

Inhalt

5 *Vorwort*

Literatur — 9

- 11 *Der volle und der leere Mund (Lewis Carroll)*
Der Mund – eine perverse Schnittstelle?
Sinn der Speise – Unsinn der Worte
Verspeisen oder Küssen – ein Identitätsproblem
Stottern – Zerbeißen der Sprache
Lachen – fröhliche Regression, heitere Erkenntnis
Beißen und Fressen – Kampf gegen innere Feinde
Die phobische Struktur – das Kreisen um die Leere
- 49 *Der kleine Johann. Eine Fallgeschichte (Thomas Mann)*
Buddenbrooks – ein oraler Roman
Eine Kinderneurose
Literatur ≠ Psychoanalyse
Heitere Regression des Künstlers
Schwierigkeit des Erwachsenwerdens
Epikrise
- 69 *Die oralisierte Gesellschaft (Sigmund Freud)*
Verhaltensbrüche – oral-utopischer Vorschein
Die Hysterikerinnen – Revolutionärinnen wider Willen
Bruchstück einer Hysterie-Analyse. Der Fall Tony
Mund-Freud – Wortspiele der Lust
Meisterraucher Freud – der Theoretiker als Genießer
Psychoanalytiker und Hysterikerin – Lustgemeinschaft

Film — 101

- 103 *Süßigkeiten im Kino (Peter Tscherkassky)*
Bioskopie – Leben, Rausch und Tod
Die Kunst der ästhetischen Kon-Fusion
Orale Nachkriegskultur – Erinnerung an das Über-Leben
Kunst und Leben – eine Überschreitung
Schauen und Essen – Kino in der Oralkultur
Glückliches Ende – Widerstand gegen den Tod

- 127 *Das große Fressen (Marco Ferreri)*
 Das Unglück des Genusses – eine Kulturkritik?
 Oralität – theoretische Trivialisierung als Stilmittel
 Die Charaktere – eine psycho-strukturelle Typologie
 Die drei Ordnungen – eine theoretische Anmerkung
 Das Brust-Motiv – die infantilisierte Männergesellschaft
 Voller Mund – leeres Sprechen
- 163 *Die Öffnung des glatten Körpers (Stephen Blaise)*
 Süße Wunschwelt
 Enthüllung verdrängter Aggressivität
 Leibliche Transformation
- 175 *Über-Essen (Cécile Fontaine, Walter Benjamin)*
 Overeating
 Frische Feigen
 Mythologische Nachbemerkung

Performance-Kunst — 191

- 193 *Kauen und Spucken (John Latham)*
 Paradigmenwechsel – vom Geschmack der Kunst
 Bücher-Esser – Lesen oder Verdauen
 Spucke – vom Objekt zum Abjekt
 Re-Sakralisierung
- 201 *Erbrechen (Millie Brown)*
 Mund – Grenzgebiet zwischen Körper und Seele
 Würgen und Beflecken – Reinheitssehnsucht
 Esoterik der Reinheit
 Der Körper – ein Kampfplatz
- 215 *Verschlingen (Marina Abramovic)*
 Leibpräsenz – symbolische Erhebung
 Neo-Mystik – Schmerzlust
- 227 *Schmücken (Salvador Dalí, Philipp Eberle, Marie von Heyl)*
 Schmecken, Tasten – Ausdruck geben
 Mundversperrung – Anästhetik
 Agalma – jenseits des Schmucks
 Agalmatische Kunst
- 245 *Bildnachweise*

Süßigkeiten im Kino (Peter Tscherkassky)

Bioskopie – Leben, Rausch und Tod

«*Happy-End* ist ein Found Footage Film. Das Ausgangsmaterial zeigt ein Wiener Ehepaar, das sich in der Zeit von etwa 1965 bis 1980 bei diversen fröhlichen Feiern mit Stativ und Selbstauslöser selbst dokumentierte.»¹ Peter Tscherkasskys telegrammatische Beschreibung seines Films aus dem Jahr 1996 ist formal treffend und gleichzeitig auf provokante Weise inhaltsarm. Unterschlagen wird nicht nur das dominante Thema des 10-minütigen Films, das Understatement lässt ebenfalls kaum erahnen, dass seine mediale Exhumierungsarbeit zu einem polysemantischen Neuprodukt mit entsprechendem Referenzreichtum geführt hat. Jacques Derrida hat die Metapher der Exhumierung zur Kennzeichnung für die dekonstruktive Interpretationsarbeit verwendet, eine Praxis, mit der Verschüttetes ausgegraben, nicht Beachtetes ans Licht gebracht, Totglaubtes wiederbelebt und dabei auch transformiert wird.² Nicht nur lässt sich Tscherkasskys filmische Arbeit mit Found Footage in diesem Sinne als Dekonstruktion begreifen, vor allem liefert Derridas extravagantes Sprachbild im Hinblick auf das Thema der Totenbehandlung in *Happy-End* eine veranschaulichende Konkretisierung: Tscherkassky bewirkt mit seiner Ausgrabung eine Wiederbelebung, die nicht mehr nur metaphorisch gemeint ist. Während Derridas Arbeitsfeld Textbedeutungen sind, hantiert der Filmemacher mit einem Referenzmedium, das die medienpraktische Magie der Belebung von toten Körpern im Sinne illusionistischer Bildwirkungen ermöglicht. Treffend nannten die Brüder Max und Emil Skladanowsky den von ihnen erfundenen Projektionsapparat *Bioskop – Lebensseher*.³ Um aber die Sujets des Todes oder der Toten einerseits und des glücklichen Endes, das der Filmtitel ankündigt, überhaupt erkennbar machen zu können, muss zu-

1 Peter Tscherkassky, in: <http://www.tscherkassky.at/inhalt/films/dieFilme/Happy-End.html>.

2 Jacques Derrida: Biodegradables. Seven Diary Fragments, in: *Critical Inquiry* 15 (1988/89), 812–873, hier S. 821.

3 Im Niederländischen ist das Wort die Standardbezeichnung für Kino.

nächst der Umweg über die Analyse des *bioskopischen* Materials genommen werden.

Aus dem Rohmaterial⁴ für *Happy-End*, bestehend aus vielen Stunden Super-8-Heimkino-Film mit Aufnahmen von Urlauben und Partys, wählte Tscherkassky ausschließlich jene Sequenzen, in denen stets nur die filmverantwortlichen Eheleute Elfriede und Rudolf – die Namen waren der Beschriftung der Filmdosen zu entnehmen – allein beim Feiern (vornehmlich Weihnachten und Silvester) zu sehen sind. Durch den Filmschnitt führt der Filmemacher zwei Menschen vor, die in scheinbarer Unablässigkeit und in ausgelassener Manier Liköre, Schnäpse, Sekt und Wein sowie Kuchen konsumieren. Dabei prostern sie sich zu, geben einander Küsschen und lassen sich zu kurzen Tanzeinlagen hinreißen. Die Ausgelassenheit findet immer im gleichen bürgerlichen Wohnzimmer der beiden Protagonisten statt. Enge und konventionelle Gemütlichkeit charakterisieren das Ambiente (Abb. 14/15).

