

Mapping als Praxis der Orientierung

Filmwissenschaft im «verteilten Archiv»¹

Vrääth Öhner

Orte der Vermittlung

Wenn wir uns gerade inmitten eines Archivmoments befinden, der von der digitalen Transformation «traditioneller» Archive ebenso geprägt ist wie von der Entstehung neuer, digitaler Archive, dann trifft diese Beobachtung auf Filmarchive, die selbst eine Art Übergangsmoment im Hinblick auf das Archiv darstellen, in besonderer Weise zu. Ab Mitte der 1930er-Jahre gegründet, um eine der genuinen Kunstformen des 20. Jahrhunderts zu sammeln und aufzubewahren, verstanden sich Filmarchive immer auch als Kinematheken, als Orte der Vermittlung von Filmkultur und Filmgeschichte. Als solche nahmen sie eine Art mittlerer Stellung ein zwischen dem Archiv, das der Sammlung von nicht publiziertem Material verpflichtet ist, auf der einen Seite und dem Museum sowie der Bibliothek auf der anderen: Was sie sammelten und aufbewahrten, waren in der Regel Kopien publizierter Werke, die weder dieselbe Authentizität eines Originals für sich in Anspruch nehmen konnten wie die in Museen ausgestellten Artefakte, noch in derselben Weise verfügbar gemacht wurden wie die Bücher einer Bibliothek.

1 Der Begriff «verteiltes Archiv» ist von Simon Rothöhler entlehnt. In seiner Untersuchung des «verteilten», d.h. Transportkalkülen folgenden digitalen Bildes spricht Rothöhler an einer Stelle von der «Verteilung des Archivs» als Produkt von Suchmaschinenresultaten (2008, 217).

Als Orte der Vermittlung präsentieren Filmarchive – und das macht die Besonderheit ihrer digitalen Transformation aus – ihre Sammlungen in erster Linie durch eine Vorführpraxis, die das einzelne Werk in den filmgeschichtlichen oder filmkulturellen Kontext eines Genres, eines Œuvres, eines räumlichen, zeitlichen, medialen oder sonstwie gelagerten thematischen Zusammenhangs stellt. Die Herstellung eines Zusammenhangs, der dem einzelnen Film einen konkreten Ort innerhalb der Filmgeschichte zuweist, unterscheidet Filmarchive ganz grundsätzlich von Streaming-Diensten, Filesharing-Netzwerken (Krautkrämer 2017) oder populären, für User*innen vorstrukturierten Videoplattformen wie YouTube, die zwar einen nicht unbeträchtlichen Teil der Filmgeschichte online zugänglich machen, zugleich aber das einzelne Werk, wie Simon Rothöhler mit Blick auf YouTube bemerkt hat, in den Kontext von «nutzerseitig uneinsehbaren algorithmischen Sortierungen, fragwürdigen «ähnlichen Videos» und eher unähnlichen Amortisierungssignalen wie Werbebannern» (2018, 191) einbetten und auf diese Weise immer auch verunorten.

Darüber hinaus haben Videoplattformen wie YouTube aber die öffentliche Vorstellung davon, was Online-Archive sind und sein können, dramatisch verändert (Prelinger 2007). Das betrifft zum einen die mit der Online-Verfügbarkeit scheinbar gegebene Aufhebung der Zugangsbeschränkungen zu historischem Filmmaterial, zum anderen die Möglichkeit, dieses Material für eigene Werke weiterzuverwenden. Rick Prelinger zufolge sind beide Veränderungen innerhalb der digitalen Praxis für das aktuelle öffentliche Interesse am Zugang zu Archivbeständen verantwortlich, zugleich ist dieses Interesse aber eines, dessen Befriedigung die Möglichkeiten der Filmarchive erheblich übersteigt (ibid.). Und zwar aus Gründen, die mit der komplexen Besitzstruktur der Materialien, mit den Kosten der Digitalisierung und den mit der Digitalisierung verbundenen Problemen bei der Langzeitarchivierung zu tun haben. Ohne näher auf diesen Bereich einzugehen, lässt sich als Resultat vor allem festhalten, dass Filmarchive in der Regel jene Materialien gerade nicht online zugänglich machen können, nach denen die größte Nachfrage besteht: die in ihrem Besitz befindlichen Spielfilmkopien.

Gewissermaßen als Antwort auf diese Situation und angeregt durch Initiativen wie das European Film Gateway (EFG)² sind viele Filmarchive auch in Europa in den letzten zehn Jahren dazu übergegangen, jene Teile ihrer

2 Das Online-Portal EFG (europeanfilmgateway.eu) wurde zwischen 2008 und 2011 im Rahmen des vom europäischen Kinemathekenverbund ACE und der Europeana Founda-

Bestände zu digitalisieren und online zugänglich zu machen, die sich entweder in Public Domain befinden, für die sie die Rechte halten oder die von ihren Rechteinhaber*innen aufgegeben worden sind (die so genannten *orphan films*). Wie sich am Beispiel der über das EFG zugänglich gemachten Videos zeigt, setzt sich dieser Teilbestand vor allem aus frühen kinematografischen Ansichten und Aktualitäten, Wochenschaubeiträgen, Auftrags-, Industrie- und Lehrfilmen sowie aus Amateurfilmen zusammen – aus Filmen also, die im Archivkontext auch als «Gebrauchsfilm» (Schneider 2016) oder als «ephemere Filme» bezeichnet werden. Konzeptuell trifft diese letztere Bezeichnung einen zentralen Punkt, denn in der Vergangenheit wurden diese Filme weder von den Filmarchiven noch von der Filmwissenschaft sonderlich beachtet. Mit Siegfried Kracauer gesprochen stellen sie jenen Rest der Filmgeschichte dar, der sich zum Teil aus «Abfällen» zusammensetzt (2005 [1960], 104). Als dementsprechend schwierig erweist sich ihre historische Kontextualisierung. Trotz einer Reihe von bahnbrechenden Arbeiten in diesem Bereich³ bewegt sich das verfügbare Wissen über ephemere Filmformen nach wie vor in überschaubaren Grenzen.

