



Die Mikroanalyse der Filme von Lavanchy-Clarke

Von Hansmartin Siegrist, August 2024¹

Mehr als jedes unbewegte Bilddokument eröffnen uns die frühesten Filme ein Guckloch in eine seit fünf Generationen vergangene Epoche. Hätten die Pioniere Muybridge, Marey, Edison und Lumière im Jahr 1895 über die gleiche Zeitspanne zurückgeblickt, wären sie in einer vormodernen Welt angekommen – Jahre vor der Unabhängigkeit der Vereinigten Staaten und der Französischen Revolution. Der phänomenale **Doppelcharakter von spontanem Realitätseindruck und manipulativer Technologie** erhob das spätere Zwillingsmedium Film und Kino zur ästhetischen Epochenschwelle einer "**Leitkunst der Moderne**". Dieses qualifizierte Miteinander von Naturalismus und Konstruktivismus, von quasi-unmittelbarer Aufzeichnung und vielfacher Bearbeitbarkeit der kinematografischen Bilder, bleibt bis heute diskursprägend. Das kritische Zusammengehen von Pseudo-Materialität und Bildtechnologie hat sich durch die Digitalisierung sogar noch verstärkt: Virtualisierung, globale Diffusion und die endlosen Diskussionen um das Artefaktische zwischen "data", "facta" und "ficta" sollen hier als Stichworte genügen. Dies unterstreicht die Notwendigkeit, die Herausbildungsgeschichte der Kinematografie transdisziplinär, kontextuell und in maximaler Breite und Tiefe zu durchleuchten.

Wieso dieser Essay?

Wer seine Laufbahn im Bereich der Film- und der elektronischen Bildmedien zweispurig auf Theorie und Praxis ausrichtet und universitäre Lehre und Forschung mit Filmproduktion zu verbinden versucht, handelt sich ein paar arbeitsökonomische und karrierepolitische Nachteile ein. Eine über vierzigjährige Tätigkeit an Universitäten und Kunsthochschulen und eine fast ebenso lange Aktivität in der Auftragsfilmproduktion bot mir aber die Chance, den fundamentalen technologischen Wandel im Filmhandwerk von analog, digital und hybrid mit jenem fast ebenso tiefgreifenden Paradigmenwechsel in den Bild- und Medienwissenschaften intensiv mitzuerleben – und auch ein bisschen mitzugestalten. Dieser Text ist deshalb ein Versuch, die akademischen, archivarisches und filmproduktionsellen Aspekte und Methodendiskussionen von *Early Cinema* anhand eines Erfahrungsberichts produktiv zusammenzubringen.

50 Sekunden Basel 1896²

Mit dem Projekt dieses Titels wollten wir am Seminar für Medienwissenschaft der Universität Basel dazu einen konkreten Beitrag leisten und eine spartenübergreifende

¹ Für ihre kritische Durchsicht danke ich Felix Rauh, David Pfluger und Roland Cosandey.

² Auf der Website des Forschungsprojekts sind einige der Filme von Lavanchy-Clarke zu sehen:

<https://50sekundenbasel1896.ch/filme.html>

Methodologie entwickeln. Ausgangspunkt war **Lumière 308³: Bâle – Le pont sur le Rhin**, den der Schweizer Filmpionier François-Henri Lavanchy-Clarke (1848-1922) am 28. September 1896 in Szene gesetzt hatte – mit einem vom Lumière-Operator Constant Girel (1873-1953) bedienten *Cinématographe*.



Lumière 308 F003 (rechts im Bild: Komponist Hans Huber)
© Cinémathèque suisse



F. H. Lavanchy-Clarke, Cannes,
um 1900 ,© Fondation Herzog Basel

François-Henri Lavanchy-Clarke, a man of many missions

François-Henri Lavanchy-Clarke war nicht der erste der frühesten Filmpioniere, aber der vielseitigste: Als begabter Amateurfotograf und Konstrukteur von Verkaufsautomaten finanzierte er ab 1890 in Paris die chronofotografischen Weiterentwicklungsarbeiten von Georges Demenÿ. Dieses Engagement brachte ihn in Kontakt mit den Lyoner Fotofabrikanten Lumière, für deren *Cinématographe* er im Frühling 1896 eine der frühesten Konzessionen erwarb.

Als Missionar, pietistischer Prediger, gefeierter Vortragsredner und Reformers der internationalen Blindenhilfe hatte Lavanchy-Clarke schon früh Lichtbildapparate und Phonographen verwendet. Wie kein anderer seiner Mitstreiter und Konkurrenten setzte er den *Cinématographe* systematisch für aggressives Marketing ein: für den *Sunlight*-Konzern des englischen Grossindustriellen William Hesketh Lever. Dessen moderne Seifenprodukte hatte Lavanchy-Clarke schon 1889 in der Schweiz und wenig später auch im europäischen Markt eingeführt. Ab 1898 stampfte er in Olten seine Fabrik *Helvetia-Sunlight* aus dem Boden, um die Boykottmassnahmen des Schweizer Seifenkartells zu unterlaufen.

