktion von innerfilmischen Kausalitäten und raumzeitlichen Zusammenhängen darstellt. Gleichzeitig nimmt jedes aktualisierende Dispositiv unter seinen eigenen Bedingungen eine historische Kontextualisierung und Dimensionierung vor.

Insofern stehen historiografisch wirksame Aufführungspraktiken und damit wirkungsästhetische Konfigurationen in Wechselwirkung mit den Bedingungen der Überlieferungslage von *TOO MUCH JOHNSON*: Zum einen lassen sich spezifische formalästhetische Elemente und Bewegungen in den überlieferten Bildern feststellen, die manifest sind – und sich je nach Perspektive dem *Auteur* Orson Welles zuschreiben lassen. Aktualisierende

62 Eine erläuternde Anmerkung zu editionsphilologischen Perspektiven auf die oben beschriebene Quellenlage – die Praxis betreffend, die eigentlich fragmentarisch überlieferten Filmmaterialien heute als *einen* Film zu präsentieren: Beim Film gibt es bisher keine Standards und einheitliche Praktiken, wie sie die aus der Editionsphilologie bekannte Unterscheidung einer historisch-kritischen Edition, einer Studienfassung und/oder Lesefassung etabliert (vgl. zur Definition eines Fragments und einer möglichen ‚Ästhetik des Fragments‘ beim Film: Bohn 2013b: 297–314). Unter den Vorzeichen medien-spezifischer Attribute und einer oft nachhaltigen unterhaltungsindustriellen Einbindung wird beim Film in heutigen Re-Editionen zumeist ein möglichst zusammenhängendes, ästhetisch erfahrbares Werk erstellt (das man vage als das Pendant einer Lesefassung beschreiben könnte).

Praktiken interagieren mit dieser ersten Ebene der Bilder. Sie schreiben sich aber zum anderen darüber hinaus vor allem in den raumzeitlichen Montagezusammenhang ein, der über weite Teile Ergebnis einer vom (zeitlichen) Kontext geprägten hypothetischen Rekonstruktion und Interpretation ist (vgl. zur konkreten Quellenlage unten). Ähnlich verhält es sich mit den jeweiligen Dispositiven, in denen die montierten Bilder dann aufgeführt werden. Die jeweiligen situativen räumlichen Konfigurationen einer heutigen Aufführung bilden ein spationales, historiografisch wirksames Verhältnis im Zusammenspiel mit den Bildern und deren Inhalten aus. Sie können bereits, wie unten gezeigt werden wird, in den (Einzel-)Bildern angelegte (medienreflexive) Elemente verstärken – ob als Teil einer Theateraufführung in Interaktion mit einem Bühnenraum oder als *ein zusammengeschnittener* Film als Projektion in einem Kinoraum.

Dies ist zumal vor dem Hintergrund zu sehen, dass die überlieferten *Filmbilder* von der eigentlich multimedial angelegten Produktion TOO MUCH JOHNSON eine außerordentlich komplexe Schichtung von Elementen aufweisen, die – aus einer Perspektive, die von einer formalästhetischen Analyse ausgeht – Fragen nach filmischer Wahrnehmung in Raum und Zeit aufwerfen (vgl. hierzu die Beschreibungen unten).

Zur näheren Erläuterung des historischen Hintergrundes dieser heutigen Ausgangssituation und Problemstellung: Das eigentlich geplante Projekt bestand 1938 darin, die Theaterinszenierung des dreiaktigen Bühnenstückes von William Gillette aus dem Jahre 1894 zu Anfang jedes Aktes mit Filmsequenzen zu durchsetzen (vgl. auch Simmon 2013 und 2014b). Das ursprüngliche Bühnenstück ist eine romantische Komödie um zwei Liebeskonstellationen. In dem einen Erzählstrang soll eine junge Tochter mit einem reichen Verehrer in Kuba verheiratet werden, die junge Dame (Virginia Nicholson) will aber lieber mit ihrem jungen Geliebten zusammen sein (vgl. auch Berg 2003: 301–302). Dies wird mit einer zweiten Parallelhandlung verwoben, in der sich eine verheiratete Frau mit ihrem Geliebten (in Orson Welles' Inszenierung gespielt von dem jungen Joseph Cotten) vergnügt; der Ehemann (Edgar Barrier) überrascht das Paar, und es entfaltet sich eine wilde Verfolgungsjagd der beiden Rivalen. In der Folge kommt es zu zahlreichen Verwechslungen, ständig wechselnden Figurenkonstellationen und Allianzen, die sich in der Bühnenversion von Gillette dialoglastig in Form von Rapid-Fire-Dialogen vermitteln.⁶³

