

montage/av
5/1/1996

Zeitschrift für Theorie & Geschichte
audiovisueller Kommunikation

DER BESTE
PROJEKTIONS APPARAT
MATADOR

Johannes NITZSCHE
LEIPZIG - Tauchaerstr. 28-30

Telegramm-Adresse: Bionitzsche, Leipzig. Fernsprecher: 19319 und 4125.
Filialen: Prag, Böhmen, Ferdinandstr. 35. Breslau, Schles., Theaterstr. 8/9.

Filmhistoriographie

Filmhistoriographie

	Editorial	2
Michèle Lagny	"...man kann keine Filmgeschichte ohne Filme betreiben!" Ein Gespräch mit Michèle Lagny	5
Pierre Sorlin	Ist es möglich, eine Geschichte des Kinos zu schreiben?	23
Paul Kusters	<i>New Film History.</i> Grundzüge einer neuen Filmgeschichts- wissenschaft	39
Jens Ruchatz	Wie neu war das Kino wirklich? Ein Versuch zur Relationierung von Geschichte und Vorgeschichte des Kinos	61
Ulrich Kriest	'Gespenstergeschichten' von Texten, die Texte umstellen. "New Historicism" und Filmgeschichts- schreibung	89
Nico de Klerk	Vorführkopien im Zeugenstand. Überlegungen aus dem Filmarchiv	119
Lorenz Engell	Das Amedium. Grundbegriffe des Fernsehens in Auflösung: Ereignis, Erzählung	129
Klemens Hippel	MANN-O-MANN. Antwort auf Friedrich Krotz	154
	Zu den Autoren	157
	Impressum	38

Editorial

Nachdem in den 60er und 70er Jahren die Filmwissenschaft vor allem von Theoriedebatten geprägt war, ist die Filmgeschichtsschreibung mehr und mehr ins Zentrum des Interesses gerückt. Obwohl nach wie vor eine traditionelle Filmgeschichtsschreibung existiert (z.B. in etlichen der im letzten Jahr erschienenen Publikationen zu den ersten hundert Jahren des Kinos), die die Filmgeschichte als chronologische Folge von Meisterwerken erzählt, zeichnen sich viele neuere Arbeiten durch innovative Ansätze aus, die Theorie und Methodologie der Filmhistoriographie in Frage stellen.

Die Forschung zum frühen Kino, detaillierte Untersuchungen zu den Hollywood-Studios, Studien zu den Vorführpraktiken in Nickelodeons und Kinos sowie neue Sichtweisen auf Zusammenhänge zwischen formalen, technischen und institutionellen Entwicklungen zweifeln nicht nur manches überlieferte Wissen und immer wieder perpetuierte Mythen "klassischer" Filmgeschichte an, sondern wirken sich auch auf die Gegenstandsbestimmung und Methoden der Filmforschung aus. Auch wenn man Teilbereiche der neuen filmhistoriographischen Bewegung unter Sammelbegriffe wie "New Film History", "revisionistische Filmgeschichtsschreibung" oder "historische Poetik" des Films zusammenfassen kann und manche dieser Richtungen ihre Impulse aus ähnlichen Problemen und Mankos der "alten" Filmgeschichte gewinnen, sind sie hinsichtlich ihrer Vorgehensweisen und Ergebnisse wenig einheitlich. So lassen sich die Ansätze nach ihren Fragestellungen tendenziell in grobe Bereiche trennen: ästhetische Geschichte oder Poetik, institutionelle Geschichte und Wirtschaftsgeschichte, Technikgeschichte, Medien- geschichte, Sozialgeschichte und die Geschichte der Repräsentationsformen. Während manche Filmhistoriker die Sichtung der Filme für eine Geschichte der sie hervorbringenden Industrie für überflüssig halten, versuchen andere, Verbindungen herzustellen – etwa zwischen ästhetischer, technischer und institutioneller Geschichte in Bordwells, Staigers und Thompsons *The Classical Hollywood Cinema* oder zwischen Ästhetik, Wirtschaft und Geschichte in Elsaessers *Der Neue Deutsche Film*.

Neben den eher grundsätzlichen methodischen Problemen ist die Filmgeschichtsschreibung auch mit konkreten Schwierigkeiten konfrontiert, z.B. der Quellenproblematik. Die Ermittlung der Originalfassung, der Umgang mit dem historischen Filmmaterial, die Probleme der Zugänglichkeit betref-

fen Aufgabengebiete, die nicht nur für die Erforschung des frühen Films relevant sind. In den letzten Jahren ist in Hinblick auf die Archivierung und Aufarbeitung von Dokumenten zur Produktions- und Wirtschaftsgeschichte wichtige Arbeit geleistet worden, aber große Lücken klaffen weiterhin. Und schließlich ist das Problem der historischen Rezeptionsforschung noch weitgehend offen.

Der jetzige Stand der Filmgeschichtsschreibung ist gekennzeichnet von einer Vielfalt teilweise sich ergänzender, teilweise unverträglicher Modelle und Ansätze. Nicht erst bei den Methoden, sondern schon in der Definition und Konstitution des Gegenstandes bestehen große Divergenzen. Daher tut eine Diskussion not, die die theoretischen Grundlagen und methodischen Vorgaben der verschiedenen Ansätze überprüft und mögliche Formen ihrer Synthese oder Zusammenarbeit entwickelt.

Der Themenschwerpunkt zur Filmhistoriographie in diesem Heft ist ein Versuch, einige unterschiedliche Herangehensweisen vorzustellen, die Entwicklungslinien der Filmgeschichtsschreibung aufzuzeigen, aber auch der Frage nach deren Zielen nachzugehen.

In unserem Gespräch mit der französischen Historikerin Michèle Lagny geht es um das Arbeitsfeld und die Instrumente des Filmwissenschaftlers, um die Konstruktion von Fakten und ihre Interpretation, um Filmanalyse und -theorie in ihrem Verhältnis zur Geschichte, um die Tradition der französischen Filmhistoriographie, ihre institutionellen Rahmenbedingungen sowie die aktuelle Entwicklung, schließlich auch um die Filmgeschichte in der akademischen Lehre. Pierre Sorlin stellt in seinem Aufsatz die grundsätzliche Frage nach Ziel und Zweck der Filmgeschichtsschreibung. Denn während sich in der Geschichtswissenschaft, ihrer gesellschaftlichen Funktion geschuldet, immer wieder neue Fragestellungen ergeben, vermißt Sorlin eine vergleichbare Diskussion für die Filmhistoriographie.

In den drei folgenden Beiträgen werden (film-)historiographische Modelle diskutiert. Paul Kusters untersucht, inwieweit es sich beim sogenannten "Revisionismus" vor allem in der U.S.-amerikanischen Filmgeschichtsschreibung tatsächlich um ein neues "Paradigma" handelt, und legt dabei die Bestimmung dieses Begriffs bei Thomas S. Kuhn zugrunde. In seiner Darstellung bezieht er sich vor allem auf die Selbstbeschreibungen der "New Film History" und deren Ansprüche, Postulate und Fragestellungen, die einen Bruch mit der filmhistoriographischen Tradition markieren sollen. Jens Ruchatz führt aus, wie im Rahmen systemtheoretischer Argumentation der Übergang von der "Vorgeschichte" des Kinos zur "Kinogeschichte" ange-

messener beschrieben werden kann als mit Hilfe konkurrierender Erklärungsmodelle. Ulrich Kriest stellt die Frage, inwieweit der literaturwissenschaftliche Ansatz des "New Historicism" für die Filmgeschichtsschreibung fruchtbar sein könnte. Dabei verweist er auf Probleme und Mängel der bisherigen Arbeiten dieser Richtung und zeigt, wie diese immer wieder von den hermeneutischen Modellen eingeholt werden, die sie zu überwinden vorgeben. Bei konsequenter Beachtung der Prämissen des "New Historicism" sieht Kriest jedoch in ihm ein Potential, Fragestellungen und Methoden der Filmhistoriographie zu erweitern.

Nico de Klerk betrachtet zum Abschluß das Problem der Filmgeschichtsschreibung aus filmarchivalischer Perspektive: Dabei veranschaulicht er am Beispiel der Vorführkopien früher nichtfiktionaler Filme, wie sich filmhistoriographische Prämissen und archivalische Praxis gegenseitig bedingen. Gegen die oft implizite, aber stets problematische Norm des "Originals" führt er den Wert der verschiedenen noch erhaltenen Vorführversionen früher Filme ins Feld, um für eine offene, am Zuschauer orientierte Filmgeschichtsschreibung zu plädieren.

Wir würden es begrüßen, wenn sich die Diskussion zur Filmgeschichtsschreibung in weiteren Heften von *Montage/AV* fortsetzt und ergänzt, z.B. mit der Auseinandersetzung um weitere theoretische Ansätze, mit konkreten exemplarischen Studien zu historischen Problemfeldern, mit der Frage zum Zusammenhang zwischen Film- und Fernsehgeschichte, aber auch der Geschichte anderer Medien, mit der Geschichte der Filmhistoriographie und mit der Sozialgeschichte der Medien, um nur einige der vielen offenen Fragen zu nennen.

Außerhalb des Themenschwerpunkts spielt Lorenz Engell, ausgehend von Lyotards Begriff des "Acinéma" und im Hintergrund das Ereignis-Pathos Heideggers, die Möglichkeit durch, Fernsehen als "Amedium" zu denken. Mondlandung, Maueröffnung, Golf-Krieg und Sportfernsehen dienen ihm als Exempel, um die wechselseitige Anverwandlung und damit die Auflösung zweier Grundbegriffe der landläufigen Bestimmung des Fernsehens, *Ereignis* und *Erwartung*, vorzuführen: Indem das Fernsehen seine eigenen Anordnungen unterläuft, suspendiert es den Sinn, den es selbst propagiert. Fernsehen weder als "Nullmedium" noch als "zentrale gesellschaftliche Sinnagentur" zu bestimmen, dieses Denkbild stellt gängige kommunikationswissenschaftliche Begriffsbildungen zum "Leitmedium" in Frage.

"...man kann keine Filmgeschichte ohne Filme betreiben!"

Ein Gespräch mit Michèle Lagny *

Filmgeschichte und Filmanalyse

Frank Kessler: *Als was würdest Du Dich bezeichnen? Als Historikerin, die über Kino arbeitet, als Filmhistorikerin oder als jemanden, der Film und Kino in einer historischen Perspektive untersucht?*

Michèle Lagny: Ich würde mich als Historikerin bezeichnen, die mit Filmen arbeitet und damit Film und Kino auch in einer historischen Perspektive betrachtet. Um dies zu erreichen, kann man allerdings nicht auf die Filmgeschichte verzichten.

Wenn man sich die Filmwissenschaft als eine Art dynamisches Viereck vorstellt, das von Geschichte, Theorie, Ästhetik und Analyse gebildet wird – welche Beziehungen unterhält dann die Filmgeschichte zu den drei anderen Bereichen?

Ich denke, es gibt einen grundsätzlichen Gegensatz zwischen Filmgeschichte und -theorie. Doch zur Arbeit eines Filmhistorikers gehört auch die Analyse von Filmen, die natürlich theoretisch fundiert sein muß. Gleichzeitig sollte man dabei auch filmästhetischen Kategorien Rechnung tragen. So gesehen, ist die Filmgeschichte gewissermaßen überdeterminiert durch die drei anderen Bereiche.

Zudem ist die ästhetische Geschichte des Films eng verbunden mit der Theoriegeschichte, da ja Filmtheorie sehr lange in erster Linie als Theorie des Films als Kunst auftrat.

Bei der sogenannten ästhetischen Geschichte des Films handelt es sich ja um seine Formgeschichte, und damit hat sich die Filmtheorie in den letzten Jahren nur sehr wenig beschäftigt. Die ästhetischen Filmtheorien sind dagegen eigentlich durchweg normativ. Man könnte natürlich mit Hilfe filmtheoretischer Ansätze auch eine formgeschichtliche Analyse versuchen. Als Beispiel

* Das Gespräch fand im Februar 1996 in Paris statt.

fallen mir dazu aber eigentlich nur die Arbeiten von Jacques Aumont (1989; 1992) ein.

Ich persönlich habe es immer als sehr hilfreich empfunden, bei der Analyse von Filmen die ästhetischen Normen zu kennen, die in der zeitgenössischen Kritik und Filmtheorie zugrunde gelegt wurden. Beispielsweise formuliert Béla Balázs in den zwanziger Jahren filmästhetische Prinzipien, denen man auch in den Filmen begegnet und die man wiederum besser versteht, wenn man die Texte von Balázs kennt.

Aber die Theorien von Balázs muß man dann auch im Kontext der damaligen Kunsttheorien sehen.

Sicher. Man muß natürlich auch den Status der Theorien sehen, weshalb ich auch die Kritik erwähnte. Balázs, Arnheim oder auch Bazin sind natürlich Filmtheoretiker, aber sie entwickeln die Theorie von der Filmkritik her. Das heißt auch, daß sie normativ sind...

...und damit ergibt sich ein Bezug zur Kunsttheorie und Ästhetik im allgemeinen. Das Kino entwickelt sich aber auch jenseits dieser Theorien, selbst wenn sie vielleicht auf gewisse Filme einen Einfluß ausüben.

Kommen wir noch einmal auf Balázs zurück. Ein Begriff wie "Montage" taucht in seinen theoretischen Überlegungen erst auf, nachdem er die Filme aus der Sowjetunion gesehen hat (und die sich daran anschließenden theoretischen Debatten verfolgt), und das verändert seine Theorie.

Die Filme sind also das Wesentliche, und sie beeinflussen, wie Du selbst gesagt hast, die Theorie. Die Grundlage der Filmgeschichte kann also nur die Filmanalyse sein. Das Feld: Formgeschichte, institutionelle Geschichte, Sozialgeschichte, Geschichte der Repräsentationen.

Betrachtet man die großen filmhistorischen Projekte, dann kann man bis in die Gegenwart unterscheiden zwischen Historikern, die im Bereich der institutionellen oder ökonomischen Geschichte arbeiten, und denjenigen, die sich eher mit der Formgeschichte befassen bzw. beides kombinieren wie z.B. im Falle der "historischen Poetik" von David Bordwell und Kristin Thompson, die die Normen im klassischen Hollywood-Kino analysieren.

Natürlich ist die Ästhetik (oder "Poetik") der Filme weitgehend abhängig von der Produktion, also vom institutionellen System, innerhalb dessen sie entstehen. Jenes ist wiederum in politische und ökonomische Strukturen eingebunden. Im Falle Hollywoods handelt es sich um eine sehr stark integrierte, privatwirtschaftliche Industrie: Douglas Gomery (1986) analysiert deshalb die Studios als Teil der gesamten amerikanischen Industrie. Wenn die französische Filmindustrie ausgesprochen zersplittert ist, so liegt dies –

einige wenige Sektoren, in denen eine hohe Konzentration herrscht, ausgenommen – an der allgemeinen Zersplitterung der französischen Industrie. Dies gilt auch für die zwanziger und dreißiger Jahren, also genau die Periode, in der die amerikanische Filmindustrie sich wirklich entfaltet. Man kann folglich die Filme nicht analysieren, ohne den institutionellen und ökonomischen Rahmen zu kennen, und man kann die Institutionen und die Ökonomie des Kinos nicht untersuchen, ohne zu berücksichtigen, wie sie innerhalb ihres wirtschaftlichen und institutionellen Umfeldes funktionieren.

Im übrigen wird die Formgeschichte auch von den technologischen Veränderungen bestimmt (was Bordwell, Staiger und Thompson sehr gut aufzeigen) und von der Entwicklung anderer Medien. Viele Veränderungen im heutigen Kino hängen mit der Entwicklung des Fernsehens zusammen. Ich würde nicht ganz so weit gehen wie Pierre Sorlin, der sagt, daß die meisten Filme heute eigentlich für das Fernsehen produziert würden. Aber es stimmt schon: Das Fernsehen ist ein äußerst wichtiger Vertriebskanal, was höchstwahrscheinlich auch einen Einfluß auf den Stil der Filme mit sich bringt. Ich meine auch, daß man das Verhältnis zwischen dem Film der dreißiger bis fünfziger Jahre und dem Radio, vor allem dem populären Hörspiel, bislang noch nicht ausreichend erforscht hat. Ebenso könnte man den Film in seiner Beziehung zur Werbung untersuchen. Doch das setzt auch eine Sozialgeschichte des Kinos voraus, im Sinne einer soziologischen Analyse der Gruppe, die die Filme macht.

Wenn man von den Filmen und ihrer Rolle innerhalb der Filmgeschichtsschreibung spricht, geht es auch darum, wie die Filme gesehen wurden. Inwieweit ist die historische Rezeptionsforschung ein eigenständiges, vielleicht sogar das zentrale Arbeitsfeld für den Filmhistoriker?

