
Zur Wertigkeit von Filmen

Retrodigitalisierung und Filmwissenschaft

Franziska Heller und Barbara Flückiger

Die Medientransition von historischem, fotochemischem Film zu digitalen Daten wirft grundsätzlich eine Vielzahl von ethischen, vor allem aber auch ästhetischen Problemen auf.¹ Ein Kernpunkt ist dabei die Frage nach der Funktion und den Denkformen von *Wert* oder *Wertigkeiten*: Welche Dispositive und gedanklichen Frameworks, d. h. welche Zuschreibungsmechanismen, -kontexte und -bedingungen (vgl. Foshati 2009) bestimmen den Wert von historischen Filmen, der als Referenz maßgeblich die digitale Erfassung und Bearbeitung bestimmt? Die Komplexität dieses Feldes liegt zum einen im industriellen, institutionellen wie ästhetischen Objekt begründet, das der Gegenstand *Film* darstellen kann. Hinzu kommt der Bereich der Memopolitik: grundlegende Entscheidungen in der Einschätzung und dem Gebrauch des audiovisuellen Erbes werden über diese Wertedebatte getroffen und formieren somit die Art und Weise, wie wir *heute* historische Bewegtbilder sehen.² Somit liegt dieser Medienwandel – die sogenannte Retrodigitalisierung – in einem gesamtgesellschaftlich nachhaltig wirksamen und sensiblen Feld.

- 1 Vor allem mit Blick auf die Ästhetik stellt es eine große ungelöste Frage dar, wie sich tatsächlich unsere Bildwahrnehmung über das Ersetzen der Trägermaterialien verändert. Diesen Aspekt werden wir andernorts ausführlich besprechen.
- 2 Hierbei muss betont werden, dass die digitale Medientransition historisch zusammengedacht werden muss mit früheren technologischen Innovationen in der Filmgeschichte. Unsere These ist, dass die Digitalisierung nicht grundlegend neue Probleme schafft, aber herkömmliche Komplexe verdichtet und deutlich zuspitzt.

Bei den folgenden Überlegungen geht es darum, über die Reflexion der interdisziplinären Arbeit in diesem Feld die eigene Position als FilmwissenschaftlerIn näher zu bestimmen. Dieses Anliegen begründet sich durch den konkreten Arbeitszusammenhang in einem Forschungsprojekt, das dominiert ist von technischen, informatischen Diskursen wie ökonomischen Interessen. In diesem Umfeld sind wir herausgefordert, die praktischen Möglichkeiten und sozial wirksamen Potenziale von filmwissenschaftlicher Forschung auszuloten. Vor diesem Hintergrund erfolgt in diesem Aufsatz eine argumentative Einführung, in der wir vor allem die sozio-ökonomische Dimension der Medientransition und ihre Denkmuster untersuchen. Dahinter steht auch die Frage, was die Filmwissenschaft in einem von der Ökonomie und technischen Anwendungsseite her gedachten und dominierten Feld leisten kann: Was ist der besondere soziale und kulturelle Wert der Filmwissenschaft im Kontext der Retrodigitalisierung?

Ein integriertes System zur Digitalisierung von Archivfilmen

Eingangs soll der konkrete Arbeitszusammenhang im Rahmen des Forschungsprojekts AFRESA³ vorgestellt werden, aufgrund dessen wir unsere weiteren Überlegungen entwickelt haben. Dessen Ziel ist es, ein integriertes System zur Digitalisierung und zur nachfolgenden automatischen Bearbeitung von fotochemischem Film zu entwerfen. Dies beinhaltet zum einen die restaurative Bildbearbeitung wie auch zugleich die Extraktion von Metadaten, Ablage der Informationen in Datenbanken und die Generierung unterschiedlicher digitaler Derivate des Materials. Das Besondere an dem Projekt ist vor allem der Gedanke der Integration aller Prozesskomponenten. Denn die einzelnen Systemelemente sind eigentlich bereits auf dem Markt erhältlich.⁴

- 3 AFRESA (Automatisches System zur Erfassung und Rekonstruktion von Archivfilmen) ist ein anwendungsorientiertes Projekt, das – ermöglicht durch die Förderagentur für Innovation KTI – zur Zeit von den Universitäten Basel und Zürich sowie Partnern aus der Industrie in der Schweiz durchgeführt wird. Ziel ist es, ein integriertes System zur Digitalisierung, Rekonstruktion und Erfassung von Archivfilmen zu entwickeln.
- 4 Es gibt sowohl Scanner wie auch einzeln zu erstehende Restaurationssoftware. Zu Datenbanken und Bibliothekssystemen sowie zur Speicherung der Metadaten der digitalen Daten gibt es verschiedene Ansätze seitens der Bibliotheks- wie Archivwissenschaft. Immer noch kränken – ungeachtet noch zusätzlicher Probleme – die digitalen Speichersysteme an der Vielfalt von Formaten, obwohl es zunehmend Standardisierungsiniciativen gibt.