63 Die Theaterproduktion scheiterte wohl auch, weil Welles den filmischen Sequenzen in Produktion und Schnitt im Gegensatz zu der Inszenierung des Bühnengeschehens zu viel Aufmerksamkeit und Zeit schenkte. „Welles' absorption with the filmic aspects of Too

Das Gesamtkunstwerk von Welles' theatraler Produktion ist im zeitgenössischen Zusammenhang nur schwer greifbar, auch da es nach zwei Wochen abgesetzt wurde. Zudem wurde es *nie* mit den Filmaufnahmen gezeigt, da die Projektion sich nicht mit den konkreten räumlichen Gegebenheiten des vorgesehenen Bühnenraums vereinbaren ließ (Berg 2003; Simmon 2013). So wurden die Filmaufnahmen von Welles *nie* komplett fertiggeschnitten und über Jahrzehnte hinweg nicht öffentlich aufgeführt. Bis vor wenigen Jahren galten Welles' erste filmische Experimente als von einem Feuer zerstört.⁶⁴ Erst 2012 wurden die Filmrollen in einer Lagerhalle in Pordenone/Italien identifiziert.

Zur Wiederentdeckung der Fragmente des Filmes und zur überlieferten Materiallage schreibt Scott Simmon 2014:

Never finished and long presumed lost, the film survives as 10 reels of an abandoned, partially edited 35mm nitrate work print created in the summer of 1938 by the 23-year-old Orson Welles. The footage was most fully edited by Welles in its opening reel – the first seven minutes here – but most is a rough assemblage, and all of it lacks the intertitles he planned to write. The 66-minute print went unseen publicly until its rediscovery in a warehouse in Pordenone, Italy, and its preservation in 2013 through an international collaboration among the National Film Preservation Foundation, George Eastman House, the Cineteca del Friuli, and Cinemazero (Simmon 2014a).

Diese Erklärungen bilden den rahmenden Begleittext auf der Webseite der US-amerikanischen *National Film Preservation Foundation*, auf der der Film heute in *einer* Schnittversion als Streaming oder Download öffentlich zugänglich ist (Abb. 5.15; Screenshot des sprechenden Designs der Website von 2017).

Autor Scott Simmon betont die besondere *Vorläufigkeit* und imaginäre Qualität des hier präsentierten „work print“ – deutlich markiert als eine Version des Jahres 2014: „This 2014 edit of the TOO MUCH JOHNSON work print is one rough guess at how the three films [...] might have looked“ (Simmon 2014a).⁶⁵ Unter einem weiteren Link werden von der National Film Preservation Foundation die begleitenden *Film Notes* auch als Aufsatz angeboten unter

MUCH JOHNSON is also significant in that it signals a shift in Welles' thinking beyond radio and theatre to film – and to Hollywood“ (Berg 2003: 382).

64 Erste filmische Gehversuche deshalb, da in Welles' Filmografie lediglich ein 8-minütiger Kurzfilm in Form einer Satire auf Robert Wienes expressionistischen Klassiker DAS CABINET DES DR. CALIGARI und auf andere europäische Avantgardefilme vorangegangen war (THE HEARTS OF AGE, 1934).

65 „Still, if this edit is only a guess, it strives to be an educated one, informed by research into the unpublished play scripts left behind by Welles and the Mercury Theatre company“ (Simmon 2014).

Abb. 5.15

dem sprechenden Titel *TOO MUCH JOHNSON: The Films Reimagined* (Simmon 2014a).

Eine in der zentralen Verfolgungsjagd etwas anders geschnittene reimaginierte Version des Films ist mittlerweile ebenfalls erhältlich auf einer DVD (Mr. Bongo 2015). Die DVD ist in ihren Menüoptionen recht einfach ausgelegt und enthält kein weiteres Bonusmaterial. Beiden Präsentationsformen – im Netz wie auf DVD – ist gemein, dass die jeweilige Version des Films nur mit begleitender Musik zu sehen ist, die sich in den beiden Versionen unterscheidet. Insbesondere diese Beobachtung ist wichtig, wenn es um die dritte Form der Aktualisierung im Verhältnis zu den eben beschriebenen gehen soll. Bevor jedoch die Rede von der dritten Form der aktualisierenden Präsentation aus dem Jahr 2013 sein wird, vorab noch einige Präzisierungen zu Motivik, Ästhetik und Stil des filmischen Projekts von Orson Welles.