Der auf das 35mm-Format aufgeblasene Film weist eine deutliche Zweiteilung auf. Der erste Teil, circa Zweidrittel des Films, enthält die Aneinanderreihung der motivisch ähnlichen Szenen, wobei das jüngste Material am Anfang steht, das älteste am Ende – mit dem Effekt, dass das Paar allmählich jünger wird, je weiter der Film fortschreitet. Unterlegt ist dieser erste Teil mit dem französischen Schlager *Bonbons, Caramels, Esquimaux, Chocolats* (1953), gesungen von Annie Cordy.⁵ Bis zum Beginn des zweiten Teils wird der Song dreimal wiederholt, was dem stereotypen Verhalten der beiden Protagonisten entspricht. Tscherkassky hat den Song mit einem dezenten Hall und einem kurzen Echo versehen. Die akustische Raumvergrößerung verleiht dem fröhlichen Lied eine nervöse Grundspannung, die dem Geschehen darüber hinaus die Aura eines Erinnerungs- oder Traumbildes verleiht. Was als Realitätsspur aus einer anderen Epoche zum Betrachter kommt, wird wetterartig mit einer Stimmung versehen. Durch den manipulativen Eingriff vermittelt der klanglich bearbeitete Schlager das Hörbild einer durch Alkoholgenuss gefilterten Wahrnehmung.

4 Das Material hatte die Filmemacherin Lisl Ponger bei einem Altwarenhändler entdeckt. Peter Tscherkassky: Epilog, Prolog. Autobiografische Notate entlang einer Filmografie, in: Alexander Horwath, Michael Loebenstein (Hg.): Peter Tscherkassky, Wien 2005, S. 101–160, hier: S. 149.

5 Soundfile unter: <https://www.youtube.com/watch?v=M5FIXA-P3-g>.

Im letzten Drittel von *Happy-End* wechselt die Bild- und Klangästhetik, indem Tscherkassky Cordys heiteren Gesang – zunächst kaum hörbar – mit einer Passage aus der Komposition *Requiem Aeternam* (1973) von Michel Chion unterlegt.⁶ Diese im Geiste der *Musique Concrète* entstandene elektroakustische Komposition konterpunktiert mit ihrer Schwere und Dunkelheit die Partylaune des Schlagers. Bei diesem wiederum nimmt der nachträglich hinzugefügte Echoeffekt deutlich an Intensität zu. Die anwachsende Chaotisierung des Sounds zerschlägt die penetrante Fröhlichkeit und gibt dem Ganzen das Gepräge des Bedrängens und Entgleitens.

Korrespondierend mit der Soundmontage regiert auf der Bildebene eine Verfremdungsästhetik. Tscherkassky collagiert Elemente aus der Frühphase des Werkschaffens von Elfriede und Rudolf mit späteren Aufnahmen, wobei er Schwarzweiß-Bilder mit Farbaufnahmen kombiniert und überlagert, Teile rückwärts laufen lässt, Bilder verunschärft und die Formen psychedelisch auflöst. In der letzten Einstellung ist nur noch Elfriede zu sehen, die, gespensterhaft, im Tanz mit ihrem durch Kopiervorgang erzeugten Double begriffen ist (Abb. 16), wobei das Bild- und Klangformativ die Grundaussage, die zuvor nur latent vorhanden war, ästhetisch manifestiert. In den bürgerlichen Kosmos ist der Gott des Weines eingebrochen. In gleichem Maße wie Tscherkassky Elfriede in eine Mänade⁷ verwandelt, geraten die Filmbilder in ekstatische Erregung. Die ineinander projizierten Drehungen des Körpers signalisieren Selbstentgrenzung, während das triebhafte Bildflackern aufgrund von Filmfehlern und Solarisationseffekt das Geschehen vollkommen irrealisiert. Umstandslos lässt sich Nietzsches schwärmerische Beschreibung der dionysischen Erfahrung auf das Filmgeschehen übertragen:

«Singend und tanzend äussert sich der Mensch als Mitglied einer höheren Gemeinsamkeit: er hat das Gehen und das Sprechen verlernt und ist auf dem Wege, tanzend in die Lüfte emporzufliegen. Aus seinen Gebärden spricht die Verzauberung. Wie jetzt die Thiere reden, und die Erde Milch und Honig giebt, so tönt auch aus ihm etwas Uebernatürliches: als Gott fühlt er sich, er selbst wandelt jetzt so verzückt und erhoben, wie er die Götter im Traume wan-

6 Soundfile unter: <http://acousmata.com/post/132392578/requiem-aeternam>.

7 Der Begriff *Mainades* geht auf griech. *mania* zurück, was Raserei, Wahnsinn bedeutet.



Abb. 16/17 Peter Tscherkassky: Happy-End, 1996

deln sah. Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden: die Kunstgewalt der ganzen Natur, zur höchsten Wonnebefriedigung des Ur-Einen, offenbart sich hier unter den Schauern des Rausches.»⁸

Bild und Ton gehen allmählich in Rauschen über, das am Ende zur alleinigen Tatsache wird, wenn nur noch das Knistern einer abgelaufenen und abgenutzten Schallplatte zu hören ist. Parallel dazu ist Elfriedes Antlitz zu einem Porträt gefroren, ein fotografisches *Tableau vivant*, das ins Nichts wabert (Abb. 17). Das Rauschen und der Rausch sind schließlich zur Übereinstimmung gelangt.

Die Kunst der ästhetischen Kon-Fusion

Tscherkasskys Ästhetik entspringt einer filmpoetischen Konzeption, die er selbst mit der Traumarbeit, wie sie Sigmund Freud aufgefasst hat, vergleicht. Mittels Verdichtung und Verschiebung wird das Ausgangsmaterial von seinem Ursprung entfremdet und es werden «plurale Bedeutungen aufgebaut».⁹ Die Entfremdung des filmischen Fundes von seinem Entstehungs- sowie Rezeptionsursprung und die Neudeutung des Materials durch den Sound entsprechen dem Vorgang der Verschiebung. Die Verdichtung des Bildmaterials erfolgt sowohl durch die motivische Vereinheitlichung in der linearen Zeit als auch durch die spezielle Technik der synchronen Überlagerung mehrerer Bilder auf einen Filmkader. So sehr die gefundenen Super-8-Filme tatsächliche Geschehnisse wiedergeben, so sehr werden sie durch die Entstellung symbolisch aufgewertet. Der Filmemacher erzeugt Semantiken, die im Ursprungsmaterial nicht vorhanden waren.