Zusammen mit dem Schokoladenfabrikanten Philippe Suchard gehört Lavanchy-Clarke zu den ersten Schweizer Unternehmern, die ihre modernen Konsumgüter mit lautstarken Kampagnen amerikanischen Zuschnitts bewarben. Dies unter Einsatz der damals neusten Medien: farbige Plakate und Emailplatten, Kataloge und Jahrbücher in riesigen Auflagen, verbunden mit Zielgruppen- und Event-Marketing wie Wettbewerben und Verkaufsfaktionen.

Lavanchy-Clarke's rund zehnjähriger Einsatz des *Cinématographe* deckt sich mit jenem der Lumière, die ihren kombinierten Aufnahme-Kopier-Projektionsapparat nicht weiterentwickelten und vertrieben. Nachdem er mindestens vier Kinematografen erworben und teilweise auch modifiziert hatte, filmte er zunehmend nur noch im privaten Rahmen, um nach 1906 das aktive Filmen aufzugeben.

³ 308 entspricht der Nummer im alten *Catalogue Lumière*, vgl. <https://catalogue-lumiere.com/>. Im neuen Katalog von Aubert und Séguin figuriert der Film unter 1375.



Lumière 310 *Cortège arabe* F474

© Cinémathèque suisse:

Lavanchy-Clarke (rechts) vor seinem Expo-Pavillon



Lumière 316 F248 *Lausanne: Défilé du 8e Bataillon*

© Cinémathèque suisse:

Lavanchy-Clarke mit Product Placement für Sunlight

Unsere Untersuchung der 765 erhaltenen Fotogramme dieses knapp 50sekündigen Nitrat-Films weitete sich in fast zehnjähriger Mikroanalyse-Arbeit schnell aus: auf die Erforschung des gesamten, bis anhin sträflich unterschätzten Medienschaffens von Lavanchy-Clarke. Möglich wurde dies, weil wir seine wesentlichen Nachlässe auffinden konnten, aber auch – begünstigt durch den transdisziplinären Ansatz – durch die Erschließung namhafter Drittmittel.⁴ Dank der Hilfestellungen von *Cinémathèque suisse* und *Memoriav* konnten wir nach schwierigen Verhandlungen mit dem an unserer Forschungsarbeit wenig interessierten *Institut Lumière* zumindest die Contretype-Sammelrolle *Lumière en suisse* von 1995 auf 4K digitalisieren⁵. Roland Cosandey schliesslich verhalf uns zu einer engen Zusammenarbeit mit den *Archives Françaises du Film Bois d'Arcy*, wo Béatrice de Pastre und Dominique Moustacchi die längst überfällige Konservierung und 4K-Digitalisierung des *Dépôt Lavanchy-Clarke* initiierten. Es gelang uns, fast alle dieser rund 50 "neuen" Schweizer *vues* zu lokalisieren und auch viele exakt zu datieren. Dadurch erweiterte sich das Intensivstudium von *Bâle – Le pont sur le Rhin* um den Werkzusammenhang von Lavanchy-Clarke's gesamtem erhaltenem filmischem Oeuvre.

Ziel einer solchen 360°-Analyse ist es, qualifizieren und rekonstruieren zu können, was in, vor, hinter und zwischen den Einzelbildern und ihrer Projektion liegt und steht – immer mit dem Vorsatz: **Herauslesen und nicht Hineininterpretieren!** Es galt also, das nötige Kontextwissen zu erwerben, zum räumlichen, zeitlichen und sozialen Umfeld, aber auch zum gesamten Corpus der Produktionen von und mit Lavanchy-Clarke, Constant Girel und letztlich auch der des Hauses Lumière.

Wo liegt der Mehrwert von digitalen Tools?

Bei Projektbeginn gab es nur spärliches Quellenmaterial zur frühesten Basler Kinematografie. So fanden sich ein paar Zeitungsnotizen, v. a. Annoncen und zwei bestellte Artikel, die wir heute als Publireportagen des Veranstalters bezeichnen würden.

⁴ Sie ermöglichten nicht nur Publikationen wie mein Buch *Auf der Brücke zur Moderne. Basels erster Film als Panorama der Belle époque*. Basel, cmv 2019, sondern 2022 auch die Produktion des abendfüllenden Dokumentarfilms *Lichtspieler – Wie Lavanchy-Clarke die Schweiz ins Kino holte* und die Ausstellung *Kino vor dem Kino: Lavanchy-Clarke, Schweizer Filmpionier* im Basler Museum Tinguely. *Lichtspieler* ist auf www.playsuisse.ch zu visionieren.