Die Ankündigung des Films als „gleeful experiment in silent cinema pastiche“ (Mr. Bongo)⁶⁶ beschreibt die Eigenheiten der von Orson Welles gedrehten Szenen sehr treffend: Bereits auf der Bildebene entwickeln die Bilder ein komplexes Spiel mit Motiven sowie ästhetischen Verfahren aus der Zeit des Stummfilms. Zum einen gilt dies inhaltlich, wenn die Story mit Slapstick-elementen à la Harold Lloyd oder Buster Keaton durchgesetzt wird; etwa in Form

66 Abgedruckter Kommentar auf Umschlagtext unter Angabe der Quelle *The Guardian* (Mr. Bongo 2014).

von wilden Verfolgungsjagden in der Tradition von Mack-Sennett-Komödien und den Keystone Kops. So wird der Humor über das Ausstellen gegenläufiger Bewegungsrhythmen im labyrinthischen Stadtraum New Yorks generiert. Das Austesten und In-Gefahr-Geraten des menschlichen Körpers profiliert sich als humoristisches Prinzip, indem es filmisch-performativ Sinn und Logik aus den Angeln hebt: Jedes Objekt, jede Häuserfassade (im Erbe von Harold Lloyd) kann ein Eigenleben und damit ungeahnte Tücken entwickeln. Ein kohärenzgebender Rahmen von zeiträumlichen Zusammenhängen und kausallogischer, narrativer Ökonomie wird zugunsten von nummernhafter Anarchie außer Kraft gesetzt.

Zugleich finden sich auch auf der Ebene des Schauspielstils zitathafte und überzeichnende parodistische Züge – etwa mit Blick auf die Ikonen des Stummfilms der 1910er Jahre. Auch wird Komik erzeugt über den Rekurs auf Produktionsunzulänglichkeiten des frühen Kinos: Kulissen von Innenräumen wackeln und flattern übertrieben im Wind – eine offensichtliche Anspielung auf die Tatsache, dass aufgrund des damals verwendeten Filmmaterials wegen des notwendigen Lichteinfalls meist draußen bei Tageslicht gedreht werden musste.

Des Weiteren weisen die von Welles gedrehten Szenen eine hohe mediale Selbstreferenzialität und -reflexivität auf – insbesondere mit Blick auf die Bedeutungskonstitution durch Bilder. So verbindet sich das inhaltliche Motiv der Liebesrivalen, der wechselnden Liebhaber, mit der Geste der jungen Frau, die Fotos der Männer in dem Bilderrahmen neben ihrem Bett einfach situationsbedingt auszutauschen. Dies ist der Fall, als der Geliebte überhastet fliehen muss. Der reiche Rivale stürmt in das Boudoir und entdeckt das Foto, das die junge Frau gerade verschwinden lassen will. In der Rangelei mit der Frau zerreißt das Bild. Schimpfend hält sich nun der Gehörnte das Fragment des Bildes wie eine Maske vor einen Teil seines Gesichts (Abb. 5.16).

Abb. 5.16

So spielt der Film offensichtlich für den Zuschauer mit bildlichen Identitäten, was sich inhaltlich wiederum mit dem weiteren Verlauf der Verwechslungskomödie verbindet. So sind spielerische Infragestellungen von Prinzipien des Sehens, des Augenscheins, der Schaulust und des Voyeurismus in den Bildern allgegenwärtig, was sich wiederum mit der unmittelbaren filmischen Raumwirkung verbindet. Der Zuschauer wird mehrfach desorientiert über wiederkehrende Aufsichten auf labyrinthische Strukturen. Dies kreiert Bilder, in denen sich der Zuschauer erst im Verfolgungschaos räumlich orientieren und die rivalisierenden Protagonisten förmlich erst suchen muss (Abb. 5.17).

Abb. 5.17

Auch finden sich im Bild immer wieder Formen, die räumliche wie zeitliche Prinzipien der Serialität und Zirkularität thematisieren – etwa wenn die Verfolgung über Dächer mit ganzen Reihen von gleich aussehenden Schornsteinen führt (Abb. 5.18–5.19).

Abb. 5.18

Abb. 5.19

Selbst wenn sich also über den Montagezusammenhang aufgrund der Ausgangslage des überlieferten Filmmaterials schwerlich das Spiel mit serieller Differenz und Wiederholung am konkreten Beispiel eindeutig auflösen lässt, so ist dennoch anhand der beschriebenen Bildstrukturen zu erkennen, wie bereits *im* Bild das Prinzip der Wiederholung als desorientierendes und humoristisches Element eingesetzt wird.

Auf diese Weise werden im Zusammenspiel mit der aus der Vaudeville-Tradition entlehnten nummernhaften Struktur herkömmliche Logiken und narrative Ökonomien unterlaufen. Gerade über plötzliche narrative Umschwünge und über das Spiel mit Beschleunigungen in den Verfolgungsjagden werden Formen des Attraktionskinos evoziert.