Auch die Filmarchive verfügen im Allgemeinen nur über rudimentäre Informationen zu diesen Beständen: Ins Archiv aufgenommen wurden die Filme in der Regel erst, nachdem sie ihren zeitlich gebundenen, praktischen Zweck überlebt hatten, was unter anderem dazu führte, dass Aufzeichnungen über ihre Produktions- und Verwendungskontexte nicht mitüberliefert wurden. Diese Kontexte zu rekonstruieren und damit für den ephemeren Film einen vermittelnden Zusammenhang wiederherzustellen, der von genretypischen Merkmalen bis hin zu den unterschiedlichen Formen nicht-theatraler Aufführungspraktiken reichen kann, setzt einen forschungsintensiven Prozess voraus, der die finanziellen und personellen Ressourcen von Filmarchiven zumeist übersteigt und daher für deren zunehmend engere Kooperation mit der (Film-)Wissenschaft verantwortlich ist.

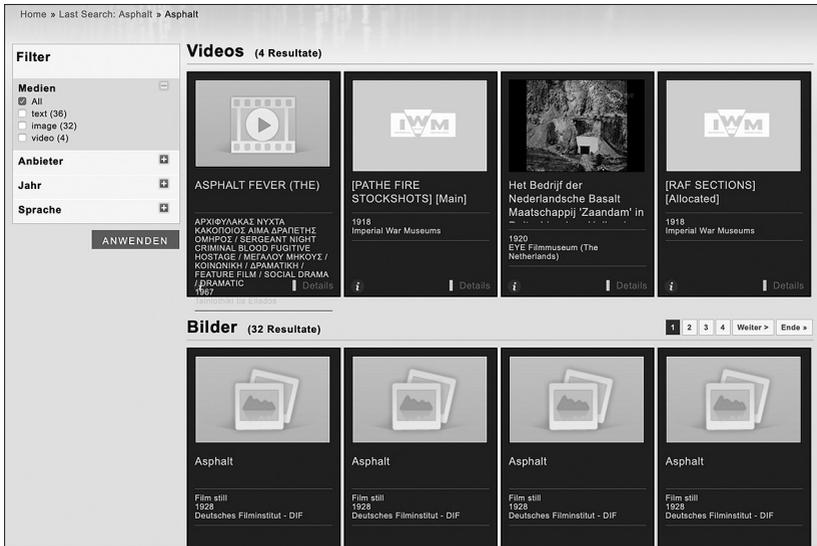
Das EFG ist das beste Beispiel dafür, dass bei der digitalen Transformation von Filmarchiven mehr auf dem Spiel steht als die Digitalisierung der Bestände und deren Überführung in eine Datenbank. Laut Selbstbe-

tion initiierten gleichnamigen Projekts entwickelt. Es ermöglicht den Zugriff auf 745 730 digitalisierte Objekte, darunter 53 484 Videos.

- 3 Stellvertretend seien an dieser Stelle die Sammelbände von Braun, Keil und King (2012) für eine institutionelle Perspektive auf das frühe Kino, von Hediger und Vonderau (2007) für den Industriefilm, von Florin, de Klerk und Vonderau (2016) für den Werbefilm, von Orgeron, Orgeron und Streible (2012) für den Lehrfilm sowie von Ishizuka und Zimmermann (2008) für den Amateurfilm genannt.

schreibung der «single access point to films, images and texts from selected collections of 38 film archives across Europe», wird selbst bei einfachen Datenbankabfragen sofort klar, dass die auf dem Portal verfügbaren Systeme zur Informations(rück)gewinnung für eine sinnvolle (Nach-)Nutzung des Materials nicht ausreichen. So erlaubt die Suchfunktion etwa nur eine einfache Suche nach Personen, Filmtiteln und Schlagworten. Die dabei erzielten Ergebnisse lassen sich zwar nach Medientyp (Video, Text, Bild), Anbieter*in, Jahr und Sprache filtern, eine chronologische oder kriterienbasierte Sortierung der Ergebnisliste ist allerdings ebenso wenig möglich wie eine neuerliche Suche in den Ergebnissen. Erschwerend kommt hinzu, dass die auf ein Archivobjekt bezogenen Medientypen in der Ergebnisliste ihre Verbindung zueinander verlieren: Die Suche nach dem Filmtitel ASPHALT (Joe May, D 1929) fördert beispielsweise 36 Texte, 32 Bilder und vier Videos zutage. Bei den Texten handelt es sich in der Hauptsache um Zensurkarten und Zeitungsausschnitte, bei den Bildern um Standfotos aus dem Film – nur der gesuchte Film selbst taucht in der Ergebnisliste nicht auf, nicht einmal als Datenbankeintrag, denn die vier gefundenen Videos haben mit Mays Film nicht das Geringste zu tun. Erst wenn man mit etwas Glück aus der Ergebnisliste die Detailansicht eines Standfotos auswählt und dem dort angegebenen Link folgt, erreicht man eine Seite, auf der das Foto dargestellt wird. In buchstäblicher Umsetzung des Begriffs «gateway» befindet sich diese Seite zwar auf einem anderen Portal (in diesem Fall «filmportal.de»), dafür enthält sie aber einen Link, der zum gesuchten Filmtitel und auf eine Seite führt, die den Großteil der Ergebnisliste des EFG zusammenführt und noch darüber hinausgehende Materialien und Informationen zum tatsächlich gesuchten Film enthält (Abb. 1).