Die Grundidee von AFRESA ist es nun, die beschriebenen Komponenten aufeinander abzustimmen, die Elemente über ein Sichtungstool einsehbar und vor allem über eine einfache Schnittstelle (*Usability*) für eher philologisch ausgebildetes Archivpersonal kontrollierbar und zugänglich zu machen. Es soll eine mobile Einheit entstehen, die wahlweise von einem Archiv gemietet oder gekauft werden kann. Auf diese Weise soll es ermöglicht werden, den Digitalisierungs- und den damit verbundenen Bestandserfassungsprozess *in house* durchzuführen – in den Archiven vor Ort. Aufgrund des sonst benötigten Know-hows sowie der tatsächlich vorhandenen Gerätschaften werden üblicherweise solche Prozesse (vor allem das Scannen) an spezialisierte Labore ausgelagert.

Der Forschungsantrag von AFRESA stützt sich auf eine von der Zürcher Hochschule der Künste ZHdK durchgeführte Studie über die spezifische Situation in der Schweiz. Vor allem kleinere und mittlere Archive, die eben nicht ausschließlich auf Film spezialisiert sind, verfügen dort über Filmbestände, die zum Teil nicht konservatorisch korrekt gelagert sind, zum Teil noch gar nicht erfasst und katalogisiert sind. Dieses Kulturgut überhaupt erst einmal *sichtbar* zu machen, ist nicht nur ein ethisch-moralisches Desiderat, sondern erhält zusätzlich eine kulturpolitische Dimension: aufgrund der zunehmenden Erkenntnis nämlich, die sich vor allem in kleineren Staaten (etwa Schweiz, Niederlande, Dänemark, Schweden) manifestiert, dass das audiovisuelle Erbe für die nationale Identitätsbildung innerhalb Europas eine zentrale Rolle spielt (vgl. Schweizerisches Bundesamt für Kultur 2008).

In dem Bestreben, insbesondere den kleineren bis mittleren Archiven die digitale Erfassung – entsprechend dem derzeitigen Qualitätsstandard mit einer Auflösung von 2k (entspricht 2048 Pixel in der Horizontalen) – und eine erste digitale *Grundversorgung* in der Bildbearbeitung zukommen zu lassen, ist es eine der wichtigsten Prämissen von AFRESA, dass die Kosten möglichst niedrig gehalten werden. Die Automatisierung ist hierbei ein entscheidender Aspekt. Insofern begründet sich vor allem hier der Primat, möglichst simpel und einfach in der Bedienung zu sein und gleichzeitig internationale und ethische Standards zu erfüllen.

Konkret beteiligt an dem Projekt ist die Filmtechnik-Industrie mit der Postproduktionsfirma *Swiss Effects GmbH* und mit dem Hardware-Hersteller *Sondor Willy Hungerbuehler AG*.

Die Software wird vom *Imaging & Media Lab (IML)* der Universität Basel entwickelt. Der Zweck der Software ist eine pragmatische *Erstversorgung*. Für den Benutzer besteht die Software aus den Mo-

dulen, die er zu Netzwerken – je nach Bedarf der bildbearbeitenden Funktion – verbinden kann. Wie ein solch eingerichtetes Netzwerk aufgebaut wird, bestimmt dann den Ablauf der tatsächlichen Bildbearbeitung. In erster Linie werden folgende Fehler im gescannten Material korrigiert: ausgebleichene Farben, instabiler Bildlauf, Flickering, Staub, Flecken und/oder Löcher auf dem Filmmaterial sowie vertikale Kratzer.

Ein besonderes Feature in diesem Zusammenhang – vor allem im Kontext der langjährigen Forschungsarbeit des *Imaging & Media Lab* der Uni Basel – ist das Modul *YMCapp*. Diese Algorithmen können auf ausgebleichene Bilder angewendet werden. Danach kann man die Bilder in einer hypothetisch «ursprünglichen» Farberscheinung sehen und speichern. *YMCapp* basiert auf der Forschung des IML über das Ausbleichverhalten unterschiedlicher fotochemischer Materialien, wobei die chemisch-physikalischen Zerfallsprozesse der Farbstoffe untersucht wurden. Damit konnte das IML Modelldaten entwickeln, die – in Algorithmen umgewandelt – den Ausbleichungsprozess in der digitalen Form des Bildes reversibel machen.

