

Mediale Geschichtsbildmodellierungen

3.1 Vorbemerkung: Das Label *remastered* als historiografisch wirksamer *Shifter*

Im vorhergehenden → Kap. 2 wurden am Beispiel der Praxis computerisierten Nachkolorierens dessen soziokulturelle, memopolitische sowie wirkungs-ästhetische Konsequenzen diskutiert und als beispielhaft für den kulturellen Umgang und die technoimaginären Rahmungen von *Digitalisierung* profiliert. Mit dem Rekurs auf den Begriff eines *Textual Shifter* sollten Phänomene wie die Nachkolorierung auch in ihren anhängigen Diskursen um technologischen Fortschritt beschreibbar gemacht werden. Der Begriff dient hier dazu, in kulturkritischer Perspektive die interessegeleiteten Faktoren in ihrer Interaktion und Dynamik zu fassen, die bei der Wiederaufnahme und Neukontextualisierung von präexistenten historischen Artefakten, medientechnischen Entwicklungen und ästhetischen Phänomenen zusammenwirken: Was wird wie in welcher (medialen) Form in welchem Kontext wieder aufgenommen und zugänglich gemacht?

Das für diese Studie wichtige Label *remastered* ist ein konkretes Phänomen eines wirksamen *Shifters*: *Remastered* beschreibt weniger einen technischen Vorgang als vielmehr ein Vermarktungsetikett für re-editierte Werke. Das Label hat keine feste Bedeutung. Einzige Konstante ist, dass es in kommerziellen Kontexten bei der Re-Edition von Werken – jeweils umstandslos wertsteigernd konnotiert – verwendet wird (u. a. Klinger 2006a: 122 f.). Es stellt in Praxis und Gebrauch keinen analytischen oder qualitativ definierten fixen Begriff dar, sondern ist in seinem jeweiligen Kontext an marktorientierte Interessen gekoppelt.

In der Praxis kann das Label bezeichnen,

- a. dass ein Film digitalisiert wurde, wobei es hier weder Normen für die Qualität noch für das genaue Prozedere des Digitalisierungsvorgangs gibt;
- b. dass der Film in seinen Erscheinungsformen an heutige Sehgewohnheiten und Medienumgebungen angepasst wurde.

Dieser Vorgang manifestiert sich am deutlichsten – wie in → Kap. 2 erläutert – im Umgang mit der Farbgestaltung und den Formatanpassungen (etwa für die Auswertung im Fernsehen). Vor diesem Hintergrund können in der öffentlichen Wahrnehmung *Remastering* und *Restaurierung* leicht zu synonymen Begriffen

verschwimmen, zumal beide Begriffe als Label von Re-Editionen synonym eingesetzt werden, um sich differenziell von vorherigen Editionen abzusetzen (Abb. 3.1).¹



Abb. 3.1

So gilt es mit Blick auf die Praxis hervorzuheben, dass die Ansprüche und Ziele der jeweiligen konkreten Überführung und Bearbeitung – ob *Remastering* oder *Restaurierung* – entscheidend sind. Die zu treffenden Entscheidungen innerhalb des tatsächlichen Überführungsprozesses hängen davon ab, welche Wertematrix, welche Wertmaßstäbe man dem Prozess zugrunde legt: Mit welchem Ziel überführe ich den Film in die digitale Domäne? Und *Ziel* bedeutet hier: zu welchem Zweck und mit welchem Interesse? Wie definiere ich den Nutzen und Mehrwert des Digitalisats, wobei etwa eine Restaurierung

¹ Vgl. zur Definition des Begriffs *Edition* in der Philologie mit Überlegungen zu seinen Anwendungen auf den Film bei Bohn (2013b: 341 ff.).

sich in ihren Maßstäben an philologischen und restaurierungsethischen Kategorien orientieren sollte. Anna Bohn referiert in ihrem Kulturlexikon (2013b: 171 ff.) zum *Denkmal Film* Definitionen des Restaurierungsbegriffs zunächst für die Denkmalpflege und Kunstwissenschaft, dann differenziert sie den Begriff für den Film aus. So zitiert sie Paolo Cherchi Usai, der Restaurierung bestimmt

als eine Sammlung technischer, redaktioneller und intellektueller Verfahren, die darauf zielen, Verlust und Zerfall des Film-Artefakts zu kompensieren, um es in einen Zustand zurückzubringen, der der (hypothetischen) Ausgangsqualität so nahe wie möglich komme (Bohn 2013b: 75).

Remastered grenzt Bohn als Verfahren wie folgt ab:

Wenn digitale Bearbeitung mit einer Abtastung des Filmmaterials durchgeführt wird, die von der Auflösung weitaus niedriger ist als die in dem ursprünglichen Ausgangsmaterial Film enthaltene Bildinformation, so kann diese nicht als Restaurierung bezeichnet werden, sondern sollte als digitale Bearbeitung mit restauratorischem Anspruch gekennzeichnet werden (z. B. mit dem Hinweis *digitally remastered*). Eine solche digitale Bearbeitung ermöglicht den Zugang zum Film, stellt aber keine angemessene Sicherung dar (Bohn 2013b: 76).

Bohn plädiert für einen vom technischen Verfahren ausgehenden Begriffsgebrauch, der sich so meines Erachtens in der Praxis der Auszeichnung von Re-Editionen allerdings nicht einheitlich beobachten lässt (vgl. auch Ausführungen von Schröter 2004 hierzu mit Blick auf die Musik in → Kap. 2). Mein Erkenntnisinteresse fokussiert genau die kulturelle Praxis und deren Implikationen einer solchen Labelisierung ohne stabilen Referenten, um auf die dahinterliegenden technoimaginären Strukturen – insbesondere auch in marktorientierten, kommerziellen Kontexten – zu kommen.

Der diffuse Begriff *remastered*, auch dies hat das vorhergehende → Kap. 2 deutlich gemacht, steht insofern vor allem im Zusammenhang mit einer Einschätzung, in der der Film am Potenzial seines Unterhaltungswertes im Kontext von Affekt- und Effektmaximierung gesehen wird. Insbesondere hier wird das Narrativ einer Fortschrittsideologie von mediengeschichtlicher Entwicklung weitergeschrieben. So lässt sich die zugrunde liegende teleologisch ausgerichtete Ideologie des Labels *remastered* in Thomas Elsaessers Befund einordnen, der bereits auf die Widersprüche zu elaborierteren Geschichtsauffassungen verweist:

Da uns trotz aller Postmoderne das geradlinige Modell des Fortschritts tief im Bewusstsein sitzt, sind wir geneigt, dennoch *eine Art innerer Notwendigkeit oder Optimierung* als den Motor der audiovisuellen Medienkultur anzusehen (Elsaesser 2002: 38, Hervorh. FH).

Eine derart diskursiv imprägnierte Erscheinungsform historischer Filme ist – wie mehrfach betont – nicht abzutrennen von kommerziellen Interessen. Dies hat für diese Studie methodische Konsequenzen: Kommerzielle und marktorientierte Aspekte der Wiederaufnahme von Filmen werden als Resultate kulturindustrieller Zusammenhänge gesehen. Der ursprünglich aus der politischen Ökonomie stammende Begriff *Kulturindustrie* von Horkheimer/Adorno (1971/1947) wird vor diesem Hintergrund aktualisiert.² Der Begriff fasst *Film* im Kontext seiner industriellen (Re-)Produktions- wie Distributionszusammenhänge (basierend auf unterschiedlichen technologischen Prinzipien), denotiert darüber hinaus aber auch das mögliche ästhetische Erlebnis, hier begriffen als faszinatives, kommerzielles Unterhaltungspotenzial. Meine Herangehensweise wird später mit Wolfgang Fritz Haug und dem von ihm maßgeblich geprägten Begriff der *Warenästhetik* präzisiert und verdeutlicht werden (→ Kap. 4).

In einem solchem Kontext wird *digitale Qualität* von digitalisierten Filmen als ein Mehrwertversprechen verstanden, wobei implizit die Medientransition als mediengeschichtliche Entwicklung konstruiert und funktionalisiert wird.³ Wie bereits in → Kap. 1 erläutert wird, artikuliert sich das Label *remastered* kontextuell als zeitliches Differenzverhältnis zu einem medialen *Vorher*, von dem es sich in der Darstellung absetzen muss. Dies beinhaltet letztendlich implizit eine Modellierung von Historizität über die situative wie räumliche Verortung und Bedeutungskonstitution. Mit anderen Worten, dem – auch

2 Durch die Entlehnung und Adaption des von Horkheimer/Adorno geprägten Begriffs soll der Fokus auf den Warencharakter von Kultur und Medien gerichtet werden. Allerdings wird im Zusammenhang der vorliegenden Studie im Unterschied zu Horkheimers/Adornos Modellierung das Manipulationstheorem im Zeichen des Massenbegriffs im digitalen Zeitalter anders gesehen. Gerade die Distributions- und Nutzungsformen digitaler Medien lassen sich nicht mehr umstandslos und undifferenziert als totalitär wirksamer Verblendungszusammenhang beschreiben. Damit wird der Untersuchungsfokus auf die Implikationen verschiedener in Marktkontexte eingebundener digitaler Konfigurationen gelenkt, die dennoch jenseits eines absoluten ‚Richtig‘ oder ‚Falsch‘ Erfahrungsräume und -horizonte von zeitlichen (historischen) Verhältnissen vermitteln. André Wendler (2014) hat in seiner im Gegenstand anders ausgerichteten Studie zu *Historiografie und Kino* den Weg über Bruno Latours *Actor Network Theory* gewählt, in der er – der clusterförmigen Perspektive meiner Studie nicht unähnlich – Filme wie *CLEOPATRA* in einem historiografisch wirksamen Netzwerk sieht. Auch wenn mit dem Rekurs auf Latour eine andere theoretische Referenz gewählt wird, so stimmen Wendlers und die vorliegende Untersuchung darin überein, dass mit Blick auf das Verhältnis von Film und seinen unterhaltungsindustriellen Zusammenhängen auch paratextuelle Informationen als ‚Konsumideologie‘ auf ihre historiografische Wirksamkeit geprüft werden (vgl. bes. Wendler 2014: 226 ff.).

3 So zitiert auch Distelmeyer (2012) im Kontext von digitalen Dispositiven von Filmen: „Digital bedeutet Fortschritt, und die Zuschauer wollen den Fortschritt“ (2012: 176).

auf Konsummaximierung ausgerichteten – Technoimaginären der digitalen Domäne wird in diesem Kontext eine historiografische Wirkmächtigkeit in der jeweiligen medialen Konfiguration zugesprochen.

Insofern ist einer der zentralen Untersuchungsschwerpunkte dieser Studie die Frage nach Formen der medialen beziehungsweise audiovisuellen Geschichtsbildmodellierung; dies im Horizont des Grundanliegens, mediale Phänomene der Digitalisierung von historischen Filmen als geschichtsmodellierende Konfigurationen zu untersuchen. *Geschichte* als mediale Konfiguration zu begreifen, bedeutet zum einen, das Prozessuale zu profilieren, zum anderen zudem der hermeneutischen Dimension im Verhältnis von wahrnehmendem (forschendem) Subjekt und wahrgenommenem (erforschtem) Objekt hinsichtlich des medialen und zeichenhaften Zugangs zur Vergangenheit Rechnung zu tragen. Vor diesem Hintergrund sei an dieser Stelle auf die Ausführungen in → Kap. 1 zu den Affinitäten meiner Studie zu Reinhart Kosellecks geschichtstheoretischen Überlegungen erinnert: Gemäß dem bereits erläuterten Ansatz frage ich danach, wie in einer bestimmten medialen Gegenwart zeitliche Dimensionen der Vergangenheit konstruiert und aufeinander bezogen werden. Die Hypothese ist dabei, dass sich in der Differenzbestimmung zwischen Vergangenheit und Zukunft oder, wirkungsästhetisch gewendet, zwischen Erfahrung und Erwartung so etwas wie ‚geschichtliche Zeit‘ fassen lässt. Im Mittelpunkt stehen die medialen Erfahrungsbedingungen von zeitlichen Differenzen, die als Geschichte wahrgenommen werden können. Die nachhaltigen Überformungen von Filmdigitalisaten im Sinne eines technologischen Fortschrittsnarrativs, welches auf die Vermarktungsmöglichkeiten digitalisierter (historischer) Filme als ästhetische Ware zielt, machen es nötig, ebendiesen Warencharakter von solchen Digitalisaten als Erfahrungs- und Erwartungshorizont zu modellieren. Dies wird verbunden mit (bild)theoretischen Überlegungen im Zeichen digitaler Medienumgebungen.

Das vorliegende → Kap. 3 argumentiert bewusst kumulativ, um die verschiedenen Ansätze involvierter disziplinärer Felder zu perspektivieren, in denen sich Elemente aus Geschichtsphilosophie und -theorie, Medien- und Filmgeschichtsschreibung und Wahrnehmungstheorie artikulieren.

Zunächst wird ein methodologisches Modell der Medien- und Filmgeschichtsschreibung mit wahrnehmungstheoretischen Überlegungen zu Bewegtbildern verbunden. Dies wird in den daran anschließenden Abschnitten angesichts des spezifischen Verhältnisses von *Film* und *Geschichte* anhand verschiedener Positionen diskutiert und in Beziehung zu übergeordneten Konzepten etwa im Sinne eines *Posthistoire* gesetzt. Unter dem Stichwort *Popularisierung* werden vor diesem Hintergrund massenmediale Dispositive in ihrer erinnerungskulturellen Wirkmächtigkeit reflektiert. Insbesondere

die Filmwissenschaftlerin Barbara Klinger (2006a) hat in diesem Zusammenhang für die Periode bis Mitte der 2000er Jahre eine Studie der US-amerikanischen Medienindustrie vorgelegt. Klingers Untersuchungen, die vor allem auf die ideologischen Konsequenzen einer kinematografischen Erfahrung im heimischen, privaten Raum ausgelegt sind, werden im Kontext meines Forschungsinteresses bild- und wahrnehmungstheoretisch in Hinblick auf mediale Erfahrungen von Zeitlichkeit ausgebaut und weitergeführt: Deshalb folgt im Anschluss die Auseinandersetzung mit semio-pragmatischen Ansätzen zu historisierenden Wahrnehmungseffekten von Bewegtbildern. In diesem Kontext wird auch der Begriffsgebrauch der *Geschichtsbildmodellierung* erläutert und verortet. Es schließen sich ein Exkurs sowie ein weiteres klärendes Kapitel zu memorialen Begrifflichkeiten (insbesondere *Gedächtnis* und *Erinnerung* im Kontext digitaler Technologien) an.

Das vorliegende Kapitel geht schließlich über in ein zweiteiliges Zwischenfazit, das die theoretischen und methodischen Modellierungen sowohl aus → Kap. 2 als auch aus → Kap. 3 zusammenfasst und mit Blick auf die darauf folgenden → Kap. 4–7, die eine deutlichere medienanalytische Ausrichtung in der Beschäftigung mit konkreten Fallstudien aufweisen, perspektiviert.

3.2 Phänomene der Digitalisierung als historische Konfigurationen. Archäologie in wirkungsästhetischer Dimension

Die Frage nach den medialen Bedingungen von Geschichtsbildmodellierungen schließt an grundsätzliche wissenschaftstheoretische Überlegungen von Michel Foucault zum Verhältnis von Geschichte und Repräsentation(sformen) an. Eine solche Untersuchungsperspektive begreift Foucault als *Archäologie*, die nach den Bedingungen der Erkenntnisbildung fragt, wobei das Prinzip einer *Archäologie* als System und Modell den Anspruch verfolgt, ‚klassische‘ Formen der Geschichtsschreibung zu ersetzen:

Was wir an den Tag bringen wollen, ist das epistemologische Feld, die *episteme*, in der die Erkenntnisse, ausserhalb jedes auf ihren rationalen Wert [...] bezogenen Kriteriums betrachtet, ihre Positivität eingraben und so eine Geschichte manifestieren, die nicht die ihrer wachsenden Perfektion, sondern eher die der Bedingungen ist, durch die sie möglich werden. [...] Eher als um eine Geschichte im traditionellen Sinne des Wortes handelt es sich um eine ‚Archäologie‘ (Foucault 1991/1966: 24–25).