Das ist ein interessanter und auch wichtiger Punkt, vor allem für die Historiker, die mit Hilfe einer Analyse der historischen Rezeption Aussagen über den Einfluß des Kinos auf die Mentalitäten treffen wollen. Diese Geschichte der Rezeption bleibt jedoch letztlich eine Schimäre. Welche Quellen kann man heranziehen? Es gibt einen relativ leicht zugänglichen Quellentyp, nämlich die Kritiken. Doch es existieren zum Beispiel Verbindungen zwischen der Kritik und dem Bereich der Produktion. Unabhängig davon handelt es sich um die Rezeption einer äußerst schmalen Gruppe. Auf der anderen Seite kann man quantitative Daten erfassen (Besucherzahlen, korreliert mit den verschiedenen Kintypen), die eine Art Soziologie des Filmsehens ermöglichen. Doch die tatsächliche Rezeption läßt sich nicht dokumentieren. Es existieren auch soziologische Untersuchungen jüngerer Datums, bei deren näherer Betrachtung sich allerdings zeigt, daß die Fragen bestimmte

Antworten vorprogrammieren und somit die Glaubwürdigkeit der Untersuchung sehr einschränken. Wenn man von einer Geschichte des Publikums und der Rezeption spricht, versteht man darunter sehr häufig eine "Sozialgeschichte des Kinos", die zudem auch noch oft mit der Geschichte sozialer Repräsentationen durch das Kino in Verbindung gebracht wird.

Natürlich kann man beides unter diesem Begriff fassen. Ich würde die Geschichte des Publikums eher zur institutionellen Geschichte rechnen, da die Zuschauer ja zur "Maschinerie" des Kinos gehören. Als "soziale Geschichte" könnte man allerdings auch all die Versuche sehen, Filme in Hinblick auf die Darstellung einer Gesellschaft historisch zu analysieren oder Verbindungen zwischen gesellschaftlichen Entwicklungen und der jeweiligen Filmproduktion herzustellen.

Dann würde man die Filmgeschichte also eher im Rahmen einer Geschichte sozialer Repräsentationen sehen oder, um einen heute schon wieder beinahe verworfenen Begriff zu nehmen, als Teil der Mentalitätsgeschichte.

Ich habe die Frage nach der Rezeption deshalb gestellt, weil mir schien, daß man über die sogenannte "historische Rezeption" – die natürlich, wie Du sagst, äußerst problematisch ist – doch Verbindungen zwischen der Diskursanalyse, der Mentalitätsgeschichte usw. knüpfen kann.

Man kann natürlich versuchen, die Rezeption zu erschließen, auch wenn es darüber keine gesicherten historischen Erkenntnisse geben kann. Kann uns aber die Analyse eines kaum faßbaren Phänomens in Hinblick auf die "Mentalitäten" weiterbringen? Oder sollte man nicht eher Bezüge zu anderen Kulturproduktionen in der jeweiligen Epoche herstellen, so wie das Dudley Andrew für die dreißiger Jahre in *Mists of Regrets* (1995) tut?

*Wie habt Ihr Euer Buch über die dreißiger Jahre, *Générique des années 30* (Lagny/Ropars/Sorlin 1986), konzipiert?*

Générique des années 30 beschäftigt sich in keiner Weise mit dem Problem der historischen Rezeption. Das Buch ist eigentlich rein theoretisch angelegt. Wir stellten uns die Frage, wie über die filmische Schreibweise [*écriture*] bestimmte Repräsentationen entstehen. Wir wollten sehen, wie durch die Analyse der Filme und ihrer Schreibweise soziale und politische Themen sichtbar gemacht werden können und wie diese sich zueinander verhalten. Wir analysieren weder die Institutionen dieser Epoche noch die Art und Weise, wie die Filme rezipiert wurden, noch ihre Beziehung zu anderen Kulturproduktionen. Unser Buch ist keine historische Untersuchung, wir haben lediglich einen bestimmten historischen Moment gewählt. Ein Historiker könnte unsere Arbeit vielleicht heranziehen, um zu sehen, wie sich zu dieser Zeit bestimmte Repräsentationsweisen herausbilden.

Ihr stellt aber doch einige Hypothesen zum damaligen Zuschauer auf. Wenn Ihr zum Beispiel analysiert, wie und wann eine von Jean Gabin gespielte Figur, auf deren Erscheinen der Zuschauer wartet, ihren ersten Auftritt hat, dann redet Ihr doch auch über die historische Rezeption.

Hier handelt es sich um rein theoretische Hypothesen darüber, wie die Filme dem Zuschauer einen Ort zuweisen. Aber nichts sagt uns, ob der Zuschauer diese Position auch annimmt. Er kann ja ebenso gut überhaupt nicht reagieren. Auch ohne historische Dokumente kann man Hypothesen darüber aufstellen, wie der Film dem Zuschauer eine bestimmte Position nahelegt, und dann die entsprechenden Verfahren analysieren.

Aber Eure Wahl ist doch nicht zufällig auf die dreißiger Jahre gefallen. Warum wird diese Periode so häufig untersucht, während es zum Beispiel über das französische Kino der zwanziger Jahre kaum Veröffentlichungen gibt?

Unsere ursprüngliche Entscheidung ergab sich vor allem durch die damaligen Möglichkeiten. Raymond Chirats gerade veröffentlichte Filmographie erfaßte zum ersten Mal alle französischen Spielfilme der dreißiger Jahre. Außerdem waren die Filme auch damals, also vor zehn Jahren, schon relativ leicht zugänglich. Im übrigen beeinflussten uns wohl auch die gängigen Topoi, die Hypothese, daß es eine Beziehung zwischen historischen Entwicklungen und den Filmen gibt, François Garçon zeigt das, wenn auch in nuancierterer Form, in seinem Buch *De Blum à Pétain* (1984). Auch die Auswirkung von Gedenktagen darf man nicht vernachlässigen. Das Jahr 1936 ist ein wichtiges Datum, das 1986 sowohl in der Politik (*Front Populaire*), als auch für das Kino (Gründung der *Cinémathèque française*) Anlaß zu 50-Jahr-Feiern gab. Es war damals recht einfach, ein Buch über die dreißiger Jahre zu veröffentlichen. Zudem üben die dreißiger Jahre und der "poetische Realismus" auf viele Autoren eine große Anziehungskraft aus.

Wie würdest Du Générique des années 30 im Vergleich zu der Arbeit von Bordwell, Staiger und Thompson über das klassische Hollywood-Kino sehen?

Die beiden Bücher sind sehr unterschiedlich. Die Untersuchung von Bordwell, Staiger und Thompson ist zweifellos sehr viel nützlicher für die Filmhistoriker, auch wenn man über die Art und Weise, wie sie eine "Norm" für den klassischen Hollywood-Film herleiten, diskutieren müßte, denn sie stützen sich dabei auf Postulate, die eher transhistorisch sind. Für uns stellte sich dieses Problem nicht. Wir wählten die dreißiger Jahre – ursprünglich sogar nur das Jahr 1937 –, um zu untersuchen, wie sich Repräsentationen über die filmische Schreibweise herausbilden. Wir wollten keinesfalls eine Norm für

das französische Kino dieser Periode konstruieren, auch wenn wir Filme aus der Durchschnittsproduktion analysieren. Zudem stellt sich die Frage, ob es eine solche "Norm" überhaupt gibt. Für Hollywood mit seiner integrierten ökonomischen Struktur mag das gelten, für Frankreich läßt sich das nicht so eindeutig sagen. Aber auch die amerikanischen Studios haben ja Filme außerhalb der Norm produziert, also kann man da auch im Falle Hollywoods nicht ganz so sicher sein.

Das Problem der Norm stellt sich auch für Kristin Thompson in Breaking the Glass Armor (1988). Sie wählt dort einen Durchschnittsfilm, der die Norm repräsentieren soll, gleichzeitig aber davon abweicht. Gilt das nicht auch, wenn man über Genres arbeitet? Untersucht man ein Genre im allgemeinen, so mag eine solche Setzung nützlich sein, weil man dadurch einen Rahmen erhält, Roger Odin würde sagen: eine "Institution". Gleichzeitig muß aber jeder einzelne Film zwangsläufig ein bißchen "aus dem Rahmen fallen", da er sonst völlig uninteressant wäre.

Das stimmt nicht unbedingt, so funktionierten die französischen Militärklammotten der dreißiger Jahre völlig innerhalb einer Norm. Gerade die ständige Wiederholung war eine Erfolgsgarantie. Uns ist das heute nicht mehr zugänglich, daher wirken diese Filme auf uns so einschläfernd. Die Filmgeschichtsschreibung muß sich mit der Norm (oder dem Genre) genauso auseinandersetzen wie mit den Ausnahmen (oder den "Meisterwerken" innerhalb eines Genres). Mir scheint allerdings vor allem die Art der Abweichung interessant.

Um noch einmal auf die beiden Bücher zurückzukommen: Bordwell, Staiger und Thompson konstruieren die Norm auf der Basis einer quantitativen Untersuchung. Wir betrachten dagegen jede Gruppe von Filmen für sich, stellen jeweils andere Fragen (zur Stellung des Individuums, zur Rolle des Krieges, der Kolonien usw.) und führen entsprechend eine andere Art von Analyse durch, um die verschiedenen Möglichkeiten, wie Repräsentationen zustande kommen, ermessen zu können. *Générique des années 30* ist also eher ein methodologisches Buch, das verschiedene Herangehensweisen aufzeigt, als eine "modellhafte" Studie zum Kino der dreißiger Jahre.

Die historiographische Reflexion

Mich hat immer erstaunt, daß Frankreich einerseits eine filmhistorische Tradition besitzt, mit Klassikern wie Bardèche und Basillach, Sadoul oder Mitry. Andererseits gab es in den siebziger Jahren auch eine kritische Auseinandersetzung mit dieser Tradition: Historiker wie Deslandes und

Richard, die die klassischen Filmgeschichten überprüfen und korrigieren wollten, oder Comolli mit seinem marxistischen Ansatz. Darüber hinaus entwickelte sich in der Geschichtswissenschaft mit der École des Annales oder den Arbeiten von Foucault eine sehr lebendige Diskussion zu der Frage: Was ist Geschichtsschreibung? Warum hat all das so wenig Auswirkungen auf die derzeitige Filmgeschichtsschreibung in Frankreich?

Ich habe den Eindruck, das hängt damit zusammen, daß die Filmgeschichten von einer kleinen Gruppe von Leuten geschrieben wurden, die man eher als Gelehrte bezeichnen könnte und die eigentlich vor allem ein Ziel verfolgten: das Kino kulturell aufzuwerten. Dabei entstanden einige außerordentlich interessante Arbeiten, entscheidend ist aber, daß diejenigen, die sich mit der Filmgeschichte befaßt haben, sehr wenig über historiographische Probleme nachdachten. Die Geschichtswissenschaftler hingegen befaßten sich nur selten mit dem Kino (Gilles Deleuze ist ein Fall für sich, aber er ist auch kein Historiker). Ich sehe dafür zwei Gründe: der mühsame Zugang zu den Quellen, der die Filmgeschichtsschreibung behindert, und vor allem das fehlende Interesse der Historiker am Kino.

Das Problem der schwer zugänglichen Quellen ist vielleicht gar nicht so bedeutend, weil ihm abzuhelfen ist. In Frankreich ist dies allerdings ganz entscheidend, denn hier beginnt man erst jetzt damit, im Bereich des Kinos eine Archivpolitik zu entwickeln, die Quellen zu sortieren, zu klassifizieren und sie eventuell auch – sehr zögerlich – zugänglich zu machen. Aber auch heute noch herrscht in Frankreich eine Politik der Geheimniskrämerei – Informationen werden immer noch in großem Umfang zurückgehalten. Bei den wirtschaftshistorischen Quellen muß man zudem die Struktur kleiner Unternehmen berücksichtigen, in denen die Geheimnistuerei sehr ausgeprägt ist, zumal es da wahrscheinlich oft Unregelmäßigkeiten gegeben hat, die niemand öffentlich machen will. Hinzu kommt, daß man sehr lange Zeit nur die Filmarchive ausgewertet hat, obwohl diese nicht unbedingt sehr ergiebig waren. Wirtschafts- und institutionshistorische Quellen muß man anderswo suchen. Schädlich aber war im Grunde vor allem, daß sich die Historiker in Frankreich so gut wie überhaupt nicht für das Kino interessieren. Die beiden großen Ausnahmen sind dabei Marc Ferro und Pierre Sorlin. Doch Ferro beschäftigt sich nicht wirklich mit der Filmgeschichte, er betrachtet die Filme als außergewöhnlich ergiebige Dokumente für die Geschichte der Repräsentationen, stellt sie aber meist nicht in einen filmhistorischen Zusammenhang. Sorlin dagegen hat sich von solchen soziologischen Fragestellungen immer mehr in Richtung Ästhetik bewegt. Er maß der Filmgeschichte, wie sie durch und für eine kleine Gruppe von Forschern betrieben wird, keinerlei Bedeutung zu. Derzeit entstehen andere Arbeiten wie die von Jean-

Pierre Bertin-Maghit, Pascal Ory und Antoine de Baecque, die man dem Bereich der "histoire culturelle" zuordnet. Sie beschäftigen sich mit institutionellen, ökonomischen und vielleicht auch sozialen Aspekten, arbeiten aber relativ wenig mit Filmen.

Ich selbst denke, daß man von den Gedanken Foucaults ausgehen könnte, um die Institutionen und die von ihnen produzierten Diskurse aufeinander zu beziehen. Roger Chartier erarbeitete auf diese Weise ein Modell für die Geschichte des Buches; Michel de Certeau und Jacques Rancière untersuchten so die Entwicklung historiographischer Verfahren.

Wenn Paolo Cherchi Usai auf einer Tagung über die ersten zwanzig Jahre des französischen Films behauptet, die Arbeiten auf diesem Gebiet stammten eigentlich allesamt von ausländischen Historikern, dann ist das sicherlich auch provozierend gemeint. Gleichzeitig zeigte aber gerade diese Tagung (vgl. Gili et al. 1995), daß es im Umfeld der Association Française de Recherche sur l'Histoire du Cinéma (AFRHC) eine "neue Generation" von Historikern gibt, die sich vor allem auch mit dem frühen französischen Kino beschäftigt. Hier entstanden inzwischen auch Arbeiten, die sich mit ähnlichen Fragestellungen beschäftigen wie zum Beispiel Douglas Gomery. Ich denke dabei an Jean-Jacques Meusy (1995) und sein Buch über die Kinos in Paris vor 1918. Man könnte auch den Band von Laurent Mannoni (1994) über die Vorgeschichte des Kinos nennen oder viele der Artikel, die in der Zeitschrift 1895, die von der AFRHC herausgegeben wird, erschienen sind. Hier zeichnet sich eine Bewegung ab, die in eine ähnliche Richtung zielt wie die anglo-amerikanischen Forschungen.

Das verdankt sich zum Teil der besseren Quellenlage, aber auch der eben erwähnten Strömung der "histoire culturelle", in der Institutionen eine größere Rolle spielen. Hier entwickelt sich etwas, wenn auch die Perspektive oft ein wenig eng erscheint. In vielen Fällen wäre es interessant, diese Forschungsgegenstände mit der allgemeinen kulturellen Entwicklung in Beziehung zu setzen. Im Moment ist das noch sehr schwierig, da die Historiker das Kino den Spezialisten überlassen oder den Film als ein Forschungsfeld wie jedes andere betrachten, ohne seinen spezifischen Eigenschaften Rechnung zu tragen.

Liegt hier für die Historiker nicht überhaupt ein Problem? Einerseits erkennen sie im Film eine wichtige historische Quelle, doch andererseits scheinen sie vor ihm auch Angst zu haben. Sie sagen dann: "Davon verstehen wir nichts."

Gerade aus diesem Grund scheint mir die Isolierung des Films in filmwissenschaftlichen Instituten durchaus schädlich. Die Studiengänge dort sollten

eigentlich eine Weiterentwicklung der Filmforschung ermöglichen, tendieren jedoch dazu, das Kino in einem – seinerseits streng unterteilten – Ghetto einzuschließen. Es ist doch erstaunlich, daß man Filmanalyse und Filmgeschichte voneinander trennt. Darüber hinaus hat sich gerade in Frankreich die Filmtheorie in einer Weise entwickelt, daß sie ohne linguistische Kenntnisse überhaupt nicht zugänglich ist. Ich treffe manchmal Historiker, die sich weigern, auch die formalen Aspekte der Filme zu betrachten und sich nur für deren Inhalt interessieren. Aber es gibt auch Filmwissenschaftler, die sich gegen eine Ausweitung soziologischer Analysen wehren und gleichzeitig die ästhetische Dimension des Kinos vernachlässigen.