⁵ Diese Sammelrolle ab einer Zwischenpositiv-Kontaktkopie entspricht bestenfalls einer dritten Kopie-Generation. Dass sich ihr 4K-Digitalisat als dennoch höchst detailauflösend erwies, hat mit der hohen Qualität des Lumièreschen Filmmaterials und der sorgfältigen Arbeit des Konservierungspioniers Jean-Paul Boyer (1921-1974) zu tun. 1995, zur Jahrhundertfeier des *Cinématographe*, beschenkte Frankreich die Schweiz und andere Länder der Frankophonie mit ausgewählten Musterrollen von entsprechenden Lumière-Veduten.

Unser Wissensstand war also sehr begrenzt.⁶ Die wenigen auf uns gekommenen Briefe von Lavanchy-Clarques **Opérateur⁷ Constant Girel** an seine Mutter in Lyon⁸ stellen zwar einen aussergewöhnlichen Glücksfall dar, sagen aber ausser der Klage über das schlechte Wetter nichts aus zu den Basler Produktionsverhältnissen. Sogar nach mehrjähriger, intensivster Archivsuche fanden wir kein weiteres externes Dokument, das Konkretes über die erste, dreitägige Filmerei von Lavanchy-Clarke berichtet hätte. Das Ausbleiben von schriftlich überlieferten Publikumsreaktionen auf die angebliche Mediensensation der Kinematographie erstaunt nur auf den ersten Blick. Lumières *Cinématographe* war nämlich, allen nationalistischen Legenden zum Trotz, keine solitäre Erfindung. Ihr Apparat war lediglich das kurzfristig konkurrenzstärkste Produkt einer internationalen industriellen Entwicklung – und letztlich nichts anderes als eine Weiterentwicklung der Chronofotografie, deren "lebende Bilder" schon seit Jahren in Vortragssälen, Ausstellungen und auf Rummelplätzen zu sehen waren. Noch viel weniger konnte Lavanchy-Clarques handlicher *Cinématographe* auf der Rheinbrücke neben den unzähligen Apparaten der damals enorm wachsenden Gemeinde der Profi- und Amateurfotografen als Attraktion auffallen. Zur Rekonstruktion der medienästhetischen und historischen Kontexte blieb uns deshalb nichts anderes übrig, als über die Identifikation möglichst vieler abgebildeter Personen und über die genaue Datierung und Lokalisierung der gefilmten Szenen die Grundlagen zu einer effizienten Archivsuche zu schaffen, um deren Ergebnisse wiederum in die Bildanalyse einfließen zu lassen. Die immer zahlreicheren digitalen Instrumente und Findmittel für schnellen Zugriff auf unterschiedlichste Datenbanken, für Fotogrammetrie, Gesichtserkennung usw. erleichterten und beschleunigten die Arbeit dabei enorm.



© Fondation Herzog Basel

Pionier der Farbfotografie

Die Kombination fotogrammetrischer, astronomischer, baugeschichtlicher und pädiatrischer Parameter erlaubte uns später, diese im neu entdeckten Nachlass von Lavanchy-Clarke in Cannes aufgefundene *Autochrome* auf Februar 1906 zu datieren. Damit liegt der Zeitpunkt mehr als ein Jahr vor der Markteinführung der revolutionären Farbdia-Technologie der Lumière. Dies wiederum beweist, dass Lavanchy-Clarke als eine Art Alpha-Testperson auch zehn Jahre nach Konzessionierung des *Cinématographe* mit dem Haus Lumière in engem Kontakt gestanden haben muss.

⁶ Noch heute wissen wir z. B. nicht genau, welcher Schausteller sich hinter dem Namen "Herr Gidon" verbirgt, der exakt zwei Monate vor Lavanchy-Clarke in Basel seine – laut Inserat – "lebende Fotografie" vorführte. Und dies mit einem Filmsystem namens "*Cinétographe*", dessen Identifikation mit Georges Méliès' gleichnamigem System alles andere als sicher ist.

⁷ Die Lumière-Kameraleute, die zumeist auch als Vorführer agierten, wurden "opérateurs" genannt.

⁸ herausgegeben von Roland Cosandey:

https://memoriav.ch/wp-content/uploads/2022/06/rc_Correspondance_Girel_e%CC%81dition-critique.pdf

Inszenierte Normalität: "Seien Sie ganz natürlich, spielen Sie ganz einfach sich selbst – alles wie normal!"

Dank jener über 1400 Filme des offiziellen Lumière-Katalogs, von denen einzelne gründlich untersucht worden sind, können wir mit Sicherheit sagen, dass die allermeisten Filme des "realistischen" *Early Cinema* **keine spontanen Aufnahmen** waren. Im Gegenteil handelt es sich um mehr oder weniger erfolgreiche Inszenierungen. Sie zeigen Alltagssituationen in privatem, geselligem oder grossstädtischem Rahmen, aber auch Festlichkeiten, Umzüge, Empfänge oder Artisten-Nummern, bei denen eine bereits vorliegende Inszenierung aus einer günstigen Kameraposition wiederzugeben war. Allein schon diese Dokumentation als fotografisches Bewegtbild kann historisch von unschätzbarem Wert sein. Ungleich wichtiger aber sind die bewusste und mehr noch die **unwillkürliche Wiedergabe von "Normalität"**.