Im Folgenden werden vor diesem Hintergrund einige grundlegende Überlegungen von Foucault aufgegriffen, um meine Herangehensweise,

nämlich Phänomene der Digitalisierung von historischen Filmen als geschichtsmodellierende Konfigurationen zu begreifen, methodisch zu verorten und zu präzisieren. Wenn man unter diesen Vorzeichen Foucaults grundsätzliche Überlegungen zur Archäologie und zum Archiv methodologisch modifiziert übernimmt, so geraten Bedingungen des Sagbaren und Voraussetzungen des Auftauchens von Ausdrucksformen als historische Formationen in den analytischen Blick (Ruoff 2007: 76–77); man betreibt auf diese Weise eine archäologische Untersuchung – man arbeitet sich an der Beschreibung des hier wirksamen *Archivs* ab.⁴ Dies bedeutet zugleich, sich an einem Katalog von Maßnahmen zu orientieren, der eine Systematisierung der historischen Formation möglich macht. Es ist das Forschungsfeld der Bedingungen von dem, was *sagbar*, aber auch – für den medialen Zusammenhang konsequent weitergeführt – *sichtbar* oder *erfahrbar* wird. Im vorliegenden Kontext hat dies mit Bezug auf die mediale Ebene als Bedingung der (historischen) Bedeutungsproduktion – im Sinne Foucaults – mehrere Konsequenzen:

- Es sind die Grenzen und medialen Formen der *Aufbewahrung* in den Blick zu nehmen: Welche Äußerungen sind dazu bestimmt, zu vergehen oder weiter zu bestehen?
- Die Grenzen und die medialen Formen des *Gedächtnisses* sind zu fokussieren: Unter welchen unterschiedlichen diskursiven und dispositivischen Formen treten Gedächtnisformen in Erscheinung? Was wird als gültige Aussage, was als ungültige vermittelt?
- Die Grenzen und medialen Formen der *Reaktivierung* sind zu beobachten: Welche Diskurse und Phänomene werden aus früheren Epochen aufgenommen? Welche wertet man aus und auf?
- Schließlich sind die Grenzen und medialen Formen der *Aneignung* zu untersuchen: Wer erhält wie in welcher Form Zugang? Wie definiert sich das

4 Foucault begreift das Archiv als Voraussetzung und System von Aussagen in einer Kultur: „Das Archiv ist zunächst das Gesetz dessen, was gesagt werden kann, das System, das das Erscheinen der Aussagen als einzelner Ereignisse beherrscht [sic!]. Aber das Archiv ist auch das, was bewirkt, daß all diese gesagten Dinge sich nicht bis ins Unendliche in einer amorphen Linearität anhäufen, sich auch nicht in eine bruchlose Linearität einschreiben und nicht allein schon bei zufälligen äußeren Umständen verschwinden; sondern daß sie sich in distinkten Figuren anordnen, sich aufgrund vielfältiger Beziehungen miteinander verbinden, gemäß spezifischen Regelmäßigkeiten sich behaupten oder verfließen; [...] es ist das, was an der Wurzel der Aussage selbst als Ereignis und in dem Körper, in dem sie sich gibt, von Anfang an *das System ihrer Aussagbarkeit* definiert. [...] [E]s ist das, was den Aktualitätsmodus der Aussage als Sache definiert; es ist *das System ihres Funktionierens*“ (Foucault 1992/1969: 187–188).

Verhältnis des Diskurses/der Erscheinungsform zu (s)einem/ihrem Autor? (Foucault 2001: 869 f.).⁵

Bezogen auf mediale Prozesse und Praktiken der Wiederaufnahme historischer Filme verweisen Foucaults Parameter auf die modellierenden Faktoren einer historischen Konfiguration. Methodisch setze ich dies vor allem in den Kapiteln 4–7 analytisch um, indem ich – wie auch schon in den anverwandten Formulierungen deutlich werden soll – den Schwerpunkt auf die Medialität der Formen und Konfigurationen lege.

Thomas Elsaesser (u. a. 2004) ist aus filmwissenschaftlicher Perspektive ein prominenter Interpret des Foucault'schen Ansatzes im Sinne einer *Medienarchäologie*. Insbesondere mit Blick auf Medienentwicklungen unter dem Eindruck der digitalen Domäne – etwa der einhergehenden Konvergenzen und multi- oder crossmedialen Konstellationen – skizziert Elsaesser ein historio-graphisches Modell, das sich weniger in linearen Strukturen und Narrativen artikuliert und von einem strikt konsekutiv-chronologischen wie auch genealogischen Ordnungsprinzip abwendet. Vielmehr orientiert es sich – im Sinne einer Archäologie – an Konfigurationen, die sich etwa in sich verzweigenden Netzwerken, achronologischen Zusammenhängen basierend auf Parallelen und Ähnlichkeiten entfalten.⁶ Elsaesser beschreibt die Zusammenhänge und Konsequenzen mit den Worten

We seem to be on an inside for which there is no clear outside, and we seem to be in a *now* for which there is no clear *before* or *after*. Thus, the move to the digital marks a threshold and a boundary, without thereby defining either. A radicalised version of the genealogical way of thinking would lead us, in other words, to a properly *archaeological* perspective, where no continuity is implied or assumed. The past is recognised as at once irrecoverably *other* and separate from us, and it can be seized only by a hermeneutics of the fragment, a discourse of metonymies, and an *allegorical* view of (always already lost) totalities (Elsaesser 2004: Abs. 32, 10 FH).⁷

5 Vgl. weiterführend und einordnend mit Blick auf das Gesamtwerk Foucaults auch Ruoff (2007: 76).

6 „In other words, if a genealogical model of film history, whether straightforwardly linear or pictured as a more complexly branching family tree, lands us with far too many black sheep cousins, promiscuous parents or profligate grandparents to create a credible line of descent, the ‚rupture‘ represented by the digital will oblige us to break with the genealogical model as well as the chronological“ (Elsaesser 2004: Abs. 32, 10 FH).

7 Zur Zitationsweise dieses Artikels im Fließtext: Im online veröffentlichten Text sind Abschnittsnummern (Abs.) vermerkt, die jeweils als Erstes genannt werden. Darüber hinaus wird die Zitationsweise ergänzt mit Angaben auf der Grundlage des von der Onlinequelle erstellten Dokuments im PDF-Format. Insofern werden zusätzlich zu den Abschnittsnummern zur Präzisierung Seitenzahlen auf dieser Grundlage angegeben, allerdings in dieser Zählweise dann mit „FH“ gekennzeichnet.

Vor diesem Hintergrund wird auch die Geschichte des Films – verstanden als Einzelmedium – im Kontext seiner jeweils historisch gegebenen Medienumgebung verortet: „film history as media archaeology“ (Elsaesser 2004: Abs. 3, 2 FH).⁸ In diesem Sinne gilt auch, dass Geschichte (in der archäologischen Perspektive im Sinne Foucaults) die Annahme von Diskontinuität und Fragmentierung als Modus des Zugangs der Gegenwart zu einer Vergangenheit bedeutet; *einer* Vergangenheit unter vielen anderen tatsächlichen oder *möglichen* Vergangenheiten. Hier nennt Elsaesser als Strukturprinzip auch das eines *forking path*. Von einer solchen historiografisch wirksamen Struktur wird im → Kap. 7 wieder die Rede sein.⁹

Elsaessers Überlegungen übertrage ich auf die Medialität und die Erlebnisdimensionen von ästhetischen Phänomenen im Zeichen von Digitalisierungsprozessen. Damit werden die Befunde von Elsaesser vor allem auf eine wirkungsästhetische Dimension appliziert. In diesem Zusammenhang wird angesichts von digitalisierten Filmen sowie ihrer digitalen Zugänglichkeit und Zirkulation von einer Medienarchäologie im Modus des Sinnlichen, der medialen Erfahrung¹⁰ gesprochen. Mit anderen Worten, Elsaessers Entwurf einer archäologischen Perspektive auf Geschichte wird, so meine Modellierung, in der wirkungsästhetischen Dimension von Digitalisaten und ihrer Nutzungsformen verortet. Die in → Kap. 4–7 unter diesen Vorzeichen zu belegende These lautet: Angesichts von Phänomenen digitalisierter Filme und digitaler Dispositive werden fragmenthafte und diskontinuierliche, in

8 Hier steht die vorliegende Studie dem Ansatz von Elsaesser sehr nahe. Zunächst wird *Geschichte* als Konstruktion begriffen, in der die Trennung einer hierarchischen Trias *Geschichte*, *Mediengeschichte* und *Filmgeschichte* – vom Allgemeinen hin zum Spezifischen eines Einzelmediums – auf der Ebene von medialer Wahrnehmung infrage gestellt wird. Vielmehr wird vom Grundansatz her implizit die These verfolgt, dass im Kontext von Prozessen der Digitalisierung von historischen Filmen die Trennung wahrnehmungstheoretisch nicht mehr aufrechtzuerhalten ist. Vor diesem Hintergrund werden die Wechselwirkungen der drei Ebenen unter den aktuellen medialen Bedingungen in den Blick genommen, was dem medienarchäologischen Verständnis Elsaessers, Film und Kino in historischer Perspektive jeweils zu kontextualisieren, sehr nahe kommt.

9 Zur Zeitlichkeitsstruktur von archäologischen Ansätzen schreibt Elsaesser weiter: „History as archaeology adds to this a further insight: it knows and acknowledges that only a presumption of discontinuity (in Foucault’s terms, the positing of epistemic breaks) and of fragmentation (the rhetorical figure of the synecdoche or the pars pro toto) can give the present access to the past, which is always no more than a past (among many actual or possible ones), since for the archaeologist, the past can be present to the present with no more than its relics“ (Elsaesser 2004: Abs. 41, 12 FH).

10 Zum in dieser Studie verwendeten Begriff von *ästhetischer Erfahrung* angesichts medialer und filmischer Konfigurationen vgl. eingehender die Darstellung des phänomenologischen Ansatzes in → Kap. 5.

sich zum Teil widersprüchliche Wirklichkeitserfahrungen von Vergangenen (anhand der Vermittlung zeitlicher Differenzverhältnisse) offeriert. Auf diese Weise entstehen im Zusammenspiel mit der Erfahrungsdimension des Zuschauers beziehungsweise Users angesichts der medialen Konfiguration Geschichtsbilder im Modus des Sinnlich-Assoziativen. Der Zuschauer/User wird zur Vollzugsinstanz – durch seine physische Erfahrung sowie seine projektive, das Konkrete transzendierende Imagination.

So ergibt sich eine Perspektive, in der digitalisierte Filme als ein komplexes Netz von Sinn- und Bedeutungsproduktionen beschreib- und erklärbar werden. In diesem Netz werden konkret sinnlich erfahrbare mediale Phänomene – inklusive ihrer immersiv wirkenden Potenziale – als vielschichtige Ausdrucksformen eines weiteren soziokulturellen Prozesses von Geschichtsbildmodellierung gesehen: Digitalisierte Filme und ihre Nutzungsformen werden als ein clusterförmiges Medium heutiger Geschichtsvorstellungen begriffen.

Wie bereits in → Kap. 1 eingeführt, wird in einer solchen Perspektive Geschichtlichkeit als spezifischer Wahrnehmungseffekt verstanden. Dies schließt an Jamesons Überlegungen zu grundsätzlichen kulturellen Dispositionen einer Postmoderne an. Jameson spricht vor dem Hintergrund des ausgemachten Verlusts von Historizität von Vergangenheit als *Effekt*, einem Effekt von *pastness* (Jameson 1991: 19) – unter der dominanten Maßgabe des zugeschriebenen Marktwerts; dies habe ich oben auch als Effekt vorwaltender kulturindustrieller Strukturen herauspräpariert.¹¹

Dieses → Kap. 3 weist indes auf die entsprechenden Konsequenzen hin: Wenn Geschichtsbildmodellierungen als Effekte von *medialen* Praktiken begriffen werden, dann heißt dies auch, dass sich diese Vorstellungen auf Bilder von Ereignisgeschichte auswirken können. Die Aussage des Historikers Pierre Sorlin muss ernst genommen werden: „Die Geschichte existiert nirgendwo anders als in dem Diskurs, der sie spricht. Sie nimmt verschiedene Formen an, je nach den Mitteln ihrer Überlieferung“ (Sorlin 1996: 25).¹²

11 Die Wahrnehmungskonfiguration in diesen raumzeitlichen Strukturen beschreibt Jameson als „nostalgia modes of reception“ (Jameson 1991: 19). Als ästhetische Zeugnisse hierfür zitiert er Filminhalte. Die Befunde arbeitet Jameson anhand der Analyse der Storyebene von Filmen wie etwa *BLUE VELVET* heraus. Medienästhetische Aspekte spielen weniger eine Rolle.

12 Zu den medialen Bedingungen von Geschichtsmodellierung schreibt Knut Hickethier (1997), dass das kulturelle Gedächtnis trotz der Dominanz der audiovisuellen Medien am Ende des 20. Jahrhunderts immer noch durch die Schriftlichkeit determiniert sei (Hickethier 1997: 69). Dies gilt es im Folgenden unter bild- sowie wahrnehmungstheoretischen Prämissen für das vorliegende Erkenntnisinteresse vor allem auch zeitphilosophisch zu modifizieren. Vgl. hierzu auch ähnliche Überlegungen zu Historiografie in (Bewegt-)Bildern bei Wendler (2014: 85 ff.).

Nicht zuletzt ist bei der methodologischen Verortung darauf hinzuweisen, dass der an pragmatischen Ansätzen ausgerichtete Argumentationszusammenhang an Überlegungen der historischen Pragmatik anschließt, wie sie vor allem Frank Kessler entwickelt (u. a. Kessler 2002b). Dies wird in den → Kap. 4–7 noch deutlicher werden. Grundsätzlich liegt die besondere Nähe darin begründet, Erkenntnisgegenstände zum einen in einer verzeitlichten Perspektive, in der sich Bedeutung situativ konstituiert, anzusiedeln – also etwa zu fragen ‚Wann ist Filmgeschichte?‘. Zum anderen ist das Problem auch topologischer Natur: ‚Wo entfaltet sich Geschichte?‘ Dies ist eine Frage, die sich nicht zuletzt angesichts der Ausbildung neuer digitaler Dispositive als Erlebnissphären – wie etwa Heimkinotechnologien – aufdrängt. Diese Problemstellungen werden verbunden mit medientheoretischen Reflexionen zur Wirkungsdimension von Bewegtbildern und Vorstellungen von Geschichtlichkeit.

3.3 Geschichtsmodellierung angesichts des *präsentischen* Eindrucks des Films

Wie bereits die Diskussion um das Fallbeispiel der TV-Serie *WELTENBRAND* aus dem Jahr 2012 in → Kap. 2 gezeigt hat, stellt der präsentische und unmittelbar wirkende Eindruck von Bewegtbildern eine medienspezifische wahrnehmungstheoretische Problemstellung angesichts der Frage von audiovisuellen Geschichtsbildmodellierungen dar.¹³

Die Abwesenheit der Vergangenheit ist hierbei ein Schlüsseltopos der Darstellung von Geschichte: ‚So ist der direkte Zugang zum Tatsächlichen vergangener Tage beziehungsweise zu den *res gestae* verdeckt“ (Goertz 2001/1998: 16).¹⁴ Nicht zuletzt bei de Certeau (1991/1973), Allen/Gomery (1985) oder Pierre

13 Man könnte auch formulieren, dass sich ein Widerstand von Bewegtbildern in der wirkungsästhetischen Dimension gegen die Vorstellung von Vergangenem manifestiert, welche zunächst im präsentischen Eindruck abwesend ist. Den weiteren Ausführungen schon vorgreifend, sei an dieser Stelle in Anschluss an die Überlegungen zu Elsaesser darauf hingewiesen, dass Vergangenheit hier als Wahrnehmungseffekt verstanden wird, der sich ahierarchisch und netzartig entfaltet.

14 Keith Jenkins paraphrasiert anschaulich ähnliche Überlegungen des Soziologen Tony Bennett zu der Überlieferung von Quellen, welche die Prozesshaftigkeit und die daraus entstehende (zeitliche) Vielschichtigkeit des medialen Zugangs zur Geschichte beschreiben: ‚Bennett’s point might be summarised by saying that ‚the past as constituted by its existing traces‘ is always apprehended and appropriated textually through the sedimented layers of previous interpretations and through the reading habits and categories developed by previous/current methodological practices. Consequently the status of historical knowledge is not based for its truth/accuracy on its correspondence with the past

Sorlin (1996) wird darauf insistiert, dass beim Erkenntnisprozess angesichts historischer Ereignisse und Konfigurationen das Untersuchungsobjekt nicht anwesend sei. Vor diesem Hintergrund weist das Medium Film – verstanden als bewegtbildlicher Aufzeichnungs- und Wiedergabemechanismus – einige Besonderheiten im Verständnis des Verhältnisses von Gegenwart und Vergangenheit (respektive Zukunft) auf.¹⁵ Dies wird schon bei Boleslas Matuszewski in seinem Initialtext aus dem Jahr 1898 für die Gründung von Filmarchiven unter dem Titel *Eine neue Quelle für die Geschichte* deutlich:

So ist der kinematographische Abzug [...], der, wenn er sich zwischen Lichtquelle und einem weißen Tuch entrollt, die Toten auferstehen lässt, so ist dieser einfache Streifen bedruckten Zelluloids nicht einfach ein historisches Dokument, sondern ein Stück Geschichte [...], die nicht verschwunden ist. [...] Sie schlummert nur [...] und so genügt ein bisschen Licht, das, von der Dunkelheit umgeben, durch eine Linse fällt, um die Geschichte wieder zu erwecken und den vergangenen Zeiten neues Leben einzuhauchen (Matuszewski 1998/1898: 9).

Damit weist Matuszewski schon auf die doppelte Problematik beim Film: Er bildet vermeintlich ab und zeichnet Ereignisse auf, und bei der Wiedergabe/Projektion werden die Ereignisse wieder *phänomenal lebendig* für den Rezipienten.

Der Filmwissenschaftler Karsten Witte formuliert dies gut acht Jahrzehnte später thesenhaft wie folgt: „Filmgeschichte ist eine Wiedererweckung scheinototer Mythen, die Vergewärtigung von Vergangenen mittels lebendig bleibender Artefakte“ (Witte 1982: 82–83). Daraus ergibt sich für Witte:

per se but on the various historicisations of it, so that historiography always ‚stands in for‘ the past, the only medium it has to affect the ‚historical‘ presence“ (Bennett, zit. n. K. Jenkins 1995: 18). Bennett (1995) hat aus einer Perspektive der Cultural Studies unter anderem auch zur kulturellen Funktion, zur Entwicklung und zu performativen Praktiken der Institution des Museums sowie zu Ausstellungsformen in ihrem konstitutiven Verhältnis zur Vergangenheit („exhibitionary apparatuses“) gearbeitet.