Diese filmpoetische Praxis folgt den Paradigmen, die von der historischen Avantgarde entwickelt wurden. Materialerweiterung, Verfremdung und Entwicklung neuer narrativer Formen zielen auf eine Abkopplung von herkömmlichen Repräsentationswerten und ihren sozialen Orten des Gebrauchs. Diese Verschleifung von Grenzen wird an der Grundorganisation von *Happy-End* deutlich erkennbar: Die Verarbeitung von laienhaftem Filmmaterial in Verbindung mit einem Schlag

8 Friedrich Nietzsche: Die Geburt der Tragödie. Oder: Griechenthum und Pessimismus. Neue Ausgabe mit dem Versuch einer Selbstkritik [1878], Digitale Kritische Gesamtausgabe: <http://www.nietzschesource.org/#eKGWB/GT>.

9 Peter Tscherkassky zit. n. Sven von Reden (Reg.): Kino aus der Dunkelkammer (2014), online: https://www.youtube.com/watch?time_continue=3&v=VulqlWA8K7M.

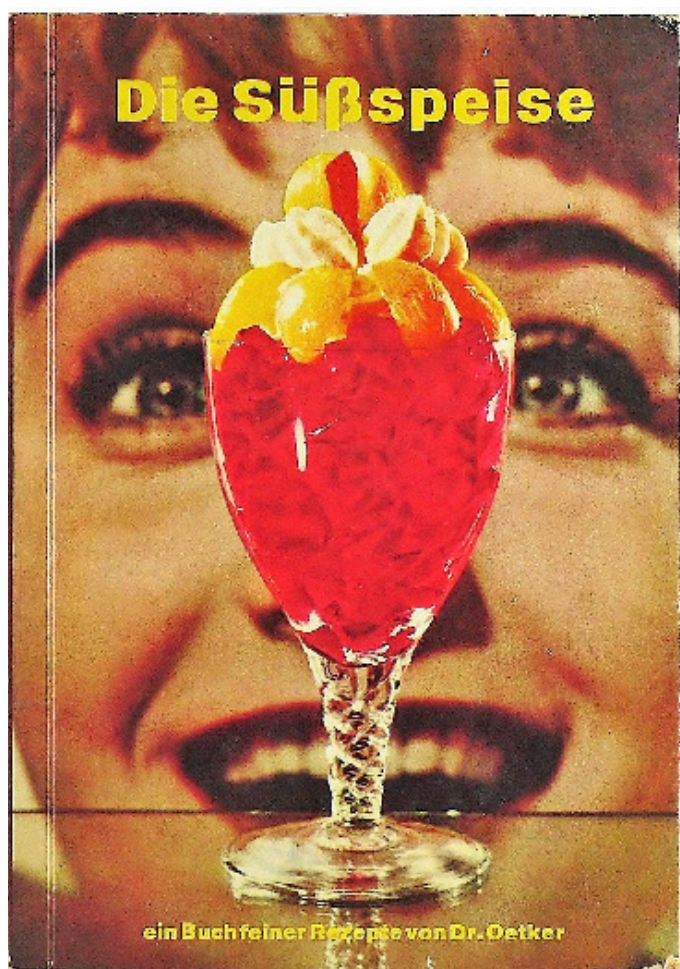


Abb. 18 Die Süßspeise. ein Buch feiner Rezepte von Dr. Oetker, 1957

und einer anspruchsvollen elektroakustischen Experimentalmusik zielt auf den Abbau von systemisch geregelten Kommunikationsschemata und damit einhergehend von *diskriminierenden* Vorstellungen über Hoch-, Pop-, Amateur- und Avantgarde-Kultur. «Die Kunst», so Jacques Rancière, «existiert als selbstständige Welt, seitdem alles Mögliche in sie hineingelangen kann [...], Bilder, Gegenstände und Aufführungen in sich aufnimmt, die der Idee der Schönen Künste am meisten zu widersprechen [scheinen].»¹⁰ Tscherkasskys Kon-Fusion der Stoffe bringt Ausdrucksmöglichkeiten hervor, die jene des Ausgangsmaterials übersteigen oder sogar konterkarieren.

Auf welche Inhaltlichkeit aber zielt der Umbau der gefundenen Bilder? Zwei Schichten des Verweisens sind hierbei zu unterscheiden – die Ebene der Fremdreferenz und die der medialen Selbstreferenz. Hervorzuheben ist dabei, dass Tscherkassky den Zusammenprall von Ernst und Seichtheit, von Hoch- und Unterhaltungskultur, die im Material ihre Vergegenständlichung erhalten, nicht als avantgardistisches Formalismusspiel betreibt, beide Ebenen tragen die Kernthemen des Films – Oralität und Tod.

Orale Nachkriegskultur – Erinnerung an das Über-Leben

Die dichte Aneinanderreihung der über mehr als zwei Jahrzehnte sich wiederholenden rituellen Stereotypen des Frohsinns und des oralen Konsums verleiht dem Film den Charakter einer Entlarvung. Der Filmrezipient kann den Eindruck gewinnen, dass er zum Zuschauer von aufgesetzten Zwangshandlungen saisonaler Gutlaunigkeit gemacht wird. Das Rohmaterial wird in dieser Perspektive als mediale Fortsetzung des familiären Fotoalbums wahrgenommen, in dem die Momente der Nicht-Alltäglichkeit gesammelt werden. In dem Spiel vor der Heimkamera meint man, das eigentliche Leben zu erahnen, das aus kleinbürgerlicher Konventionalität und verkitschter Privatwelt besteht. *Happy-End* versetzt den Betrachter auf soziologischen Beobachterposten, von dem aus das Verhalten des feiernden Menschen, der Nachkriegswohlstand erlangt hat, erkundet werden kann. Die Kompilation als «visuelle Geschichtszitation»¹¹ destilliert Verhaltensklischees aus dem Material und scheint hinreichende Indizien für das gängige Deutungsmuster von der «repressiven Entsublimie-