Diese starken Widerstände müßten sich aber mit der Zeit auflösen. Sie wurzeln in den Strukturen in Frankreich, wo sich die Disziplinen gegeneinander abschotten. Ich jedenfalls verstehe nicht, wie man einen Film analysieren kann, ohne ihn in einen filmhistorischen oder ganz allgemein in einen historischen Zusammenhang zu stellen. Und als Historikerin muß ich mich mit der Filmanalyse beschäftigen, um die Repräsentationen auch bewerten zu können. Gleichzeitig gilt es, gründliche Quellenforschungen zu betreiben. Das bedeutet gründliche und kritische Analyse der Dokumente sowie systematische Filmanalyse. Die audiovisuellen Medien sprechen nicht auf die gleiche Weise zu uns wie andere Diskurse. Es gibt verschiedene Weisen zu filmen und verschiedene Arten, Geschichten zu erzählen, die in Beziehung zu einer sich verändernden Filmgeschichte stehen, wechselseitigen Einflüssen ausgesetzt sind usw. Mit anderen Worten: Man kann nicht begreifen, wie ein filmischer Text funktioniert, wenn man nicht weiß, welches Gewicht der kinematographische Kontext auf ihn ausübt.

Gibt es da nicht auch das Erbe eines – vielleicht mißverstandenen – Strukturalismus, der uns glauben machte, Filme in ihrem immanenten Funktionieren analysieren zu können?

In Frankreich, scheint mir, hat das mehr mit der Starrheit der disziplinären Grenzen zu tun als mit theoretischen Problemen. In den USA, in angelsächsischen Ländern überhaupt, aber auch in Italien, unternimmt man große Anstrengungen, um Dokumente aus dem Umfeld des Kinos zu analysieren und diese dann mit den Filmen in Beziehung zu setzen. Dort wird allerdings die strukturelle Analyse vielleicht etwas zu rigoros abgelehnt.

Fakten und Interpretation

Du hast diese Arbeiten aber doch als "neo-positivistisch" kritisiert...

Du spielst auf meinen Kommentar zu dem Buch von Robert C. Allen und Douglas Gomery (1985) an. Meine Kritik bezieht sich darauf, daß sie die ihrer Meinung nach entscheidenden Postulate nicht genug hinterfragen; zudem setzen sie zu sehr auf eine kausale Logik. Natürlich muß man bestimmte Entscheidungen treffen: Allen und Gomery halten die Ökonomie für den bestimmenden Faktor, wohingegen z. B. Richard Abel Ästhetik und Kritik ins Zentrum rückt. Doch die Analyse kann auf diese Weise zu eng angelegt werden, je nachdem, welche Beziehungen von Ursache und Wirkung sich dann ergeben. Im Prinzip ist diese Vorgehensweise natürlich richtig, doch sie birgt Gefahren, wenn man gegenüber anderen Interpretationsmöglichkeiten nicht offen genug ist.

Vorhin habe ich Dudley Andrews Buch über das französische Kino der dreißiger Jahre erwähnt. Er arbeitet auf eine völlig andere, beinahe intuitive Weise: Andrew versucht, gleichzeitige Erscheinungen miteinander in Beziehung zu setzen, ohne von Ursache und Wirkung zu sprechen. Das ist faszinierend und oft auch produktiv. Doch ich würde hier meine Kritik genau andersherum formulieren: Andrew interpretiert, ohne wirklich zu begründen, warum er bestimmte Beziehungen herstellt.

In Deinem Buch (Lagny 1992) schreibst Du, daß die Amerikaner dank ihrer genauen Untersuchung von Dokumenten zwar auf überzeugende Weise kohärente Reihen konstruieren können, daß sich dann aber das grundlegende Problem der Artikulationen mit anderen Reihen stellt.

Dies gilt vor allem für das Buch von Allen und Gomery, die solche Artikulationen eher auf der Ebene logischer Beziehungen suchen, doch diese existieren nicht zwangsläufig. Ich glaube nicht, daß man die gesamte Hollywood-Produktion von den ökonomischen Strukturen her erklären kann. Andererseits kann man nur weiterkommen, wenn man sich bestimmte Ziele und Methoden setzt und globale Hypothesen aufstellt, die eine Interpretation erst möglich machen. Nur eine solche Hypothese kann der Analyse eine bestimmte Richtung geben, und nur mit Hilfe von Detailanalysen kann man die globale Hypothese wiederum korrigieren. Ich glaube nicht, daß man Geschichte auf einer dazwischenliegenden Ebene schreiben kann, es gibt nur die dialektische Beziehung zwischen Hypothese und Analyse.

Geschichtsschreibung ist eine Frage von Nuancieren und Abwägen. Darin unterscheiden sich Historiker und Theoretiker: Die Theorie muß ihre Postulate deutlich machen und ihr System so konstruieren, daß sie es nicht mehr zu verlassen braucht. Wenn der Historiker ebenso verfährt, dann verfehlt er immer die Wirklichkeit, die sich den Systemen nicht unterordnet. Ohne theoretische Hypothesen sieht man nichts; mit einer dominanten Hypothese zur

Interpretation merkt man bald, daß sich nicht alles dem Modell unterordnet. Die nicht erfaßbaren Phänomene muß man dann mit Hilfe anderer Modelle interpretieren, woraus sich das Problem der Artikulationen ergibt, von denen man immer träumt, um keine "Geschichte in Krümeln" zu schreiben.

Aber einige Deiner Arbeiten, die vor De l'Histoire du cinéma erschienen sind, wie zum Beispiel der Artikel in CinémAction (Lagny 1988), deuten doch an, daß Du solche globalen Ansätze nicht mehr für möglich hältst?

Ich bezog mich dabei auf die allgemeinen Filmgeschichten, die ohne eine zentrale Problemstellung einfach nur Feststellungen aneinanderreihen und ihre eigenen Postulate nicht hinterfragen. Eine globale Hypothese ist etwas völlig anderes, sie besagt: "Das ist mein Ansatzpunkt, und von hier aus gesehen stellen sich die Dinge so und so dar." So arbeiten die angelsächsischen Historiker. Ich bin zwar anderer Meinung als einige dieser Kollegen, deren Postulate oder Methode ich für verkehrt halte. Doch sie haben immerhin etwas Lebendiges geschaffen; man kann sich mit ihnen auseinandersetzen, indem man einen anderen Standpunkt einnimmt. In Frankreich dagegen werden solche Diskussionen oft noch durch die *politique des auteurs* behindert.

Das ist auch bei einer Zeitschrift wie Cinémathèque zu beobachten, zu deren Redaktion Du ja gehörst und die sich als Revue d'esthétique et d'histoire du cinéma präsentiert. Man liest immer wieder die gleichen Namen: Rossellini, Welles, Lang, Renoir...

Mea culpa. Auch hier gibt es institutionelle Gründe, die es sehr schwer machen, andere Wege zu beschreiten. Zum Teil liegt das daran, daß *Cinémathèque* eine Zeitschrift für ein breiteres Publikum ist (und bei dieser Ausstattung auch sein muß). Grundsätzlich muß man unterscheiden zwischen wissenschaftlichen Publikationen, in denen man theoretische, philologische, textkritische Analysen filmischer oder anderer Dokumente veröffentlichen und Quellenmaterial präsentieren kann, und Zeitschriften wie *Cinémathèque*. Unsere Leser erwarten Artikel, die bereits eine gewisse Perspektive haben. Texte, die einfach nur dokumentieren, können wir nicht veröffentlichen, weil so etwas schlicht unlesbar ist. Und dennoch muß diese grundlegende Arbeit unbedingt gemacht werden.

Allerdings sollten wir mehr mit Artikulationen von Detailuntersuchungen arbeiten und alternative Perspektiven zum Autorenkino bieten. Wir sind im Grunde immer noch der Tradition der *cinéphilie* verhaftet. Tatsächlich findet man aber zwei Arten von historischen Arbeiten in *Cinémathèque* (wobei diese im Vergleich zu den eher ästhetischen Untersuchungen ganz klar in der Minderheit sind): Die eine richtet sich auf den Autor, um der Analyse von

Quellenmaterial einen Fluchtpunkt zu geben, so untersucht Charles Tesson zum Beispiel Dokumente zum Produktionsprozeß von Jean Renoirs Film TONI; hinzu kommen nun immer häufiger detailgenaue Forschungen, die bestimmte institutionelle Aspekte (die Apparate, die Kinos usw.) präsentieren.

Im anglo-amerikanischen Raum findet man dagegen eine beachtliche Anzahl Untersuchungen, die sich ganz bewußt als "Geschichte in Krümmeln" präsentieren, als faktographische Analysen, die ein eng umgrenztes Problem gründlich behandeln: genaue Chronologien, lokale Kinogeschichten usw.

Diese meist sehr gut gemachten Arbeiten schaffen eine Grundlage für die Geschichtsschreibung, sind aber sicherlich nicht ihr Ziel. Man muß die faktischen Gegebenheiten klarstellen, aber anschließend muß man sie interpretieren. Um es noch einmal "global" darzustellen: Die Geschichtsschreibung benötigt beides. Man muß ein System faktographischer Untersuchungen entwickeln, Dokumente sammeln (was in Frankreich nicht genug geschieht), sie textkritisch analysieren und zueinander in Beziehung setzen. Zur Perspektivierung dieser Untersuchungen (und vielleicht auch, um sie überhaupt durchführen zu können), muß man schließlich globale Hypothesen zu ihrer Interpretation erarbeiten. Diese können falsch sein, man kann sie jedoch, wie bereits gesagt, auf der Grundlage der Fakten, die man dank ihrer konstruiert hat, korrigieren.

In einer unlängst veröffentlichten Ausgabe der Zeitschrift Film History zum Thema "Die Philosophie der Historiographie" ist ein Artikel von Dir erschienen (Lagny 1994), der in gewisser Weise auf einen Beitrag von Stephen Bottomore (1994) antwortet. Bottomore plädiert für die "Faktizität" in der Filmgeschichtsschreibung, während Du sagst: "Es gibt keine Fakten."

Die Faktizität der Dokumente existiert selbstverständlich; es gibt Objekte, Spuren, die man analysieren kann. Meine Aussage bezog sich auf das, was man auf der Grundlage solcher Spuren konstruieren kann, denn das Faktum ist bereits Resultat von Interpretation. Natürlich plädiere auch ich für die Faktizität, denn ohne Dokumente, die man mit Hilfe bewährter traditioneller Methoden einer Kritik und Analyse unterzogen hat, kann man nicht arbeiten. Doch ich möchte betonen, daß man die Aneinanderreihung von Dokumenten nicht mit den Fakten verwechseln darf: Ein Faktum wird konstruiert, indem man Dokumente zueinander in Beziehung setzt. Dazu benötigt man eine Hypothese, was wiederum bedeutet, daß die Interpretation bereits in Hinblick auf einen Zweck geschieht. Der Zweck kann aber nur auf der Grundlage von Dokumenten bestimmt werden: auch hier gibt es eine Dialektik. Ein Theoretiker kann a priori entscheiden, diesen oder jenen Aspekt eines Textes

zu behandeln, nicht aber der Historiker. Er darf keinen Aspekt des Dokuments vernachlässigen. Ich glaube, daß Bottomore diese Art von Faktizität verteidigt: den Respekt vor dem Dokument. Da bin ich mit ihm einer Meinung.

Es scheint mir wichtig, diesen Punkt zu verdeutlichen. Manchmal gewinnt man den Eindruck, 'die Franzosen' bevorzugen Überlegungen auf einem etwas abstrakteren Niveau. Das mögen Stereotypen sein, aber ich glaube dennoch, die anglo-amerikanischen Historiker messen dieser Art Grundlagenforschung mehr Gewicht bei.

Einerseits irrst Du Dich: Filmgeschichte wurde in Frankreich lange Zeit vor allem von Kritikern betrieben, die sich zwar tatsächlich wenig mit Quellenforschung beschäftigten, die aber auch nicht wirklich von abstrakten Überlegungen ausgingen, sondern eher polemisch argumentierten. Andererseits hast Du recht, weil fast zwei Jahrzehnte lang 'die Theorie' die Filmwissenschaft dominierte.

Fest steht allerdings, daß wir die grundlegenden Arbeiten (Bibliographien, Dokumentensammlungen usw.) nicht genug betrieben haben, weil sie tatsächlich etwas geringschätzig betrachtet werden. Ich selbst hätte mir nie vorstellen können, einmal einen Katalog französischer Dokumentarfilme zusammenzustellen. So etwas interessierte mich nicht, ich habe die Reflexion über allgemeinere Fragen oder die Filmanalyse vorgezogen. Nun mußte ich aber mit einer Gruppe von Studenten diese Arbeit machen und konnte feststellen, daß es sich lohnt, darüber nachzudenken, wie man an eine solche Sache überhaupt herangehen kann. Das Ergebnis wird dann allerdings nicht "Filmgeschichte" sein, sondern eine sicherlich nützliche Materialsammlung: eine CD-ROM, auf der Dokumentarfilme erfaßt und – trotz der Fehler, die es dabei zwangsläufig geben wird – einigermaßen genau beschrieben werden. Ohne solche Arbeiten können die Historiker nicht ernsthaft weiterkommen.

Ich glaube, Du findest mich heute sehr relativistisch und ökumenisch: für Filmanalyse, für Quellenforschung und für die historiographische Reflexion.

In gewisser Weise schon, denn in Deinen Artikeln nimmst Du weit radikalere Positionen ein.

Das liegt daran, daß ich dort meistens irgend jemandem widersprechen will, was allerdings nicht unbedingt der fruchtbarste Weg sein muß. Aber zwei Haltungen ärgern mich tatsächlich: zum einen die Verwechslung von Filmgeschichte und Filmkritik, zum anderen, wenn die bloße Beschreibung von Dokumenten schon für Geschichtsschreibung ausgegeben wird. Für die Filmgeschichte hat sich bislang vor allem das erste Problem gestellt: Die Kritik fällt Urteile, die sie untermauern muß, eventuell auch mit Hilfe von

Dokumenten. Es gibt allerdings auch einen Kult der spezialisierten Materialsammlung, wobei die Interpretationen im Vergleich zum Quellenmaterial recht schwach bleiben. Wozu sollen all diese Dokumente dienen? Darum bin ich auch mit Pierre Sorlin einer Meinung: Die Filmgeschichte darf sich nicht isolieren; sie bleibt Geschichtsschreibung (zumindest in Hinblick auf die Methoden), beschäftigt sich aber mit einem spezifischen Gegenstand – dem Kino.

Filmgeschichte unterrichten

Wie gehst Du vor, wenn Du an der Universität Filmgeschichte unterrichtest?

Eigentlich lehre ich nur selten Filmgeschichte im allgemeinen; meine Kurse beschäftigen sich in der Regel mit Fragestellungen, die sowohl eine historische als auch eine theoretische Dimension besitzen. Bisweilen nehme ich aber an gemeinschaftlichen Programmen teil, z.B. zum Hollywood-Kino als Produktionsstruktur oder zum französischen Kino als nationaler Filmproduktion.

Ist es denn sinnvoll, nationale Filmgeschichte zu betreiben?

Ich denke schon, weil bestimmte institutionelle Determinanten im Rahmen nationaler Strukturen entstehen. Darüber hinaus steht die Filmproduktion eines Landes allerdings auch in Beziehung zu der anderer Länder. Die Regisseure sehen ausländische Filme und verarbeiten diese Erfahrung. Ich frage mich jedoch, ob man nicht besser von "subtilen Wechselbeziehungen" sprechen sollte als von "Einflüssen"...?

Könntest Du an einem Beispiel zeigen, wie Du im Unterricht arbeitest?

Ich gehe eigentlich nie von einem Kanon aus. Wie bereits erwähnt, setze ich bei der Filmanalyse an. Ich arbeite mich also nicht vom Allgemeinen zum Besonderen vor, sondern wähle ein für meine Fragestellung interessantes oder repräsentatives Beispiel, von dem aus ich meine Ausgangshypothese konstruieren kann. Die Filmbeispiele versuche ich dann hinsichtlich ihrer Produktions- und Rezeptionsbedingungen einzuordnen, soweit das Quellenmaterial dies zulässt. Das alles geschieht unter komparatistischen Gesichtspunkten, das heißt: Ich betrachte den ausgewählten Film in Hinblick auf andere Produktionen. Nehmen wir das Beispiel THÉRÈSE RAQUIN (Frankreich 1953, Marcel Carné). Zunächst analysiere ich die Strukturen des Films, was in historischer Hinsicht jedoch unergiebig ist. Dann setze ich ihn in Beziehung zu früheren Filmen wie LA BÊTE HUMAINE (BESTIE MENSCH, Frankreich 1938, Jean Renoir) oder ausländischen Produktionen wie OSSESSIONE (OSSESSIONE... VON LIEBE BESESSEN, Italien 1943, Luchino Visconti), da

einige Szenen von Viscontis Film in THÉRÈSE RAQUIN evoziert werden. Außerdem achte ich noch auf bestimmte für Carné typische dramaturgische oder narrative "Rezepte". Das ist ein sehr einfaches Beispiel, aber es erlaubt zumindest, einige Fragen zu stellen hinsichtlich des "cinéma de qualité", zur Entwicklung des "realistischen" Kinos oder zu den Formen der Literaturverfilmung im französischen Film der fünfziger Jahre. Für mich ist es wichtig, nicht den Film an sich zu analysieren, sondern zu einer Diskussion über Fragen der Genrezuordnung, der Periodisierung usw. zu kommen.