Diese anthropologisch komplexe, zeitgenössisch aber unreflektierte, ja "unsichtbare" Grösse ist bei Historien-Spielfilmen weit schwieriger zu rekonstruieren als alle Dekors, Kostüme und Verhaltensweisen, sofern wir von der Sprache absehen. Der Diskurs der menschlichen Bewegungen im sozialen Raum repräsentiert sich gleichermassen bei instruierten wie bei zufällig ins Bild laufenden Personen, also bei gelungener – "unsichtbarer" – Inszenierung wie auch bei offensichtlichen Pannen (im Sinne einer Über-Erfüllung bzw. Abweichung von der *Normalität*).

Die digital unterstützte Analyse der kulturell vorgegeben, der inszenierten und der – hinsichtlich Kamera – neu zu erlernenden damaligen Interaktionen ist der wichtigste Schritt bei der Rekonstruktion der gefilmten sozialen Kontexte: Welche Distanzen nehmen die Menschen zueinander ein, wie schauen sie sich an, mit welchen Gesten und Blicken manifestiert sich das Regime der Autoritäten vor und hinter der Kamera?

Das damalige Sehen und das Damals sehen

Es entspricht also einer Aufgabe der Filmwissenschaft, die **historische Seherfahrung** des Filmpublikums zu rekonstruieren oder zumindest nachvollziehbar zu machen. Dieses noble Vorhaben ist aber durchzogen von inhärenten **Widersprüchen technischer, archivarischer und phänomenologischer Art**. So wurde z. B. das Bildstandwackeln des *Cinématographe* bei Aufzeichnung und – sehr lichtschwacher – Projektion bereits damals gerügt, und nicht minder der Zustand der jeweils schnell zerschlossenen Kopien. Sollen nun diese Defizite bei heutigen Aufführungen reproduziert oder gegebenenfalls simuliert werden? Also durch eine enorm aufwändige Technikperformance mit höchst fragilen historischen (oder auch nur originalgetreu nachgebauten) Apparaten und Filmmaterialien? Oder durch die Rekonstruktion dieser Fehlerartefakte durch digitale Effekte in modernen Projektoren?

Erfahrungsgemäss entfaltet sich die performative Aura von historisierenden Aufführungen nur bei Spezialist/innen. Wenn einige dieser Koryphäen aber digitale Nachbearbeitungen nur als Verfälschung wahrnehmen, müssen sich zwangsläufig die kunsthistorischen Debatten über Status und Schicksal von **Patina und "Original"** wiederholen⁹. Diese (hier fast buchstäbliche) Überlagerung der Materialkunde durch phänomenologische bzw. ästhetische Effekte zwischen Wahrnehmung und Geschmacksurteil setzt sich im Umstand fort, dass es fast unmöglich ist, historische Seherfahrungen gültig zu rekonstruieren. So ist bis heute unter Fachleuten die Frage ungeklärt, ob es sich bei den Berichten über die erschreckten Publikumsreaktionen bei Lumière-Vorführungen mit knapp an der Kamera vorbeifahrenden Zügen um Tatsachenschilderungen, PR-

⁹ Vgl. auch den Ethik-Code der FIAF: <https://www.fiafnet.org/pages/Community/Code-Of-Ethics.html>

Übertreibungen oder sogar nur um reine Legende handelt. Jedes neue Medium schafft sich seine eigenen, schlecht generalisierbaren Akkulturationsbedingungen aus dem Repertoire seiner Vorgängermedien: Schärft die attraktive Novität der Bewegtbilder deren Wahrnehmung, oder müssen sich die Sinne erst akkomodieren? Und gilt es, gerade bei der Kinematografie und ihren Nachfolgemedien, nicht zu bedenken, dass die Kinder seit fünf Generationen immer "schnellere" Augen haben als ihre Eltern?

Hinzu treten **traditionelle Fehlannahmen**, etwa dass das frühe Kino nur stumm, nur Schwarzweiss oder immer verzappelt gewesen sei. Auch die frühesten Filme wurden ja nie ohne Live-Begleitung vorgeführt, und schon gar nicht mit jener Raffung, die ganze Generationen aus den Begegnungen mit den frühen Grotteskfilmen am Fernsehen kennen, wo diese meist mit ca. 18 Bildern pro Sekunde handgekurbelten Filme im TV-Standard von 25 Bildern pro Sekunde abgespielt wurden¹⁰. Digitale Interpolationstools helfen uns heute, die ursprüngliche, sehr oft individuelle Bildfrequenz der handgekurbelten Filme überhaupt erst genau zu ermitteln und beim Vorführen ungleich besser zu rekonstruieren, als dies beim analogem "Strecken" mittels verdoppelter Fotogramme möglich war.