- 15 Zum Zusammenhang von Repräsentation und Geschichtsschreibung allgemein vgl. Ricœur (2002); grundsätzlich zum Zusammenhang von Geschichte und technisch reproduzierten Medien vgl. vor allem Walter Benjamin, der nicht nur den Kunstbegriff reformuliert, sondern auch die geschichtliche Modellbildung und die damit einhergehende Zeitlichkeit überdenkt; sowie darüber hinaus – wie unter anderem Rothöhler (2011: bes. 15–22) aus jüngerer Perspektive darstellt – auch Siegfried Kracauer (1971); zu einem relativ aktuellen, umfassenderen Überblick aus medienwissenschaftlicher Perspektive vgl. das ausführliche Forschungsdesign des Graduiertenkollegs *Mediale Historiographien* (2005–2013), s. → Literaturverzeichnis.

Es gibt keine Filmgeschichte. Es gibt eine Produktionsgeschichte, und es gibt Filme. Die Produktionsgeschichte kann erforscht, beschrieben und revidiert werden. Die Filme widersetzen sich der historisierenden Rezeption. Sie sind die einzigen Bilder, die dem kollektiven Gedächtnis der Zuschauer im *Musée imaginaire* gehören (Witte 1982: 82).¹⁶

So liegt grundsätzlich das Dilemma der Vermittlung oder Erkenntnis über historische Zusammenhänge mit und über Film im vielschichtigen *Quellencharakter: Film* kann als historisches Artefakt (insbesondere in seiner Materialität als fotochemischer Filmstreifen) begriffen werden, gleichzeitig kann er als audiovisuelles Wiedergabemedium von aufgezeichneten Ereignissen (nichtfiktional wie auch fiktional) wahrgenommen und damit aufgrund seiner mimetisch-darstellenden Dimension als Dokument für außermediale Ereignisse verstanden werden.¹⁷ Diese Schichtung verkompliziert sich zusätzlich mit der phänomenalen Gegenwärtigkeit der ästhetischen Erfahrung im Rezeptionsakt (‚zum Leben erwecken‘).

Die Vielschichtigkeit der Perspektiven, unter denen das Medium Film zudem in historischen Konfigurationen gedeutet werden kann, klingt bei Wittes Ausdifferenzierung zwischen Film- und Produktionsgeschichte an. Heinz-B. Heller fasst das Spektrum des Verständnisses für Film als Quelle und historischen Gegenstand noch weiter: Film könne als ein materielles, technisches, ökonomisches, sozio- oder kunstpolitisches, ästhetisches, dispositivisches oder performatives Objekt oder Zeugnis konzipiert werden (H.-B. Heller 2002: 177). In der Konsequenz beeinflusst die jeweilige Perspektive von dem, was im gegebenen Kontext unter Film verstanden wird (→ Kap. 2), auch die Vorstellung von Geschichte, welche die Art und Weise der Konfiguration von Zusammenhängen strukturiert.¹⁸

16 Zum Begriff des „imaginären Museums“ – „musée imaginaire“ – vgl. Malraux (2012/1965). André Malraux entwickelt hier den Begriff in gedanklichem Anschluss an Walter Benjamin zur technischen beziehungsweise fotografischen Reproduktion von Kunstwerken, wonach durch die distributiven und damit zirkulierenden Möglichkeiten eine Loslösung von einem festen Ort erfolgt, womit ein „imaginäres Museum“ geschaffen wird. Zur geistesgeschichtlichen Einordnung – auch mit Blick auf heutige digitale, *postfotografische* Bildproduktionen vgl. Schröter (2004b); zur Anverwandlung und Aktualisierung des Begriffs als „virtuelles Museum“ im Zeichen der digitalen Domäne vgl. Niewerth (2018).

17 Zu dem komplizierten Verhältnis von (historischem) Film als Dokument und Monument in der Geschichte vgl. Blümlinger (2009).

18 Hickethier erweitert die Feststellung damit, dass Medien sowohl Vermittlungsinstanzen als auch Speicher der Geschichte seien (Hickethier 1997: 70). Vgl. auch zur Diskussion um Film als „historisches Medium“ Rodowick (2007) sowie Rothöhler (2011).

Für diese Studie ist das wahrnehmungstheoretische Paradox der Vermittlung von Geschichtlichkeit über den präsentischen Eindruck filmischer Bewegtbilder eine zentrale Problemstellung. Das vorliegende Kapitel präsentiert insofern Ansätze, mit denen die medienästhetischen und wahrnehmungstheoretischen Befunde auch geschichtstheoretisch eingeordnet werden können. Vor diesem Hintergrund ist Elsaessers Aussage bedeutsam, in der er zum Ausdruck bringt, wie stark das präsentische Filmenerlebnis in jedem Fall auf Haltungen und unmittelbar körperlich-sinnliche Empfindungen bezogen werden kann, „die am Rande des im traditionellen Sinne Historischen liegen“ (2002: 8). So fragt Elsaesser weiter, ob Filmgeschichte nicht der Ort unseres kulturellen Gedächtnisses und lebendiger Beweis einer Vergangenheit ohne Vergänglichkeit sei (2002: 10).

Ansichts von Transitions- und Distributionsprozessen im Zeichen von Digitalisierung muss allerdings der Begriff des *Präsentischen*, von *Gegenwart* als formierender Bedingung und interessegeleiteter Erzählung von Geschichte, aktualisiert werden: Die Digitalisierung von Bewegtbildern ermöglicht eine noch gesteigerte Zirkulation und Allgegenwart in allen Bereichen des öffentlichen wie privaten Lebens. Der erleichterte und auch veränderte Zugang etablieren eine weitere Ebene der Unmittelbarkeit, des Präsentischen und von Gegenwart. Zudem ist in den Blick zu nehmen, dass über ein verändertes Rezeptionsverhalten hinaus sich auch die ästhetischen Gewohnheiten und Konditionierungen an digitale medientechnologische Zyklen anpassen. So gilt es umso mehr zu beachten, dass *Gegenwart* abhängig von medialen Konditionierungen zu verstehen ist und darüber auch die Sichtweise und Bewertung von historischen Bildern geprägt wird; dies ist bereits ansatzweise am Beispiel WELTENBRAND deutlich gemacht worden (→ Kap. 2).

3.4 Posthistoire, Popularisierung, dispositivische Konfigurationen zeitlicher Verhältnisse

Von Thomas Elsaesser (2002: 15) stammt die begriffliche Skizze, das Medium Film, seine Gegenwärtigkeit mit dem Konzept von Geschichte im Horizont eines *Posthistoire* kurzzuschließen. Kino ermögliche eine Erfahrung, deren Historizität paradoxerweise das Ende des modernen Geschichtsbegriffs in sich trage. Elsaesser beschreibt als Konsequenz, dass die Kategorien *Fakt* und *Fiktion* im Zeichen der Medienentwicklungen, die neue Gebrauchsformen und Zirkulationen von Filmen mit sich bringen, verschwimmen. Produktiv führt Elsaesser das allgemeine Nachdenken über Geschichte im Sinne eines *Posthistoire* und der Dekonstruktion linearer Narrationen (vgl. auch

obige Überlegungen zur Medienarchäologie) mit Spezifika von Bewegtbildern zusammen:

Wenn oft von einem Verschwinden der Realität oder einer [sic!] *Posthistoire* gesprochen und damit auf die Gefahr angespielt wird, dass uns die Geschichte zur reinen Fiktion gerinnt, dann hat das bewegte Bild dabei eine besonders ambivalente Rolle gespielt. Einerseits steht es gerade für diesen Entwicklungsprozess, andererseits ist es dazu prädestiniert, als Dokument der Geschichte diese Realität in einer für die Menschheit bisher unbekannten Erfahrungsdichte und Bedeutungsvielfalt zu bewahren (Elsaesser 2002: 40).

Der Film als Massenmedium und als zunehmender Teil des Alltags im Horizont der Medienentwicklung verändert das Geschichtsbild. Hickethier (1997: 70 ff.) weist hier auf die wichtige, auch institutionelle und strukturierende Rolle von (Massen-)Medien – insbesondere von Fernsehsendern – hin. Zudem sieht Hickethier in diesem Zusammenhang eine Tendenz der Popularisierung von Formen der Geschichtsschreibung¹⁹ – im Modus des Audiovisuellen: Medien aktualisierten gespeichertes Bewegtbildmaterial und präsentierten es jeweils neu organisiert mit Blick auf die notwendigen Selbstverständigungsprozesse der Gesellschaft. Sie kreierten durch Retrospektiven und historische Reihen eine Vergegenwärtigung des Vergangenen,²⁰ wodurch eine massenmedial determinierte Vorstellung von Vergangenen geschaffen werde.

Was sich als ‚Geschichte‘ in den Köpfen der Menschen herausbildet, ist – sieht man von speziellen fachwissenschaftlichen Diskursen ab – durch die Massenmedien geprägt. Dabei stellt sich sofort die Frage, ob die audiovisuellen Materialien des kulturellen Gedächtnisses durch ihre mediale Struktur auch Geschichte anders strukturieren und sich deshalb ein strukturell anders geformtes Bild von Geschichte als in den rein schriftlichen Vermittlungsformen ergibt. Auffällig ist, dass sich zumindest auf der Programmebene eine neue Gleichzeitigkeit historischer und zeitgenössischer Filmmaterialien ergibt, dass auf der Programmebene eine Art ‚imaginäres Museum‘ des Audiovisuellen entsteht (Hickethier 1997: 70).

19 Vgl. hierzu die abschließenden Gedanken von Haber (2011) in seiner Studie mit dem Titel *Digital Past. Geschichtswissenschaft im digitalen Zeitalter*: „Wo endet die Fachwissenschaft und wo beginnt die sogenannte ‚interessierte Öffentlichkeit‘? Was im analogen Zeitalter sorgsam separierte Bereiche mit verhältnismäßig wenig Kontaktzonen waren, beginnt sich im Zeitalter der Vernetzung zu vermischen“ (Haber 2011: 152–153). Vgl. hierzu auch Ausführungen dieser Studie zum Fall und zu den Rezeptions- wie Wahrnehmungsweisen der TV-Serie *WELTENBRAND* in → Kap. 2.

20 Eine das Problem bereits im Titel ganz ähnlich formulierende Studie ist Rainer Rothers (1990) zur *Gegenwart der Geschichte*, die sich mit den Darstellungsformen von Geschichte in Literatur und Film auseinandersetzt und die damit Bedingungen von historischer Erkenntnis in diesen Medien untersucht.

Auf diese Weise würden unsere Vorstellungen von Geschichte nicht nur auf der Ebene der Bewegtbilder geprägt, sondern auch durch ihre jeweilige (Programm-)Struktur und die Anordnung eines Dispositivs. Einerseits, so Hickethier weiter, sei deshalb zu fragen, was davon an Vorstellungen von der Historiografie aufgenommen und als Geschichte überliefert wird. Andererseits seien Medien bereits Agenturen des kulturellen Gedächtnisses, indem sie selbst Geschichtsbilder produzieren und das, was sich als Vorstellung von Geschichte in den Köpfen ihres Publikums herausbilden soll, durch fortgesetzte Angebote mitbestimmen (Hickethier 1997: 71). Dabei ist entscheidend – und hier zeigt sich die Nähe von Hickethier zu Elsaesser und dessen medienarchäologischem Ansatz –, dass konzeptuell die Formen der Geschichtsschreibung sich im 20. Jahrhundert unter den sich verändernden medialen Bedingungen vom (linearen) Ordnungsprinzip der Schriftlichkeit entfernen.²¹

Darüber hinaus sei zu beobachten, wie intensiv die Medien selbst an den Vorstellungen von historischen Ereignissen mitwirken. Von den bedeutenden Ereignissen seien die Vorstellungen medial geprägt, oft sogar durch fiktionale Produktionen.

Die Erstürmung des Winterpalais in Petersburg 1917 kennen wir ebenso wie das Hissen der roten Fahne durch sowjetische Soldaten auf dem Berliner Reichstag 1945 aus Spielfilmsequenzen, die oft genug als dokumentarische Aufnahmen ausgegeben werden. Die Beispiele lassen sich ergänzen. Geschichte als Ergebnis der Geschichtsschreibung besitzt selbst eine mediale Form. Schon die Schriftlichkeit der Historiographie (und an sie ist das neuere Geschichtsverständnis gebunden) stellt eine Bindung an Medialität dar, eine audiovisuelle Geschichtsschreibung, die es in der Programmpraxis ja gibt, wird allenfalls peripher zum Problem gemacht. ‚Geschichte als Erzählung‘ erscheint geläufig, ‚Geschichte als Film‘ oder ‚Geschichte als Fernsehen‘ wirkt immer noch ungewohnt. Vor dem Hintergrund einer so verstandenen Medialität der Geschichte stellt sich die Bedeutung des Films in der Geschichte neu (Hickethier 1997: 71).

Angesichts der Befunde Hickethiers ist mein Ansatz um die schon mehrfach angesprochene Ebene des jeweiligen Dispositivs, in dem die Bewegtbilder erscheinen und geschichtsmodellierend wirksam werden, auszuweiten. Wenn

21 Der Ansatz ähnelt im Grundsatz der Fragestellung, die das bereits erwähnte von der DFG geförderte Graduiertenkolleg *Mediale Historiographien* (2005–2013) als eine gemeinsame Einrichtung der Bauhaus-Universität Weimar, der Universität Erfurt und der Friedrich-Schiller-Universität Jena verfolgte. In seinem Forschungsprofil wird Walter Benjamins Bedeutung hervorgehoben, der nicht nur mit neuen Techniken der Reproduktion (Fotografie, Film) einhergehende veränderte Wahrnehmungsprozesse und Kunstbegriffe konstatierte, sondern zugleich auch die Notwendigkeit erkannte, historische Modellbildung unter Medienbedingungen zu re-formulieren (Graduiertenkolleg *Mediale Historiographien* 2005–2013: 44 FH). Vgl. zur ausführlichen Diskussion mit direktem Bezug zum Film Wendler (2014: u. a. 85 ff.).

Geschichtlichkeit als Wahrnehmungseffekt untersucht wird, so bezieht sich dies nicht nur auf die Wirkungsdimension von Bewegtbildern, sondern auch auf die jeweiligen Dispositive – vor allem auch unter Berücksichtigung ihrer massenmedialen und popularisierenden Funktionen.

Hickethier beschreibt diesen Prozess am Beispiel der Praktiken und Programmstrukturen des Fernsehens in den 1990er Jahren, die zur Popularisierung einer audiovisuellen Form der Geschichtsschreibung beigetragen hätten. Filmbeziehungsweise Fernsehbilder würden zunehmend zum populären Mittel der Geschichtsschreibung. Mit Blick auf die oben bereits problematisierte mediale Formierung der Vorstellung von *Gegenwart* angesichts der raumzeitlichen Konfigurationen von Heimkinotechnologien und Unterhaltungselektronik der 2000er Jahre sind Sorlins Formulierungen als fast prophetisch anzusehen: „Kann man wirklich ‚historisieren‘, was noch ganz und gar lebendig ist, womit Geschäfte gemacht werden, was Verleiher weiterhin anbieten und verwerten?“ (Sorlin 1995: 28). Was Sorlin hier in den Fokus rückt, ist die herausgearbeitete Spannung zwischen einer Konzeption von Vergangenheit und Gedächtnis und der mehrfachen Gegenwärtigkeit des Films auf verschiedenen Ebenen, die sich vor allem auch aus dem ökonomischen Nutzen heraus bestimmt. Und hier markiert Sorlin die Differenz zwischen den unterschiedlichen Formen der kulturellen Gedächtnisformierung:

Hier liegt wahrscheinlich der Hauptgegensatz von Gesellschaftsgeschichte und Kinogeschichte: Im Unterschied zur Gesellschaftsgeschichte kann die Geschichte des Kinos kein Gedächtnis *in absentia* sein, denn die Filme bleiben bestehen. Durch Fernsehen und Video gehören sie zu unseren täglichen Zerstreuungen, und ihre materielle Fortdauer markiert die unüberwindliche Distanz, die das, was nicht mehr ist, die Vergangenheit, von dem trennt, was noch existiert (Sorlin 1995: 27).²²

22 Sorlins Überlegungen (1995) sind ernst zu nehmen, wenn er angesichts der auf Gegenwärtigkeit ausgelegten Erfahrung von Filmen auf die Aporien mit Blick auf ältere Filme aufmerksam macht: „In welcher Weise betrachten sie [die Kino-/Filmhistoriker, FH] die Filme, die nicht nur Spuren der Vergangenheit sind, sondern eine Karriere bei einem zeitgenössischen Publikum anstreben? Wollen sie sich in die Zeit der Produktion versetzen und den Blick einer vergangenen Zeit wiederherstellen? Oder bekennen sie sich dazu, daß sie Zuschauer von heute sind und daher die alten Filme gleichzeitig zu aktuellen Produktionen sehen, daß also ihr Blick sich in der Gegenwart definiert?“ (Sorlin 1995: 37). Daran anschließend wäre es meines Erachtens bedenkenswert, den Diskurs um die materielle und phänomenale Präsenz von Filmen mit dem Begriff des *Überhistorischen* nach Nietzsche zusammenzubringen. Die Kategorie des *Überhistorischen* beschreibt das, was von einer Instanz von der Vergangenheit ausgesucht wird, weil es einen Wert für die Gegenwart zugesprochen bekommt: Das Überhistorische stellt einen historisch nicht relativierten Wert dar, der darüber entscheidet, was vom Vergangenen nützlich ist (Nietzsche, n. Goertz 2001: 18). Man könnte an dieser Stelle darüber nachdenken, ob Filme nicht *per se* – zumindest auf phänomenaler Ebene – überhistorisch sind.