Das gedankliche Framework von AFRESA

Interessanterweise nennt das *Imaging & Media Lab* das Verfahren des Moduls *YMCapp* «Rekonstruktion». Die beiden Begriffe «Rekonstruktion» und «Restauration» werden in der Präservationspraxis und in den einschlägigen Publikationen oft miteinander vermengt. Nach Wallmüller (2008, 20) ist Rekonstruktion, mit Rekurs auf Nicola Mazzanti, vor allem ein redaktioneller Eingriff in das Material, während Restauration einen physischen Eingriff ins Bild beschreibt: Schäden werden entfernt. Diese Differenzierung erscheint wichtig, betrachtet man die gedanklichen Implikationen der Begriffsverwendung bei AFRESA. Durch den Gestus, sich auf chemische Größen zu beziehen, findet eine diskursive Objektivierung der vorliegenden Veränderungen in den Film-Farben statt. Gleichzeitig scheint der Begriff «Rekonstruktion» damit auf die integrale und prämissenhafte Automatisierung des Prozesses zu weisen: Er ist objektivierbar, messbar und damit wiederholbar. Der historische Alterungsprozess wird empirisch gesehen. Künstlerische und kulturell bedingte Aspekte, also auch subjektive Elemente in der Farbwahrnehmung wie -erinnerung, werden in diesem Workflow weniger bedacht. Damit ist das historische filmische Material in erster Linie durch ein diskursives *Framework* (vgl. Fossati 2009) bestimmt, das sich über seine fotochemischen Determinanten definiert.

Dies ist auch im Kontext des besonderen Förderungszusammenhangs zu sehen: Die Förderagentur für Innovation ist eine Institution des Schweizer Bundes, welche die Industrie durch die Vermittlung mit universitärer Forschung unterstützt: «science to market».⁵ Die markt-relevanten Argumente für den Start von AFRESA waren vor allem die bisherigen Kosten der Digitalisierung. Die dadurch möglich werdende breitere Verwertbarkeit des Materials gilt als Anreiz für die Archive, tatsächlich zu investieren: So gelangen die Informationen (die Inhalte der fotochemischen Filme) in das «digitale Ökosystem» (Flückiger 2008, 40). Die Sichtung und die einfache, zweckorientierte Generierung von digitalen Derivaten (unterschiedliche Komprimierung je nach gewünschtem Sichtungskontext etwa von PodCast bis hin zu Kinoprojektion) werden wesentlich vereinfacht. Das Material soll für die Öffentlichkeit *sichtbar* gemacht werden – so das «digitale Versprechen».

Bereiche der Filmwissenschaft: Soziale Ökonomie und Film

Komplexität des Gegenstandes

Als FilmwissenschaftlerIn an einem technisch ausgerichteten Projekt, das von der Förderagentur für Innovation KTI finanziert wird, teilzunehmen, bietet die seltene Möglichkeit, in einem dezidiert ökonomischen Prämissen gehorchenden Umfeld zu forschen. Dies hat nachhaltige Auswirkungen auf unseren Gegenstand und unsere Methoden. Der eigene Arbeitsertrag wird – anders als in eher philologisch oder akademisch ausgerichteten Forschungsprojekten – vor allem in für die Industrie verwertbaren Resultaten gemessen. Publikationen etwa zählen nicht dazu. Unser grundsätzlicher Auftrag lautet, dass wir für die ethischen wie die ästhetischen Fragestellungen zuständig sind.

Praktisch bedeutet dies für unsere Forschung zur Digitalisierung von Archivfilmen, dass wir ethische Fragen in konkrete Handlungsanweisungen sowie ästhetische Qualitäten in ökonomische Wertigkeiten wenden müssen. Ein entsprechender Ratgeber, der beschreibt, welche Filme prioritär zu digitalisieren sind, soll dem System als Manual beigelegt werden.

Ein sehr grundsätzliches Problem für die Modellierung einer ökonomisch verwertbaren Präservationspraxis liegt für uns bereits im Gegenstand begründet: Es geht um filmisches Material als kulturelles und