Eine weitere Verweigerung, das filmische Spiel der Bilder einer kausal-logischen, klaren narrativen Ordnung sinngebend zu unterwerfen, zeigt auch die Nähe zu den Formexperimenten der europäischen Avantgarde. Es finden sich Anlehnungen an den Surrealismus respektive Dadaismus, an René Clairs *ENTR'ACTE* (1924) oder an Hans Richters *VORMITTAGSSPUK* (1928) – wenn zum Beispiel während der Verfolgungsjagd reihenweise Hüte, vor allem Melonen, in allen möglichen Einstellungen von Köpfen gerissen werden und die Hüte dadurch filmästhetisch ein Eigenleben entwickeln.

Zu dieser pasticheartigen Ästhetik mit zahlreichen filmhistorischen Referenzen gesellt sich nun im Horizont der Überlieferungsgeschichte der Status der Vorläufigkeit und Unabgeschlossenheit des Films: Schnittfolge und (inhaltliche) Zusammenhänge bleiben, selbst unter Berücksichtigung nicht-filmischer, ergänzender Quellen („informed guess“, Simmon 2014) eine Hypothese, was auch in den digitalen Dispositiven – meist über die paratextuelle Rahmung – nicht verhehlt wird.

Performative Räume im Jahr 2013

Vor dem Hintergrund des oben beschriebenen, bereits in den Bildern angelegten Prinzips des sich performativ entfaltenden Räumlichen ist die dritte Form der Sichtbarkeit des Films heute – neben den genannten digitalen Dispositiven – im Jahre 2013 ein analytisch interessanter Aufführungszusammenhang: Am 09.10.2013 im Rahmen des Festivals *Le Giornate del Cinema Muto* in Pordenone/Italien wurde eine montierte Version des Films in einem anlässlich des Festivals zum Kino umfunktionierten Theatersaal *aufgeführt*.⁶⁷

Dies markierte ein singuläres Ereignis, nämlich die Weltpremiere des montierten Materials – und verwies mehrschichtig auf Aufführungspraktiken des frühen Kinos sowie auf den Theaterhintergrund des ursprünglichen Projekts von Welles. ‚Aufgeführt‘ ist hier deshalb buchstäblich zu verstehen, weil Paolo Cherchi Usai, damals Senior Curator am Moving Image Department des George Eastman Museums, in einer durchorchestrierten Liveperformance als Filmerzähler auftrat, der das Geschehen auf der Leinwand kommentierte. Cherchi Usai beschränkte sich hierbei nicht auf Erläuterungen in Hinblick auf die erzählte Handlung, vielmehr reicherte er durch seine Ausführungen das Filmerlebnis mit zahlreichen Informationen zu Welles und den historischen Produktionsbedingungen und vor allem auch -orten an. Damit wurde in der Wahrnehmung der Zuschauer das (Wieder-)Erkennen von Schauspielern oder Dreh- wie Handlungsorten zur Attraktion und zum unterhaltenden Faszinosium in der Filmrezeption. Cherchi Usai verdoppelte aus heutiger Perspektive die metafilmische und selbst-reflexive historische Referenzierung von Film- und Kinogeschichte auf der Ebene der Zuschauererfahrung, die in den Bildern von Welles schon angelegt war. Auf dieser Ebene rhythmisierte Cherchi Usai in ähnlicher Weise wie Tavernier in der vorherigen Fallstudie das Spannungserleben der Zuschauer, indem er Erwartungen auf Kommendes hervorrief, Zeit beschleunigte oder retardierend dehnte und Bilder durch bewusste Anreize zu Erinnerungs-Bildern beim Zuschauer werden ließ – etwa eben in Form der Einbindung über den Anreiz des Wiedererkennens von Schauspielern, von Orten der Produktion im historischen New York etc.

Die Filmrestauratorin Daniela Currò schrieb zu dieser Aufführungsform 2013, dass diese ein fruchtbarer, gar notwendiger Weg zukünftiger Präsentationsformen für filmhistorische Funde – gerade im Fragmentstatus – sei, um die Attraktion solchen Materials für ein heutiges Publikum zu vermitteln:

67 Zum Komplex der Eventisierung einer bestimmten Version von Filmen auf Filmfestivals – vor allem bei Archivfilmfestivals wie in Pordenone und Bologna – vgl. die Ausführungen von Di Chiara/Re (2011) zum Festival *Il Cinema Ritrovato* in Bologna.

Images on screen were accompanied by an English live commentary by Paolo Cherchi Usai [...] introducing the audience to the world of TOO MUCH JOHNSON. The commentary, integrating research conducted by the Motion Picture Department during the past few months, seems *to pave the way for a new mode of presenting images that have reached us in a somewhat raw state*, and consequently might need to be contextualized to be fully appreciated by an audience. And the audience of the festival was well aware of the privilege of being the first ever seeing TOO MUCH JOHNSON, since the film was never completed by Orson Welles and shown in public before (Currò 2013, Hervorh. FH).