Vor dem Hintergrund der Überlegungen zu dem komplizierten Verhältnis von Film, den Dispositiven, in denen er erscheint und zirkuliert, und Vorstellungen von Vergangenem und Geschichtlichkeit sei hier auf eine weitere temporale Dimension aufmerksam gemacht, die im Kontext von digitalen Technologien eine zentrale *diskursive* Größe darstellt und zugleich auch für die Theorie der Geschichtsschreibung methodische Implikationen zeitigt.

Insbesondere in dem Ansatz von Hayden White (2008/1973) zu seiner *Metahistory* nimmt die mitgedachte utopisch-alternative Dimension der Zukunft eine wichtige Funktion ein (vgl. hierzu ausführlich meine Ausführungen zur Rolle der Imagination und Einbildungskraft für Darstellungen von Geschichte in → Kap. 6). Aber bereits in den theoretischen Überlegungen zur Geschichtsschreibung von Edward Hallett Carr wird die Vorstellung einer Zukunft als strukturierend für das Verständnis von geschichtlicher Dynamik und zeitlichen Verhältnissen angesetzt. Carrs Interpret Robert William Davies fasst in einer Re-Edition zu *What is History* (1961) zusammen: „Carr believed in human progress in the past, and that, an understanding of the past [...] carries with it an enhanced insight into the future: our vision of the future influences our insight into the past“ (Davies 1984: lxxvii). Die Vergangenheit selbst ist noch nicht Geschichte, dazu werde sie erst unter dem Eindruck der Zukunftserfahrung beziehungsweise -erwartung (Goertz 2001: 20).

Wie bereits in → Kap. 1 mit Rekurs auf Reinhart Koselleck dargelegt, werden dessen und ähnliche geschichtstheoretische Überlegungen zum Verhältnis zeitlicher Verhältnisse im Rahmen dieser Studie wahrnehmungstheoretisch gewendet (so bereits im ersten Teil dieses Unterkapitels mit Blick auf die Gegenwärtigkeit des filmischen Eindrucks geschehen).

Zur Erinnerung: Kosellecks Modell, welches er in seiner Studie *Vergangene Zukunft* (1989) entwickelt, wird vor diesem Hintergrund aus medienanalytischer Perspektive aufgegriffen. In einer Modifikation von Kosellecks Überlegungen wird die Vermittlung einer Differenz zwischen Vergangenheit und Zukunft, zwischen Erfahrung und Erwartung, untersucht, in der ‚geschichtliche Zeit‘ als Effekt medial erfahrbar wird: *Erfahrung* und *Erwartung* werden als zeitliche Kategorien verstanden, in deren Verhältnis sich *der Eindruck* einer medial konstituierten geschichtlichen Wirklichkeit manifestiert.

Auf die Analyse medialer und filmischer Konfigurationen bezogen, führt dies zur Fragestellung: Wie werden Erfahrungen (vergangene und präsentische des medialen Eindrucks) und Erwartungen (auf Kommendes, eventuell geschürt durch diskursive Überformungen) beim Rezipienten hervorgerufen und vermittelt? Zu beachten ist allerdings in einer solchen Adaption Kosellecks: Ein maßgeblicher Unterschied liegt im Verständnis von *Erfahrung*. Bei Koselleck bezieht sich der Begriff auf vergangene, bereits gemachte Erfahrung, im

vorliegenden Zusammenhang bezieht er sich auf medial konfigurierte Erlebnisse im Zeichen des Präsens beziehungsweise der phänomenalen Gegenwartigkeit von Bewegtbildern.²³ Ähnlich ist auch der Begriff der *Erwartung* auf die pragmatischen Kontexte und *erwartenden* Rezeptionshaltungen angesichts medialer Phänomene zu beziehen.

Auf den vorliegenden Gegenstand appliziert, haben solche analytischen Fragestellungen zur Folge, dass vor allem diskursive, technoinimaginäre Formierungen und verräumlichte Konfigurationen von digitalen Medientechnologien in den Blick genommen werden, die das Zukunftsversprechen einer Revolution (der Sinne) propagieren, damit Erwartungen schüren und zugleich diese ästhetisch-sinnlich vermitteln. Pointiert wird diese *Politik der Zeitlichkeiten*, wie ich sie in diesem Zusammenhang nennen möchte, im Horizont des Technoinimaginären der digitalen Domäne beispielhaft in dem Werbeslogan zur Blu-Ray-Disc deutlich: „The Future is Blu!“ (Abb. 3.2).²⁴



Abb. 3.2

23 Wie die Historiker Goertz (2001) und Lynn (2001) darstellen, hat vor allem Frank Ankersmit (1994) sich in einer Phänomenologie zur historischen Erfahrung geäußert. Er verwendet den Erfahrungsbegriff, um die poststrukturalistische Einengung der Geschichte auf die von Sprache konstruierte Wirklichkeit im Rahmen des *Linguistic Turn* zu weiten. Damit gerät die historische Referenzialität, die in einer strukturalistischen Perspektive prekär wird, im Kontext eines unmittelbaren, der Sprache vorgelagerten Erfahrungsmodus wieder in den Fokus (Goertz 2001: 32–33). Lynn (2001) sieht darüber hinaus in Debatten um den Erfahrungsbegriff – zwischen einer individualisierten, psychologischen Perspektive und einer diskursiv-sozial konstituierten und damit kollektiv wirkenden Sichtweise – einen Horizont, in dem die Historizität des ‚Selbst‘ zum Ausdruck kommt (2001: 685–686). Der Filmwissenschaftler Rothöhler (2011: 21) verwendet in medienanalytischer Perspektive hier das Stichwort „erlebnisorientierter Geschichtsaneignung“ und rekurriert unter anderem auf Landsberg (2004/1996) und ihr Konzept des *prosthetic memory*, das in → Kap. 6 ausführlicher Thema sein wird. Des Weiteren verweist er in diesem Horizont exemplarisch unter anderem auf Landy (2001) sowie Cook (2005).

24 Vgl. FOX-BLU-RAY. THE FUTURE IS BLU – TRAILER (2012) → Filmverzeichnis.

Vor diesem Hintergrund untersuche ich die jeweiligen medialen Konfigurationen von Digitalisaten und digitalen Dispositiven von Filmen auf ihre Art und Weise hin, wie sie präsentische Erfahrungsräume und Erwartungshorizonte (auf Kommendes, Zukünftiges) kreieren, in denen zeitliche Differenzen, mittelbar auch die Erfahrung von geschichtlicher Zeit, im Kontext spezifischer Interessen erlebbar werden.

3.5 Barbara Klingers Fallbeispiele: Der TV-Sender America Movie Channel und Heimkinotechnologien als nostalgisch-ideologisch wirkende *personal mass culture*

Insbesondere die Filmwissenschaftlerin Barbara Klinger (2006a) hat unter dem Titel *Beyond the Multiplex* mit Blick auf neue (digitale) Dispositive eine Studie der US-amerikanischen Medienindustrie zu Beginn der 2000er Jahre vorgelegt; dies im Zeichen neuer Formen der Filmrezeption im heimischen, privaten Raum: (Kabel-)Fernsehen, VHS, DVD und Internet – eben jenseits des öffentlichen Ortes Kino. Klingers Studie fokussiert mit Rekurs auf kulturkritische Ansätze die ideologischen Konsequenzen und Implikationen einer Filmkultur, die sich im Kontext eines höchst technisierten Heimkinos etabliert. So beschreibt sie etwa unter der Tagline „Home is where the hardware is“ die Bedeutung einer Filmrezeption, die nicht losgelöst zu sehen ist von einer *Entertainment Technology* für zu Hause, welche als Spektakel inszeniert wird (Klinger 2006a: 21 ff.). Dies untersucht sie vornehmlich mit anglo-amerikanischen Analyseansätzen aus den Cultural Studies. Die Perspektive hat zur Folge, dass sich Klingers Überlegungen von meinen im Begriff der *Erfahrung* unterscheiden. So hat Klinger weniger ein bildtheoretisches oder explizit wahrnehmungstheoretisches Interesse an Vermittlungsprozessen der Digitalisierung. Sie widmet sich kaum grundsätzlichen Fragen der medialen Erfahrung von Zeitlichkeit. Es geht ihr vor allem um die generellen soziokulturellen Zusammenhänge und formierenden Narrative mit Blick auf die amerikanische Gesellschaft und Identitätsbildung (u. a. Klinger 2006a: 90).²⁵

Dennoch sind einige Hinweise – gerade auch durch die Ähnlichkeit des Analysegegenstandes – von Klinger fruchtbar zu übernehmen, wenn sie die Praktiken der amerikanischen Medienindustrie untersucht und Formen des *Recyclings* und *Re-purposings* von älteren Filmen, die in der häuslichen Sphäre im Alltag ihre Wirkung entfalten, analysiert. Klinger konstatiert eine

25 Klinger untersucht in diesem Sinne die Konsequenz, die „home recycling of Hollywood films has for the public construction of history“ (Klinger 2006a: 90).

Popularisierung von Filmgeschichte – gerade über die dispositive und räumliche Verortung der Wiederaufnahme zu Hause als besondere Aneignungsform: Zum einen werden nach Klinger durch die neuen Distributionsformen kanonische Strukturen für Filmgeschichte in neuer populärer Form geschaffen, zum anderen werden aber auch die Erwartungen an das Filmsehen als Konsum verändert – unter dem Vorzeichen der Verfügbarkeit im privaten Raum, was unter anderem ein wiederholtes Anschauen des Materials zur Folge habe (Klinger 2006a: 13; hierzu auch ausführlich → Kap. 7).²⁶ Erinnerungskulturell ist dies im vorliegenden Zusammenhang zum einen als die Etablierung bestimmter wahrnehmungskonfigurierender Rituale des Filmerlebens zu sehen, zum anderen als eine Verwebung von individuellem, privatem und kollektivem, öffentlichem Gedächtnis. Auf diese beiden Ebenen wird sich im Folgenden mein besonderes wahrnehmungstheoretisches Interesse richten.

Klingers Leistung liegt für mich methodologisch vor allem darin, die kommerziell und industriell organisierten Medieninstitutionen mit in ihre Untersuchung einzubeziehen und sie damit als memopolitisch wirksame Akteure für allgemeinere Modellierungen amerikanischer Geschichtsbilder ernst zu nehmen – konkret am Beispiel des America Movie Channel (AMC) und der Hollywood-Studios.²⁷ Diese sich hier in medialen Praktiken äußernden kulturellen Narrative, denen Klingers kulturkritisches Interesse

26 Hinzu kämen darüber hinaus – etwa bezogen auf die DVD – nun Möglichkeiten der Menüauswahl beim Zugriff auf Filme. Hier eröffne sich auch der Konsum von Bonusmaterialien und anderen buchstäblich verlinkten Paratexten. Dies wird uns mit Blick auf jüngere Theoretisierungen wie etwa bei Distelmeyer (2012) beschäftigen, → Kap. 4 und → Kap. 5 sowie → Kap. 7.

27 Weitergehend wird von Klinger herausgearbeitet, welche nachhaltigen ideologischen Implikationen – vor allem mit Blick auf die Kategorien von *Rasse* und *Geschlecht* – diese technologischen wie kulturellen Transformationen der Medienumgebung des Films zeitigen. So sehe die Medienindustrie als Zielgruppe für den ‚kleinen‘ Fernsehbildschirm und den Heimtechnologienmarkt vornehmlich Jugendliche und männliche Erwachsene („gadgeteers“). Darin liege die Annahme, dass insbesondere Männer technophil seien und sich am schnellsten die jeweils neuesten Technologien aneignen wollten (Klinger 2006a: 13). An dieser Stelle sei auch auf die Arbeit von Newman/Levine (2012) verwiesen. Newman/Levine stellen in ihrem Buch *Legitimizing Television* vor allem in dem Kapitel „The Television Image and the Image of Television“ dar, wie wichtig für die ideologische und ikonische „Imagebildung“ von digitalen (Fernseh-)Technologien die Vorstellungen aus der Medien-, insbesondere der Kinogeschichte sind. Die Kinogeschichte wird – so ließe sich dieser Ansatz erweitern – im Umkehrschluss über diese Einbindung in ideologische Überformungen neuer Technologien eben auch von jenen imprägniert. Aus Gründen der Kohärenz lässt sich der interessante Zusammenhang des Technoimaginären digitaler Technologien und genderideologischer Implikationen im Rahmen dieser Studie aufgrund des divergierenden Erkenntnisinteresses nicht ausführlich darstellen. Dies soll an anderer Stelle fortgeführt werden.

vornehmlich gilt, werden unter Bezeichnungen wie *Heritage Business* und *Massenkultur* diskutiert. Mit Bommes/Wright definiert Klinger unter diesen Vorzeichen nationales (Kultur-)Erbe und zeigt, wie insbesondere Fernsehen und *Home Cinema Technologies* als Dispositive eine modellierende Rolle einnehmen können:

National heritage culture involves a ‚public articulation or staging of the past [...] of immense extent, variety, and ubiquity.‘ [...] The acts of selection, contextualization, and preservation are necessarily ideological (Bommes/Wright, zit. n. Klinger 2006a: 93–94).

Wichtig ist hier die Betonung des Zusammenhangs von kommerziellen Strukturen und einer interessegeleiteten, massenwirksamen Inszenierung der Vergangenheit („staging of the past“). Dabei erfüllt etwa der Fernsehsender AMC die Prämisse der Ubiquität – zumindest im Versprechen, dass er die Filme ins Wohnzimmer bringt und damit in den häuslichen Alltag integriert.²⁸ Darüber hinaus verfolgt AMC nach Klinger spezifische Strategien, die Bedeutung der Filme, vor allem ihre historische Position und ihre fundamentale Relevanz für die amerikanische Kultur generell, zu vermitteln (Klinger 2006a: 97). Dazu gehöre die Rechtfertigung der Selektion beziehungsweise diskursive Rahmung der getroffenen Auswahl, was Klinger als Konsekrationsstrategien im Sinne des Soziologen Pierre Bourdieu beschreibt (vgl. hierzu auch meine Relektüren in → Kap. 6 und → Kap. 7). Diese zeitigen, wie ich noch mehrfach thematisieren werde, wiederum Folgen für die historiografische Erfahrungsbildung.

Die Kategorie der *Klassiker* nimmt als rhetorisches Label eine hervorgehobene Stellung ein. Am Beispiel des Labels *Klassiker* wird sichtbar, wie Kategorien der Hoch- und Massenkultur im Prozess einer solchen medialen Popularisierung von Filmgeschichte eine Durchmischung erfahren (hierzu auch schon unter Eindruck der *Colorization*-Debatte → Kap. 2; Acland 1990: 12). Im Zentrum steht die Konstruktion des historischen Wertes und damit der Relevanz des ausgewählten Films für die Gegenwart – hier würden, so beschreibt es Klinger, auch Werke, die bisher aus verschiedenen Gründen außerhalb des Kanons existiert hätten, in ihrer – auch zeitgeschichtlichen – Bedeutsamkeit *inszeniert*.

28 Zur entstehenden Problematik in Hinblick auf das Paradox der ubiquitären, gegenwärtigen Präsenz der Vergangenheit im Alltag als Besonderheit der Distribution und Zirkulation von Filmen vgl. Sorlin (1990).

So fasst Klinger pointiert zusammen: „Classic films are not born, they are made“ (Klinger 2006a: 94).²⁹ Klinger nennt diese medial sich vermittelnde erinnerungskulturelle Praxis *Hollywood-Nostalgia*, um die ambivalente Wechselwirkung zwischen Gegenwart und Vergangenheit zu beschreiben. Diese Form der Nostalgie impliziere und produziere für die zeitgeschichtlichen Zusammenhänge – etwa im Mythos der amerikanischen Nationenbildung – harmonisierende Narrative, in denen Widersprüche und Brüche negiert, Konflikte unterdrückt würden:

Nostalgic enterprises [...] construct the relationship between the past and the present in a way, that stress continuities rather than ruptures in a nation's history – a different means of dealing with perceptions of historical discontinuity. By showing a linear, rational progression in the nation's narrative, such enterprises reassure citizens that certain traditions and values that have always held the nation together will continue to do so. In the process, the backward gaze produces historical accounts that enter the field of public memory (Klinger 2006a: 103).

Nostalgische Diskurse tendierten als Reaktion auf eine moderne, komplexe Wirklichkeitserfahrung dahin, Vergangenheit „reinzuwaschen“³⁰ und zu ordnen, indem sie Konflikte minimierten oder unterdrückten.³¹

Zentral ist die folgende Feststellung Klingers, die sich auf die Wahrnehmung von Filmen als Geschichte richtet: Die besondere Form der Popularisierung der (filmischen) Vergangenheit, die AMC und andere neue Dispositive unternehmen, liege vor allem in der Parallelisierung von Hollywood und der US-amerikanischen Nation. Hollywood-Filme würden als „unmediated“, als direkte Dokumente amerikanischen Lebens vermittelt (Klinger 2006a: 103).³² Die

29 „AMC's use of the classic designation is inflated, a rhetorical gambit designed to canonize all Hollywood products, even those that have long flown under the aesthetic radar, in the hope that their instant value will translate into instant profit“ (Klinger 2006a: 98).

30 Im Original verwendet Klinger den doppeldeutigen und dadurch ideologisch imprägnierten Begriff ‚whitewash‘, der die Überformung der hier konstruierten Geschichtserzählung von Narrativen andeutet, die vom ‚Weiß-Sein‘ als Rassenorm ausgeht und daraufhin alle anderen als Abweichung denkt und konstruiert.