Zankapfel Farbe

Entgegen der gängigen Annahme wurden schon viele der frühesten Filme (teil-)koloriert, mit Pinsel und Schablonen, später auch mit tintiertem und getontem Filmmaterial. Die Verfechter einer digitalen **Colorisation** sehen darin auch einen Freipass für digital errechnete Vollfarbenprodukte, stets mit dem Verweis auf ein heute angeblich wachsendes Publikum mit Schwarzweiss-Phobien. Solange solches digitales *Product enhancement* von Archivkonserven ausdrücklich nur der filmgestalterischen Angleichung dient und nicht als "Restaurierung" verkauft wird, bleibt eigentlich wenig einzuwenden.^a Die sachlich nachvollziehbare Entrüstung der Puristen über die digitalen Bildbearbeitungs- und Vertonungsorgien in Peter Jacksons *They Shall Not Grow Old* (2018) wirken deshalb überzogen. Der Publikumserfolg dieser humanistischen Ersten Weltkriegs-Doku-Kompilation aus den Archivbeständen des Londoner *Imperial War Museum* rechtfertigt sogar den Werbe-Hype, von dem durchaus ein paar Marketing-Krumen für die Anliegen der Early Cinema-Community abfallen sollten. Jacksons *Colorisation* war immerhin nicht auf platten Naturalismus hin angelegt, zumal es bis über den Zweiten Weltkrieg hinaus dauern sollte, bis überhaupt "naturalistische" Farbfilme in den Kinos zu sehen waren. "Naturalistisch" ist auch deshalb in Anführungszeichen zu setzen, weil die angebliche Naturtreue (selbst modernster) filmischer Farbsysteme von unterschiedlichsten Standards abhängt und sich deshalb weder historisch noch interkulturell verabsolutieren lässt. Auf alle Fälle hat die digitale Filmtechnologie anhand der phantastischen Gestaltungsmöglichkeiten des *Color Grading* die heutige Kinematografie vom Generalverdacht der Buntheit und Uniformität befreit. Überdies vermag sorgfältiges Schwarzweiss-*Color Grading* von historischen Filmen ja auch den Nuancenreichtum vergessener Schwarzweiss-Technologien zu rekonstruieren.

^a Solches passierte sogar in *Variety* unter dem Titel *How Peter Jackson's 'They Shall Not Grow Old' Crew Carefully Restored Archival Footage*.
<https://variety.com/2019/artisans/production/peter-jackson-wwi-documentary-1203130466/>

¹⁰ Nota bene: Nicht nur beim Aufnehmen, sondern auch beim Vorführen wurde von Hand gekurbelt. Falsch ist übrigens auch die Vorstellung, das 35mm-Filmmaterial der Lumière hätte nur eine geringe Auflösung aufgewiesen. Tatsächlich erreichte es heutigen 4K-Standard und war auch in Gradation und Kontrastumfang exzellent.

Der medienhistorische Kontext des *Cinématographe*

Das umfassende Verbundmedium Film hat sich bereits in seinen Kinderschuhen als komplexer, traditionsverhafteter und weniger "naiv" erwiesen, als ihm immer wieder unterstellt wurde – und noch wird. Im Fall des umtriebigen Werbemannes und missionarischen Philanthropen Lavanchy-Clarke zeigt sich auch ein früher, vielfältiger Pragmatismus in der Nutzbarmachung der Kinematografie, der weit über die selbstbezügliche Demonstration des vielbemühten *cinema of attraction* hinausgeht. Das Produzieren und Distribuieren seiner Filme (häufig in Personalunion) sind Teil einer Werbestrategie, die den Rahmen der vereinzelt **Product-Placements** durch die Lumière bei weitem sprengt: Vier Jahre vor der Jahrhundertwende markiert Lavanchy-Clarke mit seinem *Cinématographe* sein hyperaktives Vor-Ort-Sein in einer Welt in rasantem Wandel.

Die Lumièresche Kamera war umgehend zum Inbegriff eines **komplexen Technik- und Medienverbundes** geworden – als moderner Apparat, geboren aus zahlreichen industriellen Innovationen und künstlerischen wie handwerklichen Traditionen **ohne singuläre Erfindergestalt**. Und "Film" ist seitdem in Technologie und Material ein multiples, globales und modernes Produkt geblieben, vom schieren Informationsreichtum seines Darstellungsvermögens ganz zu schweigen. Die Kinematografie hat ja von allem Anfang an ihre Vorgängerkünste mitsamt ihren Stoffen nicht minder unbekümmert in sich eingeschlossen als alle künftigen AV-Medientechniken. Auch diese multiplen Kontexte verleihen einem fast beliebigen – selbst fragmentarischen – Film wie *Lumière 308* die Qualität eines aufschlussreichen **Hypertexts**.