5 Vgl. <http://www.bbt.admin.ch/kti/index.html> (letzter Zugriff am 22.10.2010).

historisches wie aber auch ästhetisches Gut. Hierbei muss in erster Linie geklärt werden, ob es tatsächlich um die Präservation des fotochemischen Materials als historisches Artefakt geht oder um die Nutzbarmachung der Inhalte – sozusagen der ästhetischen Struktur. Diesen Prozess beschreibt Cesare Brandi (1963) als die Ablösung der Imago vom Träger (zit. n. Janis 2005, 26–27). Dann allerdings ist die Frage, wie die spezifische (Material-)Ästhetik des Ausgangsmaterials etwa im Scan- oder im Farbrekonstruktionsprozess abgebildet werden kann und soll. Im Zusammenhang mit der Retrodigitalisierung kommt bei der Bestimmung der Wertmaßstäbe zusätzlich noch hinzu, dass man sich verständigen muss, worauf man den Fokus legt: auf den Erinnerungswert (vgl. Riegl 1903; Janis 2005, 21–22) der Inhalte *oder* des Materials? Oder aber man legt den Fokus auf den Gegenwartswert⁶ der Inhalte. Der Gegenwartswert des Trägers, hier die digitalen Daten, ist insofern bereits geprägt, als dass er technologisch ein Potenzial verspricht: Über die Möglichkeit der Vielzahl von unterschiedlichen digitalen Derivaten bedingt die Datenform den gegenwärtig dominanten Primat der Zugänglichkeit in der Präservationspraxis.

Konkurrierende Wertmaßstäbe

Karen F. Gracy (2007) analysiert die unterschiedlichen Interessen in der Filmpräservation und die daraus folgenden Wertzuschreibungsmechanismen, die wiederum nachhaltig die Handlungspraxis bestimmen. Sie bedient sich ethnologischer Perspektiven, um mit Bourdieu zunächst die *Felder* der Sinn- wie Wertproduktion als soziale Ökonomien auszudifferenzieren. Damit versucht sie, die aktiv werdenden Funktionsweisen offenzulegen und die Konflikte der einzelnen Felder zu illustrieren (ibid., 87). Nach Gracy bewegt sich die Filmpräservation in einem Feld der kulturellen Produktion. *Feld* bedeutet im Bourdieuschen Sinne, dass es als ein separates soziales Universum mit eigenen Regeln sowie einer Koexistenz und Interaktion von multiplen spezifischen Strukturen anzusehen ist. Insbesondere im Bereich der kulturellen Institutionen, die Gracy als einen Raum der «restricted production» bezeichnet, gilt zunächst eine spezifische Form der Wertzuschreibung: «restricted production defines success in terms of prestige rather than economics» (ibid., 87); weiterhin gilt, dass ein Großteil des «kulturellen Kapitals» symbolischer Natur ist (ibid., 8). Dennoch konstatiert Gracy

6 Nach Riegl differenziert sich der Gegenwartswert eines Objekts über die Wahrnehmung des Kunstwerts wie vor allem auch des aktuellen Gebrauchswertes (vgl. ibid.).

die zunehmende Verschiebung bzw. Osmose von Mechanismen von einem Feld zum anderen – vor allem vom Ökonomischen hinein in den Kunst-Bereich:

Within the field of cultural production, film preservation is becoming a type of work controlled more by the market for economic goods than that for symbolic goods; moving images will be preserved and made available only as the mass market will bear the costs of such activities (ibid., 7).

Es komme zu einer verstärkten Hybridisierung der angelegten Maßstäbe, die in einem Wechselverhältnis zu entwickelten Technologien und den Präservationspraxen wie -politiken stehen:

The field of film preservation may be thought of in terms of a struggle over who has the power to define what constitutes film preservation. Position within the field affects every aspect of preservation work, from the selection of films to the physical techniques used (ibid., 90).

Genau an dieser spannungsgeladenen Schnittstelle sieht sich die Filmwissenschaft im Kontext der ökonomisch orientierten Forschung zur Retrodigitalisierung, wie sie in AFRESA erfolgt.

Wertrelationen des Ästhetischen

Vor diesem Hintergrund erscheint es aus unserer Perspektive interessant, Gracy dort weiterzudenken, wo sie Denkmuster der Wertmessung aus der neoklassischen Ökonomie kritisch hinterfragt – und eben dies im besonderen Kontext von Filmpräservierung und digitalen Technologien: Funktionsweisen des Marktes von kulturellen Objekten zu untersuchen, führt zu dem generellen Problem, dass vom ökonomischen System Preis und Wert mit Blick auf kulturelle Objekte gleichgesetzt werden (Gracy 2007, 50). Im Bereich der kulturellen Ökonomie formuliert William D. Grampp (1989) gar einen Marktkontext von Angebot und Nachfrage. Der Wert sei extrinsisch, der Preis sei der beste Indikator für ästhetischen Wert: «An object – good, service, or whatever – has economic value if it yields utility. If it is a work of art, the utility is aesthetic» (zit. n. Gracy 2007, 51). In dieser Perspektive werden ästhetische Qualitäten als Instrument gedacht, müssen somit also auch bestimmbar oder messbar sein.