Das zufällig ausgewählte Beispiel lässt den Schluss zu, dass beim EFG-Projekt weder die forschungsfreundliche Indexierung des Materials noch die benutzerfreundliche Gestaltung des Portals im Vordergrund standen, sondern zunächst einmal nach Lösungen für Probleme gesucht wurde, die aus der Zusammenführung der in den Datenbanken und Katalogen von 38 Filmarchiven enthaltenen Informationen entstanden sind. In der Selbstbeschreibung des EFG heißt es denn auch, das Projekt habe «Lösungen für technische und semantische Interoperabilität, Metadaten-Standards sowie Standardverfahren für die Rechtklärung und das IPR Management von Filmwerken erarbeitet». Aufgrund ihres Modellcharakters stellen diese Lösungen für die digitale Transformation der europäischen Filmarchive einen notwendigen ersten Schritt dar, der umgekehrt aber zugleich deutlich macht, dass die in den Datenbanken und Katalogen der Archive enthal-



1 Das EFG als Einstieg und Umweg

tenen Informationen noch keine kontextualisierte Vermittlung des (europäischen) Filmerbes ermöglichen: Wonach soll man schließlich in einem Bestand suchen, der vorwiegend aus ephemeren Material besteht und in dem die Filmtitel der Filmgeschichte ebenso wenig bekannt sind wie die Personen, die bei der Produktion mitgewirkt haben? Etwa nach Schlagworten, deren Umfang aber ebenfalls in keiner Liste verzeichnet ist?

Der Film als Bilddokument

«Wie sollte man das nennen, was ich vermissen?», hatte Harun Farocki (2003, 28) bereits in einem Text gefragt, der nicht zufällig in einem Sammelband zum Themenkomplex «Suchbilder» erschienen ist. In der Tat gestaltet sich die Suche nach (Film-)Bildern, die bestimmte Dinge oder Sachverhalte zeigen, noch viel schwieriger als die einfache Suche nach Filmtiteln. Wie Farocki am Beispiel der Recherche zu seinem Film *ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK* (D 1995) berichtet, brachte die Suche nach dem Begriff «Fabrikator» im Online-Stichwortkatalog der Library of Congress und des National Film Archive eine lange Liste mit Filmtreffern hervor, von denen viele allerdings gar kein Fabrikator enthielten. Offenbar war der Begriff in diesen Fällen bloß

Teil der Filmbeschreibung, nicht der Filme selbst. Bei der Verschlagwortung der Filme und bei der Überführung dieser Schlagworte in den Katalog wurde, so Farocki, «keine Unterscheidung getroffen, ob ein Begriff die Bilder beschreibt oder die Erzählung wiedergibt» (ibid., 21), weshalb aus Farockis Sicht «fast immer die Erinnerungsarbeit der Katalogarbeit vorzuziehen war» (ibid., 22).

Was Farocki vermisst, ist demzufolge zweierlei: Erstens etwas, das auch die Mehrzahl der anderen Beiträge im genannten Sammelband umtreibt, die Aussicht nämlich, in naher Zukunft mit Bildern (und nicht mit Suchbegriffen) nach Bildern suchen zu können. Tatsächlich werden computergestützte Verfahren visueller Bildersuche in naher Zukunft den Zugang zu audiovisuellen Archivbeständen erheblich vereinfachen, auch wenn diese Suche nach wie vor an Kategorien gebunden bleibt, die an Vorstellungen geknüpft sind, «die wir von einer Form, einer Gestalt, einer sichtbaren Konstellation haben» (Ernst/Heidenreich/Holl 2003, 7). Das «Unbeschreibliche an Bildern», das von fotografischen und filmischen Aufzeichnungen erstmals sichtbar gemacht wurde und damit ein «Visuelles vor jeder Semantik und Semiotik» (ibid.) darstellt, übersteigt zwar die Möglichkeiten einer bislang nur auf Ähnlichkeiten zielenden visuellen Bildersuche, einfache semantische Einheiten vom Typ «Fabrikator» wären mit entsprechend trainierten Algorithmen aber zweifellos zu identifizieren.

Auf der anderen Seite ist mit der computergestützten Identifikation von einfachen semantischen Einheiten in filmischen und filmwissenschaftlichen Zusammenhängen aber noch nicht allzu viel gewonnen. Deshalb vermisst Farocki zweitens etwas, das erst aus der Arbeit mit den im Archiv gefundenen Fabrikatoren hervorgeht: ein der jährlich erscheinenden philosophischen Zeitschrift «Archiv für Begriffsgeschichte» nachgebildetes «Archiv für filmische Ausdrücke» (2003, 28), das – ähnlich wie die Zeitschrift das Sprachbewusstsein – ein audiovisuelles Bewusstsein ausbilden soll. Farockis einschlägige Arbeiten – neben *ARBEITER VERLASSEN DIE FABRIK* wären etwa *DER AUSDRUCK DER HÄNDE* (D 1997), *GEFÄNGNISBILDER* (D 2000) oder auch *AUFSCHUB* (D 2007) zu nennen – könnten erste Einträge in dieses Archiv darstellen, wenn es etwa um die Frage nach Einstellungstypen geht, die für eine filmgeschichtliche Epoche bezeichnend sind, oder die gar, wie im Fall des Fabrikators, einen «Schlüssel zur spezifisch kinematographischen Exposition» enthalten: «Das Kino beginnt, wenn die Arbeit vorbei ist» (ibid., 26).