Wie Currò ausführt, wurden neben der kommentierenden Pointierung der Narration auch das augenblickliche Wissen und der Forschungsstand um die Produktions- wie Überlieferungsgeschichte in die Performance von Cherchi Usai verlegt.

Dies hatte zum einen Folgen für die historiografisch wirksamen Wahrnehmungsmodi der Bilder: In dieser Präsentationsform wurde den Bildern über den Erzählakt Cherchi Usais ein Dokumentstatus zu- und auf diese Weise eine historische Referenz *eingeschrieben*. So wurden entsprechende Lektüremodi den Zuschauern nahegelegt. Damit wurde *eine* historiografisch wirksame Erfahrung vermittelt, die sich auf die Zeugenschaft der Bilder etwa für die historischen Personae der Schauspieler oder den historischen Stadt-raum New Yorks richtete.

Im Falle dieser Form der Aufführung von Cherchi Usai wurde die Prozessualität von Filmgeschichte in einen Erfahrungsmodus verlegt, der in der Liveanordnung auf räumlicher Unmittelbarkeit, körperlicher Gegenwartigkeit und Gemeinschaftlichkeit des Liveerlebnisses basierte. Dies lässt sich in seiner historiografischen Wirkungsdimension mit dem von Kessler (2011) formulierten Prinzip historischer Filme als Dispositive *Bridging the gap, marking the difference* beschreiben. Gemäß diesem wird im Falle von TOO MUCH JOHNSON das Fremde – hier (historische, per se schon filmhistorisch pasticheartige) Bildinhalte und das Unabgeschlossene des Fragments – mit Narrativen des heutigen Wissenstandes um die Produktionsumstände und die historische Stadtopografie New Yorks verwoben und zudem mit der Erfahrung der lebendigen Gegenwartigkeit des Erzählenden vermittelt. Dies sprach die Wahrnehmung und memophänomenale (Wieder-)Erkennungsaktivität jedes einzelnen Zuschauers an und band damit zugleich auch auf besondere Weise das Publikum – im Modus eines Gemeinschaftserlebnisses – ein.

Die grundsätzliche Faszination der Welles'schen Fragmente liegt vor allem an den schon angelegten ästhetischen Strukturen, die sich insbesondere durch ihre spielerische, medienreflexive Haltung auszeichnen und die den jeweiligen Zuschauer zu *jeder Zeit* dazu einladen, zeitliche und räumliche Referenzen

und Zusammenhänge auszumachen und zu bilden. Diese Anlage wurde durch die tatsächliche komplizierte Überlieferungsgeschichte noch verstärkt. Deshalb lässt sich feststellen, dass das grundsätzlich Performativ-Potenzielle des Filmisch-Historischen in der Reprise anhand des Fragments TOO MUCH JOHNSON deshalb so anschaulich – insbesondere auch in einer historio-graphisch wirksamen Erfahrungsdimension – wird, weil es offensichtlich keine verlässliche Urfassung – zumal in dem ursprünglichen intermedialen, räumlichen Kontext – gibt.

Die *Eventisierung* einer solchen Performance scheint aus heutiger Perspektive nicht zu trennen zu sein von der digitalen Zirkulation von Filmen, die allgemeine Omnipräsenz und dauerhafte, unbegrenzte Zugriffsmöglichkeiten verspricht.⁶⁸ Pointiert wird dies wiederum vom Fall TOO MUCH JOHNSON, dessen Status im Potenzialis gerade über die Koexistenz und *Ko-zugänglichkeit* zum Ausdruck kommt und erfahrbar – da etwa im Internet performativ abruf- und auswählbar – wird. Erneut zu betonen ist, dass die historische Einordnung hier, wenn überhaupt, über schriftliche Paratexte, aber nicht über eine kommentierende Erzählung zu den Bildern geleistet wird.

Der Fall TOO MUCH JOHNSON liefert somit einen anschaulichen Anlass, Aufführungsformen als performative Erinnerungspraktiken angesichts von Film- und Kinogeschichtsbildmodellierung zu denken und unter Umständen sogar als einen Beitrag zur Konstitution eines rituellen Funktionsgedächtnisses zu verstehen, das sich je nach medialem und pragmatischem Kontext anders (sinnlich) vermittelt (Czekaj 2015; Steinle 2005 mit Rekurs auf A. Assmann; vgl. Erläuterungen in → Kap. 2). Hier gilt es, die wichtige Funktion von Restaurierungs,premieren' im Kino als kollektiv und körperlich-somatisch miterlebte und damit mitgestaltete Rituale zu begreifen – gerade angesichts ihrer performativen Aspekte und Konsequenzen für historisierende Kontextualisierungen seitens des Zuschauers: Sowohl das Filmerlebnis als auch die konkrete Raumerfahrung als Teil der gegenwärtigen Gemeinschaft im Kino/Theatersaal sind entscheidende Elemente. Diese Einschätzung ist nicht losgelöst zu sehen von der mittelbar Einfluss nehmenden digitalen Medienumgebung, die eigene Riten der Filmerinnerung und der filmhistorischen Erfahrungsbildung kreiert.⁶⁹