Der Terminus "Hypertext" entspringt allerdings der Logik und den technologischen Möglichkeiten des digitalen Zeitalters. Dennoch schliesst er die vorgängigen Kategorien der philologischen Textwissenschaften in sich ein: Er impliziert zwingend alle vorangehenden

(Im-)Materialisierungen von "Text", einer buchstäblich stofflichen Metapher, die sich bekanntlich aus dem Wortstamm von "textil" herleitet. Dementsprechend hat sich das Studium der daraus abgeleiteten Textdimensionen "**Kontext**", "**Intertext**", "**Subtext**" und "**Paratext**"¹¹ hier anzuschliessen. Betrachten wir *Lumière 308* als einen konkreten – visuellen – Text auf Nitratfilm, müssen wir sämtliche Aspekte der Textwissenschaften zu Rate ziehen und diese zur Untersuchung der räumlichen, zeitlichen und situativen Kontexte um die Methoden der Historiografie und ihrer Kernaufgabe der "Kontextualisierung" ergänzen. Je umfassender, also "inter-" und "hypertextueller" eine solche Mikroanalyse angelegt ist, desto transdisziplinärer muss ihr Ansatz sein, und mit ihm die Verwendung sämtlicher zielführender Methoden und Tools – der analogen, digitalen und hybriden. Solche interdisziplinäre Praxisnähe mag dem einst verbreiteten Gartenzaundenken an Universitäten und Kulturinstitutionen zuwiderlaufen: So werden die **alten "Hilfswissenschaften"** noch erstaunlich oft als solche taxiert – und eine Fetischisierung des Analogen grassiert in der Early-Cinema-Gemeinde kaum weniger als die megalomanen Machbarkeitsphantasien in den Communities des Digitalen.

¹¹ "Paratext" bezieht sich auf den Aspekt der Grenzflächen eines Textes innerhalb seiner materiellen bzw. situativen Einbettung.

Vielfalt an Methoden und Tools

Dabei ist seit langem klar: **"Alle googeln"**! Die verlorene Tiefe philologischer Gelehrsamkeit wird heute durch die ozeanische Weite des Internets mit seinen Datenbanken und Tools wettgemacht. Archivarische Akribie wird ergänzt durch die immensen Möglichkeiten der automatischen Text- und Bilderfassung, ihrer Bearbeitung, Übersetzung und Inventarisierung – und durch die Verfügbarkeit und Abgleichbarkeit dieser Daten im Netz. Verblüffend viel aus jener Unmenge an Daten, welche die statistikversessenen Nationalstaaten um 1900 gesammelt hatten, lässt sich heute mit ein paar Klicks einsehen, herunterladen und aufarbeiten, von den Kaskaden von eingelesenen Publikationen ganz zu schweigen.

Übersetzungs- und Schriftleseprogramme, Astrometrie-Kalkulatoren (etwa zur Ausmessung der Schattenlängen für Datierung und Bestimmung der Körpergrößen) oder meteorologische Datenreihen ergänzten bei unseren Studien die zunehmend digitalisierten Zivilstands- und Volkszählungsakten, Tauf- und Sterbebücher, Geschäfts-, Gerichts-, Vereins-, Zunft-, Fest-, Spital- und Militärakten, Fahrpläne, Adress-, Tage- und Jahrbücher. Die traditionelle Archivarbeit mit solchen Quellen, wie sie zur Identifikation von Personen und zur Rekonstruktion ihrer Netzwerke heute ungleich effizienter erfolgt, wird durch die digitalen Möglichkeiten potenziert. Dies beginnt mit der heute **unbeschränkten Visionierbarkeit** der digitalisierten Filme und setzt sich in den immensen Möglichkeiten zur **Filmbildbearbeitung** fort. Auch das Auffinden und präzise Befragen von Fachwissenschaftler/innen hat sich enorm vereinfacht: So zogen wir neben den historischen Sachkundler/innen (zu Stadtgeschichte, Architektur, Fotografie, Militärwesen, Mode, Genealogien, Trams, Kutschen, Postkarten usw.) u. a. auch Kinderärzte und Orthopäden bei, um bekannte Daten von Kindern, die wir im Film zu identifizieren glaubten, mit Wachstumskurven abzugleichen oder die Gangart von Personen zu studieren, deren Behinderungen belegt sind.

Es gehört zum erwähnten zweckorientierten Charakter von Lavanchy-Clarke, dass sich in seinem Oeuvre die repräsentativen, privaten, touristischen, komischen und werblichen "Teilgenres" der frühesten Kinematografie überkreuzen. Der sendungsbewusste Aufsteiger knüpfte europaweit die unglaublichsten Netzwerke und suchte die Nähe von Adligen, Weltstars (wie Sarah Bernhardt oder Christine Nilsson), von Spitzenmusikern (Saint-Saëns, Gounod, Paderewski, Hubermann) oder Grossunternehmern wie der Seifenmagnat William H. Lever und der Warenhauskönig William Whitely. Lavanchy-Clarke sonnte sich in deren Glanz, vor allem aber spannte er sie als Mäzeninnen und Botschafter in seine Hilfswerke ein. Die aussergewöhnliche Anzahl Prominenter in seinen Filmen hat demnach Methode: In *Lumière 312 Fête au village*, den er am 16. Mai 1896 im Schweizerdorf der Genfer Landesausstellung drehte, treten neben Ferdinand Hodler mindestens 30 weitere Schweizer Maler/innen auf. Dies alles brachte erst unsere Analysearbeiten zutage.