31 Zum weiteren Diskurs um Film und Nostalgie vgl. u. a. Cook (2005) sowie Grainge (2002 und 2003). Explizit zur analogen Nostalgie in einer allgemeineren digitalen Medienkultur: Schrey (2017).

32 Solche Narrative werden auch in die Promotion von Filmkonservierung und -restauration übertragen: Bei einem *Film Preservation Festival* des Senders äußerte Filmregisseur Martin Scorsese, mit seiner Initiative *Film Foundation – Filmmakers for Film Preservation* einer der prominentesten Wortführer bis heute in der Restaurierungsdebatte: „Film is history. With every foot of film that is lost, we lose a link to our culture, to the world around us, to each other, and to ourselves“ (Scorsese, zit. n. Klinger 2006a: 104).

filmische Fiktion verschmilzt mit der Vorstellung von Geschichte: Es bildet sich „[a] conflation, in which history appears to be directly expressed in film narratives“ (Klinger 2006a: 15). Unter diesen Vorzeichen und vor allem auch mit Blick auf die nostalgisch-harmonisierenden Strategien kann man feststellen, dass Geschichte im „Wohlfühlmodus“ („feel good entertainment experience“) vermittelt wird (Klinger 2006a: 103).³³

Klingers Analysen sind so für diese Studie in mehrfacher Weise fruchtbar. Dies gilt insbesondere für die methodische Herangehensweise, nämlich den Blick auf erinnerungskulturelle Praktiken im Horizont von sich verlagernden Rezeptionsformen von historischen Filmen zu richten. Die Transformationen, die filmische Gedächtnisformen durch die *Home Technologies* und die veränderten Distributionsstrukturen im Zeichen von Aneignungsstrategien erfahren (etwa DVD, Internet), könne man, so Klinger, als eine „personal mass culture“ (Klinger 2006a: 133) beschreiben, in der Kollektives und Privates miteinander verwoben würden: in Form einer Massenkultur, die im Privaten des Heims, integriert in den Alltag, stattfindet und in die persönliche Sphäre des Einzelnen eindringt. Dabei konnte Klinger 2006 noch nicht um die massenhafte Durchsetzung individuell genutzter mobiler Bildschirme wissen, die auch im öffentlichen Raum präsent sind und verwendet werden.

Darüber hinaus sind Klingers Ansätze zu einer ideologischen Lesart der Strategien von medialen Wiederaufnahmen von Filmen wichtig und – wie auch schon im Beispiel zu *WELTENBRAND* – auf andere, zumal europäische Kulturkreise anzuwenden (vgl. etwa auch den in → Kap. 6 besprochenen Fall der digitalen Re-Edition des *MÜNCHHAUSEN*-Films von 1943).

Einen besonderen Anschlusspunkt stellt aber vor allem die Art und Weise dar, wie sie eine massenkulturelle Popularisierung von (Film-)Geschichte konzipiert. Denn hier zeigen sich Konsequenzen für die Einschätzung der Bedeutung der medialen Erfahrung von Filmen zu Hause für die Vorstellungen von Geschichte.

Allerdings ist aber auch genau an dieser Stelle über Klinger hinauszugehen, und es sind grundsätzlichere Fragen zu stellen. Nicht nur ist zu untersuchen, wie Vergangenheitsvorstellungen und -erfahrungen von und mit Filmen über

33 Klinger hebt in diesem Kontext hervor, wie bestimmte Masternarrationen einen Transfer aus der filmischen Fiktion auf außermediale Gegebenheiten erfahren. Dieser Transfer verankert sich im kollektiven Gedächtnis durch die massenmediale Verbreitung. Die Auswahl der auf diese Weise als *Dokumente* (vgl. später Begriffserklärung Steinle 2005) gelesenen Spielfilme bedeute zusätzlich eine ständige gegenseitige Selbstaffirmation: Die Filme seien apriorisch bedeutsam, deshalb würden sie ausgestrahlt; die Wiederausstrahlung mache sie wiederum historisch bedeutsam.

industrielle und marktorientierte Interessen medienspezifisch modelliert werden können – noch jenseits von harmonisierenden Narrativen einer Fortschrittsideologie einzelner Länder und Kulturkreise. Es ist vielmehr grundsätzlicher medientheoretisch zu analysieren, welche konkrete Bedeutung die Bewegtbildwahrnehmung im Zusammenspiel mit bestimmten dispositivischen Anordnungen für eine Geschichtsbildmodellierung aufweist – insbesondere auch in der Wirkmächtigkeit, die Klinger lediglich mit dem Begriff „cinematic imagery“ beschreibt, welche sie aber nicht detailliert an filmischen Erlebnismodi festmacht. Der schon mehrfach hervorgehobene wahrnehmungstheoretische Schwerpunkt dieser Studie bedingt die nötige tiefere Auseinandersetzung mit einer an der Medienästhetik des Films ausgerichteten Modellierung des Subjektbegriffs angesichts einer solchen medialen Geschichtsbildmodellierung, wie sie dann vor allem in → Kap. 5 vorgenommen wird.

Um diese Überlegungen vorzubereiten, wird im Folgenden auf filmwissenschaftliche Ansätze rekurriert, mit denen historisierende Lektüremodi von Bildern in einer an Roger Odin orientierten semio-pragmatischen Perspektive entwickelt werden. Die zitierten Diskurse beschäftigen sich mit Archivbildern als Chiffren und Vehikel für filmisch vermittelte Vergangenheit mit der besonderen Facette – etwa nach Matthias Steinle (u. a. 2005; 2007; Maeck/Steinle 2016) –, vor allem ein Wahrnehmungseffekt zu sein.

3.6 Bewegtbilder im Archivdispositiv und im historisierenden Lektüremodus. Zum Begriff *audiovisuelle Geschichtsbildmodellierung*

„Zusammenfassend lässt sich das ‚Archivbild‘ als Zeichenkomplex beschreiben, der aufgrund ästhetischer Markierungen zeitlich in der Vergangenheit und räumlich in einem anderem Kontext situiert wird“
(Steinle 2005: 299).

Die Frage, wie sich unter dem Eindruck der Präsenz des audiovisuellen Wahrnehmungserlebnisses von Bewegtbildern Vergangenheit vor allem (wirkungs-) ästhetisch vermittelt und welchen Einfluss dies auf Erinnerungskultur und Geschichtsbildmodellierungen (zum Begriff vgl. unten) haben kann, hat bereits eine sehr breite Diskussion im Zusammenhang mit der Frage nach Verwendungszusammenhängen von *Archivbildern* gefunden: Die Kennzeichnung von Bewegtbildern als ‚aus dem Archiv kommend‘ stellt eine zentrale *ästhetische* Strategie dar, um Konnotationen des Vergangenen über

verschiedene ‚Marker‘ hervorzurufen. Diese können sich materialästhetisch mittels Patina oder inhaltlich manifestieren (Steinle 2005 und 2007).

Heinz-B. Heller (2001: 18) hat auf die wechselseitige Abhängigkeit von referenziellen Mehrwertversprechen des Films und der beim Rezipienten evozierten Lektüre (changierend zwischen dokumentarisierendem und fiktionalisierendem Modus) hingewiesen. Insofern verlagert sich in Anlehnung an Roger Odins semio-pragmatischen Ansatz die ontologische Frage, ob Filmbilder tatsächlich eine (vergangene) Wirklichkeit abbilden – ob sie nun dokumentarisch oder gar historisierend wirken –, auf die Frage nach dem Lektüremodus. Dieser fußt auf der Bestimmung einer Enunziationsebene, das heißt der Zuschreibung, welche Äußerungsinstanz den Bildern attribuiert wird. Je nachdem, welche Enunziationsinstanz der Bilder angenommen wird, gestaltet sich der Lektüremodus seitens des Rezipienten. Steinle hat diese Überlegungen auf die Lektüremodi von Bildern übertragen, die als Archivbilder wahrgenommen werden (Steinle 2005 und 2007): „Externe und binnen-ästhetische Hinweise sollen den Rezipienten zu einer bestimmten Lektüreform bewegen“ (Steinle 2005: 299). Die angebotene Lektüre der offensichtlich als präexistent – als ‚aus dem Archiv stammend‘ – markierten Bilder changiert zwischen den Gesten des ‚Aufgehoben‘- oder ‚Neu-entdeckt-worden‘- und damit ‚Von-nun-an-aufbewahrenswert-Seins‘ (Steinle 2005: 298). Steinle nennt dieses Changieren *Archivdispositiv*. Dieses spezifische Dispositiv beschreibt und strukturiert zugleich die Erwartungshaltung beim Zuschauer.³⁴ Hier wird eine enunziative Instanz angesetzt, die der Institution *Archiv* zugewiesen wird, das heißt, die Bilder werden als präexistent, als *vorgefunden* gegenüber der gegenwärtigen Aktualisierungsform gelesen – mit geschichtsmodellierender Wirkung: „Das Archivbild hat sich seit den 50er Jahren als Wahrnehmungsphänomen mit Bildern etabliert, die die Erinnerung an die Zeitgeschichte mit geprägt haben“ (Steinle 2005: 303).³⁵

34 „So schafft das Archivdispositiv den narrativen Rahmen, der dem [...] Film Dokumentstatus verleiht. Aber mit dieser dokumentarischen Selbstevidenz durch die Nobilitierung als Archivbild geht dessen Monumentalisierung zum historischen Artefakt einher, das mehr an Vergangenes erinnert als Konkretes bezeugt. Gerade der scheinbar eindeutige Status bedingt die Offenheit in der Verwendung ebenso wie in der Lektüre“ (Steinle 2005: 299; zur weiteren Differenzierung zwischen Monument und Dokument vgl. → Kap. 6).

35 Der Holocaust stellt in dieser Debatte den Kulminationspunkt und das prekärste Sujet dar, da in diesem Themenkreis die Möglichkeiten, Geschichte filmisch zu erzählen und darzustellen, an ihre Grenzen kommen: Die Zeig- und Erinnerbarkeit dieser Geschichte stellt Filme vor besondere inszenatorische, konzeptuelle wie ethische Herausforderungen; vgl. u. a. Steinle (2005 und 2007) oder Ebbrecht (2011).

Die wichtigste ästhetische Funktion von Archivbildern liegt Steinle zufolge darin, für Zeitkolorit zu sorgen und ein auf die Mediengeschichte bezogenes Spiel mit Raum und Zeit zu eröffnen:

In der Montage signalisieren Archivbilder häufig raumzeitliche Sprünge und dienen der Orientierung. Die Wiederverwendung der Bilder kann dabei deren inhärente Qualitäten oder ihre Bekanntheit zur eigenen Aufwertung nutzen, sei es in Form einer Hommage, sei es als Aneignung (Steinle 2005: 296).

Das unter Umständen bereits bekannte und im kollektiven Gedächtnis verankerte Material werde re-kontextualisiert (Steinle 2005: 296).

Gerade Archivbilder bieten sich aufgrund ihrer ‚historischen Aura‘ für diesen Unmittelbarkeits-Diskurs an, dessen zentrale Legitimationsinstanz *das Archiv* ist – unabhängig davon, ob das Material auch dort aufbewahrt worden ist (Steinle 2007: 246).

Klinger (2006a), die mit Blick auf die amerikanische „kommerzielle Erinnerungsindustrie“ argumentiert, hat besonders die aktualisierenden Verwendungszusammenhänge der Gegenwart als bedeutungsgebenden Rahmen der Aktualisierung und Kontextualisierung von *bekannten* Filmbildern aus Spielfilmen hervorgehoben,³⁶ wobei sie aber die wirkungsästhetischen Folgen nicht berücksichtigt, die Steinle mit Bezug auf die angenommene enunziative Instanz ‚Archiv‘ als zentrales Argument für die Wirkmächtigkeit profiliert: „Der Status des Vorgefundenen, bereits Existierenden und unabhängig vom Benutzer Entstandenen fördert die Illusion unmittelbarer und ungefilterter Wiedergabe von Geschichte bzw. vergangener Wirklichkeit“ (Steinle 2005: 296). Steinle hat vornehmlich, aber nicht ausschließlich *Found-Footage*-Material im Visier, das aus Non-Fiction-Kontexten stammt. Im Gegenstandsbereich meiner Studie werden allerdings im Zusammenhang mit Re-Editionen vor allem Beispiele von Spielfilmen in ihrer digitalen Wiederaufnahme und Zirkulation besprochen. Insofern gilt es, von Klinger inspiriert und methodisch vor allem an Steinle orientiert, die „Illusion unmittelbarer und ungefilterter Wiedergabe von Geschichte“ angesichts von Fragmenten aus bekannten Spielfilmproduktionen unter Berücksichtigung der jeweils suggerierten Enunziationsinstanz zu reflektieren (ausführlicher in → Kap. 6). Auch die Frage nach der *unmittelbaren* Wirkungsdimension ist in den Fallanalysen konkret zu untersuchen. Es wird darum gehen, Steinles zentrale These zu erweitern: Steinle konstatiert

36 Auch Steinle hat die kommerziellen Interessen im Blick, vor allem aber im Non-Fiction-Bereich; vgl. u. a. Steinle (2005 und 2007) bzw. Maeck/Steinle (2016).

für seinen Forschungsbereich: „Im dokumentarischen Diskurs legitimieren Archivbilder das Gezeigte als Unhinterfragbares ‚So war es‘“ (Steinle 2005: 295). Im Kontext einer Geschichtsbildung im Zeichen einer popularisierten (Film-)Geschichte, auch im bewusst doppeldeutigen Sinne als Geschichtsmodellierung mit Filmen, müsste man formulieren: Im populär kommerziellen Erinnerungsdiskurs legitimieren die *Archivbilder/vorgefundenen Bilder* das Gezeigte als realisierbare Utopie. In einem sich in dieser Form vermittelnden Erinnerungsdiskurs materialisiert sich filmisch Imaginiertes sinnlich im gegenwärtigen Wahrnehmungseindruck – im Dienste des Technoimaginären der digitalen Domäne.

So betont Steinle methodisch eine semio-pragmatische Perspektive, die sich fruchtbar auf Phänomene des Gegenstandsbereichs der vorliegenden Studie anwenden lässt – besonders wenn es darum geht, die Initiation von *historisierenden Lektüren* von Bewegtbildern unter der Bedingung ihres präsentischen filmischen Eindrucks zu untersuchen. Mit Steinle ist zu formulieren, dass es sich insofern beim Archivbild um ein Wahrnehmungsphänomen handelt,

das sich erst im Kommunikationsakt zwischen filmischem Text und Zuschauer konstituiert. Archivbilder werden in der Absicht eingesetzt, eine ‚historisierende Lektüre‘ beim Rezipienten zu provozieren. Um die Bilder aber als ‚Archivbild‘ entziffern zu können, müssen eingeschliffene [historisch gewachsene, FH] Genreerfahrungen vorhanden sein (Steinle 2005: 300).³⁷

Insofern ist auch in den Analysekapiteln (→ Kap. 4–7) zu fragen, wann ein Archivbild konstruiert wird, *wann* historisierende Lektüren *wie* initiiert werden. Dies werde ich als audiovisuelle Geschichtsbildmodellierung über Bewegtbilder begreifen und zum Teil – je nach Analysefall – auf dispositive Anordnungen ausweiten: Wie initiieren diese historisierende Lektüren? Welche Funktion nimmt dann hier etwa die Annahme einer verantwortlichen, editierenden Instanz *Archiv* ein?

Der Begriffsgebrauch dieses → Kap. 3 deutete es schon an und soll an dieser Stelle nachdrücklich definiert werden: In Anlehnung an Sonja Czekaj (2015) – eine Interpretin von Steinles Überlegungen zum Archivbild – werden die zu untersuchenden ästhetischen Praktiken und dispositivischen Anordnungen, die in unterschiedlichen Verflechtungen in den Fallstudien analysiert werden, als Prozesse der *Geschichtsbildmodellierung* begriffen. Hierbei konzentriere ich mich vor dem Hintergrund des eigenen Forschungsinteresses

37 Das Verständnis von dem, was *Archivbilder* sind, hat sich historisch entlang dem Diskurs um den Quellenwert von Bildern und die Funktion von Filmarchiven entwickelt.

vor allem auf die wirkungsästhetische Dimension der Erfahrungsbildung solcher Modellierungen. Ähnlich wie Czekaj begreife ich den Begriff des *Geschichtsbildes* bewusst als offenen (Czekaj 2015: 14):³⁸ Geschichtsbilder werden als audiovisuelle Formierungen und sinnliche Konkretisierungen von Vorstellungsbildern historischer Vergangenheit im umfassenden Sinne verstanden. Diese Überlegungen werden noch weiter in → Kap. 6 ausgeführt – vor allem auch mit Blick auf die Tragweite und historiografische Funktion solcher Modellierungen.

3.7 Exkurs: (Fiktionale) Geschichtsfilme, Ästhetik und Historiografie

In den vorangegangenen Ausführungen ist immer wieder die besondere Bedeutung von Bildern hervorgehoben worden, die aus fiktionalen Spielfilmen stammen und die in digitalen Mediumumgebungen wieder auftauchen, wodurch sie implizit auch eine geschichtsbildmodellierende Wirkung entfalten. Daher wird zur Einordnung des hier verfolgten Ansatzes an dieser Stelle ein kurzer Exkurs eingeschoben, in dem beispielhaft bestehende Perspektivierungen zum Verhältnis von Spielfilmen, deren illusionsbildender Wirkmächtigkeit und Geschichtsbildmodellierungen thematisiert werden. Der Zusammenhang von Spielfilmen, Illusionsbildung, Spiel mit dem filmisch Imaginären und der Historiografie ist in zahlreichen Studien untersucht worden. Exemplarisch seien im Folgenden einige (jüngere) Ansätze genannt – mit ausschnitthaftem Fokus auf die jeweilige Konzeption von medialer wie filmischer Erlebensdimension und auf die Vermittlungsform von geschichtlicher Dynamik.