68 Mit etwas anderem Argumentationsschwerpunkt spricht Pescetelli (2010) von den Aufführungspraktiken von Filmrestaurierungen mit Orchesterbegleitung als einer „restoration as a spectacle“. Vgl. darüber hinaus zum Zusammenhang einer Eventisierung des Kinoerlebnisses und der Digitalisierung beziehungsweise digitalen Medienumgebungen u. a. Abelmann (2011); generell Steinmetz (2011).

69 Die Version mit der Liveperformance von Paolo Cherchi Usai weist in ihrer Einmaligkeit des Ereignisses, der Einmaligkeit der spezifischen Erzählung der Geschichte (im

Grundsätzlich lässt sich zunächst festhalten, dass die Kopräsenz der unterschiedlichen Zugänge und möglichen Formen der Vergegenwärtigung (im Kinoerlebnis, zu Hause im Heimkino) einer Vorstellung des kontext- und zweckgebundenen Funktionsgedächtnisses von Film- und Kinogeschichte Vorschub leistet. Methodologisch – so das Plädoyer dieses gesamten → Kap. 5 – ist dies vor allem unter performativen Aspekten zu begreifen, bei denen das wahrnehmende und konsumierende Subjekt in unterschiedlichen Zusammenhängen und Formen zur präsenten ‚Verkörperungsinstanz‘ wird. Es wird – in bestimmten Kontexten sogar sehr gezielt und zweckorientiert – mit allen Sinnen Teil des Prozesses einer wirkungsästhetischen Form der historischen Situierung.

Allen/Gomery haben bereits 1985 aus wissenschaftstheoretischer Perspektive Filmgeschichtsschreibung als Handlungsakt begriffen und von „Doing Film History“ gesprochen, um in Anschluss an E. H. Carr (vgl. → Kap. 3) den Forschenden, seine Gegenwart, seine Interessen und historische Verfasstheit als Faktor der jeweiligen Geschichtsbildmodellierung zu pointieren.

Meine These lautet, dass Orson Welles bereits mit den überlieferten Bildern von *TOO MUCH JOHNSON* eine filmische Form der Film- und Kino-Geschichtsbildmodellierung betrieben hat – sogar höchst elaboriert weitergedacht in einer intermedialen Konfiguration mit dem Theater, die in besonderem Maße Möglichkeiten der räumlichen Wahrnehmung reflektiert. Das Grundprinzip realisiert sich heute noch in den einzelnen Bildern: den Zuschauer sinnbildend-phänomenal aktiv mit einzubinden.

In *The Guardian* (2014) wurden dann auch die Form und Struktur der offenen Deutungsangebote ganz im Sinne eines Welles’schen „Do-it-yourself-Spirit“ eingeordnet (Riefe 2014). In meinem wahrnehmungstheoretischen Ansatz bedeutet dieses *Doing* eine Aktivität seitens des Nutzers oder Zuschauers in dem Sinne, dass er sowohl kognitiv wie auf der Ebene des sinnlichen Erlebnisses Mitkonstituent des performativen Vollzugs (medien)geschichtlicher Zusammenhänge wird.

Auf der ganz praktischen Ebene, der Ebene der Restaurierungs- und Editionspraxis, erfolgt von Simmon (2014a) mit Blick auf *TOO MUCH JOHNSON* ebenfalls die Aufforderung, aktiv handelnd in den Film, seine Wahrnehmungsstrukturierungen und damit auch in die Filmgeschichte einzugreifen: „This reimagining of the *TOO MUCH JOHNSON* films is necessarily only one guess among many. Now that the work print is available for streaming

doppelten Sinne) von *TOO MUCH JOHNSON* ex negativo auf die potenziell anderen Versionen auf Trägern in anderen, dann digitalen Dispositiven.

and downloading, let's hope that other reconstructions will follow“ (Simmon 2014a).

5.8 Aspekte *aisthetischer Historiografie*

In diesem → Kap. 5 wurden *Reprisen* historischer Bewegtbilder im Kontext digitaler Medienumgebungen und -technologien unter *performativen* Aspekten, das heißt als konkrete geschichtsbildmodellierende Praktiken in den Blick genommen. Dies geht einher mit einem spezifischen phänomenologischen Subjektverständnis, das ebenfalls unter performativen Bedingungen gesehen wird (vgl. die einleitenden Modellierungen dieses → Kap. 5).