Für mich stellt sich im Unterricht immer das Problem, daß ich, wenn ich die überkommenen Einordnungen und Periodisierungen kritisieren und in Frage stellen will, sie erst einmal darstellen muß. Die kritische Auseinandersetzung setzt in gewisser Weise die Kenntnis der traditionellen Sichtweise voraus.

Darauf gibt keine einfache Antwort. Ich vermeide es, von Einteilungen nach Strömungen, Perioden, Genres und – soweit möglich – Autoren auszugehen. Ich ziehe es vor, solche Kategorien mit Hilfe konkreter Filmbeispiele zu hinterfragen.

Und dabei ist es für Dich kein Problem, daß die Studenten die traditionelle Sichtweise nicht kennen?

Nein, ich denke, man muß sie über konkrete Filme präsentieren und kritisieren. Hat man einen Film erst einmal genau betrachtet und analysiert, dann wird es interessant, die zeitgenössischen Kritiken heranzuziehen und zu schauen, wie man ihn seinerzeit gesehen hat, wie ihn die traditionelle Filmgeschichtsschreibung einordnet und unter welchen Bedingungen und Voraussetzungen er beurteilt, kategorisiert und vielleicht sogar wieder vergessen wurde. Ich glaube, man sollte besser Fragen stellen, als Kategorien wiederzukäuen, von denen man weiß, wie konventionell sie sind.

In dem letzten Buch von Kristin Thompson und David Bordwell (1994) findest Du aber genau diese traditionellen Kategorien wieder. Der Ansatz ist weiter gefaßt, der "Kanon" ist deutlich verändert, es gibt bedeutend mehr Filmbeispiele als in den herkömmlichen Filmgeschichten usw., doch die Einteilung nach nationalen Filmproduktionen, die traditionelle Periodisierung usw. werden beibehalten.

Dieses Problem stört mich in der Lehre immer wieder, ob ich nun Geschichte, Film oder Soziologie unterrichte. Man darf aber nicht die Arbeitsinstrumente mit der Arbeit selbst verwechseln. Das Buch von Thompson und Bordwell ist ein Lehrbuch von sehr hohem Niveau, das einen bestimmten Wissensstand vermitteln will. Solche Bücher sind unverzichtbar. In meinen Kursen stellt sich mir jedoch das Problem, den Studenten beibringen zu müssen, nicht alles zu glauben, was man ihnen erzählt. Sie sollen eher über den

Ansatz nachdenken, als einfach Wissen in sich hineinzufressen. Ich befinde mich in einem ständigen Zwiespalt zwischen einer *doxa*, wie Barthes sagen würde, also einem bestimmten akzeptierten Wissensstand, dem man Rechnung tragen muß, und der Problemstellung, die vom Gegenstand her konstruiert werden muß. Die Gegenstände können dann die *doxa* bestätigen oder sie in Frage stellen.

Die Lehre besteht für mich aus der Konfrontation der *doxa* mit einem konkreten Gegenstand. Wenn es genügte, ein Buch zu lesen, dann könnte jeder für sich alleine arbeiten. Die Lehre besteht aber im Kern darin zu problematisieren. Man braucht Texte, die die *doxa* darstellen (also Hand- und Lehrbücher) und die Dinge zwangsläufig vereinfachen – als ich noch am Gymnasium unterrichtete, habe ich deshalb Filme verwendet, anstatt den Lehrstoff in den Geschichtsbüchern bloß zu wiederholen. So konnte ich die Wiedergabe eines historischen Ereignisses in einem Film mit der Darstellung in den Lehrbüchern vergleichen. Das führte automatisch zu der Frage, warum das Ereignis so oder so dargestellt wurde. Damals beherrschte ich diese Arbeitsweise noch nicht so gut und begnügte mich meist mit einem ideologiekritischen Kommentar. Doch so begriff ich, daß ich mich mehr mit Filmsprache und Filmgeschichte beschäftigen mußte.

Trotzdem bleibt die doxa auch für Dich unverzichtbar?

Ja, aber je mehr man sie problematisiert, desto besser. Ausgehend vom Vertrauen auf die *doxa* kann man keine Forschung betreiben. Wenn man sie nicht in Frage stellt, kommt man nicht weiter.

Für den Unterricht stellt sich aber immer noch das Problem, wie weit man sich auf sie einlassen darf.

Man darf nicht von der *doxa* ausgehen, sondern sollte sich auf sie zu bewegen. Ein Student wird über ein Kapitel in einem Lehrbuch sehr viel besser nachdenken, wenn er von einer Filmanalyse ausgehen und Fragen stellen kann, die zur *doxa* hinführen, eventuell aber auch von ihr weg. So arbeite ich oft: Ich beginne anscheinend ganz ohne Voraussetzungen und prüfe dann, inwieweit meine Aussage in Bezug zur traditionellen Sichtweise sinnvoll ist, vielleicht auch hinsichtlich einer anderen Herangehensweise zutrifft oder überhaupt keinen Sinn macht (auch das ist mir schon passiert!). Bücher wie das von Thompson und Bordwell sind absolut notwendig, weil sie einen allgemeinen Rahmen setzen, auf den man sich beziehen kann. In der didaktischen Praxis sollte man sie jedoch nicht zum Ausgangspunkt machen.

Wie setzt Du bei der Arbeit mit Studenten die verschiedenen Texte und Kontexte zueinander in Beziehung?

Das ist schwierig. Oft beginne ich damit, einen Film und einen allgemeinen theoretischen Text aufeinander zu beziehen. Ausgehend von dem Film versuche ich dann, verschiedene Referenzgeflechte zu konstruieren. In einem Kurs über den Begriff "Populärkino" habe ich den Film JUDEX (Frankreich 1963) von Georges Franju im Lichte eines Textes von Umberto Eco über die Erzählmuster in der Massenkultur betrachtet, bin aber gleichzeitig auch zu den Quellen von JUDEX zurückgegangen, mit Ausschnitten aus den Filmen von Louis Feuillade oder Serienhelden wie "Fantômas". So konnte ich das populärkulturelle Modell aus den zehner Jahren mit der Arbeit Franjus vergleichen (allerdings geschah dies nicht in einem filmhistorischen Kurs, sondern in einem eher theoretischen Kontext, einer Veranstaltung zum Thema "Kino und Populärkultur"). Natürlich mußte ich auch über Filmgeschichte sprechen, um die Beziehung zwischen Franju 1963 und Feuillade 1916 verdeutlichen zu können. Ich versuche also immer, Texte zueinander in Beziehung zu setzen. Im Fall von JUDEX ist das einfach, weil es ein direktes Modell gibt: Die Verweise finden sich im Genre, in den Zwischentiteln, in bestimmten Einstellungen usw. So kann man beurteilen, wie die Verschiebungen funktionieren. Doch auch die Verweise auf den Surrealismus, die Stellung Franjus in den sechziger Jahren usw. sind zu berücksichtigen. Und die Kritiker sehen in JUDEX 1963 natürlich einen raffinierten Film mit hohem ästhetischen Wert!

Der Film bleibt für Dich also der Ausgangspunkt, die Primärquelle?

Ja, man kann keine Filmgeschichte ohne die Filme betreiben.

Wie vermittelt man den Studenten historiographische Methoden?

Für mich ist das genauso wichtig wie Grundkenntnisse in Linguistik für die strukturelle Analyse sind. Eigentlich gibt es ja auch gar nicht so viele "Methoden" in der Geschichtswissenschaft, im Grunde gibt es nur die Kritik, d.h. die gründliche Analyse der Dokumente. Die Analyse kann philologischer oder struktureller Natur sein und eignet sich für schriftliche Quellen ebenso wie für Filme. Ein zweiter Aspekt der historiographischen Methode ist die chronologische Ordnung. Schließlich kann man Reihen konstruieren, um die Evolution in größeren Zeiträumen zu beobachten.

Das ist an der Universität schwierig, weil die meisten Studenten eben die *doxa* erwarten. Sobald sie Dokumente lesen und analysieren müssen, verlieren sie den Überblick. Denn dabei handelt es sich keineswegs um einfache Methoden: Es ist überhaupt nicht selbstverständlich, daß man ein relevantes Dokument aufspürt, um es analysieren zu können. Man muß mit den Studenten in Bibliotheken und Archive gehen (wie oft verwechseln sie "Primärquellen" und "Bibliographie"!), ihnen zeigen, wie man Dokumente

suchen muß, ihnen beibringen, mit Datenbanken zu arbeiten und Texte genau zu analysieren.

Zur Zeit arbeite ich mit Studenten an einem Forschungsprojekt zum französischen Dokumentarfilm. Sie haben in den Ministerien eine Unmenge von Texten und Filmen aufgespürt, die sie nun zueinander in Beziehung setzen und perspektivieren. Interessant dabei ist, daß die Filmstudenten, die anfangs überhaupt keine Lust hatten, diese Kärnerarbeit zu leisten, auf einmal Geschmack daran finden und sogar Spaß an der Sache haben. Man kann den Studenten also das Arbeiten beibringen, indem man sie arbeiten läßt!

Aus dem Französischen von Frank Kessler

Literatur

- Allen, Robert C. / Gomery Douglas (1985) *Film History. Theory and Practice*. New York [...]: McGraw-Hill.
- Andrew, Dudley (1995) *Mists of Regrets. Culture and Sensibility in Classic French Film*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- Aumont, Jacques (1989) *L'Oeil interminable. Cinéma et peinture*. Paris: Librairie Séguier.
- (1992) Projektor und Pinsel. In: *Montage/AV* 1,1, S. 77-89.
- Bordwell, David / Staiger, Janet / Thompson, Kristin (1985) *Classical Hollywood Cinema. Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Press.
- Bottomore, Stephen (1994) Out of this World: Theory, Fact and Film History. In: *Film History* 6,1, S. 7-25.
- Garçon, François (1984) *De Blum à Pétain. Cinéma et société française 1946-1944*. Paris: Cerf.
- Gili, Jean A. et al. (eds.) (1995) *Les vingt premières années du cinéma français*. Paris: Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Gomery, Douglas (1986) *The Hollywood Studio System*. London: Macmillan.
- Lagny, Michèle (1988) Histoire et cinéma, des amours difficiles. In: *CinémAction*, 47, S. 73-78.
- (1992) *De l'Histoire du cinéma*. Paris: Armand Colin.
- (1994) Film History: or History Expropriated. In: *Film History* 6,1, S. 26-44.
- / Ropars, Marie-Claire / Sorlin, Pierre (1986) *Générique des années 30*. Paris: PUV.
- Mannoni, Laurent (1994) *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*. Paris: Nathan.
- Meusy, Jean-Jacques (1995) *Paris-palaces ou le Temps des cinémas*. Paris: CNRS-Éditions.
- Thompson, Kristin (1988) *Breaking the Glass Armor. Neoformalist Film Analysis*. Princeton, N.J.: Princeton University Press.
- / Bordwell, David (1994) *Film History. An Introduction*. New York [...]: McGraw-Hill.

Pierre Sorlin

Ist es möglich, eine Geschichte des Kinos zu schreiben?

Es gibt Fragen, die man nie stellen sollte, so selbstverständlich scheint die Antwort zu sein. Der erste Versuch einer Geschichte des Kinos ist bereits 1912 von Emile Kress veröffentlicht worden, und seitdem entstehen wuchernd in allen Ländern der Welt historische Studien, die Filmen gewidmet sind. Man kann diese Geschichte also sehr wohl schreiben, da man sie ja immer schon geschrieben hat! Und doch ist schon das Wort "Geschichte" selbst einer dieser vieldeutigen Begriffe, die sich in ungeklärtesten Weisen verwenden lassen. Borges hat versucht, dies über den Weg des Absurden verständlich zu machen, indem er dieses Wort mit rein abstrakten Begriffen - Niedertracht, Ewigkeit - verband, für die der Begriff chronologischer Evolution ohne jeden Sinn ist. In provozierender Form hat der Schriftsteller an die sehr einfache Tatsache erinnert, daß es nicht genügt, einem Buch einen Titel zu geben, um ein Programm zu erfüllen.

Sobald mehrere Personen sich für ein und denselben Gegenstand interessieren und ihre Beobachtungen veröffentlichen, begründen sie ein Forschungsfeld. Auf diese Weise begann die historische Erforschung der "Siebenten Kunst". Zeugen und oft Akteure der Anfänge des Kinos wollten diese ersten Chronisten die Spuren von Ereignissen bewahren, die ohne sie heute vergessen wären. Die heutigen Historiker dagegen sind zu jung, um sich zu erinnern, sie arbeiten mit indirekten Beweisen, und sie sammeln, wie die Mehrzahl der Historiker, vielfältige Quellen, konfrontieren und kritisieren sie. Die Besten unter ihnen haben sich dem Positivismus verschrieben, dem, was an ihm noch immer aktuell ist, nämlich dem Willen, die Forschung zu rationalisieren, die Schlüsse leicht verifizierbar zu machen und wo nicht Objektivität, so doch Aufrichtigkeit zu beweisen. Von einem rein methodologischen Standpunkt aus betrachtet, arbeiten die Historiker des Kinos wie alle anderen Spezialisten, die an die Kenntnis der Vergangenheit gebunden sind. Aber die Eigenschaften, die eine positive Verfahrensweise erfordert, haben in sich selbst keinerlei epistemologische Tragweite; eine Forschung kann vollkommen positiv in ihrer Stoßrichtung sein und völlig absurd in ihrem Prinzip. Indem sie sich als positiv begreifen will, erlegt sich die Geschichte des Ki-

nos eine wirkliche Strenge auf, befragt jedoch nicht zwangsläufig ihre Grundlagen.

Selbst zwar kein Kinohistoriker, aber doch Geschichtswissenschaftler, der seit langem mit kinematographischen Forschungen beschäftigt ist, möchte ich über die Implikationen der dem Anschein nach sehr einfachen Verbindung von Geschichte und Filmproduktion nachdenken. Welche Art von Geschichtsschreibung kann man betreiben, wenn man sich einer so jungen Kunst wie dem Kino zuwendet? Und welche Ergebnisse erwartet man? Meine Bemerkungen wollen kritisch sein, aber nicht individuell kritisch. Sie zielen auf niemanden im besonderen. Es ist allein das historische Verständnis, das Verständnis von Schaffensprozessen, das mich interessiert. Hinter der Gesellschaftsgeschichte steht eine lange, mehrtausendjährige Tradition, und die Historiker haben sich daran gewöhnt, ihre eigenen Vorannahmen in Frage zu stellen. Die Geschichte des Kinos ist noch besessen von der Sorge, schnell voran zu kommen, ständigen Veränderungen zu begegnen. Die Kinohistoriker werden mir nicht böse sein, so hoffe ich, wenn ich auf die epistemologischen Vorannahmen der Gesellschaftsgeschichte zurückkomme und mich frage, ob sie für die Erforschung von Filmschaffen und Filmbetrieb gültig sind.

Gesellschaftsgeschichte, Kinogeschichte

Alle Gruppierungen von Lebewesen konstituieren sich um ein Gedächtnis herum. Eine Horde Tiere erinnert sich an bestimmte Wege, Gefahren, bevorzugte Orte, und sie paßt ihr Verhalten diesen Erinnerungen an. Die menschlichen Gesellschaften bilden nicht nur keine Ausnahme von dieser Regel, sie bringen darüber hinaus eine ganz besondere Art von Gedächtnis ins Spiel, ein Gedächtnis *in absentia*. Ihre Mitglieder haben Ereignisse, denen sie nicht selbst beigewohnt haben, als Tatsachen verzeichnet, deren Spuren sie in sich tragen. Das Gedächtnis der Tiere löscht überflüssige Erinnerungen aus, um sich jeder neuen Erfahrung anzupassen, während das menschliche Gedächtnis über Jahrhunderte fortbestehen kann. Wir kennen und verorten Ereignisse, von denen niemand außer der Überlieferung uns hat Bericht erstatten können, in bezug auf uns selbst. Bereits Nietzsche hat darauf hingewiesen, daß die Fähigkeit, sich einer Vergangenheit zu erinnern, das heißt dessen, was endgültig vorüber ist, eine der Grundlagen des Menschlichen ist: "Es ist wahr: [...] durch die Kraft, das Vergangene zum Leben zu gebrauchen und aus dem Geschehenen wieder Geschichte zu machen, wird der Mensch zum Menschen" (*Unzeitgemäße Betrachtungen* II,1).