10 Jacques Rancière: *Aisthesis*, Wien 2013, S. 13.

11 William C. Wees: *Recycled Images. The Art and Politics of Found Footage Films*, New York 1993, S. 42.

«Herbert Marcuse) zu liefern, die als Dressur durch die Konsumkultur erfolgt. Fraglos liefert der Film Verhaltensmuster, die kennzeichnend für eine Generation sind. Begriffe wie *Fresswelle*, *Wirtschaftswunder* und *American Way of Life* liefern die Stichworte für eine historische Phase, in der Genuss vor allem orale Wiedergutmachung nach der Zeit des Hungers bedeutete. Der Schlager *Bonbons*, *Caramels*, *Esquimaux*, *Chocolats*, der aus der Epoche des Aufschwungs stammt, begleitet im Refrain leitmotivisch die Bilder der Einverleibung. Gerade die zur Schlagerdichtung erhobenen süßen Köstlichkeiten lassen keinen Zweifel daran zu, dass Tscherkassky eine parasoziologische Analyse aus dem Bildmaterial gewonnen hat. Die Süßigkeiten erscheinen in dieser Perspektive als Trostmittel und Überkompensation erfahrenen Mangels (Abb. 18).¹²

Und doch, der Film, weder in der Version Tscherkasskys noch in der Version der Eheleute, kann nichts über die beiden Personen als historische Subjekte in ihrem individuellen Sein mitteilen, sie bleiben filmische Zeichen ohne Anspruch auf Authentizität. Die soziologische Interpretation bezieht ihre Plausibilität allein aus der Projektion der zeitgeschichtlichen Umstände in das Filmgeschehen. Der Prozess des nachträglichen Hinzufügens von Sinn erlaubt in gleichem Maße eine gegenläufige Deutung, deren Bestimmtheit sich aus der Lösung von der soziologischen Referenz ergibt. Tscherkassky selbst ruft eine andere kulturelle Bezugnahme auf, die des barocken *Carpe diem*:

«My film shows a couple having big fun and enjoying life in a very particular, very Austrian kind of way. I wanted to give them a kind of resurrection. You might summerise my message to the audience as «enjoy your life in an ecstatic way, and don't forget that it will end.»¹³

Vor allem der zweite Teil des Films, in dem die Bild- und Ton-sprache sich von der quasi-dokumentarischen Präsentation löst und mit formalen Mitteln die Überschreitung in ein an-

- 12 Real- und Nominallohne stiegen in den 1950er-Jahren stark an, wohingegen die Preise für Lebensmittel rapide abnahmen. Siehe Wikipedia: Fresswelle.
- 13 Zit. n. Paul Wells, Johnny Hardstaff: Re-Imagining Animation. *The Changing Face of the Moving Image*, Lausanne 2008, S. 92. Siehe auch Bert Rebhandl: Sinnliche Gewissheit. Zu Peter Tscherkasskys Film *Happy-End*, in: *Eine Geschichte der Bilder*, Katalog, Wien 1996, S. 79–85, online: <http://www.tscherkassky.at/inhalt/films/dieFilme/Happy-End.html>.

deres Zeigen und Erzählen vollzogen wird, gibt der symbolischen Deutung ihre Legitimation. Wie der Schlager die Party im ersten Teil gründiert, so bestimmt im zweiten das Zitat aus der Klangcollage des *Requiem Aeternam* das Stimmungsbild des Gewichtigen. Mit dem Verweis auf das Requiem – verstanden als die heilige Messe für die Verstorbenen und als Komposition für das Totengedenken – wird die Gegenempfindung zur lebhaften Ausgelassenheit etabliert. Tscherkasskys kommentierender Hinweis auf die Wiederauferstehung erhält im Film eine klangsprachliche Entsprechung. Das Todesthema schmeichelt sich ein in Gestalt der tiefen Männerstimme in Chions Soundcollage, die den ersten Vers des liturgischen Textes mantra-artig wiederholt: «Requiem aeternam dona eis» (Gib ihnen die ewige Ruhe). Wer mit der Liturgie vertraut ist, könnte noch den zweiten Vers assoziieren, der in Chions Stück auch wiederholt vernehmbar ist, von Tscherkassky jedoch nicht übernommen wurde: «et lux perpetua luceat eis» (und das ewige Licht leuchte ihnen.) Die Referenz auf die Nachweltlichkeit als religiöses Glaubensdogma erföhre nun eine Mehrdeutigkeit; der Found-Footage-Film wäre nicht nur das Medium eines Gedenkens an Elfriede und Rudolf, er allegorisierte zudem die Bewahrfunktion des Mediums Film. Das «ewige Licht» wäre nicht das *lux divina*, das in der Jenseitigkeit strahlt, sondern das Licht, das den Film belichtet hat und in fixierter Form die Zeit überlebt. *Happy-End* ist als Statement des Filmliebhabers Tscherkassky zu interpretieren, der nicht nur Rudolf und Elfriede ein glückliches Ende als rejuveniertes Paar bereitet, sondern der das Überleben des Filmstreifens in seiner poetischen Dunkelkammer sicherstellt. Die Deutungen, seien diese soziologisch, religiös-weltanschaulich oder medial motiviert, stehen nicht in Konkurrenz zueinander, sie sind das Resultat der vom Filmautor beabsichtigten verdichteten pluralen Bedeutungsschichten.

Kunst und Leben – eine Überschreitung

Die Medialität des Remixes, mit der die Vorstellung der Wiederauferstehung und des ewigen Lebens transportiert wird, ist bei Tscherkassky nicht nur Dienerin einer Botschaft, sie wird selbst zum Inhalt aufgrund der formalen Gestaltgebung. Es gehört zum ästhetischen Prinzip von Found-Footage-Praktiken, das Medium durch Maßnahmen der Selbstreferenzierung erfahrbar zu machen. *Happy-End* betreibt diese Selbstthematization sowohl mit genuin filmischen Mitteln als auch unter Verwendung motivischer Anspielungen. Bereits der Titel ge-



Abb. 19/20 Peter Tscherkassky: Happy-End, 1996

hört in das Register des Selbstverweises, denn er bezeichnet ein Klischee des seichten Unterhaltungsfilms, wobei er bei Tscherkassky konnotativ ausgedehnt wird und nicht die selige Harmonisierung in konventioneller Glücksvorstellung meint. Des Weiteren überschreitet Tscherkasskys Film die Reflexion der medialen Aspekte des Filmischen und nimmt den größeren Rahmen der Kinokultur zum impliziten thematischen Gegenstand.