Prozesse der Geschichtsbildmodellierung wurden hierbei gemäß dem elementaren Ansatz dieser Studie (vgl. meine Ausführungen zu Reinhart Koselleck in → Kap. 1)⁷⁰ auf der wahrnehmungstheoretischen Ebene untersucht, in der insbesondere in diesem → Kap. 5 der Begriff der *Erfahrung* beziehungsweise Formen von *Erfahrungsräumen* im phänomenologischen Horizont modelliert wurden. Darüber hinaus wurden zudem wiederholt im Verlauf dieses → Kap. 5 paratextuelle und kontextuelle Formierungen mitberücksichtigt, die die *Erwartung* an Filme in der jeweiligen digitalen Reprise prägen, wodurch die Wahrnehmung zeitlicher Verhältnisse maßgeblich konfiguriert wird. Deutlich wurde an dieser Stelle die besondere Zeitgebundenheit (vor allem in den Ausführungen zu THE SOLDIER'S COURTSHIP) der jeweiligen Erwartungs- und Erfahrungskonfiguration im Horizont der digitalen Domäne: In Anschluss an Koselleck wird somit deutlich, wie *Geschichte* in solchen situativen Konstellationen zur „wandelnden Größe, deren Veränderungen sich aus der ändernden Zuordnung von Erfahrung und Erwartung“ ableiten lassen (Koselleck 1989: 354), gerät.

Die grundsätzlichen methodologischen und wahrnehmungstheoretischen Überlegungen wurden in diesem → Kap. 5 zugespitzt auf Praktiken, frühes Kino in der heutigen Medienumgebung wieder aufzunehmen und – unter Maßgabe seiner historischen performativen Aspekte – auch wieder öffentlich aufzuführen oder zugänglich zu machen. Ein zentraler Aspekt beider medienhistorischen Phasen – frühes Kino und Digitalisierung – ist die Verbindung von somatisch wirksamen Adressierungsmodi der Bewegtbilder und deren

⁷⁰ Zur Erinnerung: Grundsätzlich untersucht die vorliegende Studie die jeweiligen medialen Konfigurationen von Digitalisaten und digitalen Dispositiven von Filmen auf ihre Art und Weise hin, wie sie Erfahrungsräume und Erwartungshorizonte kreieren, prägen und zugleich vermitteln (vgl. hierzu die Einführungen in → Kap. 1).

Verstärkung in spezifischen räumlichen Anordnungen. Hierbei wird dieses Zusammenspiel der genannten Ebenen mit dem Begriff *Dispositiv* gefasst (u. a. Kessler 2011). Dies wurde verbunden mit dem clusterhaften *Konzept* der *Attraktion*; dieses bezieht sich eben nicht nur auf die Schauwerte der ästhetischen Struktur, sondern auch auf das Ausstellen apparativer medialer ‚Neuerungen‘ (Stichwort ‚Neue Medien‘).

Konkret bedeutet dies für meine Untersuchung, dass in der ersten Fallstudie zur Wiederaufführung von Robert Pauls *THE SOLDIER'S COURTSHIP* die historische Aufführungssituation in den Blick genommen wurde sowie zugleich deren Instrumentalisierung im Kontext heutiger Reprisen.

Eine Besonderheit dieser Fallstudie ist es, dass sogenannte *Restoration Talks* insbesondere mit Blick auf die Zeitperiode der letzten Jahre als Teil einer performativen und extrem situationsgebundenen Form der historischen Kontextualisierung modelliert werden. Vor diesem Hintergrund ergibt sich eine Perspektivierung, in der sich das Restaurierungsnarrativ mit dem Inhalt des Films, dessen ästhetischer Attraktion und der präsentischen Bewegtbildwirkung in der heutigen Wahrnehmung verwebt. Wenn man den Film faszinativ erlebt, vollzieht man auch sinnlich die Leistung des Restaurierungsprozesses nach. Die *Erfahrung* des Films wird zur körperhaften Performance des Zuschauers als Vollzugsinstanz der Restaurierung, aber auch der Technoimagination von *digital* – so die entwickelte phänomenologisch imprägnierte Modellierung.

In der exemplarischen Fallstudie der DVD-Edition von *THE LUMIÈRE BROTHERS' FIRST FILMS* werden Kernpunkte der verschiedenen historischen Schichtungen im Modus der Re-Edition und Nutzung einer DVD deutlich. Der editorische Eingriff in Form der kompilierenden Montage der Einzelfilme der Lumières im Zusammenspiel mit der (jeweils gewählten) Tonspur entfaltet eine audiovisuelle Geschichtsbildmodellierung mit Blick auf das bedeutsame Anfangsnarrativ der Kino- wie Filmgeschichte. Diese funktioniert grundlegend über Aspekte des Performativen – im Zusammenspiel mit dem (interaktiven) Dispositiv der DVD.