Die Geschichte, Bericht bestimmter vergangener Momente, ist also ein soziales Gedächtnis, die Erzählung, die eine Gruppe nicht aufhört, sich wieder und wieder zu erzählen. Die Geschichte existiert nirgendwo anders als in dem Diskurs, der sie spricht. Sie nimmt verschiedene Formen an, je nach den Mitteln der Überlieferung, nach dem Umfang der Kreise, die sich bilden, um zu hören, wie sie berichtet wird, aber grundsätzlich geht sie nie weiter als die Erwartungen oder Wünsche derer, die sie hervorbringen. Übrigens ist dies einer der Gründe, warum sie unaufhörlich neu geschrieben wird: Wenn die Wünsche sich ändern, wandelt sich die Vorstellung des Vergangenen. Dieses geschichtliche Gedächtnis spielt eine grundlegende Rolle im Leben der Gesellschaften. Die Erinnerung an die Vergangenheit ist das wichtigste, vielleicht das einzige Eichmaß, über das wir verfügen; an ihm ermessen wir unsere Zeit. Die Geschichte ist unabdingbar als Vergleichsgröße, als Instrument, das es dem Individuum erlaubt, sich zu verorten, und der Gruppe, sich zu definieren. Nietzsche, der die Historie verabscheute, weil sie dazu neigt, das einzigartige Wesen des einzelnen im Kollektiven zu ertränken, hat dennoch erstaunliche Formeln gefunden, um zu zeigen, wie sie vom flüchtigen Ich zum Wir, vom einzelnen zum Kollektiven übergehen läßt: "So blickt er, mit diesem 'Wir', über das vergängliche wunderliche Einzelleben hinweg und fühlt sich selbst als den [...] Stadtgeist" (*Unzeitgemäße Betrachtungen* II,3). Als Trägerin von Beispielen erlaubt es die Geschichte, allen Begriffen Sinn zu geben, die wir brauchen, um unser Universum, Krieg, Krise, Wachstum, Revolte usw. zu ermessen und, noch umfassender, die Idee der Veränderung selbst zu denken, das Werden zu erfassen.

Das gemeinsame Gedächtnis ist so wichtig, daß die Mehrzahl der Gesellschaften eine spezialisierte Zunft geschaffen hat, um es zu verwalten: die der Historiker, die bezahlt wird, um die Bewahrung und die Verbreitung der Erinnerungen sicherzustellen. Lange Zeit ist die Geschichte ausschließlich ein heiliger Bericht gewesen, nicht notwendigerweise religiös, aber unantastbar, den zu verschönern, ohne ihn zu verfälschen, die einzige Aufgabe der Historiker war. Die Totalitarismen haben uns in jüngster Zeit bewiesen, daß wir noch immer von der Wiederkehr eines heiligen Berichts bedroht sind, der von oben erlassen wird und allein den Erfordernissen der Macht entsprechend umgestoßen werden kann. Die heilige Geschichte ist überall dort dem Positivismus gewichen, wo der kalte Skeptizismus des Laizismus aufkam. Unser Gedächtnis ist heute ein laizistisches Gedächtnis. Es ist deswegen noch kein "wahres" Gedächtnis. Tatsächlich muß der Begriff der Wahrheit an den rechten Ort gerückt werden. Jedes Gedächtnis bildet sich, indem es auswählt, und keine Wahl ist an sich wahr oder falsch; allein die Tatsachen, auf die sich die Wahl gründet, Ereignisse, Zeitpunkte oder Perso-

nen, können mehr oder weniger genau stimmen. Wenn aber die Geschichte, seitdem sie laiziert ist, nicht mehr heilig sein kann, so kann sie sich doch ebensowenig nach der Phantasie jedes einzelnen verändern. Einerseits muß sie vollständig revidierbar sein, andererseits muß sie dem Zugriff von Moden oder Launen des Augenblicks entgehen. So fand sich der Historiker in der paradoxen Situation, die gemeinsame Erinnerung gleichzeitig in Zweifel zu ziehen und zu verbürgen. Der Historiker ist im Grunde der Amtsschreiber des kollektiven Gedächtnisses. Man hat oft darauf hingewiesen, daß die "community" der Historiker allein bestimme, was sie als historisch annimmt, aber sie übt diese bescheidene Macht nur aus, weil die gesamte Gesellschaft es ihr erlaubt.

Inwieweit hat nun die Situation der Geschichte und der Historiker mit der Kinogeschichte zu tun? Zunächst einmal insofern die Unterschiede ins Auge springen, sobald man zu verstehen sucht, was die soziale Funktion der Geschichte ist. Die Geschichte des Kinos hat kein heiliges Gedächtnis, denn keine Instanz könnte ganze Seiten der Tradition durchstreichen und sie durch andere ersetzen; vielmehr hat sie sich als fromme Geschichte konstituiert, als erbauliche Erzählung der notwendigen Kämpfe, um die "Siebente Kunst" durchzusetzen und ihr eine Sprache zu geben. Im Unterschied zur heiligen Geschichte, die von oben durch die Autoritäten kontrolliert wird, ist die fromme Geschichte der individuellen Initiative überlassen, jeder verehrt hier, wen er will. Dieses Gedächtnis ist voller Anekdoten, unverbundener Episoden, unzusammenhängender Details. Im besten Falle dient ihm die Biographie als Leitfaden – das Leben des Regisseurs, von der Kindheit an nachgezeichnet, kündigt an oder erklärt, was man in seinen Filmen findet. Man könnte diese Herangehensweise ohne jede Mühe demontieren, daran erinnern, daß das Leben der Regisseure meist wenig bekannt ist, daß die Filme mit Technikern und Schauspielern gedreht werden, die alle etwas von sich einbringen, und schließlich, daß das Herstellen einer Verbindung zu äußeren Umständen niemals erhellt, was in einem Film die Aufmerksamkeit des Zuschauers fesselt. Aber diese Kritik wäre sinnlos: Die fromme Geschichte kann nicht verschwinden, da es keine spezifischen Interessen gibt, auf die ihre Eliminierung antworten würde. Die historische Positivität war ein integraler Bestandteil des Kampfes, der für die Laizierung und gegen das heilige Gedächtnis geführt wurde. Dagegen stellt der Positivismus in den Filmwissenschaften nur die Wahl einer Schule dar, eine intellektuelle Option. Zu viele Filmliebhaber finden Freude an der barocken Mischung von mystischen Schulen (der Expressionismus, der poetische Realismus, die Nouvelle Vague), von Madonnen (Marlene, der Berlin ein Heiligtum geweiht hat, Greta Garbo, Marilyn), von Heiligen und Doktoren (Eisenstein,

Bazin), als daß die Anekdotensammlungen nicht weiter die Regale der Buchhandlungen füllen würden.

Die Geschichte des Kinos ist keinerlei radikalen Infragestellung ausgesetzt, weil sie keine Allgemeinheit, sondern nur kleine Gruppen von Liebhabern interessiert. Die Gesellschaftshistoriker tun nichts anderes, als Fragen, die für ihre Zeitgenossen dringlich sind, in die Vergangenheit zu übertragen: Sie erforschen die großen Krisen des 19. Jahrhunderts, wenn es der Wirtschaft schlecht geht, sie wenden sich der Familie, dem Phänomen der Randgruppen und der Stellung der Frauen zu, wenn sich ihre Umgebung mit diesen Themen beschäftigt. Hingegen gibt es nichts und niemanden, der das Forschungsfeld absteckt, das der Kinohistoriker wählen kann. Freilich formulieren zahlreiche Wissenschaftler, vor allem Amerikaner, neue Fragen: Wie haben die großen Studios ihr Kapital aufgebracht? Wie haben sich die Erzähltechniken entwickelt? Wie groß war der Einfluß der Vorführstätten auf die Programmgestaltung? Aber diese Problemstellungen sind außerhalb des kinematographischen Bereiches in Forschungsprojekten zur Wirtschaft oder Kommunikation entwickelt worden. Dank bemerkenswerter Arbeiten kennen wir nun die großen Produktionsgesellschaften besser, die Vertriebskreisläufe, die Laufbahnen von Künstlern und Technikern, und das hilft uns, den Kapitalismus zu denken – aber inwieweit hilft es uns, das Kino zu denken? Eine positive Geschichte dieser Art ist nur ein Kapitel einer Geschichte der sozialen Praktiken. Sie hilft uns nicht, Filme anders anzusehen.

Hier liegt wahrscheinlich der Hauptgegensatz von Gesellschaftsgeschichte und Kinogeschichte: Im Unterschied zur Gesellschaftsgeschichte kann die Geschichte des Kinos kein Gedächtnis *in absentia* sein, denn die Filme bleiben bestehen. Durch Fernsehen und Video gehören sie zu unseren täglichen Zerstreuungen, und ihre materielle Fortdauer markiert die unüberwindliche Distanz, die das, was nicht mehr ist, die Vergangenheit, von dem trennt, was noch existiert. Die Gesellschaftsgeschichte wird ständig umgeschrieben, jeweils in Abhängigkeit von den Problemen, auf die jede Generation stößt. Sobald man es jedoch mit Filmen zu tun hat, sind die Gegenstände anwesend; der Filmanalyse wird es immer an jener rein imaginären Dimension mangeln, die entscheidend dafür ist, daß die Geschichte, die sich auf beobachtbare Spuren gründet, etwas ganz anderes ist als diese Spuren selbst, daß sie tatsächlich ein originärer Diskurs ist, eine von den Spuren ausgehende Neuschöpfung. Geschichte und Kinogeschichte beruhen gleichermaßen auf Texten, aber die Art, wie sie sich ihrer bedienen, ist verschieden, fast gegensätzlich. Die Geschichte geht durch die Texte hindurch, um einen Diskurs zu produzieren. Die Geschichte des Kinos, selbst wenn sie sich an peripheren

Problemen festmacht, wie Fragen der Produktion oder der Besucherzahlen, zielt auf die Texte (die Filme), die entweder ihr direkter Gegenstand oder der Vorwand ihrer Forschung sind. Beobachten und dann die Vorstellungskraft walten lassen oder beobachten, um zu analysieren: diese beiden Verfahrensweisen gehören nicht demselben Bereich menschlichen Verstehens an.

Wenn die Diskussion vorankommen soll, erscheint es mir wichtig zu verdeutlichen, was ich sagen möchte: Einer gleichlautenden Benennung zum Trotz haben Geschichte und Geschichte des Kinos nur wenig gemeinsam. Die Geschichte ist nur der formalisierte Aspekt einer Praxis menschlicher Gruppierungen, die ihren Zusammenhalt bewahren wollen. Die Historiker haben das Vorrecht, eine autorisierte Fassung der Vergangenheit zu verbreiten, müssen dafür aber auch die Fragen aufnehmen, die sich ihre Zeitgenossen stellen. Die Geschichte des Kinos betrifft verstreute Individuen, bestenfalls vorübergehend gebildete Gruppen von Liebhabern. Sie hat auf der einen Seite (der verlegerisch wichtigsten) etwas von Sammlertum, von Gelehrtenkabinett, was nicht meint, sie sei willkürliche Phantasie, denn die fromme Geschichte ist begierig nach Genauigkeit; aber sie hat einfach kein anderes Grundprinzip als das des maximalen Ertrags. Auf der anderen Seite erforscht etwas, das man gleichfalls *Geschichte des Kinos* nennt, wenngleich es sich eher um die Untersuchung außerfilmischer Praktiken handelt, die Produktion, Herstellung und die Konsumierung von Filmen – einen der Bereiche, die die allgemeine Geschichte vernachlässigt hat, der sie sich aber ebensogut annehmen könnte. Hin und hergerissen zwischen zwei kaum zu vereinbarenden Optionen, ist die Geschichte des Kinos nur zu einem kleinen Teil die Verwaltung eines Gedächtnisses. Im wesentlichen muß sie sich mit Gegenständen beschäftigen, den Filmen, die noch immer, und sei es nur auf den Fernsehbildschirmen, Bestandteil unseres täglichen Konsums sind. Kann man wirklich "historisieren", was noch ganz und gar lebendig ist, womit Geschäfte gemacht werden, was die Verleiher weiterhin anbieten und bewerten? Ich zweifle nicht daran, daß die Kinohistoriker in der Lage sind, ihre Verfahrensweise in bezug auf die Fragen, die ich ihnen stelle, zu situieren, aber eines erscheint mir wahrscheinlich: Der historischen Kinoforschung wird es nicht gelingen, ihre Eigenständigkeit und ihr Ziel zu definieren, wenn sie sich darauf beschränkt, die Methoden der positivistischen Geschichtsschreibung zu übernehmen.

Herausforderung an die Geschichte

Nietzsche versucht, sich das überwältigende Gefühl von Freiheit vorzustellen, das sich des Menschen bemächtigen würde, wenn es ihm gelänge, und sei es nur für einen Augenblick, seine Vergangenheit auszulöschen. Hat er an die Möglichkeit dieses grundlegenden Vergessens geglaubt? Oder hat er nicht vielmehr den Traum angekündigt, der seitdem zahlreiche unserer Zeitgenossen verfolgt, wie es die tragischen Erfahrungen der chinesischen Kulturrevolution oder der Herrschaft der Roten Khmer zeigen? Im Laufe des 20. Jahrhunderts war das laizistische Gedächtnis ständig zwischen der Wiederkehr des heiligen Gedächtnisses und der Abschaffung des Gedächtnisses gefangen, zwischen der obligatorischen Erinnerung und der Amnesie qua Erlaß von oben, wobei die Verwirklichung der einen wie der anderen Drohung das Ende der positiven Geschichte bedeutet hätte. Selbst im Herzen der laizistischen Gesellschaften ist die Funktion des Gedächtnisses in Frage gestellt worden: Ist für das Fortbestehen der Gesellschaften die Erinnerung wirklich notwendig? Ermöglicht nicht eine vernunftgeleitete Verhaltensweise wirksames Handeln, ohne den Umweg über die Vergangenheit zu machen?

Solcherart ist die Herausforderung, die eine bestimmte Soziologie an die Historiker gestellt hat. Die Soziologie ordnet sich bisweilen der Geschichte unter, deren "Gesetze" sie anerkennt: so im Falle des Marxismus. Es kommt auch vor, daß sie der Dauer gegenüber gleichgültig ist. Aber, mit Max Weber gesprochen, sie stützt sich auf die Vergangenheit, während sie die Geschichte ignoriert; und die Fragen, die sie stellt, haben die Historiker ernstlich erschüttert. Weber gründet seine Forschungen auf eine absolut seriöse Praxis der Quellenforschung, derer sich auch die Historiker bedienen; sein Ziel ist es nicht, die Geschichte, deren Überleben oder Verschwinden ihm gleichgültig ist, abzuschaffen. Indem er einen anderen Zugang zu den Texten anbietet, läßt er einfach die Schwächen der historischen Verfahrensweise klar zutage treten.

Verschwundene menschliche Gruppierungen bieten ein ganzes Repertoire empirischer Beobachtungen; es würde einen Forscher beträchtliche Zeit kosten, um die Sonderfälle zu erfinden, die die Vergangenheit ihm unmittelbar verschafft. Das ist der Grund, warum die Soziologen die Quellen studieren. Die Analyse dieser Beispiele ist nicht ihr eigentliches Ziel, die gegebenen Tatsachen dienen ihnen ausschließlich dazu, einen Katalog von Möglichkeiten aufzustellen. Der Webersche Idealtypus ist kein Modell, er ist eine Konstellation von Elementen, die es erlaubt, ein Problem zu denken. "Wie

etabliert sich ein Herrschaftstypus, welche Austauschvorgänge setzt er zwischen Herrschenden und Beherrschten voraus, zu welchem Preis besteht er fort?", fragt der Soziologe. Diese ganz theoretischen Formulierungen sind der historischen Verfahrensweise absolut entgegengesetzt. Die allgemeine Geschichte geht in vielen Fällen, die Geschichte des Kinos nahezu immer, induktiv vor, in kreisförmigen Bewegungen. Um eine erste Gegebenheit herum sammelt der Forscher qua Anziehungskraft weitere angrenzende Gegebenheiten an, der Kreis erweitert sich bis zu dem Punkt, an dem keine Verbindung mehr auszumachen ist und an dem es angebracht ist aufzuhören. Die Soziologie ist deduktiv, sie definiert ein Feld, dessen Umrisse sie zum Teil rein gedanklich, aber, um Zeit zu gewinnen, auch von beglaubigten Beispielen ausgehend, absteckt.

Die Unterschiede zwischen Soziologie einerseits und Geschichte andererseits sind also offensichtlich. Aber die begrifflich am weitesten entwickelten Disziplinen stellen notwendigerweise eine Herausforderung für die beiden Arten von Geschichte dar. Die Nachwirkung des *Weber-Effektes* hat sich in einer merklichen Kursänderung in der historischen Forschung ausgedrückt; Weber hat die lineare Kausalität zurückweichen lassen: Daraus, daß (b) auf (a) folgt, ergibt sich nicht, daß (a) die Ursache von (b) ist. Der Soziologe schafft nicht jede Kausalbeziehung ab, aber er unterscheidet zwischen determinierenden und konjunkturellen Ursachen. Die letzteren sind einfach, leicht zu definieren und nur von begrenztem Interesse, während die ersteren, wesentlich subtileren a priori angenommen werden müssen, um dann für gültig oder ungültig erklärt zu werden. Nach Weber haben die Historiker begriffen, daß sie, um zu den determinierenden Ursprüngen vorzudringen, diese im voraus konstruieren müssen, statt sie aus den Tatsachen zu deduzieren.