Die Akzentuierung des Filmischen erlaubt es dem avantgardistischen Remixer, im Amateurmaterial eine Anziehungskraft auszumachen, denn es sind insbesondere die nach professionellen Maßstäben bildästhetischen Defizite, die ästhetisch aufgewertet werden. Was unter konventionellen Kriterien als Armut des Materials bezeichnet wird, gewinnt für den Experimentalfilmer formale Ausdruckskraft; die Grobkörnigkeit des Films, Fehlbelichtungen und Fehlfarben, Kratzer und Schmutzspuren, Verwackler sowie unbeabsichtigte Unschärfen und ungelenke Schnitte werden zu Angeboten visuell-materieller Sinnlichkeit (Abb. 19/20). Tscherkassky merkt dazu an:

«Gerade in der Fehlfunktion zeigt sich die Illusionsmaschine am besten. [...] Ich bin eigentlich immer auf der Suche nach Fehlfunktionen. [...] Der Fehler lauert immer im Hintergrund, und wenn normalerweise versucht wird, Fehler zu vermeiden, provoziere ich ihn, führe ihn bewusst herbei.»¹⁴

Der Betrachter soll immer auch den Film als Medium sehen und nicht nur, was er erzählt. Wer narrative Verführung erwartet, wird von *Happy-End* enttäuscht. Die materialen und technischen Fehlleistungen, die sich durch den Film ziehen, bereiten den zweiten Teil vor, in dem der Regisseur das Dargestellte in Mehrfachbelichtungen auflöst, rhythmisiert und zeitweise an die Grenze der Gegenstandslosigkeit führt. Es ist nun ganz die Augenlust am Bildgeschehen, die von der Bildregie adressiert wird.

In direkter Nachbarschaft zum Bewusstsein für das *arme Material* steht die Sensibilität für das *arme Inszenierungsformativ*. Was das theatrale Illusionskino rigide unterbindet, das wird von Elfriede und Rudolf unbefangen ausagiert – das Schauspielern für die Kamera. Dabei befinden sich beide Ak-

14 Zit. n. von Reden (Reg.): Peter Tscherkassky.



Abb. 21 Peter Tscherkassky: Happy-End, 1996

teure in einer Doppelfunktion, sie stellen sich im Moment ihres Seins dar und spielen gleichzeitig eine Rolle. Als Darsteller und Beobachter ihrer selbst befinden sie sich in einer Situation der heiteren Selbstverfügung. Dies wird in einem Moment offenkundig, als sich Elfriede in Warteposition befindet, das Weinglas in der Hand, und gebannt zur Kamera schaut. Rudolf justiert noch die Bildeinstellung, um dann offenbar das Signal «Kamera läuft» zu geben. Elfriede schaltet unmittelbar auf gute Laune, prostet der Kamera zu, leert in einem Zug das Glas und spielt anschließend die Angesäuselte, die sie späterhin wahrscheinlich wirklich war (Abb. 21). Die exponierte Künstlichkeit und Überhöhung der Launigkeit, die den Film durchzieht, ist nicht nur den Schauspielern geschuldet; indem Tscherkassky die motivisch ähnlichen Situationen aneinanderreihet, ohne sich um logische Anschlüsse im Sinne narrativer Verläufe zu kümmern, forciert er die im Material angelegte Tendenz, die Schauspielerei als Schauspielerei auszustellen. Insofern ist die Feststellung berechtigt, dass dieser Film nichts vortäuscht, weil er zeigt, dass er vortäuschen will. Die Ununterscheidbarkeit zwischen gespielterem und authentischem Leben bietet eine strukturelle Anschließbarkeit an die Geschichte der Avantgarde-Bewegungen des 20. Jahrhunderts, in denen es das Bestreben gab, das künstlerische Tun und die künstlerischen Produkte der Exklusivität expressiver Subkulturen zu entreißen und als Erweiterungen gesellschaftlichen Lebens zu visionieren – eine Haltung, die bereits im angeführten Nietzsche-Zitat zum Ausdruck gebracht wird. Auf naive Weise scheint das Wiener Ehepaar die Grenze zwischen Film und Leben überschreiten zu wollen, wenn es sich wiederholt mit Gesten und Blicken an die Kamera wendet, als handle es sich dabei um einen anwesenden Mitfeiernden. Alexander Horwath hat dieses Hereinnehmen der Kamera in die Szene als signifikante Leerstelle identifiziert, die mit unterschiedlichen Imagines gefüllt werden kann: «Sie wenden sich an einen unsichtbaren Dritten – an sich selbst als spätere Betrachter? An Freunde und Verwandte? Oder sprechen sie zur Geschichte selbst – zu einem ›Später‹, das ihr spezifisches ›Damals‹ reaktualisieren soll.»¹⁵ Was immer auf Seiten des Ehepaares intendiert gewesen sein mag, jeder Betrachter von *Happy-End* kann sich angesprochen fühlen, den Platz des Dritten einzunehmen. Tscherkassky/Elfriede/Rudolf rufen diesen

15 Alexander Horwath: *Singing in the Rain*. Supercinematographie von Peter Tscherkassky, in: Horwath, Loebenstein: *Tscherkassky*, S. 37.



Abb. 22 Weegee (Arthur Fellig): Girl eating popcorn in movie theater, c. 1943

Dritten jenseits der Filmleinwand an, indem die Appelle wieder und wieder an ihn ergehen. An diesem Punkt gewinnt das Hauptmotiv des Films seine besondere Signifikanz – die Oralität –, denn es sind fast ausschließlich Zuprostungen, die zu wirklichem oder imaginiertem Mittrinken animieren.

Schauen und Essen – Kino in der Oralkultur

Vinzenz Hediger macht in einem Problemaufriss zum Thema des Essens im Kino auf den Tatbestand aufmerksam, dass das Verzehren – vor allem von Popcorn aber auch von anderen Speisen sowie der Konsum von Getränken – in Deutschland seit den 1970er-Jahren zum Rezeptionsritual beim Film schauen gehört.¹⁶ In den USA hat die Kolonialisierung des Kinos durch das alimentäre Begleitprogramm bereits in den 1930er-Jahren während der *Great Depression* durchgreifend stattgefunden (Abb. 22).¹⁷ Doch ist die Kopplung von Oralität und Augenschmaus nicht hinreichend mit dem Kommerzinteresse der Kinobesitzer zu erklären. Aus medieninterner Sicht macht Hediger darauf aufmerksam, dass das Filmerleben in seiner geschichtlichen Entwicklung durch einen Zuwachs an Synästhetisierung gekennzeichnet ist. Das Essen im Kino, das als scheinbar kontingentes Zusatzelement hinzutritt, weist auf einen strukturellen Mangel hin, der von der Kinokunst gerade nicht befriedigt wird. Die implizite These Hedigers lautet, dass aufgrund der Synästhetisierungslogik des Mediums das gustative Elemente notwendigerweise hinzutreten *musste*, um ein ganzheitliches Sinnlichkeitserlebnis zu gewährleisten.