Im Kontext digitaler Plattformen wie dem EFG macht Farockis spezifischer Zugang, die eigenen Filme als Filmwissenschaft und als Beitrag zu

einem Archiv für filmische Ausdrücke zu begreifen, allerdings auf eine zusätzliche Schwierigkeit aufmerksam: Wie selbstverständlich setzt Farocki die kanonisierte Filmgeschichte als zentralen Bezugspunkt seiner Arbeit voraus, und damit eine Geschichte, deren Zuständigkeit für die Verortung von ephemeren Material gerade in Frage steht. Nicht bloß am Beispiel des Amateurfilms ließe sich zeigen, dass die Amateurfilmkultur sich in einer Art «Paralleluniversum» zum kommerziellen ebenso wie zum künstlerischen Kino entwickelt hat. Auch der Lehr- oder Unterrichtsfilm fiele aus dieser Geschichte heraus, weil er von Anfang an um Abgrenzung zu den als allzu unterhaltend eingestuften Verfahren filmischen Erzählens bemüht war. Eine Unterscheidung von Rothöhler aufgreifend könnte man sagen, dass der Bezug zur kanonisierten Filmgeschichte das bewegte Bild als «Blickdokument» fokussiert, das heißt als historisch variable Form der Wahrnehmung und Darstellung bestimmter Dinge und Sachverhalte, während es in Archivzusammenhängen zunächst einmal darum gehen müsste, es als «Bildokument» zu erfassen, d. h. «als konkretes, in seiner geschichtlichen Bedingtheit zu lesendes Quellenmaterial» (2018, 198). Der eine Zugang schließt den anderen zwar nicht aus, wie aber im Folgenden am Beispiel von drei sehr ähnlich angelegten Online-Plattformen zur filmischen Geschichte der Stadt zu zeigen sein wird, setzt die Wiedereinschreibung ephemerer Filmformen in den Kanon der Filmgeschichte deren historiografische Auswertung als Bilddokumente voraus.

Filmische Kartografien

Athen, Barcelona, Bologna, Brüssel, Frankfurt, Kopenhagen, Liverpool, Stockholm, Turin, Wien: Was diese europäischen Städte unter anderem miteinander verbindet, ist erstens, dass sie bisher nicht in derselben Weise als «filmische Städte» (*cinematic cities*, Clarke 1997) wahrgenommen wurden wie etwa Berlin, Paris, Rom oder London (von New York und Los Angeles ganz zu schweigen), dass zweitens aber ein Teil ihrer filmischen Geschichte online zugänglich und bis zu einem gewissen Grad auch historisch und geografisch erschlossen ist. Die drei maßgeblich dafür verantwortlichen Projekte teilen einige grundsätzliche Überlegungen (was ihren Vergleich ermöglicht), unterscheiden sich aber – nicht zuletzt aufgrund der technischen Möglichkeiten zum Zeitpunkt der Projektdurchführung – hinreichend stark voneinander, sodass bestimmte Entwicklungstendenzen in der digital-archivarischen Praxis über die Chronologie der Projekte hin-

weg erkennbar werden. Dies betrifft insbesondere den Umfang und die Tiefe der Erschließung des jeweiligen Bestands an Filmen sowie die Implementierung von Verfahren der Informationsrückgewinnung. Allen drei Projekten ist gemeinsam, dass sie den im Titel des Artikels angekündigten Begriff des «Mapping» sowohl buchstäblich als auch metaphorisch umsetzen. Buchstäblich, indem sie in mühsamer Kleinarbeit die in den einzelnen Filmen eines Bestandes identifizierbaren Orte auf einen interaktiven Stadtplan übertragen, metaphorisch, weil die Filme auch noch in anderer Hinsicht «verortet» werden, wenn man sie – wie das in allen drei Projekten der Fall ist – mit Begriffen der Raumnutzung verknüpft, die der Raumsoziologie entlehnt sind, oder mit auf den einzelnen Film bezogenen historischen Aufzeichnungen, Erfahrungen und Ereignissen, die zum Bestand der Geschichtswissenschaft zählen. Auch wenn es zunächst nicht den Anschein hat, geht sowohl die buchstäbliche als auch die metaphorische Verortung der Filme hier über ein rein positivistisches Unterfangen hinaus, das die Bilder lediglich mit den ihnen zugrunde liegenden stadträumlichen oder historischen «Fakten» verknüpfen würde. Bei genauerem Hinsehen wird nämlich deutlich, dass sowohl der semantischen Verknüpfung der Bilder mit Denksystemen als auch der Verortung im Stadtraum die Vorstellung zugrunde liegt, den ephemeren Film «als eine Art materielles Gedächtnis zu entdecken» (Schmidt-Lauber/Zechner 2018, 12), das heißt ihn zunächst und bevor man ihn in größere Erklärungszusammenhänge einfügt, als «Bilddokument» ernst zu nehmen.