Das positive Ergebnis der Weberschen Unruhestiftung war es, die Historiker beinahe gegen ihren Willen auf die Epistemologie zu stoßen, und die Grenze zwischen Gesellschaftsgeschichte und Kinogeschichte hat sich dadurch noch verfestigt. Eine Debatte wie die über die Kausalität betrifft den größten Teil der Geschichte des Kinos, die ganz einfach "akausal" ist, nicht. Eine Krise, ein Krieg, eine politische Umwälzung mögen Ursprünge haben, aber es kann keine determinierenden Motive, Ursachen oder Konsequenzen geben, wenn man von einem Film spricht; die biographischen Details, die Anekdoten über Produzenten oder Schauspieler, die die fromme Geschichte sammelt, sind keineswegs unmittelbare Ursachen. Die positivistische Geschichte des Kinos, die weit über das Sammeln von Fakten hinausgeht, stößt auf dieselbe epistemologische Schwierigkeit: Wenn sie sich nicht damit begnügen will,

Beziehungen und Vergleiche her- und anzustellen, dann muß sie bestimmen, wie verschiedene soziale, künstlerische, stilistische Faktoren ineinandergreifen. Man steht hier jedoch völlig heterogenen Ordnungen von Sachverhalten gegenüber – auf welche Weise könnte man sie miteinander konfrontieren?

Die findigste Antwort auf dieses Problem ist von denjenigen Kinohistorikern angeboten worden, die versucht haben, Modelle zu definieren, so wie man in der Wirtschaft und in der Soziologie Modelle aufstellt. Trotz der Bewunderung, die ich für diese Arbeiten hege, halte ich es für unabdingbar, ihre Grenzen hervorzuheben. Um nützlich zu sein, muß ein Modell stark sein, das heißt ein Maximum an Filmen einschließen. Aber gerade dadurch, durch seine extreme Allgemeinheit wird es unbeweglich; es läßt keinerlei Spielraum für signifikante Varianten, für Verschiebungen. Wenn man sich für andere Filme, für kleinere Korpora, für einzelne Werke interessiert, ist man gezwungen, das Basismodell als Vergleichsgröße zu nutzen und sich zu fragen: Welche Abweichungen sind im Verhältnis zum dominierenden Typ annehmbar? Hier fangen die Schwierigkeiten an. Das Modell beleuchtet Entstehungsvorgänge durch Übertragung ganz ausgezeichnet: Dieses oder jenes Verfahren ist übernommen, verstärkt, wiedereingesetzt worden in diesen oder jenen späteren Filmen. Aber die anderen Reihen, nenne man sie avantgardistisch, alternativ, unabhängig oder experimentell, passen nicht in diese Logik; tatsächlich handelt es sich bei diesen nur um Einheiten oder sehr kleine Gruppen, die kein System bilden können. Letztlich läuft man Gefahr, sich mit einer Megakategorie zu beschäftigen, die nahezu alles einschließt, und mit ein paar Mikrokategorien, von denen man nicht wissen wird, ob sie Satelliten des Riesen (also zu vernachlässigen) oder im Gegenteil die einzigen Bereiche der Schöpfung und der Öffnung sind.

Die Geschichte hat der Soziologie den Begriff der Struktur entlehnt, dessen sich die wissenschaftliche Geschichte des Kinos ihrerseits bemächtigt hat, aber dieses Wort verbirgt ein riesiges Mißverständnis. Historische "Strukturen" vereinen in sich Kräfte, die Situationseigenschaften gemeinsam haben und die sich jeweils, auf zugleich widerstreitende und komplementäre Weise, durch Positionseigenschaften verorten. Der Bezug zu den Ressourcen und zu den Gebrauchsmitteln sowie die Repräsentation dieses Bezuges stecken grob die gemeinsame Situation ab, die Antagonismen erzeugenden Unterteilungen spezifizieren ihrerseits die Positionen. Das Ganze besteht fort, indem es sich auf der doppelten Basis seiner Trägheit und der inneren Widersprüche, deren Träger es ist, entwickelt. Filme sind individuell strukturierbar, sie sind es nicht als Reihen. Einheiten wie "die Hollywoodfilme", "die Filme des Jahres 19...", "die Filmkomödien" eignen sich für eine deskriptive Analyse, eine

Systematisierung, aber sie enthalten keine dieser dynamischen Widersprüche, die jeder Struktur zugrundeliegen. Wenn die vorherrschenden Filme die Eigenschaften (*a, b...n*) haben, werden die "unabhängigen" Filme keinesfalls *nicht* (*a, b...n*) sein, während die Positionseigenschaften einer sozialen Gruppierung gerade solche sind, die keine andere Gruppe desselben Ganzen aufweist. Als *Produkte* lassen sich die Filme gut in eine Studie über die kapitalistischen Märkte eingliedern, aber sie stehen dann in Opposition zu *anderen Produkten* des Massenkonsums und nicht zu anderen Gruppen von Filmen. So begnügen sich auch manche Kinohistoriker damit, die kinematographische Institution zu erforschen, die uns durch die Archive zugänglich ist, ihre Tendenzen zu beschreiben, sie zu periodisieren, und sie lassen die Werke, die ganz einzigartig sind und ihnen eher einem textuellen Verfahren zugänglich zu sein scheinen, außer acht.

Und doch legt die naive Beobachtung eine Menge von Übereinstimmungen nahe: Die Formen schaffen sich nicht alleine, sie gehorchen einer Tradition, sie werden durch ihrerseits vervollkommnungsfähige Instrumente verbreitet, sie führen Vorlieben und Gewohnheiten ein, die wiederum den Wandel konditionieren. Selbst die Produktionsmaschinerie, verstanden als Erzeugerin von Profit und Verbraucherin von Arbeitskraft, hängt in ihrer Entwicklung von der Nachfrage, also von der Qualität der Filme ab. Könnte die Soziologie nicht, ohne daß sie Rezepte böte, den Kinohistorikern neue Wege weisen? Die Soziologen begnügen sich nicht damit, der Vergangenheit Beispiele zu entlehnen, sie versuchen auch zu entdecken, wie sich im Laufe der Jahre die Werkzeuge, derer sie sich bedienen, herausgebildet und entwickelt haben. Im Wissen darum, daß jeder angenommene Begriff schnell die Kraft der Evidenz annimmt und das Feld, das der Analyse offensteht, eingrenzt – tatsächlich begrenzt –, widmen sie sich einer Archäologie der Begriffe, um sie neu formulieren zu können. Statt unaufhörlich die aufeinanderfolgenden Definitionen der Montage, der Fokalisierung*, der Erzählung zu vergleichen, könnten die Kinohistoriker ihrerseits versuchen zu verstehen, in welchem intellektuellen, sozialen und sogar ökonomischen Kontext der sprachliche Apparat, der das Kino "sagt", entstanden ist und wie dieses exogene Instrument auf die Konstruktion des Gegenstandes eingewirkt hat. Oder, um es direkter zu sagen: Die Geschichte des Kinos könnte die Soziologie befragen,

* Anm.d.Ü.: Der Begriff der "Fokalisation" wurde von der französischen Filmwissenschaft aus Gérard Genettes Literaturtheorie übernommen und meint die Perspektive, aus der heraus erzählt wird, den Fokus der Narration.

nicht um ihr Begriffe zu entlehnen, sondern um ihre eigenen epistemologischen Grundlagen zu bestimmen.

Ausblicke

Es ist bis hierher versucht worden, Geschichte und Kinogeschichte zu vergleichen, um auf der Grundlage der Probleme, die sich ersterer stellen, die Eigenständigkeit der letzteren kenntlich zu machen. Man gelangt hier an einen Punkt, an dem die Parallele nicht mehr trägt: Die Geschichte der Gesellschaften hat Wandlungen durchlaufen, die im kinematographischen Bereich kein Äquivalent finden. Indem ich diese Transformationen untersuche, möchte ich nunmehr einige mögliche Ausblicke für die Filmwissenschaft vorschlagen.

Die Geschichte hat lange Zeit sozial weniger stark legitimierte Verfahrensweisen wie die Geographie, die Archäologie, die Anthropologie als "Hilfswissenschaften" annektiert. Diese Disziplinen haben, indem sie sich wandelten, d.h. vor allem indem sie über die systematische und geordnete Beschreibung hinausgingen, die zunächst ihr Ziel gewesen war, ihre Autonomie behauptet. Sie alle haben etwas mit der Geschichte gemeinsam, aber diese Überschneidung ist begrenzt, sie bezieht sich weder auf das Material noch auf die Ziele, und insofern könnte sich die Konfrontation als fruchtbar für die Historiker erweisen.

Das natürliche Milieu, Erde, Wasser, Himmel, ist für uns alle gewissermaßen das Gegebene, das, was sich nicht wirklich ändern kann: Ist das Mittelmeer nicht heute noch so gefährlich wie zu Odysseus' Zeiten, Galilea im Frühling noch immer so grün wie zur Zeit Christi? Nun ist die Geographie, indem sie das Stadium der Bestandsaufnahme hinter sich ließ, dynamisch geworden, sie hat begonnen, der Evolution materieller Elemente Rechnung zu tragen, die eine an den Standpunkt des Beobachters gefesselte Beschreibung für unbeweglich gehalten hatte. Selbst in historischen Begriffen hat die Welt in den etwa 5000 Jahren, in denen die Menschen über sich selbst Zeugnis abgelegt haben, eine andere Form angenommen, und zwar gemäß Rhythmen, die nicht die der Gesellschaften sind. Die jeweiligen Zeitgenossen haben Veränderungen, die sich über Jahrhunderte erstreckt haben, nicht wahrnehmen können, und der Historiker, der sie im nachhinein rekonstruiert, bringt eine Instabilität ans Licht, von der er weder Ursprünge noch Auswirkungen kennt. Es erscheint ihm jedoch ausgeschlossen, daß so tiefgehende Veränderungen, wie die, deren Bewegung ihm nachzuzeichnen gelingt, keinen Einfluß auf die Lebenden gehabt hätten. Infolgedessen fand sich das strukturelle

Modell, von dem weiter oben die Rede war, heftig in Frage gestellt. Die Situationsmerkmale können keinen Pol der Stabilität mehr darstellen, der den Positionsmerkmalen gegenübersteht, und die Berücksichtigung der der Umwelt eigenen Rhythmen führt eine Ambiguität in den Begriff der Zeitlichkeit ein: Die Zeit der Umgebung ist nicht die Zeit der Menschen. Es fällt dem Historiker zu, Hypothesen über Gleichzeitigkeiten und Verschiebungen zwischen beiden Evolutionsmodi zu wagen.

Die Oszillationen der Umwelt, die sich über mehrere Jahrtausende erstrecken, kontrastieren mit den schnellen Wandlungen, die von Positionskonflikten ausgelöst werden. Das Studium der Repräsentationen – der Bilder, die sich die Gesellschaften konstruieren, um Zugriff auf ihre Umgebung zu erlangen – läßt eine äußerste Labilität hervortreten. Aber die Berücksichtigung der neuen Vorstöße einer Anthropologie, die sich nicht mehr darauf beschränkt, Rituale zu sammeln, zwingt dazu, diese Opposition zu nuancieren: Manche Instrumente der Repräsentation sind von äußerster Widerstandsfähigkeit. Man findet durch die Epochen hindurch und über die Gesamtheit der beobachtbaren Jahrtausende unveränderliche "Motive". Ein "Motiv" ist kein feststehendes Ganzes, sondern eine lockere Konstellation von verbundenen Elementen, die man nie alle zusammen wiederfindet, von denen aber notwendigerweise mehrere auftreten. Um die Kinoliebhaber zu amüsieren, führe ich ein Beispiel an. Ein russisches Märchen erzählt: "In der Nähe von Kiew lebte ein gewaltiges Ungeheuer, das viel Schaden anrichtete: Es entführte aus jedem Haus ein hübsches Mädchen und fraß es auf. Es entführte die Tochter des Königs, fraß sie jedoch nicht: Sie war sehr schön, und das Ungeheuer nahm sie zur Frau." Das Ungeheuer von Kiew und King Kong sind zwei Ausprägungen eines Motivs, das in zahlreichen Zivilisationen aufzufinden ist, sie teilen gemeinsame Züge (das Verhältnis zum Weiblichen und in der Folge, die hier nicht wiedergegeben ist, den Zusammenstoß mit dem Helden), aber King Kong, am Übergang zwischen Meer und Berg, weist auch Nähen zu anderen ägyptischen und griechischen Monstern auf. Die Details sind nebensächlich, es zählt allein die Dauerhaftigkeit des Motivs. Wir kennen dieses hier über verschiedenste Zeugnisse, von denen keines als "ursprünglich" bezeichnet werden kann. Die Szenarien, die um das Motiv herum konstruiert sind, sind im Gegenteil datiert, sie zeugen mehr oder weniger von einem "Gesellschaftszustand", aber man kann bei ihrer Analyse nicht völlig von einem festen, überhistorischen Element abstrahieren: dem Motiv, das übrigens eine Folge von Gesten oder Haltungen, ein in seiner Anlage unwandelbares Ritual sein kann, jedoch frei von einer feststehenden Bedeutung ist. Motive und Riten, deren Ursprung zu suchen oder deren Inventar erstellen zu wollen vergeblich wäre, sind für unbegrenzte

konjunkturelle Wiederverwendungen verfügbar.

Die angeblich unbewegliche Natur ist tatsächlich der Ort einer unaufhörlichen Wandlung, deren Phasen erheblich langsamer sind als die der sozialen Veränderung, und der vergängliche Mensch bewahrt im Lauf der Jahrtausende ein mentales, gestisches und imaginäres Handwerkszeug, das von Generation zu Generation neu ins Spiel gebracht wird. Die Begegnung mit der Geographie, der Anthropologie und anderen die Gesellschaften und ihre Umgebung betreffenden Disziplinen hat bei den Historikern einen Schub von Erfindungsgeist ausgelöst, weil sie nicht auf das Wesentliche zielte, die Umsetzung des von der Vergangenheit überkommenen Materials, sondern auf einen noch nie wirklich analysierten Parameter, die Zeit. Nietzsche, der in diesem Punkt die Auffassungen der Gelehrten seiner Epoche teilt, sieht in der historischen Verfahrensweise das Bemühen darum, in die Dichte der Vergangenheit vorzudringen, ehe man sich der Zukunft zuwendet. Die Historiker haben sich lange an dieses vektorialisierte Vorgehen halten können, das für vor allem an Eroberung (des Raumes, des Reichtums, des Rechts...) ausgerichtete Analysen geeignet war, das aber heute nicht mehr ausreichend erscheint. Die Zeitlichkeit, anders gesagt: die Nicht-Gleichzeitigkeit bleibt wohl die erste Bedingung des historischen Diskurses, aber nichts zwingt den Wissenschaftler, die Zeit als eine einfache Ordnungsrelation zu denken. Die Formen zeitlicher Dauer sind vielfältig, sie kreuzen sich, ohne sich zu verbinden, die Vergangenheit kehrt wieder und wirft die Gegenwart durcheinander, die Dauerhaftigkeit durchquert die Bewegung. Beruhigende Vorstellungen wie die Aufeinanderfolge verschiedener "Epochen" lösen sich auf, die historische Zeit erlaubt nunmehr das Unschärfe und die Wechselhaftigkeit.

Da unser Gegenstand hier die Kinogeschichte ist, brauchen wir die Wandlungen, die im Bereich der Geschichte stattfinden, nicht in ihrem gesamten Umfang zu berücksichtigen. Eine analoge Infragestellung ist in der Filmwissenschaft kaum in Betracht zu ziehen, aus einem einfachen Grund, dem jedoch nicht oft genug Rechnung getragen wird: Das Kino hat keine Vergangenheit, zumindest nicht in dem Sinn, in dem die meisten Gesellschaften diesen Begriff benutzen können. Die Geschichte des Kinos wird noch in Jahrzehnte unterteilt, in Generationen, und es wäre schwierig, anders vorzugehen. Hier behält die Chronologie ihre ganze Berechtigung. Nun ist die Aufgabe der unveränderlichen Zeit, die Annahme von flexiblen und nicht meßbaren Zeitlichkeiten neben dem Kalender für die Historiker keine bloße Bequemlichkeit, sondern sie zieht eine ernsthafte epistemologische Revision nach sich. Die Geschichte des Kinos hat ihrerseits diese Rückkehr zu den

eigenen Prämissen nicht zu leisten, sie kann ruhig die Filme, mit denen sie sich beschäftigt, auf einer graduierten Stufenleiter anordnen. Gewiß, sie spielt mit zeitlichen Verschiebungen, nähert die zwanziger den sechziger Jahren an, bemüht sich, die Veränderung zu periodisieren, indem sie jeweils die Innovation, ihre Verbreitung und schließlich ihre Banalisierung in bezug aufeinander situiert – aber diese Vorgänge bleiben in einen homogenen Strang eingeschrieben, den der Jahre, die seit 1896 aufeinander folgten. Die Dauer läßt sich umso besser messen, als sie konkreten, in den Archiven registrierten Gegebenheiten entspricht, wie die Wochen der Dreharbeiten, die den Banken zu zahlenden Zinstage, die "Karriere" der Filme in den Kinos. Der Kalender ist nur eines der zählbaren Elemente, die die Produktion, insofern sie industrielle Aktivität ist, regulieren. Die besten Arbeiten zur Kinogeschichte der letzten Zeit beruhen auf Dokumenten, die erstellt wurden, um die Zeit zu markieren: Anmeldung von Patenten oder Copyrights, Kostenvoranschläge, Buchungspläne, Finanzbilanzen. In ihrer Verankerung in einer rigorosen Periodizität ist die Geschichte des Kinos der schwankenden Zeitlichkeit, die die Historiker heute beschäftigt, diametral entgegengesetzt.