So schwer begründbar diese These ist, sie ist plausibel vor dem Hintergrund sich verändernder Rezeptionsformen, die vor allem durch die Unterhaltungskultur etabliert wurden. Orientierten sich die großen Filmpaläste in der Frühzeit des Kinos noch an der seriösen Aura des traditionellen Theaterbaus und forderten einen entsprechenden Habitus, etablierte sich parallel eine Gegenkultur, die sich aus den populären Music Halls und umgewidmeten größeren Ladengeschäften entwickelten. Allerdings erfolgte die auf unbeschwertes

16 Vinzenz Hediger: Das Popcorn-Essen als Vervollständigungshandlung der synästhetischen Erfahrung des Kinos. Anmerkungen zu einem Defizit der Filmtheorie, in: *montage/av*, 10/2/2001, S. 67–75, hier: S. 68.

17 Natasha Geiling: Why Do We Eat Popcorn at the Movies? (2013), in: <http://www.smithsonianmag.com/arts-culture/why-do-we-eat-popcorn-at-the-movies-475063/?no-ist>.

Amusement gerichtete Gegenbewegung zur «moralischen Anstalt» (Friedrich Schiller) nicht erst mit dem Aufkommen der Kameras und Projektoren. Es ist eine bekannte Tatsache, dass das Unterhaltungskino die Fortsetzung des Melodramas des 19. Jahrhunderts darstellt. Schon in diesen Unterhaltungstheatern für das Volk zählten Essen, Trinken und Rauchen zu den akzeptierten Vergnügungen.¹⁸

Das kulinarische Unterhaltungskino mit seiner Tendenz zum *Special Effect*, zur erotischen Anspielung, zum Affektiven und zur Identifikation scheint jene regressiven oralen Wünsche zu aktivieren, die in der Dunkelheit des Kinoraums ungehindert befriedigt werden können. Die inzwischen konventionalisierten Begriffe wie *Eye Candy Cinema*, *Popcorn Movie* oder *Schlemmerkino*¹⁹ erfassen das Zusammenspiel aus visueller und oraler Lust, das längst den Goût des Unzivilisierten und Geschmackslosen abgelegt hat.²⁰ Dass es einen Zusammenhang zwischen Auge und Mund geben könne, hat Hediger mit einem psychoanalytischen Aperçu zum Ausdruck gebracht: «Im Saugen am Strohalm des Cola-Bechers wiederholt sich das «Festsaugen» des Zuschauersubjekts am Bild auf der Leinwand.»²¹ Ob die Analogie, das regressive Moment betonend, nicht mehr als eine sinnfällig Metapher für das quasi-hypnotische Geschehen ist oder tiefergehend auf die psychische Dynamik anspielt, die das Auge unter die Herrschaft archaischerer Verschlingungswünsche bringt, bleibt bei Hediger unausgeführt.

Zur Annäherung an die versinnlichende Vergnügungskultur und die dazugehörige Triebstruktur soll ein kurzer Hinweis auf die Archäologie des Kinos dienen. Es ist eine bemerkenswerte Tatsache, dass die sinnliche Erregung durch Auge und Mund ein Diskursthema in der Frühzeit des Kinos war, wobei speziell der Alkoholkonsum in den Fokus geriet. Die konservative Filmkritik nach 1900 verglich nämlich das Kinoerlebnis

18 Richard Schoch: Shakespeare and the Music Hall, in: Tracy C. Davis, Peter Holland (Hg.): *The Performing Century. Nineteenth-Century Theatre's History*, Basingstoke 2007, S. 236–249, hier: S. 242. Michael R. Booth: *Nineteenth Century Theatre*, in: John Russell Brown (Hg.): *The Oxford Illustrated History of Theatre*, Band 1, Oxford 1995, S. 299–340, hier: S. 319, 321.

19 Es ist unklar, wann dieser Begriff etabliert wurde, doch liefert Google dazu ungefähr 6.710 Ergebnisse (Stand: April 2020).

20 Eva-Maria Magel: Weißwein und neue Sessel gegen die Konkurrenz (2019), in: Frankfurter Allgemeine online: <https://www.faz.net/aktuell/rhein-main/wie-sich-kinos-am-markt-gegen-die-konkurrenz-behaupten-16489477.html>.

21 Hediger: *Popcorn-Essen*, S. 71.

mit dem Alkoholrausch. In beidem erkannte man die Effekte der Vernebelung, des Vergessens und der Triebenthemmung. War der «Kintopp-Fusel» Gegenstand der Verurteilung, zogen die Filmschaffenden daraus einen Vorteil, indem sie nicht nur Betrunkene zum humorigen Thema machten, sondern darüber hinaus Rauschzustände in «visuell eindrücklichen Tricksequenzen» umsetzten und damit die medialen Möglichkeiten des Films ausweiteten.²² In Bezug auf *Happy-End* ist vor allem Edwin S. Porters Film *Dream of a Rarebit Fiend*²³ (1906) erwähnenswert, in dem der Protagonist nicht nur als ein dem Alkoholabusus Verfallener dargestellt wird, sondern auch der Völlerei mit ungehemmter Gier frönt (Abb. 23). Die filmische Umsetzung des Rauscherlebnisses wiederum ist von avantgardistischer Qualität, die an fotografische Experimente der Futuristen erinnert. Durch Doppelbelichtung und gegenläufige Kamerabewegungen wird der Eindruck einer verschwimmenden Welt erzeugt, die um den Betrunknen kreiselt. Orale Verschmelzung bedeutet demnach ein Doppeltes, was sich auch 90 Jahre später in Tscherkasskys Kurzfilm repräsentiert findet: Nicht nur verleibt sich das Subjekt ess- und trinkbare Objekte ein, es wird selbst zu einem Umschlungenen. Das wahrnehmende Subjekt tritt nicht die Welt in ihrer Objektivität gegenüber, vielmehr wird es von einer spiralisierenden Hülle umfassen, zu der es keine Distanz mehr herzustellen vermag. Tscherkassky reproduziert auf höherem Niveau dieses historische Vorbild als Ineinanderspiel von Thematik (Alkoholtrinker, Gourmand) und filmischer Halluzination (Rausch), um darüber den größeren kulturellen Kontext von Schaulust und Mundlust aufzurufen. Die Protagonisten Rudolf und Elfriede gewinnen vor dieser kulturellen Kulisse die Größe von Spielfiguren; die auf ein scheinbar unersättliches Verhalten reduzierten Charaktere geben das Bild oraler Fixiertheit im Kino wieder, das im Verschlingen von Nahrung und Filmbildern seine partialtriebhaftige Entsprechung hat. Auch wenn es bisher keine fundierte psychoanalytische Theorie zum Essen und Trinken im Kino gibt, die Differenz zwischen nicht-filmischem Sehen und dem Schauen im Kinossessel liefert einen Hinweis auf die Spezifik der filmischen Rezeption. Während der Sehsinn, treffend als Fernsinn bezeichnet, normalerweise

22 Stephanie Werder: Kinofusel – Bilderrausch im frühen Film, in: *Cinema*, (60) 2015, S. 10–19. Online: https://www.zora.uzh.ch/id/eprint/114941/1/Werder_Kinofusel.pdf.