Wir stehen nun vor dem konkreten Problem, wie eine solche «Messung» erfolgen kann. Ist dies bei historischen Filmen überhaupt mög-

lich? Wie bestimmt man den historischen Wert von Filmen – und dies gesehen im ökonomisch formierten Kontext der Gegenwart? Wie kann man zwischen Erinnerungswert als Mehrwert und dem Gegenwartswert vermitteln?

Wie stark insbesondere im Zusammenhang der monetären Wertschöpfung des Ästhetischen zwei konkurrierende Gratifikationsmechanismen aufeinander prallen, zeigt die Geistesgeschichte. Bei Kant standen die Kunst und das Ästhetische noch als interesseloses Wohlgefallen dem pragmatischen Handeln und Interesse gegenüber. Seit Schillers Kantkritik kann man drei Maßstäbe mit Blick auf das Ästhetische unterscheiden, die als Matrix möglicher Gratifikation dienen können. Zunächst kann das Ästhetische am Unterhaltungspotenzial, am möglichen Vergnügen bei der Rezeption gemessen werden. Als zweites lässt sich das Ästhetische in Beziehung zu seinen erkenntnisfördernden Funktionen setzen: Was leistet es kognitiv für den Rezipienten? Drittens eröffnet das Ästhetische auch Raum und Entfaltung von gedanklichen Utopien oder imaginären Gegenentwürfen zur Wirklichkeit, deren Qualitäten dann zum Maßstab des Realen geraten.

Nun verkompliziert sich im Kontext der Retrodigitalisierung ein solches Framework der Wertschöpfung von Filmen: Denn die drei – hier skizzenhaft zitierten – Kategorien können sowohl in der Sparte des Erinnerungswerts in einem historischen Zusammenhang gesehen werden, wie vor allem auch im Bereich des Gegenwartswerts. Letzterer als aktueller Gebrauchszusammenhang von Film – so die These – steht durch die Verbindung mit digitaler Technik und dem mit ihr kolportierten Primat der *Zugänglichkeit* im Vordergrund. Damit verbindet sich aber auch das ökonomische Diktum: Zugänglichkeit kann verstanden werden als Massenakquisition von Rezipienten, denen durch die Zugänglichkeit des Materials suggeriert wird, *User* bei der Rezeption zu werden. So entsteht eine ganz eigene diskursive wie praktische Dynamik der medialen Memopolitik.

Die im Augenblick wirksamsten Konstruktionen des Gegenwartswerts von historischem Film orientieren sich dann auch erstaunlich nah an den geistesgeschichtlichen Vorbildern. So beschreibt Gracy (ibid., 90–91), wie von US-Studios und auch Archiven der Wert an sogenannten «Filmtypen» festgemacht wird: an *Feature Films*, *Silent Films*, *Non-Fiction* (wie *Newsreels*) sowie *Avant-Garde-Films*. Hier werden ästhetische Qualitäten und kontextuelle wie extratextuelle Merkmale (etwa Autorschaft) als ökonomische Mehrwertversprechen gesehen. Beim *Feature Film* stehen die Unterhaltung und das Vergnügen als Maßstab der ästhetischen Qualität im Vordergrund:

The mass production system must produce cultural objects imbued with high entertainment value in order to attract a wider audience, thus they strip the cultural product of its original aesthetic position, offering instead the benefits of new technology (i.e. digital enhancement of image and sound) or the pleasures of a nostalgic backward glance (ibid., 94).

Der Stummfilm scheint eine besondere Position einzunehmen, da er nicht mehr den zeitgenössischen Sehgewohnheiten entspricht, was den Begriff der ‚Unterhaltung‘ in ein differenzierteres Spektrum rückt. Stummfilme erfahren durch diese Differenz einen exzeptionellen historischen, intellektuellen wie nostalgischen, wenn nicht gar musealen historischen Mehrwert.

In den Bereich der erkenntnisleitenden Wertschätzung des Ästhetischen lässt sich ein besonderer Aspekt des Mediums Film einordnen. Begreift man Film in seinem abbildenden Potenzial als Dokument, dann bekommt er den Status von (sinnlich äußerst wirkmächtigem) historischem Informationsmaterial. So geraten insbesondere *Non-Fiction*-Materialien wie *Found Footage*, *Newsreels*, aber auch Amateuraufnahmen in einen besonderen, ökonomisch verwertbaren Fokus.⁷ Vor allem, wenn man etwa solche ‚Dokumente‘ verwendet und neu montiert, gewinnen filmische Bilder den Status einer *commodity* – von Gebrauchsmaterial, definiert durch seinen pragmatischen, interessegeleiteten und sehr situationsgebundenen Zusammenhang.