Um ihren Standort zu bestimmen, muß sich die Geschichte des Kinos mit anderen Verfahrensweisen konfrontieren, aber die Begegnung mit der Geschichte könnte ihr ebensowenig zuträglich sein wie die Auseinandersetzung mit der Soziologie: Der Abstand ist viel zu groß, als daß sich eine nützliche Parallele entwickeln würde, insofern die Geschichte Fragen über die Zeiten stellt, während die Kinogeschichte einen Moment erforscht. Gibt es Disziplinen, die, ohne sich den der Kinogeschichte eigenen Gegenständen, den Filmen, zu widmen, einen gemeinsamen Anwendungsbereich mit ihr teilen? Ich habe darüber nicht zu entscheiden, aber es scheint mir, daß die dem Kino eigenen Bereiche die der Aufführung und des Massenkonsums sind. Würde nicht ein Vergleich zunächst mit der Herstellung, dann mit den Modi der Aneignung und des Genusses vergänglicher Güter es erlauben, den Platz des Kinos in den Kreisläufen des Tausches besser zu umreißen? Es stimmt, daß die neuen Kinohistoriker die Arbeiten der Ökonomen berücksichtigen, aber was ich meine, besteht nicht in einer einfachen Anwendung von anderswo übernommenen Techniken; es handelt sich vielmehr darum, die Realisierung und die Zirkulation von Filmen innerhalb der Gesamtbewegung der Produktion und Verbreitung von Gütern im industriellen Zeitalter zu denken. Es ist an den Kinohistorikern zu beurteilen, ob ihnen dies helfen würde, ihr Projekt besser einzukreisen.

Das Paradoxon der Geschichte, das auch ihr unerschöpfliches Interesse ausmacht, ist die unendliche Flucht ihres Horizonts. Die Spuren sind da, für jederman zugänglich, aber sie werden erst durch den Text, der sie in eine Form bringt, zu Geschichte; und dieser Text, der eine unwiderruflich vergangene Zeit nie erreicht, muß fortwährend neu geschrieben werden. Die Geschichte des Kinos kennt diese Schwankungen nicht. Wenn der Traum des Positivismus eines Tages seinen Anwendungsort findet, so wird es wohl in einem Bereich wie dem des Kinos sein, denn man wird, von den Archiven ausgehend, eine erschöpfende Chronologie aller Filme aufstellen. Aber welches über die Anekdote hinausgehende Interesse wird die fundierte Bestandsaufnahme eines Herstellungsprozesses haben? Die Kinohistoriker werden selbst sagen, was sie zu tun beabsichtigen – mein Vorhaben war lediglich, sie jenseits der positivistischen Errungenschaften dazu zu bringen, den Gegenstand *ihrer* Geschichte zu definieren. Erstens: An wen wenden sie sich, da ihre Forschung nicht auf eine gesellschaftliche Forderung antwortet und nicht darauf zielt, ein imaginäres Gedächtnis zu errichten, das einer größeren Gemeinschaft gemeinsam wäre? Dann: In welcher Weise betrachten sie die Filme, die nicht nur Spuren der Vergangenheit sind, sondern eine Karriere bei einem zeitgenössischen Publikum anstreben? Wollen sie sich in die Zeit der Produktion versetzen und den Blick einer vergangenen Zeit wiederherstellen? Oder bekennen sie sich dazu, daß sie Zuschauer von heute sind und daher die alten Filme gleichzeitig zu aktuellen Produktionen sehen, daß also ihr Blick sich in der Gegenwart definiert? Der Rekurs auf den Positivismus, in den sich einige Forscher geflüchtet haben, hat das Problem nicht gelöst; die Historiker haben beachtliche Modelle zur Erforschung von Produktion und Konsum aufgestellt, aber unterwegs haben sie die Filme selbst verloren. Die Kinogeschichte beglaubigt ihre Existenz durch Aktivität, Bücher werden veröffentlicht, die sich recht gut verkaufen. Vielleicht genügt diese Feststellung, um die Arbeit der Forschenden zu rechtfertigen. Aber vielleicht wäre es ihnen von Nutzen, sich zu fragen, welche Art von Gebäude sie zu errichten beabsichtigen. Die Gesellschaftshistoriker haben es lange Zeit vermieden, ihre Praktiken zu hinterfragen; die unbequemen Fragen sind von außen, vor allem von der Soziologie, an sie herangetragen worden, aber sie haben eine epistemologische Reflexion erforderlich gemacht, die den Kurs der Forschung stark verändert hat. Meine Überlegung war, daß die Gesellschaftsgeschichte für eine Geschichte des Kinos, die zu definieren bleibt, eine analoge Rolle spielen könnte.

Aus dem Französischen von Claudia Kalscheuer

montage/av 5/1/1996

Zeitschrift für Theorie & Geschichte
audiovisueller Kommunikation

Herausgeber: Wolfgang Beilenhoff (Bochum), Jörg Frieß (Berlin), Britta Hartmann (Potsdam), Frank Kessler (Nijmegen), Stephen Lowry (Braunschweig), Johannes von Moltke (Hildesheim), Eggo Müller (Potsdam), Hans J. Wulff (Berlin), Peter Wuss (Potsdam)

Trägerin: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Berlin

Redaktionsanschrift: c/o Britta Hartmann, Eisenbahnstr. 46/47, D-10997 Berlin, Telefon und Fax: 030 / 611 61 65

Die Redaktion freut sich über unaufgefordert eingesandte Artikel.

Titel: Anzeige aus *Der Kinematograph*, Düsseldorf, Nr. 246 (1910)

Erscheinungsweise: zweimal jährlich (Mai/November), Umfang ca. 150 Seiten

ISSN: 0942-4954

copyright: für die Beiträge bei den Autoren, für das Heft bei den Herausgebern

Druck: Offset-Druckerei Gerhard Weinert GmbH, Berlin

Preise und Abonnement: Einzelheft DM 20,- (im Postbezug plus DM 5,- Versandkosten), im Jahres-Abonnement DM 40,- frei Haus (Übersee: DM 50,-), Jahres-Abonnement für Studierende DM 30,- frei Haus (Übersee: DM 40,-) bei Einsendung eines gültigen Studiennachweises. Jahres-Abonnements verlängern sich um je ein weiteres Jahr, wenn sie nicht mindestens drei Monate vor Ablauf schriftlich gekündigt werden.

Anzeigen: Es gilt Anzeigenpreisliste Nr. 2, Anzeigenvertretung Jörg Frieß, Telefon und Fax: 030 / 691 74 20

Vertrieb: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Eisenbahnstr. 46/47, D-10997 Berlin, Telefon und Fax: 030 / 611 61 65

Bankverbindung: Gesellschaft für Theorie & Geschichte audiovisueller Kommunikation e.V., Postbank Berlin, Kto.-Nr. 1902 78-101, BLZ 100 100 10

Paul Kusters

New Film History

Grundzüge einer neuen Filmgeschichtswissenschaft¹

Ein Verständnis der Filmgeschichte entwickelt sich denn auch maßgeblich aufgrund der Bemühungen, die Motive, Möglichkeiten und Einschränkungen derjenigen zu verstehen, die sie zu ordnen versuchen. Und mit denselben Mechanismen, mit denen sie sich als Historiker ihren Forschungsgegenständen zuwenden, können auch ihre Leistungen als Forschungsobjekt betrachtet und als solche gedeutet und erklärt werden (Michel Hommel 1991a, 119).

The analysis of any form of intellectual inquiry must distinguish among three different things: the enabling presuppositions; the logical structure of the theory; and the method whereby the theory is constructed, tested and criticized (David Bordwell 1983, 5).

Seit den sechziger Jahren äußern sich Filmhistoriker regelmäßig auf einer Meta-Ebene zur Historiographie des Films. Ihr Kommentar bezieht sich vor allem auf ältere, "klassische" Werke zur Filmgeschichte. Darüber hinaus formulieren und diskutieren sie aber auch eigene Standpunkte und Ansätze. Anhand ihrer Veröffentlichungen² läßt sich ein Paradigma der Film- und Kinogeschichtswissenschaft³ untersuchen, das seit etwa zehn Jahren immer

¹ Dieser Text ist eine Bearbeitung meiner Abschlußarbeit *Der Revisionismus als wissenschaftliches Paradigma. Eine Untersuchung der revidierten Auffassungen zur und der Grenzen von Film- und Kinogeschichtsschreibung*. Katholieke Universiteit Nijmegen 1993. Für die Bearbeitung wurden die wertvollen Hinweise von Jörg Frieß und Hans Veenkamp dankend berücksichtigt.

² Natürlich formen nicht nur Veröffentlichungen ein Gedankengut. Die Spuren anderer Kommunikationsformen – man denke z.B. an Interviews mit Beteiligten, Vorträge oder Vorlesungsmitschriften – sind allerdings nur mühsam auffindbar. Diese Untersuchung hat sich dafür entschieden, sich auf die veröffentlichten Texte zu beschränken.

³ In Anlehnung an eine Unterscheidung von Christian Metz schlägt Elsaesser vor, von "Kino" [*cinema*] anstatt von "Film" zu sprechen. "[T]he cinema is a complex [...] phenomenon: films are merely one manifestation of the working of the system as a whole [...]" (1986, 247). Im folgenden umfassen die Begriffe "Filmgeschichte",

wieder als *New Film History* bezeichnet wird (vgl. Lagny 1988, 76; Hicketier 1989, 9f; Elsaesser 1986, 247). Im folgenden werden die wichtigsten Konzepte und Funktionsweisen dieses Paradigmas untersucht.⁴ Das dabei verwendete Denkmodell orientiert sich an den theoretischen Auffassungen von Thomas S. Kuhn, wie sie in seinem Buch *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen* (1976) dargelegt wurden, denn das zentrale Forschungsprojekt der *New Film History* – der Revisionismus – definiert und (re)konstruiert sich in Opposition zu "klassischen" Werken und zu "einer klassischen Methode" (vgl. Hommel 1991a, 136f). Obgleich die untersuchten historiographischen Modelle – etwa von Grau, Ramsay, Mity, Sadoul, Knight und Mast⁵ – relativ unterschiedlich sind, werden sie alle als "klassisch" bezeichnet. Eine Untersuchung des Revisionismus bietet deshalb die Chance, nicht nur einen spezifischen Blickwinkel auf einen relativ umfangreichen Bestand älterer Ansätze kennenzulernen. Die Analyse kann darüber hinaus auch etwas über eine Entwicklungslinie der zeitgenössischen Filmgeschichtsschreibung in Erfahrung bringen.

Kuhns wissenschaftliche Revolutionen

In seiner Studie zum "Auftauchen" neuer Paradigmen bietet Kuhn ein Denkmodell an, das in der nachfolgenden Analyse als Heuristik verwendet wird.⁶ Den Begriff "Paradigma" definiert Kuhn an verschiedenen Stellen seines Buches: Paradigmen sind "allgemein anerkannte wissenschaftliche Leistungen, die für eine gewisse Zeit einer Gemeinschaft von Fachleuten maß-

"Filmgeschichtsschreibung" und "Filmhistoriographie" beide Aspekte. Dort, wo Film oder Kino gemeint sind, ist diese Abweichung gekennzeichnet.

⁴ Andere historiographische Modelle werden hier nicht thematisiert, wenngleich sie auch Ideen des neuen Paradigmas verwenden; vgl. z.B. die narratologischen Analysen von Gaudreault und Gunning oder die Versuche von Ferro, Fledelius, O'Connor und Sorlin, Filme als historische Quellen zu nutzen, oder die geschichtsphilosophischen Arbeiten von Deleuze.

⁵ Zu Grau und Ramsay vgl. Allen 1982; Allen/Gomery 1985, 51-60; zu Mity und Sadoul vgl. Lagny 1988, 73ff; Hommel 1991a, 143ff; zu Knight und Mast vgl. Greenberg 1982/83, 5-9; Hommel 1991, 138-143. Musser (1991, 230) nennt außerdem C.M. Hepworth (1887) *Animated Photography. The Abc of the Cinematograph. A Simple and thorough Guide to the Projection of Living Photographs, with Notes on the Production of Cinematograph Negatives*. London: Hazell, Watson & Viney. Erwähnenswert ist auch F.A. Talbot (1912) *Moving Pictures. How They Are Made and Worked*. London, Philadelphia: Heinemann, J.B. Lippincott Company.

⁶ Allen und Gomery kommentieren die Ausgangspunkte von Kuhn; vgl. 1985, 13.

gebende Probleme und Lösungen liefern" (Kuhn 1976, 10). Einige anerkannte Beispiele für diese wissenschaftliche Praxis fungieren als Vorbilder, "aus denen bestimmte festgefügte Traditionen wissenschaftlicher Forschung erwachsen" (ibid., 25). Das Paradigma ist eine "konkrete wissenschaftliche Leistung" (ibid., 26), die zwei Merkmale aufweist: eine beständige Gruppe von Anhängern und eine ausreichende Zahl ungelöster Probleme (vgl. ibid., 25). Es ist "ein Objekt für weitere Artikulierung und Spezifizierung unter neuen oder strengeren Voraussetzungen" (ibid., 37).

Aufgrund der (revolutionären) Veränderungen in den (Natur-) Wissenschaften gelangt Kuhn zu der Auffassung, daß erst dann wieder ein wissenschaftlicher Status erreicht sei, wenn das alte Paradigma durch ein neues ersetzt worden ist. Diese Auffassung kann auch für die Untersuchung der zeitgenössischen Filmgeschichtsschreibung fruchtbar gemacht werden, verfolgen ihre theoretischen Konstruktionen doch das Ziel, sich von einem Ideengut, das früher relevant war, abzusetzen. Die neue Filmgeschichtswissenschaft erarbeitet sich einen Raum, in dem "Wissenschaft" aufs Neue Gestalt annehmen kann. Die bereits erwähnten Kommentierungen und Diskussionen lassen sich als Anzeichen dieses Paradigmenwechsels verstehen.⁷

Die "Revisionisten" beschreiben in ihren Publikationen zwei Konzepte: ein revisionistisches und ein klassisches Konzept, wobei das klassische Ideengut eine *Rekonstruktion* darstellt. Die folgende Untersuchung greift die Gegenüberstellung von "Altem" und "Neuem" auf, um den Revisionismus verstehbar zu machen. Die Begriffe "wissenschaftlich" und "nicht-wissenschaftlich" stehen dabei im Mittelpunkt. Zahlreiche Teilaspekte lassen sich unter diesen beiden Kategorien subsumieren: Makro- versus Mikrogeschichte, die Konzeption des Geschichtsverlaufs (linear versus nicht-linear), die Darstellungsweise (narrativ versus nicht-narrativ), die Quellenproblematik, *great man theory* versus Individuum im historischen Kontext. Es entsteht eine Reihe binärer Paare.

Die Übergangsphase

Kuhn unterscheidet nur eine Übergangsphase: die Revolution (=Krise). Faktisch zerfällt diese Phase in drei Teile: eine Phase vor der Krise, in der eine Anomalie festgestellt wird, die Krise selbst und eine Phase nach der

⁷ Im Rahmen dieser Untersuchung wird Kuhns Paradigmenkonzept modifiziert, da sich Kuhns Schlußfolgerungen nicht ohne weiteres auf die Geschichtswissenschaft übertragen lassen.

Krise, vor der Stabilisierung des neuen Paradigmas. "Es gibt da keine scharfe Trennungslinie. Vielmehr lockert die Krise [...] die Regeln des normalen Rätsellösens in einer Weise, daß letztlich ein neues Paradigma auftauchen kann" (1976, 93). In jeder Phase verändert sich das Paradigma. Es muß sich nicht grundlegend wandeln, auch in Teilbereichen können sich (kleine) Revolutionen ereignen. Für die Unterscheidung der Paradigmen sind vor allem der Übergang und die "Grenzüberschreitung" bedeutsam.

Ein Paradigma zeichnet sich dadurch aus, daß es sich mit der Zeit ausdifferenziert. Um mit Problemen und Fragen besser umgehen zu können, vergrößert es seine Reichweite und beschreibt die Phänomene detaillierter. Nur langsam und stufenweise wächst das Bewußtsein, daß "ein existierendes Paradigma aufgehört hat, bei der Erforschung eines Aspekts der Natur, zu welchem das Paradigma selbst den Weg gewiesen hat, in adäquater Weise zu funktionieren" (ibid., 104). Im Laufe der Untersuchung gelangt man zu der Einsicht, daß neue Daten notwendig sind, um Fragen zu klären, die im Rahmen des bestehenden Paradigmas nicht mehr zu beantworten sind. Hier kann eine Veränderung des Paradigmas ansetzen.