Anton Kaes (1989) und Saul Friedländer (1984) haben zu filmischen Auseinandersetzungen mit deutscher Geschichte, insbesondere zum Nationalsozialismus, gearbeitet. Die Ansätze beider Autoren setzen sich im Speziellen mit filmischen Verhandlungen von zeitlichen Ordnungen wie Kontinuitäten in der deutschen Geschichte auf der Ebene des Imaginären auseinander (vgl. hierzu überblicksartig auch Czekaj 2015: 19 f.). Insbesondere Kaes arbeitet eine Affinität des Spielfilms zu kollektiven Sinnzuschreibungen, Wunschvorstellungen und Ängsten heraus.

38 Der Begriff wird hier anders als etwa bei Ebbrecht (2011) verwendet, welcher ihn auf ver-
eindeutigende und beglaubigende selbstreferenzielle Bilder eingrenzt. Auch der später
von mir gebrauchte Begriff des Vorstellungsbildes historischer Vergangenheit orientiert
sich an Czekaj (2015), die sich hier in ähnlicher Form von Ebbrecht abgrenzt (vgl. zur
generellen Differenzierung Czekaj 2015: 14).

Jüngere Herausgeberschriften und Sammelbände nehmen vor allem historische Ereignisse im Zusammenhang mit der RAF oder der sogenannten ‚Wende‘ zum Anlass, filmische Einschreibungsprozesse in das kulturelle Gedächtnis näher zu untersuchen (Stephan/Tacke 2007, 2008a und 2008b). Wie Czekaj (2015: 20) mit etwas zeitlichem Abstand kritisch resümiert, steht aber eine systematische Untersuchung mit Blick auf die Potenziale der Wahrnehmungskonfiguration im Zuge spezifisch audiovisueller Geschichtsbildproduktionen aus.

Eine ähnliche Kritik findet sich exemplarisch auch an weiteren jüngeren Studien im deutschsprachigen Raum: Inwieweit die Analyse von Spielfilmen über (populäre) medienkulturelle Muster der Geschichtsbildung Auskunft geben kann, untersucht etwa Waltraud ‚Wara‘ Wende 2010 in ihrer Studie *Filme, die Geschichte(n) erzählen*. Der Band geht von der Prämisse aus, dass universitäre Geschichtswissenschaft und schulischer Geschichtsunterricht ihr Informationsmonopol in Sachen Geschichte verloren haben. Das, was Menschen über politische, soziale, kulturelle und mentale Vergangenheiten wüssten, werde in erheblichem Umfang von der Suggestivkraft der audiovisuellen Medien, die mit ihrer Reiz- und Eindrucksdichte die Zuschauer emotional in den Bann ziehen können, beeinflusst.

So produktiv Wendes Ansatz für eine wirkungsästhetisch orientierte Filmanalyse mit Blick auf historiografisch wirksame Mechanismen sein könnte, so fasst doch Tobias Ebbrecht anschaulich das Problem der Studie zusammen: Die Autorin stelle zwar die richtigen Fragen, allerdings analysiere sie kaum die ästhetisch-formale Seite von Filmen. Ebbrecht hebt hervor, dass das Problem darin bestehe, dass Wende die – am Material und der Filmsprache durchaus analysierbare – Wechselwirkung zwischen gesellschaftlichen Bedürfnissen (zum Beispiel Nostalgie,³⁹ Selbst-Viktimisierung) und geschichtspolitischen Diskursen nicht weiter nachverfolge (Ebbrecht 2012).

Eine konsequentere Verbindung von formalästhetischer Analyse fiktionaler Filme mit einer Metareflexion von Filmgeschichtsschreibung und Problemstellungen im Umgang mit historischen Zeitlichkeiten findet sich bei Michael Wedel (2011), welcher eine deutsche Filmgeschichte als *Krisengeschichte* modelliert. Der Begriff der ‚Krise‘ im Zentrum der Argumentation ist ein sowohl von Reinhart Koselleck wie von Siegfried Kracauer inspiriertes Konzept von (geschichtlicher) Zeit, das sich linearen Anordnungen – gerade mit Blick auf den Film als soziokulturelles wie zugleich ästhetisch erfahrbares

39 Zum weiteren Diskurs um Film, seine Vermittlungsformen und Nostalgie vgl. u. a. Cook (2005) sowie Grainge (2002 und 2003). Explizit zur analogen Nostalgie in einer allgemeineren digitalen Medienkultur: Schrey (2017).

Phänomen – widersetzt. ‚Krise‘ beziehungsweise die Metapher der Krise (unter anderem auf den Film bezogen in Anschluss an den Filmhistoriker Rick Altman, vgl. Wedel 2011: 17) wird als ein zeitlich komplexes Analysemodell entworfen, in dem grundsätzlich eine Differenz- und Relevanzeinschätzung der Vergangenheit aus der Gegenwart heraus impliziert ist (Wedel 2011: 10–11). Die ästhetische Verfasstheit, Gestalt und Wirkung von Filmen, spielt hier eine wesentliche Rolle. Insofern finden sich in der Studie filmästhetische Analysen von Spielfilmen – wie etwa Werken von Konrad Wolf oder Tom Tykwer –, die die Grundfrage des Bandes verhandeln, „wie [die ästhetische Produktion eines Films, FH] in der Geschichte steht und diese eigene Geschichtlichkeit *ästhetisch verhandelt*“ (Hervorh. FH). Nach Wedel ist dies ein Ansatz, der „– in Abwandlung einer Formulierung Siegfried Kracauers – ‚Geschichte‘ auf diese Weise *durch* die Filme zu denken versucht, anstatt über sie hinweg“ (Wedel 2011: 13). Dabei stellt Jacques Rancière (2003/1998) mit seinen Überlegungen zur „Geschichtlichkeit des Films“ eine wesentliche Referenz dar:

So verstanden, meint Geschichtlichkeit den singulären Ort und die singuläre Form der Sichtbarkeit und Präsenz, an dem sich die verschiedenen Zeitmodalitäten ins Verhältnis setzen, sich einander im jeweils gegebenen Film auf dem Feld des Ästhetischen ‚umgreifen‘ (vgl. Rancière, zit. n. Wedel 2011: 14).

Auf diese Weise verbinden sich bei Wedel ästhetische Befunde mit einer methodologischen Selbst-Reflexion, die insbesondere die eigene Zeitlichkeit und Gegenwärtigkeit angesichts von Geschichte – vor allem wieder mit Kracauer als zentrale Referenz – kritisch mit in den Blick nimmt.

Ein weiterer jüngerer deutschsprachiger Ansatz, der versucht, Spielfilme, ihre Ästhetik und ihr kulturelles und zugleich kommerziell-industrielles Umfeld zusammenzudenken, wird in André Wendlers Studie *Anachronismen. Historiografie und Kino* (2014) entwickelt. Wendler entwirft – über einzelne Spielfilmanalysen hinausgehend – buchstäblich ein breiteres methodologisches Netzwerk über Bruno Latours *Actor Network Theory*, um bildliche und bewegtbildliche sowie darüber hinaus populärkulturelle Formen der Historiografie beschreibbar zu machen. Der Autor zeigt etwa in seinen Ausführungen zum „Netzwerk CLEOPATRA“ (Wendler 2011: 226 ff.) den Zusammenhang von Film und unterhaltungsindustriellen Kontexten und Effekten auf. So entwickelt Wendler ein theoretisches Modell, das auch paratextuelle Informationen als Ausdruck einer „Konsumideologie“ auf ihre historiografische Wirksamkeit prüft (Wendler 2014: 146 ff. sowie bes. 226 ff.). Wendler stellt hier mit Blick auf den Film und dessen Fankultur fest, dass eine „Vermehrung der Akteure“ betrieben werde, die sich mit den spezifischen kinematografischen Zeittechnologien und Zeitschichtungen verbinde:

Mit Jonathan Grary und Gabriele Genge steht aber zu vermuten, dass damit keineswegs die wissensvergessene Populärkultur gegen die wissenschaftliche Geschichte antritt, sondern dass hier zwei Seiten ein und derselben epistemologischen Transformation auftauchen (Wendler 2014: 230).

In einem weiteren Kapitel bei Wendler (2011: 232 ff.) stellt wiederum Kracauer (1971) die Hauptreferenz dar. Wendler weist an dieser Stelle – ähnlich wie schon Wedel in dem seiner Studie vorangestellten Epigraph – auf die von Kracauer entwickelte Phänomenologie historiografischer Zeiten, verstanden als eine (zeitliche) Heterogenität des historischen Universums, hin und verbindet dies mit der Reflexion filmischer Erzählverfahren (Wendler 2011: 237–239).

In eine ähnliche Richtung mit Rekurs auf Kracauer argumentiert auch Rothöhler (2011), der sich ebenfalls mit filmischen Vermittlungsformen von ‚Weltgeschichte‘ auseinandersetzt. In seiner Relektüre von Kracauer (1971) versucht er, die Parameter eines filmischen Vermögens für die Historiografie zu fassen (2011: 20–21). So greift Rothöhler Kracaurs Idee von spezifischen Erkenntnisressourcen im ästhetischen Feld auf, womit der Film nicht vornehmlich als ereignishafter Spektakelraum der Geschichte verstanden wird, sondern „als privilegiertes Medium ihrer Verstehbarkeit“ (Rothöhler 2011: 21). Dies betrifft nach Rothöhler nicht nur den dokumentarischen Zeugnisaspekt filmischer Bilder, sondern auch die interne Multiperspektivität des Mediums. Rothöhler versteht Kracaurs Überlegungen insofern in der Folge vor allem als metahistoriografisches Konzept, was nicht zu verwechseln sei mit dem wirkungsästhetischen Konzept einer – wie Rothöhler es nennt – „erlebnisorientierte[n] Geschichtsaneignung“ (2011: 21). Rothöhler verortet hier unter diesem Stichwort Landsberg (2004) und deren Konzept von *prosthetic memory*, was in → Kap. 6 ausführlicher Thema sein wird.⁴⁰

An dieser Stelle werden insofern auch die Unterschiede zwischen den Fragestellungen der zitierten Studien und meines Forschungsprojekts deutlich: Zwar teile ich zunächst grundsätzliche zeittheoretische Konzepte mit Wedel (2011) und Rothöhler (2011) in der Rezeption von Kracauer (v. a. 1971), aber durch meinen Fokus auf wahrnehmungstheoretische Fragestellungen verschiebt sich die Argumentation weg von einer Modellierung metahistorischer Modelle. Mit Wendler hat mein Forschungsprojekt das grundsätzliche Denken in relationalen Verbindungen und Schichtungen gemeinsam, wenngleich

40 Des Weiteren verweist Rothöhler in diesem Horizont exemplarisch auf Landy (2001) sowie Cook (2005).

sowohl im Gegenstandsbereich als auch in den theoretischen Referenzen – gerade mit Blick auf Unterschiede im Erkenntnisinteresse – doch Differenzen bestehen.

Im angloamerikanischen Raum findet sich im Anschluss an Diskurse um *Postmoderne* und *New Historicism* beziehungsweise *New Film History* eine Vielzahl von heterogenen Ansätzen. Auch wenn die Filmwissenschaftlerin Linda Williams (2003/1993) zunächst im Horizont des ‚neuen‘, ‚postmodernen‘ Dokumentarfilms argumentiert, so sind doch ihre filmästhetischen Befunde für meine Überlegungen wichtig, da sie die Sinnvermittlung über filmische Potenziale nicht mehr in der vollständigen Rekonstruktion einer bestimmten, objektiven Wahrheit sieht:

[Die in den Filmen untersuchten Ereignisse] sind Fragmente, Bruchstücke der Vergangenheit, vom Gedächtnis hervorgerufen, keine einheitlich darstellbaren Wahrheiten, sondern, wie Freud einmal den psychischen Mechanismus der Erinnerung beschrieben hat, ein Palimpsest ... (L. Williams 2003: 35).

Williams problematisiert den Wahrheitsanspruch und verbindet dies mit der Analyse bedeutungsstiftender Perspektiven in Hinblick auf historische Ereignisse. Damit geht, wie Czekaj (2015: 22 f.) es in ihrer Lektüre von Williams herausarbeitet, eine Infragestellung der bildlichen, dokumentarischen Selbstevidenz einher. Diese Formierungen hätten rezeptionsästhetisch zur Folge, dass man zwischen relativen und kontingenten Wahrheiten in einem solchen filmischen Sinngefüge auswählen könne und müsse. Solche wirkungsästhetischen Überlegungen werden mich in Form der *Mise en Relation* in → Kap. 7 beschäftigen.

Unter den Bezeichnungen *Postmoderner Geschichtsfilm* und *New History Film*⁴¹ trägt Robert A. Rosenstone (u. a. 2003/1996 und 2006) Phänomene jüngerer selbst-reflexiver Dokumentar- und vor allem auch Spielfilme zusammen, die im Wesentlichen mit Williams' Charakterisierung des ‚neuen Dokumentarfilms‘ übereinstimmen. Rosenstone hebt darüber hinaus die bewusst subjektive Haltung des Filmemachers, eine nichtlineare Erzählweise und die Vermischung scheinbar widersprüchlicher Elemente sowie die Fragmentierung als Merkmale solcher filmischer Geschichtsmodellierungen hervor. Wichtig ist an dieser Stelle, dass Rosenstone solchen Filmen *historiografische Funktionen* zuschreibt – trotz ihres Verzichts auf chronologische, kausallogische Herleitungen und trotz ihrer grundsätzlichen Skepsis gegenüber historischem Material (Rosenstone 1995a). Czekaj (2015: 23) resümiert seinen

41 Rosenstone verwendet die Begriffe *Postmodern History Film* und *New History Film* synonym.

Ansatz zwanzig Jahre später wie folgt: Historiografie weise in Rosenstones Verständnis, angelehnt an Hayden White (2008), einen konstruktiven Charakter auf, ohne damit vollständig in den Bereich der Fiktion überzugehen.⁴² Rosenstone betont die Abhängigkeit des Geschichtsbildes von den verwendeten Medien und zeigt, dass Historiografie „can be a mode of thinking that utilizes elements other than the written word: *sound, vision, feeling, montage*“ (Rosenstone 1995a: 11, Hervorh. FH).

Die bereits hervorgehobenen Aspekte der hier vorgestellten Ansätze werden in den nachfolgenden Analysen in → Kap. 4–7 entsprechend meiner Vorgehensweise und meinem Interesse adaptiert. Neben den Differenzen im Gegenstandsbereich ist vor allem aber eines zu beachten: Meine Fokussierung auf die wahrnehmungsästhetische Dimension zeitigt nicht nur bei der Analyse filmischer Phänomene – gesehen im Horizont kultureller Praktiken und Diskurse um Digitalisierung – methodische Konsequenzen, sondern auch bei der Untersuchung der Bedingungen der Erscheinungsweisen, der jeweiligen digitalen Dispositive. So sind etwa auf beiden genannten Ebenen die entsprechenden Modi der audiovisuellen Montage als Formierungen von Geschichtsbildern zu untersuchen. Der Erfahrungsdimension, die sich mit *feeling*/Gefühl angesichts solcher Konfigurationen verbindet, wird von dieser Studie ebenfalls ein besonderer Stellenwert eingeräumt, was sie auch von metahistoriografischen Reflexionen wie denen etwa von Rothöhler (2011) unterscheidet.

3.8 Medien, Zeit und Erfahrungsdimensionen. Gedächtnis und Erinnerung

Gerade aus deutschsprachiger Perspektive steht die Frage nach Medien, Zeit und Erfahrungsdimensionen als Geschichte, Gedächtnis oder Erinnerung in einem weiten Diskurskreis.⁴³ Dies spielt sogar in den konkreten Begriffsgebrauch hinein. Insofern sollen im Folgenden einige Ansätze und Begriffe spezifisch für die eigenen Analysen geklärt und verortet werden.

42 In der Auseinandersetzung mit dokumentarischer Selbstvidenz erforscht der *New History Film* die Grenzen audiovisueller Repräsentation. Drei Hauptmerkmale zeichnen Rosenstone zufolge den *Postmodern History Film* aus: „contesting“, „visioning“ und „revisioning history“ (Rosenstone 1995b: 8).

43 Vgl. grundsätzlich und überblicksartig zu der Frage „Geschichte und/oder/als Gedächtnis“ Erll (2011: 41 ff.).

Für die Bestimmung des Verhältnisses zwischen Medien und Gedächtniskulturen sowie des Verständnisses von Erinnerungskulturen⁴⁴ ist die Kategorisierung der Kulturwissenschaftler Jan und Aleida Assmann grundlegend: Sie ordnen Gedächtnis und Erinnerung den *sozialen* Phänomenen zu. Medien fungieren dabei als Organisationsformen von Erinnerung, die bestimmen, was und wie erinnert wird (A. Assmann/J. Assmann 1994, darüber hinaus mit Blick auf digitale Technologien vor allem Dijk 2007).⁴⁵ Gedächtnis bildet hierbei einen Zusammenhang von Reproduktion und Rekonstruktion. (Mediale) Reproduktion beinhaltet danach eine Perpetuierung und Strukturierung kultureller Muster über die einzelnen Generationen hinweg (auch Czekaj 2015: 41).