23 https://archive.org/details/DreamOfARarebitFiend_381.



Abb. 23 Edwin S. Porter: Dream of a Rarebit Fiend, 1906

räumlichkeitssensibel reagiert und sondierend ausgerichtet ist, was registrierende, informierende und orientierende Funktionen einschließt, um eine *theoria* (griech. *Schauen*) der Wirklichkeit zu liefern, werden diese Leistungen im Kino suspendiert oder doch geschwächt, um eine identifikatorisch-fühlende Funktion zu übernehmen. Gert Mattenklott erkennt im polaren Verhältnis von verschlingendem und objektivistischem Sehen eine Komplementarität, in der die orale Seite Kompensation für die Anstrengungen der vernünftigen Tagesleistungen erbringt: «Denn der wütende Bilderhunger des enthemmten Fernsehers [und Kinobesuchers] ist in einem Körper wach geworden, der einen langen Arbeitstag über das Gesehene auf Distanz halten musste.»²⁴

Das Potential für die Aufhebung des Distanzverhältnisses wird nicht nur im Kino aktiviert, schon die Alltagssprache kennt Formulierungen, die diesen Sachverhalt metaphorisch erfassen: «der verschlingende Blick», «die Augen essen mit», «mit gierigen Blicken aufsaugen», «sich satt sehen», «mit den Blicken fressen». Vor allem aber das Dispositiv des abgedunkelten, die Räumlichkeitsempfindung dämpfenden Filmtheaters entfaltet eine regressionsfördernde Wirkkraft, weil Distanzauslöschung und Passivierung des Zuschauers Ich-Widerstände unterlaufen. Die Spekulation sei erlaubt, ob nicht in der Erlebnisunmittelbarkeit das Filmbild wie die Wiederkehr des leuchtenden Antlitzes der Mutter erscheint, das dem Säugling Fütterung und Getragensein signalisierte. Wenn auch mit Unbehagen konnte Roland Barthes feststellen: «Vor der Leinwand kann ich mir nicht die Freiheit nehmen, die Augen zu schließen, weil ich sonst, wenn ich sie wieder öffnete, nicht mehr dasselbe Bild vorfände; ich bin zu ständiger Gefräßigkeit gezwungen.»²⁵

Die Kennzeichnung des Filmschauers als passiv, ist an dieser Stelle zu relativieren, denn die Gefräßigkeit ist ja eine hochaktive Tätigkeit. Demgegenüber ist das gleichzeitige Schauen, Essen und Trinken im Kinosaal unter imaginationstheoretischer Perspektive auch als ein Verschlungenwerden aufzufassen. Melanie Klein hat für die orale Phase im Kleinkindalter auf die noch nicht ausgebildete Fähigkeit zur Fremd- und Selbstwahrnehmung hingewiesen, aus der die Ununterscheid-

24 Gert Mattenklott: Das gefräßige Auge oder: Ikonophagie, in: ders.: Der übersinnliche Leib. Beiträge zur Metaphysik des Körpers, Reinbek bei Hamburg, 1982, S. 78–131, hier: S. 81.

25 Roland Barthes: Die helle Kammer, Frankfurt am Main 2014, S. 65.

barkeit von Fressen und Gefressenwerden resultiert.²⁶ Der empfindsame Nahraum des Mundes ist stellvertretend für das imaginäre Geschehen des Ineinanderaufgehens, aus dem sich bekanntlich Erlebnisse mit aufdringlichen Gefühlsevo-kationen ergeben können. Das Ich verschwindet im Filmgeschehen.

Dass der Filmrezipient die Position des gefesselten, blickfaszinierten Höhlenmenschen einnimmt, um in sich Begehren zu wecken und imaginär zu befriedigen, ist innerhalb der Filmtheorie keine Neuigkeit.²⁷ Die Verbindung zur frühkindlichen Disposition des distanzlosen Schauens erhält allerdings erst mit dem Auftreten des mitlaufenden Akts des Konsumierens von Süßigkeiten und Getränken eine beobachtbare Ausprägung. In einem Aufsatz von 1935 entwickelt der Freud-Schüler Otto Fenichel einige Gedanken zum Verhältnis von Sehen und Identifizierung, zur «Wirksamkeit der symbolischen Gleichung Schauen = Fressen».²⁸ Der Psychoanalytiker geht zwar nicht auf die Kinosituation ein, doch kommentiert er den Zusammenhang von «okularer Introjektion»²⁹ und dem Wunsch mitzufühlen oder ähnlich zu werden anhand einer Reihe von Beispielen. An einer Stelle heißt es:

«Man braucht wohl nur eine beliebige Erscheinung aus dem Gebiet des Schautriebs zu analysieren oder libidinös schauende Kinder zu beobachten, um zu wissen, was Begleiterscheinung oder Vorbedingung des genußreichen Schauens ist: man will ein Objekt ansehen, um mit ihm mitzufühlen.»³⁰

Die Komplementarität von Oralität und Okularität ergibt sich demnach aus der spezifischen Kinosituation, in der die imaginäre und alimentäre Einverleibung nicht nach dem Modell des bewussten Genießens erfolgt.³¹ Essen und Trinken stellen

26 Melanie Klein: Das Seelenleben des Kleinkindes und andere Beiträge zur Psychoanalyse, [1962, engl. Erstveröffentlichung], Stuttgart 2015, S. 55–56.

27 Diese Tatsache ist wiederholt von der Filmtheorie bemerkt worden; siehe beispielhaft Jean-Louis Baudry: Das Dispositiv. Metapsychologische Betrachtungen des Realitätseindrucks, in: Claus Pias, Joseph Vogl, Lorenz Engell (Hg.): Kursbuch Medienkultur, Stuttgart 1999, S. 381–404, hier: S. 390.

28 Otto Fenichel: Schautrieb und Identifizierung, in: Internationale Zeitschrift für Psychoanalyse, XXI. Band, Heft 4, 1935, S. 561–583, hier: S. 561.