Der Fall *TOO MUCH JOHNSON* liefert ein anschauliches Beispiel dafür, dass heutige Aufführungsformen als performative Erinnerungspraktiken angesichts von Film- und Kinogeschichtsbildmodellierung zu verstehen sind. In diesem Kontext spreche ich von der prozessualen Konstitution eines rituellen Funktionsgedächtnisses. Dabei liegt die Besonderheit des Ansatzes darin, dass heutige Dispositive als Konfigurationen der Reprise über die sinnliche und auch räumliche Erfahrung gedacht werden, die als medienhistoriografisch wirksam zu konzipieren sind.

In Anschluss an Morschs (2010) Überlegungen zur *ästhetischen Erfahrung* wird insofern ein reflexiver Mehrwert im Modus des Phänomenal-Sinnlichen ausgemacht – ich beschreibe dies in wahrnehmungstheoretischer Dimension als wesentlichen Teil medienhistoriografisch wirksamer Erfahrungsbildung. Im Kontext der Reprise alter Filme in digitalen Umgebungen wird von nun an mit G. Böhme (2001) von Formen *aisthetischer Historiografie* gesprochen.

Wie in → Kap. 4 hervorgehoben, ist historiografische Wirksamkeit bei digitalisierten Filmen im kulturindustriellen, warenästhetischen Kontext zu verorten und kann mit dem Wahrnehmungsmodus einer *Fetischisierung* einhergehen. Dies verbindet sich mit der Argumentation dieses → Kap. 5 insofern, als Fetischisierung nicht ohne die theatrale Inszenierung und damit Performanz von ästhetischen Waren in spezifischen apparativen, medialen Konfigurationen zu denken ist (H. Böhme 2012: 332).

Performanzen von Filmen in der digitalen Reprise verstehe ich aus zeit- und geschichtstheoretischer Perspektive in diesem → Kap. 5 als *audiovisuelle präsentische Passagen* (vom Analogen ins Digitale), deren historiografische Wirkung sich im Moment ihrer Aufführung (räumlich) vermittelt.⁷¹ Die historisierende Referenzierung eines Vorher und Nachher wird immer prozesshaft konstituiert und damit zugleich vom Wahrnehmenden im Somatisch-Sinnlichen, im Erlebnis vollzogen.

Um eben eine solche Form der Historiografie zu beschreiben, bietet sich der bereits genannte Begriff der *Asthetik* von G. Böhme (2001) an, da G. Böhme mit diesem Begriff eine Vorstellung von ästhetischer Wahrnehmung produktiv macht, die sich über den Kunstbereich hinaus auf lebensweltliche – zumal kulturindustrielle – Zusammenhänge beziehen lässt. Hier schließt mein Ansatz begrifflich an G. Böhmes Überlegungen an: Erinnerungskulturelle Phänomene der digitalen Reprise historischer Filme werden in *aisthetischer Perspektive* gesehen und in ebendiesen *aisthetischen* Wirkungsformen als geschichtsbildmodellierend – über eine abstrakt *medienhistoriografische* Wirksamkeit hinaus – begriffen.

Sowohl auf der Ebene der Theoretisierung bewegtbildlicher Wahrnehmungsmodi als auch auf der Ebene audiovisueller Geschichtsbildmodellierungen als Praktiken *aisthetischer Historiografie* nehmen Aspekte des *Imaginären* – so meine These – an dieser Stelle eine zentrale Position ein; dies sowohl im Zeichen der ästhetischen Strategien zur Illustration des utopisch wirksamen *Technoimaginären* als auch auf der Ebene spezifisch filmischer Wahrnehmungsmodi. Wie sich in einem solchen Kontext das

71 Vgl. zur Adaption von Benjamins Passagenkonzept das Zwischenfazit → Kap. 3.9.

Verhältnis von historischen Fakten und Fiktionen über den Modus des Film-ästhetischen vermittelt, ist insofern Gegenstand des nachfolgenden → Kap. 6. Vor diesem Hintergrund stehen im → Kap. 6 sogenannte filmhistorische Dokumentationen als audiovisuelle Paratexte digitaler Träger und deren ästhetische Strategien wie Bildregister im Mittelpunkt der Analyse. Damit ergänzt das → Kap. 6 Modelle der fetischisierenden Wahrnehmungsmodi aus → Kap. 4 und operationalisiert die in diesem → Kap. 5 entwickelten Konzepte des Zuschauers/Users als performativer (Nach-)Vollzugsinstanz für Ästhetiken des Technoimaginären mit historiografisch-utopischer Wirkmächtigkeit.