Unter den dritten Bereich der Wertschöpfung könnte man am ehesten noch die letzte Distinktion von Gracy subsumieren: die historischen *Avant-Garde*-Filme. In diesem «Filmtyp» scheint die ökonomisch orientierte Lektüre des Repräsentations- wie Dokumentenstatus zurückzutreten. Stattdessen erhält die kunsthistorische Dimension ein besonderes Gewicht. Vielleicht könnte man von einem kunstgeschichtlichen Artefakt oder Zeugnis sprechen. Dies gilt auch für so genannte *Orphans*,⁸ deren Dokumentenstatus sich noch stärker durch den Kontext definiert: etwa als historische Quelle der Anthropologie, Ethnologie etc. Deren größtes Manko scheint zu sein, dass ihnen bestimmte Zuschreibungsreferenzen (Frameworks) fehlen. Dies wirkt umso schwerer vor dem Hintergrund, dass noch immer eine autorzentrierte Vorstellung von Filmproduktion dominiert. Gracy be-

7 Dies ist seit Jahrzehnten schon zentrale Aufgabe und Existenzgrund von Produktionsarchiven wie denen von Fernsehsendern.

8 Vgl. weiter Gracy 2007, 93. Unter *Orphans* versteht man Filme, die keinen Urheber bzw. Rechthalter ausweisen. Zumeist bedeutet dies nicht-fiktionales Material in allen Ausformungen.

obachtet insofern die Wertschätzung folgender Filmtypen als weniger massentauglich:

Film types that are currently held in lower esteem include silent films, avant-garde and independent films, and amateur films/home movies due to their lack of appeal to a wide audience, their inability to provide economic profit, or other perceived lack of value (ibid., 93).

Es bleibt die Frage, ob sich mit digitalen Distributionsmöglichkeiten dieser Materialien nicht auch eine neue Form der Wertschöpfung ergibt, gerade weil sie sich flexibler in neue Kontexte einfügen lassen.

Vor allem im Bereich der *Feature Films* wie aber auch der *Non-Fiction* (vor allem der *Newsreels*) zeitigt die Frage des Copyrights einen besonderen ökonomischen Aspekt: Insbesondere die großen Filmstudios betrachten Filme oft als physische Manifestationen von intellektuellem Eigentum und ökonomischem Gut (vgl. Hediger 2005; Gracy 2007, 45). Nimmt man die Besitzlage der Rechte als Orientierungsmarke der Wertschöpfung, verlagert sich die Argumentationsebene vom Film weg auf eine abstraktere Ebene, die nicht mehr in ihren gedanklichen Grundprinzipien medienspezifisch ist: Film wird zunächst als Eigentum, als Besitztum begriffen, die ästhetische Dimension des Films – so unsere These – tritt in dieser Matrix zurück. Dennoch bestimmt dieses Denken nachhaltig, welche Filme tatsächlich für ein Massenpublikum *sichtbar* gemacht werden. An dieser Stelle kommt besonders deutlich die Verquickung von Film als einem ästhetischen wie zugleich industriellen Produkt (mit all den institutionellen Begleiterscheinungen) zum Tragen (vgl. Fossati 2010).

Wie die bisherigen Überlegungen gezeigt haben, scheint es angebracht oder gar notwendig, die Inkongruenzen in den konkurrierenden Wertmaßstäben aufzuzeigen. Vielleicht ist die wichtigste Konsequenz, basal festzustellen: Wert hat keinen universellen ontologischen Referenten (vgl. Gracy 2007, 53). David Throsby (2000, 54) schlägt gar vor, Wert als multidimensionale Größe zu denken. Wie schon angedeutet, scheint eine solche Mehrdimensionalität dem Medium Film als *«wert-vollem»* Gegenstand inhärent. Um in der Filmsprache zu bleiben: Hängt nicht im wahrsten Sinne des Wortes der Wert des filmischen Bildes am Dispositiv und der Montage?

«Film» im digitalen Framework

Die Problematik spitzt sich insbesondere zum gegebenen Zeitpunkt zu, da in der augenblicklichen Medientransition von fotochemischem Material zu digitalen Daten eine besondere Verdichtung stattfindet; dies nicht zuletzt auch deshalb, da die Begriffe von Wert, neoklassische Ökonomie-Ideologie und die technologischen Möglichkeiten digitaler Daten konzeptuell eng miteinander verquickt werden.