Während das am Department of Communication and Media und an der School of Architecture der University of Liverpool angesiedelte *City in Film*-Projekt (2006–2008) mehr als 1 700 Filme über Liverpool in einer Datenbank erfasste und das Nachfolgeprojekt, *Mapping the City in Film* (2008–2010)⁴ einige der dabei erhobenen geografischen Daten auf einer Landkarte in Google Earth zugänglich machte, stützte sich das vom Ludwig Boltzmann Institut für Geschichte und Gesellschaft gemeinsam mit dem Österreichischen Filmmuseum und D&S (Gustav Deutsch und Hanna Schimek) durchgeführte Projekt *Film.Stadt.Wien* (2009–2011)⁵ auf einen Bestand von etwa 100 Filmen über Wien im Archiv des Österreichischen Filmmuseums, um an diesem Beispiel die vielfältigen Beziehungen zwischen Stadt und Film auszuloten. Das Erschließungsinteresse orientierte sich dabei in

4 *Mapping the City in Film* (Liverpool): <https://www.liverpool.ac.uk/architecture/research/cava/cityfilm/>

5 *Film.Stadt.Wien* (Wien): <http://stadtfilm-wien.at/>

erster Linie an Gesichtspunkten einer filmischen Topografie, die den Blick in Richtung der städtischen Strukturen und in Richtung der Verhältnisse zwischen dem gebauten Raum der Architektur, dem gelebten Raum der sozialen Akteur*innen sowie den räumlichen Repräsentationsformen lenkte (Mattl 2012). Das *I-Media-Cities* Projekt (2016–2019)⁶ schließlich, das mit der Ausnahme von Liverpool alle oben genannten Städte umfasst, geht auf eine Initiative von Filmarchiven und Forschungsinstitutionen zurück, den in den beteiligten Archiven vorhandenen Bestand an Stadtfilmen (in erster Linie ephemere und Gebrauchsfilme, aber auch Spiel- und Dokumentarfilme) online zugänglich zu machen und diesen sowohl historisch als auch soziologisch und anthropologisch sowie im Hinblick auf die Geschichte der Stadtplanung zu erschließen (Sala/Bruzzo 2019).⁷

Von der unterschiedlichen Dimensionierung der Projekte einmal abgesehen, fällt am Liverpooleser Projekt zunächst der auf die Gesamtheit der Filme zielende Zugang auf: Alle aktuell in den Archiven landesweit noch verfügbaren Filme über Liverpool wurden erfasst, was notwendig zu Einschränkungen bei der Erschließung und beim Zugang führte. Die Datenbank ist demgemäß nicht mehr und nicht weniger als ein Online-Katalog, der sich zum einen nach archivüblichen Kriterien durchsuchen lässt, zum anderen aber für die Erschließung des Stadtfilms spezifische Merkmale auflistet, die unter den Begriffen «Spatial Representation» und «Spatial Usage» zusammengefasst werden und damit eine erste auf den Stadtraum bezogene Taxonomie von Suchbegriffen anbieten. Mit der Ausnahme von 26 Archivfilmen, die auf der Plattform unter dem Menüpunkt «Videos» aufgerufen werden können, erlaubt der Katalog keinen direkten Zugang zu den Filmen selbst, dafür aber zu den in den Archiven noch vorhandenen technischen Metadaten inklusive Kurzbeschreibung und Katalognummer, die um Einträge zum räumlichen Gebrauch und zu den dargestellten Orten ergänzt wurden. Grundsätzlich wäre es also möglich, im Gesamtbestand nach bestimmten Darstellungen von gesellschaftlichen Verwendungsweisen des urbanen Raums zu suchen (etwa nach urbanen Räumen, die der *leisure and recreation*, der Freizeitgestaltung, dienen) und die Ergebnisliste mit den Onlinekatalogen der angezeigten Archive abzugleichen, um doch noch Zugang zu den Filmen zu erhalten.

6 *I-Media-Cities* (Athen, Barcelona, Bologna, Brüssel, Frankfurt, Kopenhagen, Stockholm, Turin, Wien): <https://www.imediacityes.eu/>

7 Der Autor dieser Zeilen war am *Film.Stadt.Wien* Projekt unmittelbar, am *I-Media-Cities* Projekt gegen Ende zumindest am Rande beteiligt.

Neben der Erhebung und Verschlagwortung eines Gesamtbestandes an verfügbaren Filmen ist am Liverpooler Projekt vor allem das Forschungsdesign sowie der Umstand bemerkenswert, dass die Recherche nach verfügbaren Filmen nicht bloß auf die Kataloge der einschlägigen Film- und Fernseharchive beschränkt war, sondern ebenso die Sammlungen regionaler Amateurfilmclubs berücksichtigte. Das eine ist mit dem anderen eng verbunden, zielte die Erhebung des Gesamtbestandes doch auf die Einrichtung eines räumlichen Datenbankmodells der urbanen filmischen Geografie, das die Stadt im Film als relationalen Knotenpunkt archivierter Bildräume begreift und nicht mehr, wie dies in den Arbeiten über die filmische Stadt bisher üblich war, als virtuelle Chronologie einzelner narrativer Momente (Roberts 2012, 191; Clarke 1997).