Die Suche nach Prominenz im frühen Film hat gelegentlich seltsame Blüten hervorgebracht, so eine eher unwahrscheinliche Identifikation von Marcel Proust. Dennoch sind solche Recherchen grundsätzlich zweckdienlich, und dies keineswegs nur publizistisch: Die **Netzwerke von Prominenten** sind grösser und ungleich besser bekannt

als jene von Normalsterblichen¹². Umso aufschlussreicher und ergiebiger sind also die Verknüpfungen und Verschränkungen sämtlicher rekonstruierter Beziehungsgeflechte. Im Fall von *Lumière 308* führte die Identifikation von Prominenten wie des Komponisten Hans Huber, des Diakons und Filmpioniers Abbé Joye oder des Historikers und Politikers Albert Burckhardt-Finsler zu weiteren Identifikationen aus deren Umfeld. Sie ergab auch wichtige Rückschlüsse auf deren prominente Inszenierung, z. B. gleich am Anfang oder durch einen auffälligeren, besser geplanten späteren Auftritt. Das A und O von jeglichem Identifikationsbemühen bleibt dennoch die rigorose **Interaktionsanalyse**, wie sie an analogen Schnitttischen undenkbar gewesen wären: Unzählige Visionierungsdurchgänge mit strikter Fokussierung auf Einzelpersonen, vor allem aber die Möglichkeiten von **motion decay** liessen erst die Hauptpersonen (auch als Netzwerkzentrum) erkennen: Es sind dies die auch *scratching* genannten Möglichkeiten zur beliebigen Kombination der filmischen Zeitdeformationstechniken von stufenlosem Vor- und Rückwärtslauf, von *freeze*, *loops* und Zeitraffer bzw. -lupe. Erst das dadurch ermöglichte Herausarbeiten ihrer Auftrittsintentionen und diskreten Interaktionen mit Lavanchy-Clarke und weiteren Regie-Instanzen¹³ erlaubte uns, die eigentliche Hauptperson zu ermitteln: Der Kleinbasler Seidenfärberindustrielle Achilles Lotz erwies sich als Spinne im Beziehungsnetz von *Lumière 308*: 18 der 80 auftretenden Personen entstammen der engeren und weiteren Familie des Dynasten – und eine Vielzahl der Personen waren seine Zunftgenossen und Mitdarsteller beim grossen Basler Historienschauspiel von 1892. Dessen Komponist Hans Huber bzw. Hauptinitiant Albert Burckhardt-Finsler eröffnen übrigens den Film und führen den Umzug vor der Kamera an.



Lumière 308 F472 mit Abbé Joye (1. von links), Achilles Lotz (3.), Sohn und Neffen, Lavanchy-Clarke in der Kutsche © Cinémathèque suisse

¹² Dies macht viele direkte oder bloss zweistufige Bekanntschaften der sichtbaren Personen umso wahrscheinlicher – im Sinn von Stanley Milgrams *Small-World*-These der *Six Degrees of Separation*. Sie besagt, dass letztlich die ganze Weltbevölkerung über eine Kette von maximal sechs Handshakes miteinander verbunden sei.

¹³ "Hauptregisseur" Lavanchy-Clarke fährt in einer Kutsche an Lotz und Joye vorbei und weist die beiden Herren zum Weitergehen an. Diese geben das Kommando gestisch weiter. Es lässt sich klar erschliessen, dass Constant Girel links hinter seiner Kamera die Passanten anwies, unterstützt von einem zum Schluss selber rechts ins Bild tretenden Lokalprominenten namens Paul Barth.

Neuste Software mit zunehmender KI-Unterstützung erlaubt heute auch für Bewegtbilder ein schnelles **Freistellen und Korrelieren von Einzelpersonen und Teilgruppen**, was die Interaktionsanalyse enorm vereinfacht. Sie ermöglicht ein präzises Ausmessen von Bildraum/-elementen, Timing, Gehgeschwindigkeit und Verweildauer an prominentem oder angewiesenem Ort im Film. In Kombination mit dem in Virtual Reality geleerten **Schauplatz als "Bühnenraum"** ¹⁴ lässt sich die zugrunde liegende Choreografie rekonstruieren – und mit ihrem häufigen Scheitern abgleichen. Es sind ja, wie erwähnt, oft gerade die **Pannen** und deren ebenfalls zu rekonstruierenden Verkettungen, die den trügerischen Spontanitätseindruck einer angeblich nicht gestellten Aufnahme bewirken können.