Dass das Medium Film hier einen besonderen Status einnimmt, versucht Giovanna Fossati (2009) in einer differenzierten Studie herzuleiten. Sowohl Gracy wie Fossati zielen darauf, nicht nur die Praxis konstruktivistisch zu theoretisieren, sondern tatsächlich das Denken in der Praxis zu verändern: Man muss sich der eigenen Historizität und der sozialen Gegebenheiten um Technologieentwicklungen bewusst sein.⁹

Mit Fossati lässt sich feststellen, dass die Transition von fotochemischem Material in die digitale Domäne vornehmlich ein Framework der Gebrauchsformen des Films verstärkt, die das bereits erwähnte Potenzial der digitalen Zugänglichkeit fokussieren:

Whether looking at motion or at the performative aspect of film, the mind/film approach¹⁰ shifts the focus from the relation between reality and material film artifact, the photographic reproduction on film, to the relation between film and the viewer. This aspect is of particular importance for film archives, especially in the digital age when, as discussed earlier, users have much stronger say on how and what of our film heritage they wish to access (2009, 116).

Michael Loebenstein benennt mit Blick auf die Online-Stellung von historischem Material den Prozess als «Amazonisierung» im digitalen Marketplace (Loebenstein 2009; vgl. Cherchi Usai/Frances/Horwath/Loebenstein 2008). Alexander Horwath geht noch einen Schritt weiter. Schon 2005 machte er eine «neo-liberale Rhetorik» aus, die den Begriff «digital» diskursiv überforme; dieser interagiere mit Ausdrücken wie *user-driven*, *content management*, *content on demand*, die bedeuteten, dass allein die Filminhalte (eben nicht Film als historische Praxis oder materielles Artefakt) sich in einem *free-flow* befänden, wenn sie

⁹ Fossati (2009, 149ff) arbeitet hier mit dem soziologischen Modell der SCOT Theory (Social Construction of Technology).

¹⁰ Der «mind/film approach» versteht «Film» in seiner ästhetischen, sinnlichen, wenn nicht gar phänomenologischen Wahrnehmungsdimension, hier im Gegensatz zur indexikalisch verstandenen Film-Definition (vgl. Fossati 2009, 114ff).

etwa online, ohne kuratorische Betreuung oder Rahmung zur Verfügung ständen (2005, 7f). Zugespißt könnte man weiterdenken: Dominiert die Nachfrage dann zusehends das Angebot der Filmgeschichte?

Digitalisierungs-Kultur und Möglichkeiten der Filmwissenschaft

Wie die obigen Ausführungen schon methodisch deutlich machen sollten, scheint uns die einzige Möglichkeit – zugleich ein besonderes Potenzial und Wert der Filmwissenschaft – zu sein, eine (semio-)pragmatische Perspektive gegenüber den komplexen Problemstellungen einzunehmen. Damit fokussieren wir die binnenstrukturellen wie ästhetischen Bedingungen, die den Bereich der Retrodigitalisierung umgeben und die Wahrnehmung von Film als historisches Medium bestimmen. Dabei ist es nicht unerheblich, dass die gegenwärtige technische Entwicklung – vor allem mit Blick auf die digitale Domäne und ihre rasante Entwicklung – uns in hohem Maße selbst historisiert. Frank Kessler (2002; 2007) hat in diesem Kontext zahlreiche, zentrale Beiträge zur Methodik filmhistorischen Arbeitens vorgelegt, in denen er sich mit den Potenzialen einer historischen Pragmatik auseinandersetzt. In seinen Überlegungen, die er auch in Anlehnung an Roger Odin (2002) entfaltet, macht er heuristische «tools» stark, die die Historizität der Gegenstände (und des Forschers) in den Blick nehmen (Kessler 2002b, 111). Schließlich verbindet er damit sein Plädoyer für einen «pragmatic turn» (Kessler 2007).

Was bedeutet dies praktisch für unsere Arbeit als Filmwissenschaftler im Kontext der Retrodigitalisierung? Letztendlich haben die vorgestellten Überlegungen gezeigt, dass sich der Wert von historischen Filmen in der gegenwärtigen Praxis in erster Linie über die Gebrauchsformen definiert, die sich wechselseitig bedingen mit tatsächlichen Möglichkeiten der digitalen Datenform. In dieser handlungsorientierten Perspektive – gerichtet auf aktuelle Kontexte – kommt dem Gegenwartswert besonderes Gewicht zu. Der historische Erinnerungswert – vor allem der der Bildinhalte – wird nachhaltig durch das aktuelle Interesse bestimmt und perspektiviert. Dies fordert die analytische Fragestellung: Welches Framework wird konkret an das filmhistorische Material angelegt? Unter welchen Vorgaben wird es digitalisiert und archiviert? Insofern ließe sich – auch konkret angewendet auf AFRESA – weniger eine Wertematrix für die Filme selbst entwickeln als vielmehr eine Dokumentation des situativen Kontextes des Digitalisierungsprozesses, der Interessen des jeweiligen Archivs, der instituti-