Nun verlangt der im Liverpooler Projekt etablierte umfassende räumliche Bezugspunkt geradezu nach einer Erweiterung des Bestandes um die Produktionen von Amateur*innen, und zwar aus dem einfachen Grund, weil bestimmte Orte und bestimmte räumliche Gebrauchsweisen nirgendwo sonst aufgezeichnet wurden. Bei der quantitativen Auswertung ermöglichte der Amateurfilmbestand darüber hinaus einen Vergleich mit den von der professionellen Produktion festgehaltenen Orten und Gebrauchsweisen: Les Roberts zufolge verschiebt sich beim Amateurfilm «the cinematic geography from the «iconicity» of the city centre to include schools, pubs, clubs, sports venues, local churches, cafés and restaurants, local communities, as well as residential areas, particularly the tenement housing blocks that became a prominent feature of Liverpool's urban landscape from the 1930s» (ibid., 208). Mit anderen Worten: Dem von der professionellen Produktion erzeugten ikonischen, repräsentativen Bild der Stadt setzt der Amateurfilm eine Vielzahl von Bildern oder Ansichten des Stadtraums entgegen, die noch eng mit der Alltagswahrnehmung und Erfahrung der Stadtbenutzer*innen verknüpft sind.

Das Forschungsdesign des Liverpooler Projekts, nämlich die in den Filmen dargestellten Orte auf den Stadtplan zu übertragen und damit den User*innen die räumliche Erschließung der filmischen Archivstadt zu ermöglichen (Abb. 2), fand auch in den beiden anderen Projekten Anwendung. Im Unterschied zum Liverpooler Projekt gingen aber, wie erwähnt, weder das *Film.Stadt.Wien* noch das *I-Media-Cities* Projekt von einem Gesamtbestand an aktuell verfügbaren Filmen aus, sondern von einer Auswahl an bereits digitalisierten (oder wenigstens zur Digitalisierung vorgesehenen) Filmen im Besitz der Archive.

<p>About us</p> <hr/> <p>Undergraduate</p> <hr/> <p>Postgraduates</p> <hr/> <p>International</p> <hr/> <p>Student Support</p> <hr/> <p>Exchanges</p> <hr/> <p>Research</p> <ul style="list-style-type: none"> Acoustics Research Unit Architectural and Urban History ARCHIAM Centre for Architecture and the Visual Arts Environment, Sustainability and Technology Urban Form and Social Space Research impact Studies <hr/> <p>Gallery</p> <hr/> <p>Facilities</p> <hr/> <p>News</p> <hr/> <p>Events</p>	<p>City in Film Map Catalogue Videos Events Publications Project Team Contact Links</p> <hr/> <p>Liverpool - City in Film</p>  <p>This version of the Liverpool - City in Film map features location data relating to 176 former cinema sites across Merseyside. It also features a selection of embedded videos of digitized films of the city made by amateur filmmakers and others dating back to the 1930s.</p> <p>To view and navigate the full version of the map, which includes all geo-located data from the City in Film catalogue, download the KMZ file here for viewing in the Google Earth browser (when it has finished downloading click on the file to open in Google Earth).</p>
--	--

2 Zugang zum City in Film Projekt über den Stadtplan

Während das Liverpooler Projekt jedoch auf der Grundlage seines raumbezogenen Datenbankmodells noch eine klassische Publikationsstrategie mit Monografien, Sammelbänden und Zeitschriftenbeiträgen verfolgte,⁸ stand bei den beiden anderen Projekten der webbasierte Zugang zum Material sowie dessen digitale Erschließung und Kontextualisierung im Vordergrund. War das Liverpooler Projekt eher forschungsgetrieben, so könnte man sagen, dass das *Film.Stadt.Wien* und das *I-Media-Cities* Projekt eher archivgetrieben waren: die Onlineplattformen selbst sind das Ergebnis der Forschung.

Der Umstand, dass in beiden Projekten die Filme online zugänglich gemacht wurden, erforderte allerdings – nicht zuletzt im Sinne der eingangs beschriebenen filmvermittelnden Funktion der Filmarchive – eine weitaus detailliertere Erschließungspraxis, als sie bislang von den Archiven betrieben wurde. Während sich die zu einem Film verfügbaren Metadaten normalerweise auf das im Archiv gespeicherte Objekt, den Film als ganzen beziehen, wurden bei *Film.Stadt.Wien* wie auch bei *I-Media-Cities* die Filme auf der Ebene der Einstellung annotiert, und zwar der Überlegung folgend, dass es möglich sein muss, aus Filmen auf eine ähnlich genaue Weise zitier-

8 Eine vollständige Liste aller aus dem Projekt hervorgegangenen Publikationen ist unter <https://www.liverpool.ac.uk/architecture/research/cava/cityfilm/publications/> abrufbar (letzter Zugriff am 9. November 2019).

Amateuraufnahmen Wien, Frühjahr 1938

KURZ-SYNOPSIS

Amateuraufnahmen Wiens aus den Wochen nach dem "Anschluss" im Frühjahr 1938

Änderungsgeschichte

TECHNISCHE ANGABEN

JAHR 1938	FARBSYSTEM S/W
FORMAT 9.5 mm	TONSYSTEM Stumm
LAUFZEIT 9 Min. 16 Sek.	MATERIAL Acetat
HERKUNFT Österreichisches Filmmuseum	

GENRE

Aktualität

VIDEO



BILDER

////

MATERIALIEN

- [Zeitungsartikel über die Nacht vom 11. auf 12. März](#)
- [Reichsgesetz über die Wiedervereinigung](#)
- [Volksabstimmung vom 10. April](#)
- [Quellenmaterial: Hitler am Heldenplatz](#)
- [Bilderstrecke: Hitler in Österreich](#)
- [Wien feiert den 1. Mai](#)