Ganz abgesehen von solchen Detailanalyse- und Showroom-tauglichen Segnungen des Digitalzeitalters sei hier nochmals betont: Die Digitalisierung mit einer Auflösung bis auf Korngrösse ermöglicht eine optimale **Visionierung** eines Films, wie sie nie zuvor denkbar war, schon gar nicht zu seiner Entstehungszeit. Die **Stabilisierung** und unzählige weitere Möglichkeiten zur **digitalen Bearbeitung oft ruinierter Filmbilder** verbessern und verbilligen die analogen Analysetools um Potenzen: Die Erkenn- und Unterscheidbarmachung minimster Details steigert sich auch durch nunmehr perfekte, beliebig wiederholbare **Grossprojektion**, und selbst das digitale Hineinrechnen von Elementen, die gar nicht auf dem analogen Original aufgezeichnet sind, ist für die Bildanalyse ein beachtlicher Zugewinn: Das Bewegungs-Smoothing durch interpolierende **60Frames/sec** der von Lavanchy-Clarke (mit 14-17 Fotogrammen pro Sekunde) gekurbelten Filme, ja sogar die noch verpönertere **Colorisation** verhelfen sehr oft zu unerwarteten Entdeckungen. Ob die Farbuweisung der Grau-Nuancen mit angeblich realistischen oder sogar mit falschen Farben erfolgt, ist dabei egal: Die Unterscheidbarkeit kleinster Elemente verbessert sich durch die Farbwahrnehmung entscheidend.

Fassen wir nun die Kontexte zusammen, die systematisch zu rekonstruieren sind:

Sicherung und Erschliessung der materiellen Kontexte

- Materiologischer Befund
- Katalogisierung der filmischen Elemente und der Überlieferungskongolute
- archivarische Ermittlung von Produktion, Distribution und Rezeption wie auch von Dokumenten und Aussagen der Urheber und Depositäre der Filme

Situative und Handlungskontexte der zu rekonstruierenden Inszenierung

- Nach Datum, Uhrzeit, Örtlichkeit und Raum
- Nach ikonografischen/kompositorischen Vorlagen und Vorgaben:
Auswahl von Schauplatz und Kameraposition in Hinsicht auf mögliche Beziehung von Protagonisten zum bezogenen Ort oder Wahrzeichen mit Postkarten-Vorprägung
- Nach interpersonellen Inszenierungsabsichten und Interaktionsmustern

¹⁴ Die andauernd oder kurzfristig nicht abgedeckten Raumbereiche werden – wenn möglich ergänzt durch zeitgenössische Fotos des gesamten Schauplatzes – zu einer von den vorbeiziehenden Objekten geleerten, möglichst panoramatischen Vedute digital zusammengesetzt.

- Nach den Instanzen der Regie, nach Inszenierungsaktivitäten von Operateur und "Regisseur" bzw. von gebrieften oder selbsternannten Hilfsregiepersonen vor und hinter der Kamera

Wenn diese breite Kontextualisierungsarbeit gelingt, vergrößert sich im Idealfall der mikroskopische Massstab eines auch unscheinbaren Einzelfilms dramatisch. Dann nämlich, wenn der epochale kinematografische Apparat bzw. die 360°-Analyse seiner Produkte die Diskurstreiber der anbrechenden Moderne erkennbar macht¹⁵:

- Konvergenz und Verdichtung: Alles kommt zusammen – verdichtet sich und löst sich wieder in Differenzierung auf: Netzwerke, Wirtschafts- und Technologieverbände wie auch politische Allianzen.
- Repräsentation: Alles drängt zur Sichtbarmachung – letztlich sogar das, was gar nicht sichtbar wird bzw. werden soll.
- Inszenierung: Alles stellt sich hin, setzt sich selbst in Szene, um sich dennoch von höheren Instanzen inszenieren zu lassen.
- Authentizität: Aller offenkundigen Manipulation zum Trotz regiert der Realitätseindruck – aber:
- Augenschein und Augen-Schein: Aller angeblicher technisch-objektiven Aufzeichnungsfähigkeit zum Trotz löst sich das Augenfällige wieder in der Unbestimmtheit des Nichtgezeigten auf.
- Personalisierung: Alles inter- und transagiert zwischen identifizierbaren Personen im Film – und seinem Publikum.
- Vor allem aber herrscht das epochale Prinzip von Mobilisierung bzw. Dynamisierung und Innovation: Alles gerät in Bewegung. Das Jahrzehnt des *Cinématographe* zeigte bis dato die grösste Innovationsverdichtung der Kulturgeschichte, von den Röntgenstrahlen, der Relativitätstheorie, der Psychoanalyse zum Motorflug, vom Kubismus zum Modern Dance – und zur Eroberung der Städte durch das Automobil.

All diese Momente machen die so lebhaften Menschen, die uns in Lavanchy-Clarkes Filmen aus medial verkürzter Distanz entgegentreten, zu unseren fernen Zeitgenossen – vielleicht auch, und in jedem Wortsinn, zu unseren Unzeitgenossen.

¹⁵ Zum fundamentalen Paradigmenwechsel am Ende des 19. Jahrhunderts vgl. Jürgen Osterhammel: *Die Verwandlung der Welt*, München 2009