onellen Aufstellung, des kulturellen oder ökonomischen Auftrags und der gegebenen finanziellen Förderung: letztendlich also eine Dokumentation der Wertkonstitution und -relation. Erst über eine solche selbstreflexive, historisierende Kartografierung ließe sich das jeweilige Dispositiv der Digitalisierung zu einem späteren Zeitpunkt nachvollziehen. Die Selektionsmechanismen gegenüber den Filmen würden damit transparent. Im Begriff Dispositiv wird aber auch deutlich, dass hier praktische und ökonomische Zusammenhänge mit abbildungs- und wahrnehmungstheoretischen Konzepten angegangen werden müssen. Dies trifft in den Kernbereich der Filmwissenschaft und eben hier liegt ihr besonderer Wert im Umgang mit dieser gesamtgesellschaftlich wirksamen Medientransition.

In diesem Sinne haben wir in diesem Aufsatz versucht, unsere Aufgabe innerhalb eines anwendungsorientierten, interdisziplinären Forschungsfelds zu reflektieren und unsere Eingebundenheit in naturwissenschaftliche Diskurse und ingenieurwissenschaftliches Denken offen zu legen. Es ist das Aufzeigen von Inkongruenzen in konkurrierenden, gedanklichen Entwürfen von Film und medialer Erinnerungspolitik, ohne dass wir einfache oder gar positivistische Antworten liefern können. Insofern deutet diese Studie darauf, die digitale Zukunft über ihr Verhältnis zur filmhistorischen Vergangenheit jenseits ihrer binären Bestimmbarkeit diskursiv, konstruktivistisch und dynamisch – eben filmwissenschaftlich – zu denken.

Literatur

- Brandi, Cesare (1963) *Theorie der Restauration*. München: Siegl.
- Bundesamt für Kultur (2008) *Memopolitik*. Bern: BAK.
- Cherchi Usai, Paolo / Frances, David / Horwath, Alexander / Loebenstein, Michael (Hg.) (2008) *Film Curatorship. Archives, Museums, and the Digital Marketplace*. Wien: Synema.
- Flückiger, Barbara (2008) *Visual Effects. Filmbilder aus dem Computer*. Marburg: Schüren.
- Fossati, Giovanna (2009) *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam: University Press.
- (2010) *From Grain to Pixel*. Unveröff. Gastvortrag im Filmpodium Zürich, 19. Mai 2010.
- Gracy, Karen F. (2007) *Filmpreservation*. Chicago: The Society of American Archivists.

- Hediger, Vinzenz (2005) *The Original is Always Lost. Film History, Copyright Industries and the Problem of Reconstruction*. In: *Cinephilia. Movies, Love, and Memory*. Hg. v. Malte Hagener & Marijke de Valck. Amsterdam: Amsterdam University Press, S. 133–147.
- Horwath, Alexander (2005) *The Market vs. the Museum*. In: *Journal of Film Preservation*, 70, S. 5–9.
- Janis, Katrin (2005) *Restaurierungsethik im Kontext von Wissenschaft und Praxis*. München: Meidenbauer.
- (2002a) *Filmgeschichte und Filmkopien*. In: *Kinoschriften 5*. Wien: Verband der Wissenschaftlichen Gesellschaften Österreichs, S. 199–209.
 - (2002b) *Historische Pragmatik*. In: *Montage AV* 1,12, S. 104–112.
 - (2007) *Notes on Dispositif*. Work in progress. [<http://www.let.uu.nl/~frank.kessler/personal/dispositifs.html> (letzter Zugriff am 09.02.10)].
- Loebenstein, Michael (2009) *Hat Langzeitsicherung oder Access Priorität? Unveröff. Konferenzbeitrag bei Ist der Dokumentarfilm noch zu retten? Digitale Herausforderungen seiner Archivierung im Haus des Dokumentarfilms in Stuttgart*, 22. April 2009.
- Odin, Roger (2002) *Kunst und Ästhetik bei Film und Fernsehen* [frz. 1983]. In: *Montage AV* 11,2, S. 42–57.
- Riegl, Alois (1903) *Der moderne Denkmalkultus*. Wien: Braumüller.
- Rodowick, David N. (2007) *The Virtual Life of Film*. Cambridge/London: Harvard University Press.
- Wallmüller, Julia (2008) *Kriterien für die digitale Laufbildbearbeitung in der Restaurierung*. Saarbrücken: Müller.