3 Videofenster der Film-Stadt-Wien-Seite

ren zu können wie aus Büchern – indem man die Nummer der Einstellung (sofern vorhanden) oder zumindest den Timecode angibt. Beim *Film.Stadt.Wien*-Projekt ist die technische Umsetzung dieser Annotationspraxis noch vergleichsweise einfach gestaltet: Die auf Einstellungsebene operierende detaillierte Filmbeschreibung ist, zusammen mit allen anderen verfügbaren Annotationen (die historische Anmerkungen, Akteur*innen sowie Räume und Orte auflisten) auf der Website unterhalb des Videofensters zugänglich. Für die Benutzung ergibt sich daraus der Nachteil, dass das Video und die Beschreibung nicht gleichzeitig betrachtet werden können (Abb. 3). Dazu kommt als weitere Schwierigkeit, dass der in der Filmbeschreibung angegebene Timecode zwar mit dem auf der Website eingebetteten Video übereinstimmt, aber nicht zwangsläufig mit der im Archiv aufbewahrten Filmkopie.

Das Problem der genauen Zuordnung von Annotationen zu Einstellungen ist auf der *I-Media-Cities* Plattform im Ansatz bereits gelöst: Beim Abspielen des Videos öffnen sich automatisch im Annotationsfenster die mit der jeweiligen Einstellung verknüpften Metadaten. Diese enthalten Angaben zum Ort der Aufnahme sowie die zutreffenden Schlagworte aus



4 Videofenster und daneben die Annotation auf Einstellungsebene auf der I-Media-Cities-Seite

einer im Vorfeld festgelegten Taxonomie von Suchbegriffen, welche die Bereiche «Activities, Buildings & Structures, Events, Film Technique, Means of Transportation, Nature, Objects» sowie «Organisations & Ideologies» umfasst. Zu diesen manuell mit der Einstellung verknüpften Annotationen kommen noch solche, die von der automatischen Bilderkennung generiert wurden. Abgesehen davon, dass letztere nur triviale Objekte im Bild erkennt, so Parkbänke, Busse, Züge, Pferde und vor allem «single persons», ist sie auch nicht in der Lage, aus der Massierung von «single persons» in einer Einstellung auf den Begriff der «Menschenmenge» zu schließen. Das führt mitunter zu einer massiven Inflation von gleichartigen Annotationen, die nicht nur von den relevanten Schlagworten ablenkt, sondern auch aufgrund des damit verbundenen Datenvolumens entsprechende Rechenleistung und Übertragungsqualität voraussetzt.

Obwohl die Annotation auf Einstellungsebene (Abb. 4), die auch ortsbezogene Daten zur Georeferenzierung umfasst, ein ausgesprochen arbeitsintensiver Prozess ist, verspricht sie, den Zugang zum filmischen Objekt und damit zum gesamten Bestand des Filmarchivs grundlegend zu verändern. Aufgrund der Indexierung wird jede einzelne Einstellung eines Films zum Suchbild, von dem ausgehend der gesamte Bestand nach statistischen Häufungen, Singularitäten, Ähnlichkeiten und Unterschieden durchforstet werden kann – zumindest theoretisch, denn in keinem der beiden mit Annotationen auf Einstellungsebene arbeitenden Projekte ist diese Funktion

bislang realisiert. Beim *Film.Stadt.Wien*-Projekt operiert nur die detaillierte Filmbeschreibung auf Einstellungsebene, alle anderen Annotationen zu Räumen, Orten und Akteuren sowie die historischen Anmerkungen beziehen sich ausschließlich auf den Film als ganzen. Trotz des vergleichsweise einfachen Datenbankmodells, das der *Film.Stadt.Wien*-Seite zugrunde liegt, erlaubt dieses auf der anderen Seite eine sehr effiziente Suche im Gesamtbestand: Erstens kann dieser bereits auf der Startseite nach «Filmen», «Akteuren» oder «Landmarks» geordnet angezeigt werden, zweitens sind – mit Ausnahme der Filmbeschreibungen – alle Annotationen zu einzelnen Filmen miteinander verbunden, das heißt man sieht auf einen Blick, welche Filme zum Beispiel Aufnahmen des Stephansdoms enthalten oder bestimmte Formen der Raumnutzung (etwa durch Feste und Paraden) zeigen.

Obwohl die *I-Media-Cities*-Plattform Annotationen direkt mit den Einstellungen verknüpft, fehlt dort diese unmittelbare Verbindung der Annotationen mit dem Gesamtbestand. Es ist zwar möglich, eine Suche in den zu einem Film verfügbaren Annotationen (*tags*) durchzuführen, die Suche bezieht sich dabei aber nur auf den ausgewählten Film. Wer hingegen den Gesamtbestand nach einer bestimmten Annotation (etwa nach einer bestimmten Einstellungsgröße oder einem bestimmten Aktivitätstyp) durchsuchen will, muss den Umweg über die in der Menüleiste angebotenen Suchbegriffe gehen. Erst dann erhält man eine Liste mit Filmen, in denen die gesuchte Annotation vorkommt, und kann sich, nachdem man jeden Film einzeln aufgerufen hat, die dem Suchbegriff entsprechenden Einstellungen anzeigen lassen.