Insbesondere A. Assmann hebt die gegenseitige Abhängigkeit und Ergänzung von Gedächtnis und Geschichte hervor, was strukturelle wie methodische Konsequenzen zeitigt: Mittlerweile habe sich eine Sichtweise durchgesetzt, nach der die Historiografie durch das Gedächtnis in Form von Emotionalität, Individualität, memorialen Funktionen (Geschichte als Gedächtnis) und ethischer Orientierung ergänzt werde (A. Assmann 2006: 47 ff. sowie Czekaj 2015: 43).

Für die nachfolgenden Überlegungen sind einige grundsätzliche Bestimmungen, die A. Assmann mit Friedrich Georg Jünger vornimmt, zu den Begriffen *Gedächtnis* und *Erinnerung* von Bedeutung (A. Assmann 2010/1999: 29–30). Dies gilt im Besonderen für die Feststellung der Bedeutung der zeitlichen Dimensionen. Während Gedächtnis mit Verfahren des Speicherns (mithilfe von Technik) verbunden sei und dieses mit (bereits) ‚Gedachtem‘ identifiziert werde, werde Erinnern vor allem als ein *Prozess* gesehen. Die prozessuale Zeitdimension wird von A. Assmann betont, gerade auch weil der Prozess des Erinnerns rekonstruktiv funktioniere. Er gehe stets von der Gegenwart aus, es komme unweigerlich zu einer zeitlich bedingten Verschiebung, Verformung und Umwertung. Der Prozess sei eng mit persönlichen Erfahrungen assoziiert, und insofern sei dies als ein aktiver Transformationsprozess zu begreifen (A. Assmann 2010: 29).⁴⁶

44 Vgl. allgemein zum Definitionsproblem dieses Begriffes und zur Verwendung des Plurals Erll (2011: 36 ff.).

45 Daher verstehen J. und A. Assmann *Kultur* als historisch veränderlichen Zusammenhang von Kommunikation, Gedächtnis und Medien (A. Assmann/J. Assmann 1994: 114).

46 Zum Begriff des *kulturellen Gedächtnisses*: Der von Maurice Halbwachs geprägte Begriff (kulturelles Gedächtnis) wird zuweilen – aufgrund der Behauptung, es könne nur erinnert werden, was auch kommuniziert werde – auch als *soziales Gedächtnis* bezeichnet. Der Differenzierung zwischen *kulturellem* und *sozialem Gedächtnis* folge ich im weiteren Argumentationsverlauf nicht. Entscheidend ist, dass das kulturelle Gedächtnis

Im Zeichen einer pragmatischen Perspektive ist für den kulturindustriellen Kontext des Weiteren die Unterscheidung zwischen Speicher- und Funktionsgedächtnis wichtig. Als amorphe Masse eines abstrakten Welt- und Menschengedächtnisses erfolgt für A. Assmann im *Speichergedächtnis* keine Selektion von Inhalten.

Das Funktionsgedächtnis hingegen – gerade durch seinen pragmatischen und funktionalen Zusammenhang definiert – ist im Horizont von kulturindustriellen Interessen im Kontext digitaler Medien ein anwendbarer Begriff. Nach A. und J. Assmann schafft das Funktionsgedächtnis sinnvolle Zusammenhänge durch Selektion sowie einen strategischen, perspektivischen Umgang mit Erinnerung. Das Funktionsgedächtnis sei identitätsstiftend: Die Identität eines Kollektivs gründe sich auf ein Funktionsgedächtnis (A. Assmann/J. Assmann 1994: 122–123; vgl. unter anderem die Ausführungen am Ende von → Kap. 5 zum Modell eines memophänomenalen Wahrnehmungsmodus).⁴⁷

Was die Frage der prozessualen Identitätskonstruktion über Erinnerungen und Strukturen von Gedächtnisbildung im Kontext der Anwendung digitaler Medientechnologien bedeuten kann, hat die Medienwissenschaftlerin José van Dijk – über Klingers Ansatz hinausgehend – in der Studie *Mediated Memories in the Digital Age* (2007) untersucht. Sie analysiert Medien(-praktiken) in ihrer dialektischen Beziehung zur persönlichen Erinnerung und zum Gedächtnis.⁴⁸

von J. Assmann dem *kollektiven* Gedächtnis zugeordnet wird. Das kulturelle Gedächtnis lässt sich vom *kommunikativen* Gedächtnis unterscheiden, indem zunächst eine Alltagsferne des Ersteren in Kontrast zum Letzteren gesehen wird (Czekaj 2015: 41–42). Das kommunikative Gedächtnis entsteht aus dem *lebendigen* Gedächtnis, das durch Zeitgenossen über Generationen weitergegeben wird. Das *kulturelle* Gedächtnis rekurriert auf „schicksalhafte Ereignisse der Vergangenheit“. Aus ihm generiert eine Gruppe ihre Identität in Abgrenzung zu anderen Gruppen (J. Assmann 1988: 12). Mit Blick auf das Forschungsinteresse dieser Untersuchung im Horizont medialer Konfigurationen und deren Formierungsweisen von Erwartungen und Erfahrungen gilt für mich, dass vornehmlich mit dem Begriff des kulturellen Gedächtnisses operiert wird, weil – wie in den Analysen deutlich wird – die Annahme einer unpersönlichen, kollektiven Instanz bei der Bewegtbildwahrnehmung eine wichtige Rolle spielen wird (vgl. hierzu die bildtheoretischen Überlegungen in → Kap. 4 sowie → Kap. 6). Vgl. mit Bezug zum Fiktionsfilm (insbes. dem Kriegsfilm) zum Verhältnis zwischen kollektivem Gedächtnis, individueller Erinnerung und kommunikativem Gedächtnis: Kappelhoff (2016: 286 ff.).

47 In diesem Zusammenhang beschreibt Matthias Steinle auch mit Blick auf filmisches Archivmaterial die Bewegung von einem „Speichergedächtnis“ (nach A. Assmann) hin zu einem „Funktionsgedächtnis“ (Steinle 2005: 303–304).

48 Aus grundsätzlicher kulturwissenschaftlicher Perspektive hebt A. Assmann die Rolle der technischen und kulturellen Medien des Gedächtnisses hervor, die, so meine Ergänzung in Anlehnung an Dijk, das Verhältnis der persönlichen Erinnerungs-Bilder zu einer massenmedialen Öffentlichkeit bestimmen. Ein solches Gedächtnis setze sich, so A. Assmann (2010: 19), nicht einfach fort, es müsse immer wieder ausgehandelt werden. Hier

„[the] mutual shaping of memory and media“ (Dijk 2007: 21). Dabei richtet sie den Fokus auf die identitätsstiftende Dimension der medialen Praktiken in Hinblick auf die Konstitution eines autobiografischen Selbst als komplexes Wechselspiel aus Erinnerungen von Fakten, Emotionen und Erfahrungen: „Media and memory, however are not separate entities – the first enhancing, corrupting, extending, replacing the second – but media invariably and inherently shape our personal memories, warranting the term ‚mediation‘“ (Dijk 2007: 16). Neben der Fokussierung auf den von digitalen Technologien beeinflussten Transformationsprozess von Praktiken des Selbst gilt Dijks Untersuchung darüber hinaus den intersubjektiven Beziehungen – auch im Kontext von Massenmedien und Öffentlichkeit. Sie beobachtet eine Dynamisierung der Kategorien von *privat/persönlich* und *öffentlich/kollektiv*: „Like memories, media’s dynamic nature constitutes constantly evolving relations between self and others, private and public, past and future“ (Dijk 2007: 21). Mit Blick auf die Konsequenzen für das Verständnis von geschichtlicher Dynamik sei darauf hingewiesen, dass Dijk mediatisierte Erinnerungen verzeitlicht denkt; der unter diesen Bedingungen sich entfaltende zeitliche Fluss konfiguriert zugleich unsere Vorstellungen von Vergangenheit und Gegenwart: „Mediated memory objects never represent a fixed moment; they serve to fix temporal notions and relations between past and present“ (Dijk 2007: 17). Dijks Beobachtungen sind insbesondere auf digitale Dispositive von Filmen zu applizieren; letztere verstanden als Zirkulations- und Zugangsbedingungen.

Für die Ebene der wahrnehmungstheoretischen Dimension von Bewegtbildern gilt indes: *Film* als Gegenstand weist in der erinnerungspolitischen Debatte auf medientheoretischer Ebene eine lange und ausdifferenzierte Geschichte auf – gerade auch in seiner besonderen Beziehung zu verschiedenen temporalen Dimensionen. Vor allem die Filmwissenschaftlerin Christina Scherer (2001) hat unter dem Eindruck von Essayfilmen den engen Zusammenhang der Modellierung von Gedächtnis und Erinnerung mit Bewegtbildern in einer formal- und wirkungsästhetischen Dimension perspektiviert. Scherer richtet unter diesen Vorzeichen einen Fokus auf die Analogien zwischen Montage, Gedächtnis und Erinnerungen: Ästhetische Verfahren und Strukturen im Zeichen des Fragmentarischen, Vorläufigen und Merkmale von Heterogenität binden – so Scherer (2001: 72 ff.) – wirkmächtig das Erinnerungsvermögen des Zuschauers mit ein. Dies bedeute ein Spiel in der wirkungsästhetischen Dimension mit Annäherung an Vergangenes,

hebt sie unter anderem die wichtige Bedeutung von rituellen Wiederholungen hervor. Diese sind in den nachfolgenden Überlegungen für die jeweiligen digitalen Dispositive zu bestimmen (vgl. insbesondere → Kap. 5).

das immer ein Spannungsverhältnis zwischen Konkretem und Abstraktem aufbaue. Dies bedingt eine filmische Geschichtsbildmodellierung, die auf dem zeitlichen Prinzip der Augenblickhaftigkeit beruht und in wirkungsästhetischer Dimension Erinnerungsfunktionen des Zuschauers (stets) mit einbezieht (Czekaj 2015: 45, vgl. hierzu auch die Ausführungen in → Kap. 6).

3.9 Zwischenfazit

3.9.1 Bewegtbilder als präsentische *Passagen* des Vergangenen

Insbesondere die Filmwissenschaftlerin Christina Scherer (2001) hat, wie auch im vorherigen Abschnitt dargelegt, mit Blick auf den engen Zusammenhang von Gedächtnis, Erinnerung und Bewegtbildern das Prinzip der Montage in einer formal- und wirkungsästhetischen Dimension perspektiviert: Bestimmte filmische Verfahren können das Erinnerungsvermögen des Zuschauers effektiv funktionalisieren (Scherer 2001: 72 ff.). Dadurch entsteht ein Wechselspiel in der wirkungsästhetischen Dimension mit Annäherung an Vergangenes, das immer ein Spannungsverhältnis zwischen Konkretem und Abstraktem entwickelt. Scherer (2001: 78 f.) verbindet dies mit Walter Benjamins Begriff der *Passage*. Bei Benjamin werden Geschichtsschreibung und Erinnerung strukturanalog als archäologische Tätigkeit beschrieben, die sowohl dem Modell einer zeitlichen Schichtung als auch dem Prinzip von Sicht- und Erkennbarkeit im Fluss (der Zeit) verpflichtet ist.

Wo Scherer (2001) sich speziell Verfahren des Essayfilms widmet, übertrage ich die Idee des *Passagenhaften* auf den vorliegenden Gegenstandsbereich. Dies hat zur Konsequenz, dass geschichtsbildmodellierende mediale Konstellationen – in dialektischer Verwebung mit (den Interessen) der Gegenwart – in einem ständigen Fluss als prozessuale *Passagen* gesehen werden: „Jede Gegenwart ist durch diejenigen Bilder bestimmt, die mit ihr synchronistisch sind: jedes Jetzt ist das Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit“ (Benjamin 1982/1927–1940: 578). So lassen sich Bilder, die als historisch oder gedächtnishaft wahrgenommen werden, als Effekte von momenthaften Fügungen verstehen: „[Das] Bild ist dasjenige, worin das Gewesene mit dem Jetzt blitzhaft zu einer Konstellation zusammentritt“ (Benjamin 1982: 578). Dieses Konzept einer passagenhaften, sich im besonderen Ereignis des Jetzt ergebenden Konstellation, welche zeitliche Relationen aus Vergangenheit und Gegenwart in ein Verhältnis setzt, übertrage ich mit Blick auf den vorliegenden Gegenstandsbereich auf Bewegtbilder, die als historische/ältere wahrgenommen werden. Darüber hinaus werden die jeweiligen (dispositivischen) Konfigurationen als Bedingungen des Erscheinens in den analytischen Fokus

genommen. Hierbei werden von Scherer (2001: 74 f.) und Czekaj (2015: 45) ausgemachte ästhetische Phänomene des Fragmentarischen sowie auch heterogener Zeitlichkeiten einen wesentlichen Aspekt darstellen. Insofern werden in der Folge aktualisierende Dispositive von historischen Filmen in ihrer Wirkungsdimension als *präsentische Passagen des Vergangenen* verstanden und in ihrem jeweiligen Kontext modelliert.

Das vorliegende → Kap. 3 hat diesen Untersuchungsansatz zur medialen Geschichtsbildmodellierung bereits zu Beginn methodologisch an Michel Foucaults Begriff der Archäologie (1991) angeschlossen und mit Thomas Elsaesser (u. a. 2004) auf den Film und auf Perspektiven der Geschichtsschreibung im Horizont jüngerer Medienentwicklungen bezogen. Die sich archäologisch entfaltende Geschichtsmodellierung wird vor allem in der wirkungsästhetischen Dimension gesehen und untersucht: Unter diesen Vorzeichen wird angesichts von digitalisierten Filmen sowie ihrer digitalen Zugänglichkeit und Zirkulation von einer Medienarchäologie im Modus des *Sinnlichen*, im Modus der *medialen Erfahrung*⁴⁹ gesprochen. Mit anderen Worten, Elsaessers Entwurf einer archäologischen Perspektive auf Geschichte verorte ich in der wirkungsästhetischen Dimension von Digitalisaten und ihren Nutzungsformen; dies bedingt etwa das Denken von Zusammenhängen in verzweigenden Baumstrukturen und Netzwerken, von Anordnungen jenseits einer apriorisch angenommenen strikt konsekutiven Chronologie; vielmehr wird hier eine Entfaltungsdynamik basierend auf Parallelen und Ähnlichkeiten gesehen.⁵⁰

In der Folge wurde in diesem → Kap. 3 das besondere Paradox von Geschichtsmodellierungen und der medienspezifischen Wirkung von Bewegtbildern als weiterer zentraler Aspekt dieses Problemkomplexes hervorgehoben: Es handelt sich um das Paradox der Modellierung von Vergangenem angesichts des prinzipiell präsentischen Eindrucks des Films. So liegt grundsätzlich das Dilemma der Vermittlung und Erkenntnis über historische Zusammenhänge *mit* und *über* Film im vielschichtigen *Quellencharakter* von Bewegtbildern. Hickethier fasst dies in der funktionslogischen Formel: Filmbilder seien sowohl *Speicher* als auch *Vermittler* von Geschichte.

Mit dem Abschnitt *Posthistoire, Popularisierung, dispositivische Konfigurationen zeitlicher Verhältnisse* wurde dieses wirkungsästhetische Paradox

49 Zum in dieser Studie verwendeten phänomenologischen Begriff von ästhetischer Erfahrung angesichts von Bewegtbildern und medialen Konfigurationen vgl. → Kap. 5.

50 Als Beispiel einer Studie, die einen solchen Ansatz im zeitlichen Aufbau geschichtlicher Darstellungen metahistoriografisch, methodologisch reflektiert und zugleich umsetzt, ist unter anderem Wedel (2011) exponiert genannt worden.

zunächst mit dem theoretischen Konzept eines Posthistoire in Verbindung gebracht, um dann darauf aufbauend auf Tendenzen einer Popularisierung von Filmgeschichte vor allem angesichts von medialen Dispositiven jenseits des Kinos hinzuweisen. Insbesondere mit Hickethier (1997) sind hier exemplarisch Programmstrukturen des Fernsehens thematisiert worden, die zum Teil Ähnlichkeiten mit heutigen digitalen Dispositiven aufweisen. Elsaesser beschreibt als eine Konsequenz unter anderem, dass Kategorien von *Fakt* und *Fiktion* im Zeichen der Medienentwicklungen, die neue Formen des Gebrauchs und der Zirkulation von Filmen mit sich bringen, verschwimmen. Dies wurde anhand der Studie von Barbara Klinger (2006a) mit Fokus auf Phänomene der amerikanischen Medien- und Fernsehindustrie reflektiert. Die Folgen von bestimmten Praktiken der Wiederaufnahme von historischen Filmen wurden hier als Ausprägungen einer *personal mass culture* beschrieben, die nach Klinger im amerikanischen Kulturkontext einer (Hollywood-)Nostalgie einen spezifisch ideologischen, da harmonisierenden Effekt auf die Geschichtswahrnehmung haben.

Klingers Studie wurde darüber hinaus dazu verwendet, meinen Ansatz zu schärfen und auf eine Forschungslücke hinzuweisen: die unzureichende Reflexion der andernorts vernachlässigten wahrnehmungstheoretischen Dimension. Insofern wurde in der Folge die Frage, wie sich in der Gegenwartigkeit des filmischen Erlebnisses Vergangenheit über Bewegtbilder ästhetisch vermitteln kann, mit einem Ansatz angegangen, der sich an semio-pragmatisch orientierten Diskursen um *Archivbilder* orientiert. Vor diesem Hintergrund wurde Bewegtbildwahrnehmung in einem *Archivdispositiv* und damit im Zeichen von historisierenden Lektüremodi modelliert.