29 Ebd., S. 565.

30 Ebd., S. 564.

31 Hierzu ist anzumerken, dass die Verbindung von Geschmacks- und Sehsinn nicht erst mit dem Kino registriert wird; eine Traditionslinie findet sich in der Malerei und dazugehörigen Traktatliteratur. Siehe Karin Leonhard: Chacun à

eine körperliche Involviertheit dar, die dabei hilft, das Gesehene affektiv zu verdauen. Das Unterhaltungskino bietet das Dispositiv für den Doppelgenuss, denn es erlaubt dem Subjekt, sich für die Dauer der Vorstellung in einen sich selbst nährenden Säugling zu verwandeln, der in der warmen Umarmung des Kinossessels saugt und dabei träumt.

Nur ergänzend zum Thema der cinephilen Oralerotik ist sowohl auf den Filmkuss³², den auch Elfriede und Rudolf drei Mal vor ihrer Kamera ausführen (Abb. 24), als auch auf das Küssen im Kino hinzuweisen (Abb. 25). In der Parallelität der Küsse auf und vor der Leinwand wird die Grenze zwischen Bild, Vorstellung und Wirklichkeit aufgehoben und deren Bedeutung für die Herausbildung des modernen Codes der Liebe darf angenommen werden. Die Grenzverunscharfung gilt aber noch grundsätzlicher für die Oralität selbst, denn wer Rudolf und Elfriede beim unablässigen Trinken zuschaut, kommt nicht umhin, im Spitzen des Mundes vor dem Kuss und beim Heranföhren des Likörglases eine Formidentität zu erkennen. Der Zärtlichkeitserweis gilt dem Anderen ebenso wie dem geliebten Getränk.

Die Partialtriebpflege mittels Film und Kino wird in Tscherkasskys *Happy-End* auf offene und versteckte Weise durch das musikalische Begleitstück thematisch vertieft. Es ist nicht nur der wiederkehrende und gut verständliche Refrain *Bonbons, Caramels, Esquimaux, Chocolats*, der auf plakative Weise den oralerotischen Aspekt illustriert. Der Text des gesamten Liedes, der durch die Effektverzerrung nur schwer verständlich ist, erzählt die Geschichte einer oralen Verführung. Berichtet wird von einem charmanten und offenbar koketten Mädchen aus Martinique, das als Platanweiserin und Süßigkeitenverkäuferin in einem Kino arbeitet. Aufgrund ihrer erotischen Ausstrahlung vermag sie, das Publikum vom Programm abzulenkten und soviel Trinkgeld einzuheimsen, dass sie am Ende Besitzerin des Kinos wird.

son goût. Zur Rolle des Geschmacks in den Künsten, in: Uta Ruhkamp (Hg.): *In aller Munde. Das Orale in Kunst und Kultur*, Berlin 2020, S. 206–2011.

32 Siehe Marcel Danes: *The Kiss Goes to the Movies*, in: ders.: *The History of the Kiss: The Birth of Popular Culture*, New York 2013, S. 117–142; Adriano D’Alòia: *Keira’s Kiss. The Affordance of ‘Kissability’ in the Film Experience*, in: David Roche, Isabelle Schmitt-Pitiot (Hg.): *Intimacy in the Cinema*, Jefferson, North Carolina 2014, S. 202–214.



Abb. 24 Peter Tscherkassky: Happy-End, 1996



Abb. 25 Weegee (Arthur Fellig): Lovers at the movies, c. 1943

La voilà propriétaire / D'un magnifique cinéma / Pour faire
marcher les affaires / Tous les jours elle remet ça / Bonbons
caramels, esquimaux, chocolat

Und jetzt ist sie Besitzerin / eines wunderbaren Kinos. / Da-
mit das Geschäft aber prima läuft, / greift sie es wieder auf
... / Karamellbonbons, Eis am Stil, Schokolade³³

Im Kino – Ort der Süßigkeiten, Erotik und Identifikation – werden die Triebziele modelliert und finden dort zuweilen ihre heterotopische Realisierung. Es war ein origineller und lehrreicher Zug Tscherkasskys, diesen Song als dialektisches Gegenstück zum Requiem zu wählen, denn *Happy-End* als Film über den Film ist nicht nur ein Statement über Vergänglichkeit und Wiederauferstehung, ebenso verleiht er der oralen Organisation der Kinorezeption einen symbolischen Ausdruck. Man füttert sich nicht nur mit dem, was man *haben*, sondern auch mit dem, was man *sein* möchte. In solchem Verhalten lässt sich ein Rest Kultus in profaner Gestalt entdecken, die Eucharistie, Kommunion mit dem Abwesenden. Was der Song aber vor allem in frivoler Heiterkeit präsentiert, gründet auf ironische und humorvolle Weise auch *Happy-End*, der die Regression, ohne die keine Lust zu haben ist, feiert.

Glückliches Ende – Widerstand gegen den Tod

Mit Doppelblick auf Tscherkasskys Arbeit, die amateurfilmische Reliquie und Metafilm zugleich ist, erscheinen Elfriede und Rudolf als mehrfach kodierte Repräsentanten. Nicht nur zeigen sie in ihrer Ungehemmtheit die Lüste des Kinobesuchers, ebenso geben sie sich als Objekte und Subjekte dem «fressenden Auge» des «photographischen Apparats»³⁴ hin; insofern sind Rudolf und Elfriede Allegorien, die den Schauspieler und den Filmemacher repräsentieren.

Bei aller Lustbarkeit, die *Happy-End* entfaltet, lässt Tscherkassky seinen Film ambivalent enden – in «Freude und tiefem Schmerz». ³⁵ Der *freeze frame* (Abb. 17), der knisternd ins Nichts ausblasst, zeigt Elfriedes verzerrtes Gesicht, ihre zusammengekniffenen Augen und den aufgerissenen Mund, die sowohl höchste Lust als auch tiefste Verzweiflung bedeuten können. Dem dionysischen Ausagieren des Films auf Form- und In-

33 Der französische Liedtext unter: http://www.annie-cordy.com/resultat_lien_paroles.php?ID=3.

34 Fenichel: Schautrieb, S. 582.

35 Tscherkassky: Epilog, S. 149.

haltsebene unterliegt jene Gewissheit vom Ende, das nicht nur als *happy* erfahren wird. Im Hinblick auf die Memento-Funktion ist *Happy-End* beides – ein Film über den Tod und über den Widerstand dagegen.

Da Tscherkasskys Film das Filmische selbst thematisiert, ist abschließend eine Bedeutungsschicht einzubeziehen, die als Nachträglichkeitseffekt entstanden ist: Seit dem Erscheinen von *Happy-End* 1996 hat sich der Wandel vom analogen zum digitalen Kinofilm vollzogen.³⁶ Tscherkasskys Film wie auch seine Produktionspraxis der Belichtung und Filmstreifenbearbeitung erscheinen wie ein Requiem für den analogen Film.

36 https://de.wikipedia.org/wiki/Digitales_Kino.