Mapping

Als materielles Gedächtnis betrachtet stellt der ephemere Stadtfilm also selbst eine Art von (Film-)Archiv dar: ein Archiv der historischen Wahrnehmungs- und Darstellungsweisen des Stadtraums ebenso wie eines der Produktionsbedingungen und Vorführungspraktiken der Filme und der Ereignisse, die diese Filme festgehalten oder auf die sie reagiert haben. Wie sich am Beispiel der drei vorgestellten Projekte allerdings zeigt, ist nicht jede dieser Dimensionen gleichermaßen gut erschlossen: Die Indexierung der Filme bezieht sich in erster Linie auf die dem Forschungsprojekt zugrundeliegenden Wahrnehmungs- und Darstellungsweisen des Stadtraums, während Informationen zu historischen Ereignissen nur fallweise eingebunden werden und Hinweise zu Produktionsbedingungen und Vor-

führungspraktiken durchgängig fehlen. Das mag zum einem mit Lücken in der Überlieferung von Kontexten zu tun haben, die selbst durch intensive Recherchen nicht geschlossen werden können, ist zum anderen aber ein weiterer Hinweis darauf, dass weite Teile des ephemeren Films nach wie vor zu den wenig erforschten Gebieten zählen – womit sich zum Schluss die Frage aufdrängt, welchen Beitrag die vorgestellten Projekte zur Erforschung dieser Gebiete leisten.

Die einfachste und naheliegende Antwort auf diese Frage ist natürlich die, dass sie die Filme überhaupt sichtbar machen und damit die Voraussetzung dafür schaffen, dass mit ihnen gearbeitet werden kann. Daneben stellen sie mit der Indexierung des Materials nach räumlichen und konzeptuellen Gesichtspunkten Verbindungen her: Einerseits zwischen den Filmen selbst, andererseits zwischen den Filmen und dem Stadtraum oder den Filmen und den Möglichkeiten, den Stadtraum zu denken. Das Mapping schafft erste Einstiegs- und Orientierungspunkte für den Zugang zu den vielfältigen «Bild dokumenten», Ansichten, Ereignissen und Erfahrungen, die von den Filmen festgehalten wurden, gleichzeitig verändert es den Blick auf die in den Filmen dargestellte Stadt, indem es der einfachen historischen Abfolge oder der Einteilung der Filme nach unterschiedlichen Gattungen räumliche und konzeptuelle Gesichtspunkte zur Seite stellt. Als Praxis der Orientierung eröffnet das Mapping also unterschiedliche Formen des Überblicks über einen mitunter sehr heterogenen Bestand, der allein mit der Sichtung der Filme nicht zu haben wäre. Inwieweit diese Form der Orientierung bereits ausreicht, um weiterführende Forschungen anzustoßen, wird sich allerdings erst in der Zukunft zeigen.

Literatur

- Braun, Marta / Keil, Charlie / King, Rob / Moore, Paul / Pelletier, Louis (Hg.) (2012) *Beyond the Screen: Institutions, Networks, and Publics of Early Cinema*. New Barnet: John Libbey Publishing.
- Clarke, David B. (Hg.) (1997) *The Cinematic City*. London / New York: Routledge.
- Ernst, Wolfgang / Heidenreich, Stefan / Holl, Ute (Hg.) (2003) *Suchbilder. Visuelle Kultur zwischen Algorithmen und Archiven*. Berlin: Kadmos.
- Farocki, Harun (2003) Wie soll man das nennen, was ich vermisste? In: Ernst/Heidenreich/Holl 2003, S. 17–29.

- Florin, Bo / de Klerk, Nico / Vonderau, Patrick (Hg.) (2016) *Films that Sell: Moving Pictures and Advertising*. London: BFI/Palgrave.
- Hediger, Vinzenz / Vonderau, Patrick (Hg.) (2007) *Filmische Mittel, industrielle Zwecke. Das Werk des Industriefilms*. Berlin: Vorwerk 8.
- Ishizuka, Karen I. / Zimmermann, Patricia R. (Hg.) (2008) *Mining the Home Movie. Excavations in Histories and Memories*. Berkeley / Los Angeles: University of California Press.
- Kracauer, Siegfried (2005) *Theorie des Films. Die Errettung der äußeren Wirklichkeit* [1960]. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Krautkrämer, Florian (Hg.) *Montage AV* 26,1, 2017 («Streams and Torrents»).
- Mattl, Siegfried (2012) Stadtfilm Wien und danach. In: *Dérive. Zeitschrift für Stadtforschung* 48, S. 43–46.
- Orgeron, Devin / Orgeron, Marsha / Streible, Dan (Hg.) (2012) *Learning with the Lights Off: Educational Film in the United States*. New York: Oxford University Press.
- Prelinger, Rick (2007) Archives and Access in the 21st Century. In: *Cinema Journal* 46,3, S. 114–118.
- Roberts, Les (2012) *Film, Mobility, and Urban Space: A Cinematic Geography of Liverpool*. Liverpool: Liverpool University Press.
- Rothöhler, Simon (2018) *Das verteilte Bild. Stream, Archiv, Ambiente*. Paderborn: Wilhelm Fink.
- Sala, Teresa M. / Bruzzo, Mariona (Hg.) (2019) *I-Media-Cities. Innovative e-Environment for Research on Cities and the Media*. Barcelona: Edicions de la Universidad de Barcelona.
- Schmidt-Lauber, Brigitta / Zechner, Ingo (2018) Mapping. Begriff und Verfahren. In: *Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 1, S. 11–17.
- Schneider, Alexandra (2016) Theorie des Amateur- und Gebrauchsfilms. In: *Handbuch Filmtheorie*. Hg. v. Bernhard Groß & Thomas Morsch. Wiesbaden: Springer, S. 1–18.