In Anlehnung an Czekaj (2015), eine Interpretin des semio-pragmatischen Ansatzes nach Roger Odin (1990), habe ich anschließend meinen Begriffsgebrauch methodologisch verortet: Die zu untersuchenden ästhetischen Praktiken und dispositivischen Anordnungen, die in unterschiedlichen Verflechtungen in den Fallstudien analysiert werden, sind zu begreifen als Prozesse der *Geschichtsbildmodellierung*. Hierbei konzentriert sich meine Studie vor allem auf die wirkungsästhetische Dimension der Erfahrungsbildung solcher Modellierungen: Geschichtsbilder werden als audiovisuelle Formierungen und sinnliche Konkretisierungen von Vorstellungsbildern historischer Vergangenheit im umfassenden Sinne verstanden.

Zur ergänzenden Einordnung dieses Ansatzes erfolgte ein Exkurs, in dem bestehende Herangehensweisen an das Verhältnis von Spielfilmen und deren illusionsbildende Wirkmächtigkeit im Kontext von Geschichtsbildmodellierungen in den Blick genommen wurden. Insbesondere vor dem

Hintergrund filmanalytischer Befunde von Rosenstone (u. a. 1995a) – methodologisch inspiriert aber auch von Wedel (2011) und Wendler (2014) – sind Modi der audiovisuellen Montage als Formierungen von Geschichtsbildern an den konkreten Phänomenen zu untersuchen. Der Erfahrungsdimension, die sich mit körperlich-sinnlichen Erlebensformen (*feeling*) angesichts solcher Phänomene verbindet, wird dabei ein besonderer Stellenwert eingeräumt.

Diese Modellierungen wurden im anschließenden Abschnitt ergänzt durch Begriffspräzisierungen zu Medien, Zeit und Erfahrungsdimensionen im Horizont von *Gedächtnis* und *Erinnerung* – dies auch im Hinblick auf digitale Medientechnologien.

So führte dies, wie eingangs dieses Fazits erläutert, zu dem Konzept, audiovisuelle Geschichtsbildmodellierungen als *filmische Passagen* zu begreifen – wobei sich, anders als bei Czekaj, dieser Begriff in meiner Studie nicht nur auf das Auf- und Erscheinen von (wiederaufgenommenen) Bewegtbildern richtet, sondern zudem auch auf ihre dispositivischen Bedingungen als Elemente einer digitalen Zirkulation und Konfiguration.

3.9.2 Ausblick: Digitale Reprisen als Cluster

Um das Modell der Passagen im Zusammenhang mit dem kulturellen Komplex *Digitalisierung* in seiner oben beschriebenen Mehrschichtigkeit weiterführend zu systematisieren, werden hier als Ausblick auf die Analysekapitel → Kap. 4–7 einige Überlegungen aus → Kap. 2 und → Kap. 3 weitergeführt und mit neuen Begriffen für die Untersuchungen geschärft:

Mit dem Rekurs auf den Begriff eines *Textual Shifters* wurden zum Ende des → Kap. 2 sowie zu Beginn von → Kap. 3 Phänomene wie die elektronische Nachkolorierung auch in ihren anhängigen Diskursen um technologischen Fortschritt beschrieben. Der Begriff diene dazu, interessegeleitete Faktoren in ihrer Interaktion und Dynamik zu fassen, welche bei der Wiederaufnahme und Neukontextualisierung von präexistenten, historischen Artefakten und ästhetischen Phänomenen zusammenwirken: *Was wird wie in welcher* (medialen) Form in *welchem* Kontext wiederaufgenommen und zugänglich gemacht? Zugleich impliziert der Begriff ein verzeitlichtes, vom (medialen) Kontext abhängiges Verständnis des Filmwerkes in seiner ästhetischen Erscheinungsform.

Insbesondere die Verflechtung von medialen Reproduktionstechnologien und kommerziellen Interessen einer Unterhaltungsbranche habe ich mit dem Begriff *Kulturindustrie* aus der politischen Ökonomie zusammengebracht, welchen ich mit Blick auf mein Forschungsinteresse adaptiert habe. Ich verstehe *Film* im Kontext seiner industriellen (Re-)Produktions- wie Distributionszusammenhänge (basierend auf verschiedenen technologischen Prinzipien);

darüber hinaus wird das ästhetische Erlebnispotenzial, begriffen als faszinatives Unterhaltungspotenzial, als Ware gesehen. Diese Herangehensweise wird später vor allem in → Kap. 4 mit Wolfgang Fritz Haug (2009) und dessen Kritik zur *Warenästhetik* weiter (methodisch) präzisiert. In einem solchen Kontext wird die *digitale Qualität* von digitalisierten Filmen als ein ökonomisches Mehrwertversprechen konzipiert, wobei implizit die Medientransition und die mediengeschichtliche Entwicklung konstruiert und funktionalisiert werden. Wie bereits in → Kap. 1 erläutert, bestimmt damit Kontextualität die jeweils medial erfahrbare Konfiguration zeitlicher Differenzverhältnisse eines *Vorher*, von dem sich die *digitale Qualität* eines *Nachher* in der medialen Vermittlung absetzen muss. Insofern wird *digital* als ein Effekt von ästhetischen und kulturellen Praktiken konzipiert.

In → Kap. 2 wurde im ersten Teil über die Darstellung von Begriffen und Konzepten darauf aufmerksam gemacht, dass digitale Bilder in ihren grundlegenden Voraussetzungen – sowohl in ihren Erscheinungs- als auch in den Nutzungsformen – pragmatischen Ansätzen Vorschub leisten. Digitale Bilder sind stets kontextabhängig zu verorten.

In bild-beziehungsweise filmtheoretischer Perspektive bedeutet dies, Bilder und ihre historisierenden Wahrnehmungsmöglichkeiten als Effekte in einem semio-pragmatischen Horizont zu sehen und analytisch anzugehen. Wie oben im ersten Teil des Zwischenfazit erläutert, werden durch externe und interne Merkmale Rezeptionsmodi und -erwartungen kreiert, die die Lektüre- wie Erfahrungsmodi der Phänomene (mit)formieren – insbesondere in Hinblick auf die Wahrnehmung der Bilder in ihrem Verhältnis zu historischen Zeitlichkeiten in der Spannung zwischen Referenz und präsentischem Erlebnismodus.

Auf den hier besprochenen Gegenstand bezogen heißt dies, nicht nur die *historisierenden* Lektüremodi audiovisueller Phänomene zu untersuchen; vielmehr wird darüber hinaus in den Analysekapiteln → Kap. 4–7 deutlich werden, dass es in diesem Kontext einen Modus der *digitalisierenden Lektüre* von Bewegtbildern gibt, der sich ebenso aus dem Technoimaginären der digitalen Domäne speist wie er diesem zugleich zuarbeitet und damit die Utopie des Digitalen gar erst affirmiert. Dies vollzieht sich zudem in dem zeitlichen Paradox (in einer Verwebung von Vergangenheits- und Zukunftseffekten), dass ausgerechnet als *historisch* wahrgenommene Filme mit einem digitalisierenden Lektüremodus vermittelt werden.

Insofern soll im Folgenden – über den Begriff *Textual Shifter* als verzeitlichende Kategorie hinaus – das sich hier manifestierende Prinzip der rekontextualisierenden und interessegeleiteten Wiederaufnahme mit einem neuen Begriff gefasst werden: In Anlehnung an das Konzept des französischen

Filmwissenschaftlers François Niney (2012/2009: 185 ff.) wird fortan an dieser Stelle der Begriff *Reprise* verwendet.⁵¹ *Reprise* zeitigt begrifflich den Vorteil, dass damit sowohl Prozesse der *Neu-* und *Wiederaufnahme* eines prä-existenten Phänomens bezeichnet werden können als auch darüber hinaus eine *Erprobung* des Materials und seiner Bedeutungshorizonte.⁵² Formen der *Reprise* von historischem Filmmaterial stellen in dieser Perspektive medienästhetische Praktiken dar, die unter den Bedingungen neuer Medienumgebungen (mediale) Erfahrungen ‚von gestern‘ in Erinnerung rufen.

Zugleich – so meine Abwandlung von Nineys Konzept – wird durch die Überführung in die digitale Domäne (über Scanprozesse, Bildbearbeitung, Montage, editorische Praktiken, Gestaltung von Zugangsformen, Re-Konfigurationen in digitalen Dispositiven etc.) dem Material eine ‚Stimme von heute‘ verliehen – sowohl unter ästhetischen, (film)philologischen, diskursiven als auch besonders ökonomischen Prämissen. Dies kann zum einen innerhalb des Modus des Filmischen erfolgen, das heißt die Medientransition wird *innerhalb* von (in der vorliegenden Studie vor allem paratextuellen) Dokumentar- und Kompilationsfilmen über Inhalt sowie Ästhetik verhandelt. Zugleich kommt es zu (Um-)Formierungen und neuen Rahmungen durch die Migration *älterer* Bewegtbilder in unterschiedliche digitale Dispositive, die jeweils eigene Möglichkeiten zur Kontextualisierung durch Paratexte in Form von Re-Editionen mit sich bringen.⁵³

51 Im französischen Original verwendet Niney mit Blick auf dokumentarische Praktiken als Zeitmaschine (etwa in *Found Footage*-Filmen) den Begriff „reprise de vues“. In der deutschen Übersetzung von H.-B. Heller und Steinle (2012: 185 ff.) wird der Begriff mit Re-Vision übersetzt. Da für den vorliegenden Zusammenhang das Moment der Wiederaufnahme zentral ist und der Begriff Re-Vision eine bereits fest existierende Vision/Version voraussetzt, wird im Folgenden der Originalbegriff in der Verkürzung verwendet und methodisch adaptiert.

52 Niney (2012: 186 ff.) bezieht sich hier auf den Begriff „Nachleben der Bilder“ von Georges Didi-Hubermann. Dies nehme ich in Anmerkungen in → Kap. 4 auch mit Verweis auf das „Eigen-Leben der Bilder“ bei Aby Warburg (Sierek 2007) wieder auf.

53 In philologischer Perspektive spricht auch Bohn bei der Wiederaufführung einer restaurierten Fassung eines Films von einer Reprise im Kino. Bohn diskutiert hier die Restaurierungsbemühungen, die daraus entstehenden Fassungen und Aufführungspraktiken von *LAWRENCE OF ARABIA* (Lean, 1962) (Bohn 2013b: 212 ff.). Darüber hinaus zitiert Bohn (2013b: 264 ff.) im Kontext der Frage nach Integrität von Filmwerken und den entsprechenden Formen der Wiederaufnahmen den historischen Slogan für eine nachkolorierte Version (→ *Colorization*-Debatte → Kap. 2) von *CASABLANCA* (Curtiz, 1942), der sogar in einer zeitlichen Vervielfachung auf das filmtechnologisch normierende und formierende Moment der Wiederholung aufmerksam macht: „Play it again Sam, this time in color!“ (Bohn 2013: 269).

Man könnte in diesem Sinne die obigen Überlegungen erweitern und von Geschichtsbildmodellierungen als *digitalen Passagen* sprechen, da die jeweiligen Manifestationen digitaler Reprisen sich – wie die Analysekapitel zeigen werden – als extrem zeitgebunden in ihren Erscheinungsdaten erweisen werden.

Insofern wird *Re-Edition*⁵⁴ hier als die Veröffentlichung *eines* Werkes in *einem* bestimmten Dispositiv zu *einem* bestimmten Zeitpunkt mit entsprechender paratextueller Rahmung verstanden. So stellt zum Beispiel eine DVD *eine* bestimmte Fassung mit spezifischen Menüstrukturen, Interfaces und (kuratierten) Zusatzmaterialien dar, welche die historisierende Lektüre und Wahrnehmung des editierten Hauptfilms prägen.

Wie Anna Bohn (2013b: 74) schon mit Martin Koerber konstatiert hat, haben ähnliche Konfigurationsprozesse auch schon zuvor in der analogen Domäne stattgefunden: Jede Restaurierung eines Films sei eine Re-Edition, gleichsam eine neue Herausgabe, für die ein Bearbeiter verantwortlich zeichne. Dies gilt, so meine These, bei der digitalen Re-Edition von Restaurierungen nun umso mehr, insbesondere durch die ausgeprägteren Möglichkeiten einer netzwerkartigen paratextuellen Rahmung und Inszenierung einer neuen *Herausgabe*. Zentral für die folgenden Überlegungen ist Bohns Feststellung, dass jede Re-Edition sich wiederum in die Aufführungs- und Überlieferungsgeschichte des jeweiligen Werkes einschreibt (Bohn 2013b: 74). So ist nicht das Phänomen der Re-Edition in der digitalen Domäne als neu zu betrachten; vielmehr gilt es, ein Augenmerk darauf zu richten, mit welchen medialen Mitteln sich diese digitalen Versionen als Quellen weiterer Geschichtsschreibung und Geschichtsbildmodellierung anbieten und verorten.

Vor dem Hintergrund des besonderen Analysefokus auf die wirkungsästhetische Dimension und mit Blick auf die Vermittlung heterogener zeitlicher Eindrücke werden in den → Kap. 4–7 die Fallstudien von *Reprisen* als clusterförmig strukturierte Komplexe angegangen (zum grundsätzlichen

54 An dieser Stelle sei ausdrücklich daran erinnert, dass in dieser Studie der Gebrauch der Begriffe ‚Edition‘ und ‚Re-Edition‘ den nicht standardisierten Marktpraktiken der Film-distribution auf digitalen Trägern entlehnt ist. Eine Systematik der Editionsformen, wie sie schon lange in der Literaturwissenschaft vorliegt und in dem Teilgebiet der Editions-wissenschaft auch unter der Berücksichtigung digitaler Medien weitere Reflexion erfährt, ist für den Film bisher nicht systematisch in Anwendung. Die Filmwissenschaftlerinnen Natascha Drubek-Meyer (u. a. 2007, zusammen mit Nikola Izvolov), Ursula von Keitz (2013) und Anna Bohn (2013b: 341 ff.) haben hier in philologischer Perspektive erste Modelle der Übertragung für die Edition von Filmen entwickelt. Zur meiner besonderen, von amtlichen Regelungen abweichenden Schreibweise des Ausdrucks (wie auch weiterer ähnlicher Komposita) mit Bindestrichen vgl. die Erläuterungen im Glossar zum dem Begriff.

Konzept des *Clusters* vgl. Spielmann 1998). Die *clusterförmige* Betrachtung ist deshalb gewählt, weil es sich hier um beziehungssetzende Wahrnehmungskonfigurationen und Erlebensmodi handelt, die über kopräse Schichtungen unterschiedlicher Zeitebenen funktionieren.⁵⁵ Diese Cluster machen so wesentliche Komponenten einer film- wie medienhistoriografisch wirksamen *Erfahrungsbildung* aus – wobei die phänomenale Bewegtbildwahrnehmung bei der Vermittlung heterogener Zeiterfahrungen und damit bei der Erfahrung dessen, was wir über diese Prozesse als *Geschichte* erleben, eine zentrale Rolle spielt: Filmische Bilder entwickeln über ihre Erfahrungs- wie Erlebensmodi ihre eigenen Konzeptionen von Geschichtsbildmodellierung – und leisten Formen von (impliziter) Geschichtsschreibung im Sinne eines archäologischen Verständnisses Vorschub.

Vor diesem Hintergrund steht auch der folgende Teil dieser Studie unter der Gesamtüberschrift *Aspekte medienhistoriografisch wirksamer Erfahrungsbildung*. Damit sollen verschiedene Faktoren, die in dem gegebenen Gegenstandsbereich virulent werden, analytisch aufgefächert und modelliert werden. Dies bedingt auch eine relative Vielfalt der Ebenen und Perspektiven.

Ungeachtet aller Multiperspektivität lässt sich indes in seinen Grundzügen der Ansatz meiner Studie wie folgt charakterisieren: Sie ist vornehmlich eine wahrnehmungstheoretisch angelegte Untersuchung von Phänomenen digitaler *Reprisen* von Filmen; dies unter Berücksichtigung

- a. der konkreten Bewegtbildwahrnehmung sowie
- b. der medial umgebenden Konfigurationen des jeweiligen Dispositivs als Bedingung der Erscheinung und Rezeption der Bilder.

Dies wird an einen filmphänomenologischen Erfahrungs- und Subjektbegriff gekoppelt, der Unmittelbarkeit und Gegenwärtigkeit sowie leiblichen Formen von Wahrnehmung einen wichtigen Stellenwert einräumt – angesichts einer bewegtbildlichen medialen Konfiguration in ihrer geschichtsbildmodellierenden Wirkung. Geschichtsbilder werden als audiovisuelle Formierungen und sinnliche Konkretisierungen von Vorstellungsbildern historischer Medienvergangenheit im umfassenden Sinne verstanden und konzeptualisiert.

55 Vgl. die ähnlichen Modelle bei Wedel (2011) und Wendler (2014) mit dem zeittheoretischen Rekurs auf Siegfried Kracauer. Bei Wedel (2011) erfolgt zudem die Referenz auf Reinhart Koselleck (vgl. auch Ausführungen hierzu in → Kap. 1). Wie bereits im Exkurs zum Diskursfeld von Geschichtsfilmen, Ästhetik und Historiografie in Abgrenzung zu bestehenden Ansätzen hervorgehoben, bedeutet die wahrnehmungstheoretische Fragestellung der vorliegenden Studie vor allem, die Rolle des Subjekts genauer zu untersuchen. Dies gilt auch für die Funktionen des Imaginären und für die Immersionsprozesse angesichts der medial vermittelten zeitlichen Schichtungen im Horizont der kulturellen Praxis *Digitalisierung*, vgl. bes. → Kap. 5 und → Kap. 6.