Während des Übergangs, also der "wissenschaftlichen Revolution", wird "ein älteres Paradigma ganz oder teilweise durch ein nicht mit ihm vereinbares neues ersetzt" (ibid., 104). Was im alten Paradigma als eine Anomalie verstanden wurde, wird im neuen zur Gesetzmäßigkeit. Das Alte und Neue sind nicht "logisch vereinbar" (ibid., 110). Die "Gegensätze zwischen aufeinanderfolgenden Paradigmata [sind] ebenso notwendig wie unveröhnbar" (ibid., 115). Hommel fügt hinzu, daß

[...] die klassische Filmgeschichtsschreibung nicht als ein primitiver Vorläufer der revisionistischen Geschichtsschreibung betrachtet oder die zeitgenössische – viel wissenschaftlichere – Herangehensweise als die einzig richtige verstanden werden darf (1991b, 42).

Es gehe um unterschiedliche Erkenntnisse. Letztlich kann auch die gegenwärtige Dominanz einer *New Film History* andersartige Entwicklungen nicht ausschließen.

Der Revisionismus hat im Bereich der Wissenschaften den Platz der klassischen Ansätze eingenommen. Letztere ist nicht verschwunden, erhielt aber das Etikett "unwissenschaftlich" (was der Analyse der "klassischen Methode" nicht widerfahren ist). Der Revisionismus vertritt Auffassungen, die sich mit denen der älteren Modelle als unvereinbar erweisen. "Man kann sich zwar vorstellen, daß die älteren wissenschaftlichen Theorien logisch in den auf sie folgenden enthalten sind, aber historisch hat das wenig für sich"

(Kuhn 1976, 110). Allerdings zollt der Revisionismus den Auffassungen der klassischen Filmgeschichtsschreibung Tribut. Sie bilden die Grundlage, auf der eine *Rekonstruktion* des Fachgebietes stattgefunden hat (vgl. *ibid.*, 24 u. 118f).

Die Möglichkeiten eines revisionistischen Modells zeichnen sich implizit schon in der Rekonstruktion der klassischen Auffassungen ab. Die Art und Weise, wie der Revisionismus sie verwendet, nämlich als *repoussoir*, scheint diese Einschätzung zu bestätigen:

Da neue Paradigmata aus alten geboren werden, schließen sie gewöhnlich vieles vom Vokabular und der Ausrüstung ein – sowohl begrifflich wie auch verfahrensmäßig –, was vom traditionellen Paradigma vorher bereits verwendet wurde (*ibid.*, 160).

Dies gilt strenggenommen nicht für die revisionistische Verfahrensweise, definiert sie sich doch gerade in Opposition zu den klassischen Auffassungen, was vor allem in der von ihr verwendeten Terminologie zum Ausdruck kommt. Nichtsdestotrotz überlappen sich zahlreiche Aspekte – das "Klassische" ist also weiterhin erkennbar. Die Analyse des Revisionismus wird zeigen, welche Methode sich aus seinen Ideen entwickeln und welche Fragen er zukünftig an die Forschenden richten könnte.

Weiter unten wird ein Schema skizziert, das den Konsolidierungsprozeß, den das Begriffssystem einer "normalen Wissenschaft"⁸ durchläuft, zumindest teilweise abbildet. Zur Veranschaulichung dieses Prozesses können Lehrbücher herangezogen werden, denn die Leistungen des Paradigmas werden

[...] in wissenschaftlichen Lehrbüchern, für Anfänger und für Fortgeschrittene, im einzelnen geschildert, wenn auch selten in ihrer ursprünglichen Form. Diese Lehrbücher legen das anerkannte Theoriegebäude dar, erläutern viele oder alle ihrer erfolgreichen Anwendungen und vergleichen diese Anwendungen mit exemplarischen Beobachtungen und Experimenten (*ibid.*, 25).

Einige Beispiele aus der filmhistoriographischen Praxis lassen sich bereits anführen, Allens und Gomerys *Film History: Theory and Practice* (1985), Hommels *Filmgeschiedschrijving* (1991a; 1991b), Lagnys *De l'Histoire du cinéma. Méthodique et histoire de cinéma* (1992) und Engells *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte* (1992). Folgt man Kuhns Argu-

⁸ Dieser Begriff geht auf Kuhn zurück, der die "normale Wissenschaft" als eine Forschung definiert, "die fest auf einer oder mehreren wissenschaftlichen Leistungen der Vergangenheit beruht, Leistungen, die von einer bestimmten wissenschaftlichen Gemeinschaft eine Zeitlang als Grundlagen für ihre weitere Arbeit anerkannt werden" (1976, 25).

mentation, so hat eine akademische Anerkennung des Fachgebiets also bereits stattgefunden.

Ursachen und Folgen

Eine der drei wichtigsten Ursachen für den Paradigmenwechsel ist die Institutionalisierung von Forschung und Filmgeschichtsschreibung. Seit dem Ende der sechziger Jahre ist die Filmgeschichtsschreibung in der akademischen Welt als eine selbständige Disziplin anerkannt. Andere, wissenschaftliche Anforderungen werden von nun an gestellt. Bis zum Ende der sechziger Jahre wurde die Filmgeschichtsschreibung stark von den Vorstellungen des neunzehnten Jahrhunderts, insbesondere von denjenigen der Kunstgeschichte und Ästhetik geprägt.⁹ Nun läßt man sich von Auffassungen leiten, die in Frankreich (Annales-Schule und später Michel Foucault), England (E.P. Thompson) und Amerika (Hayden White) entstanden sind. Die zweite Ursache für die Entstehung und Konsolidierung des Revisionismus leitet sich aus den veränderten Arbeitsbedingungen ab. Den Filmhistorikern stehen neue Quellen zur Verfügung, unter anderem weil sich das Verhältnis zwischen Wissenschaftlern und Filmarchivaren vor allem seit der Brighton-Konferenz verbessert (vgl. Bowser 1979; Gartenberg 1984). Die neuen filmtheoretischen Ideen – die dritte Ursache für den Paradigmenwechsel – führen zu einer Neubeurteilung alter Quellen; andere Fragestellungen und Untersuchungsinteressen erschließen der Forschung Quellen, die zuvor gar nicht genutzt wurden. Nicht zuletzt spielt auch ein verändertes (film-)historisches Bewußtsein eine wichtige Rolle (vgl. Hommel 1991a, 132-136 et passim).

Kuhn weist wiederholt darauf hin, daß der Versuch, die sich verändernden Aspekte im alten Paradigma zu situieren, für die Übergangsphase kennzeichnend ist. Es läßt sich in dieser Periode nicht mehr eindeutig bestimmen, was dem alten und was dem neuen Paradigma zuzuordnen ist. Der Paradigmenwechsel vollzieht sich nicht ohne den Widerstand der Verfechter des alten Paradigmas, denn sie müssen feststellen, daß ihr Werk allmählich verdrängt wird.¹⁰

⁹ E. H. Carr weist in *What is History?* (1961, 22-24) darauf hin, daß sich schon am Ende des neunzehnten Jahrhunderts die geschichtswissenschaftlichen Auffassungen vor allem in Deutschland und England verändert haben. Sie beeinflussen jedoch erst viel später den eher populär ausgerichteten Diskurs der Filmgeschichtsschreibung.

¹⁰ Mitry, der zusammen mit Sadoul und Deslandes eine Sonderstellung in der klassischen Tradition einnimmt, sträubt sich in seinem Buch mit dem zutreffenden Titel *L'ancien et le nouveau* vehement gegen die Vorwürfe der Revisionisten. Lounsbury

In der normalen wissenschaftlichen Periode erscheinen Studien, die Elemente der klassischen Methode enthalten.¹¹ Kuhn bewertet diese Arbeiten als unwissenschaftlich. Auffällig ist allerdings, daß sie dennoch einen Beitrag zur Entwicklung des (neuen) Paradigmas leisten – eine Leistung, die ihre Veröffentlichung zu rechtfertigen scheint.¹² Abweichend von Kuhns Auffassung kann man diese Publikationen also nicht ohne Einschränkungen ein- oder ausschließen. Das Prädikat "wissenschaftlich" muß nuancierter vergeben werden. Und was die Filmgeschichtswissenschaft betrifft, so scheint hier der Gegensatz zwischen dem alten und dem neuen Paradigma nicht so groß zu sein, wie Kuhn es behauptet.

Die Entstehung eines neuen Paradigmas ist mit zwei Prozessen verbunden: *Konstruktion/Dekonstruktion* (Kuhn 1976, 95f u. 131f) und *Widerstand* (ibid., Kap. VIII). Dekonstruktion impliziert auch "Verlust" (ibid., 220f), denn nicht jede Veränderung stellt ausschließlich einen Gewinn dar. Einige Qualitäten derjenigen Elemente, die dekonstruiert (und zugleich rekonstruiert) werden, gehen während des Paradigmenwechsels verloren, andere erhalten eine weniger prominente Position. Bemerkenswert ist, daß die Revisionisten den Verlust einer als Erzählung konstruierten, allumfassenden Filmgeschichtsschreibung bedauern und daß sie sich nach diesem historiographischen Modell ebenso zurücksehnen wie nach einem von Leidenschaft geprägten Verhältnis zum Film (vgl. Allen 1985, 87; Hommel 1987, 38).

Ein Schema

Die wichtigsten Begriffe des revisionistischen Ansatzes werden im folgenden als Bestandteile binärer Paare vorgestellt. Das Schema entwirft eine Struktur, die seine theoretischen Ausgangspunkte erklärt. Die Beschreibung des "Unwissenschaftlichen" (sprich: des Klassischen) erläutert, wogegen sich die Revisionisten wenden, worauf sie sich beziehen, welche Alternative sie gefunden haben und aus welchem Grund sie sie verwenden. Das Schema ist nicht vollständig ausgearbeitet, denn es soll nur ein Prinzip veranschauli-

entdeckte bei den Historikern Dyer McCann und Everson einen vergleichbaren Widerstand (vgl. 1980, 50-54).

¹¹ Lagny verweist zum Beispiel auf die positivistischen Geschichtsauffassungen des neunzehnten Jahrhunderts, die für die Filmgeschichtsschreibung noch immer eine Rolle spielen; vgl. 1989, 6; vgl. auch Hommel 1991a, 162f.

¹² Beispielsweise Barry Salt's *Film Style and Technology* (1983); Noël Burch *Life to Those Shadows* (1990); Michael Chanans *The Dream that Kicks* (1980) und Gordon Hendricks *Origins of the American Film* (1972).

chen. Jeder Begriff ist in ein Begriffsfeld eingebettet, wobei die Begriffe wechselseitig miteinander verbunden sind und im Rahmen einer filmhistorischen Untersuchung verschiedene Beziehungen untereinander eingehen können. Des weiteren ist zu beachten, daß die Begriffe "wissenschaftlich" und "unwissenschaftlich" bzw. "nicht-wissenschaftlich" die beiden Gruppen insgesamt umfassen. Als zeitgenössischer Filmhistoriker ist man nicht dazu verpflichtet, einem Konzept zu folgen; das Schema ist nicht präskriptiv gemeint. Ein Revisionist wird jedoch versuchen, allen "wissenschaftlichen" Begriffen Rechnung zu tragen. Nur so besteht für ihn die Möglichkeit, seine Forschung innerhalb der "normalen" Wissenschaft, also innerhalb des Paradigmas der neuen Filmgeschichtswissenschaft zu situieren.

<i>klassisch</i>	<i>revisionistisch</i>
nicht-wissenschaftlich	wissenschaftlich
Makro-Geschichte	Mikro-Geschichte
linear	nicht-linear
narrativ	nicht-narrativ
"Quellen"	Quellen
"great man theory"	Individuum im Kontext

Nicht-wissenschaftlich versus wissenschaftlich

Nicht-wissenschaftlich

"A complete innocence of historiography with an utter disregard for the normal conventions of scholarship" (Buscombe 1979, 11).¹³ Diese Typisierung scheint für viele filmhistorische Werke zutreffend zu sein. In der (kunsthistorischen) Vorgabe, Film als Kunst zu betrachten, liegt eine Ursache für diese Kennzeichnung: Der Künstler und das (Meister-) Werk sollen im Mittelpunkt stehen, und eine Untersuchung des Kontextes, in dem das Werk entstehen konnte und in welchem der Künstler (ein Genie, eine Person mit Weitblick, ein Visionär) agierte, erscheint überflüssig. Eine derartige Auffassung führt unvermeidlich zu Reduktionen: Die Phänomene werden isoliert, und die Filmgeschichte geht in einer Geschichte der Meisterwerke, Erfindungen und Biographien auf. Aus Mangel an eigenen filmhistorischen Theorien und Methoden griff die nicht-wissenschaftliche Filmgeschichts-

¹³ Buscombe kommentiert mit diesem Satz Eversons *Silent Film* (1978).

schreibung auf die Literaturwissenschaft, Kunstgeschichte und Geschichtswissenschaft des neunzehnten Jahrhunderts zurück (vgl. Hickethier 1989, 17f).

Da eine Auseinandersetzung mit möglichen Methoden und Konzepten der Historiographie des Films noch aussteht, zieht man äußerliche Gliederungskriterien legitimer Wissenschaftsdisziplinen heran und übernimmt beispielsweise von der Geschichte die Chronologie, welche eine kontinuierliche und kausale Abfolge der Entwicklungsstufen gewährleisten soll, und von der Literaturwissenschaft die Einteilung in Rubriken wie Autor und Werk (Jutz/Schlemmer 1989, 62).

Filmgeschichte wird zur Geschichte der Evolution einer Kunstgattung. Dies führt für gewöhnlich zu einer Ansammlung ästhetischer Urteile und Generalisierungen, zu Klassifizierungen und Periodisierungen, die in einer erzählerischen Form dargeboten werden. Ökonomische, soziale und technologische Faktoren sind von einer untergeordneten Bedeutung. Filmgeschichte bedeutet Aufzählen von Fakten, die als Ursache-Wirkungskette miteinander verbunden sind. Alle Fakten scheinen wichtig zu sein. Empirismus und Archivismus sind häufig die Folgen (vgl. Allen/Gomery 1985, 7f; Straw 1980, 12).

Der Mangel an diskursiver¹⁴ filmgeschichtswissenschaftlicher Praxis kennzeichnet die Form, in der die "Filmgeschichtsschreibung" bis in die dreißiger Jahre hinein betrieben wird. Die "Filmhistoriker" arbeiten als festangestellte oder freie Journalisten sowie als Filmemacher, die sich gelegentlich mit "Filmgeschichte" beschäftigen.¹⁵

They [d.i. Grau und Ramsaye; P.K.] along with Benjamin Hampton and Lewis Jacobs, represent what we might call the amateur period in American film history - amateur in the sense that their work in film history was incidental to their activities as free-lance journalists, business men, or filmmakers. They did not see themselves primarily as film historians [...] (Allen 1982, 12).

Die Zielgruppe ihrer Publikationen ist nicht das akademische Publikum - ein Aspekt, der die Erzählformen der Texte beeinflusst. Es handelt sich größtenteils um Erzählungen des *showbiz*, um *success-stories*, die die Taten der "großen Männer" feiern, kurzum: Die Filmgeschichtsschreibung der ersten

¹⁴ Allen bezieht sich mit dem Begriffspaar "diskursiv / Diskurs" auf Foucaults Texte; vgl. 1982, 5. Er verwendet es in einer Studie zum "populären Diskurs über Technologie" – einem Diskurs, der prägend war, als das "filmhistorische" Buch von Grau und Ramsaye erschien, und der dessen Inhalt merklich beeinflusste.

¹⁵ Grau arbeitete z.B. als *theatrical agent* und *free-lance journalist*, Ramsaye als *newspaper reporter* und *director of publicity*; vgl. Allen 1982, 5.

Periode ist eine Aneinanderreihung von Anekdoten und Behauptungen, von denen die meisten nicht mehr überprüft werden können.

Die Filmhistoriker der "zweiten Generation" berufen sich oft ohne Einschränkungen auf die Generalisierungen und ästhetischen Urteile der "ersten Generation".¹⁶ Zwar sind diese Historiker wissenschaftlich ausgebildet, ihren Texten fehlt es jedoch an theoretischer Reflexion, Methodologie und kritischer Distanz. Die Generalisierungen der ersten Periode erlangen den Status von Fakten. Fehleinschätzungen und Mythen bleiben bestehen. Was diese Historiker noch am ehesten von ihren Vorgängern unterscheidet, ist der zeitliche Abstand, den sie zu den Primärquellen und zur zeitgenössischen Filmrezeption haben. Ihre "Filmgeschichten" wurden zu einem ernsthaften Problem, als die Filmgeschichte Unterrichtsgegenstand wurde und die alten, neu herausgegebenen Filmgeschichtsbücher unhinterfragt als Lehrmaterial verwendet wurden.

Wissenschaftlich

Ende der sechziger Jahre verändert sich der Status, den die Filmgeschichtsschreibung als diskursive Praxis besitzt. Sie erhält einen Platz im akademischen Bereich. Die meisten Filmhistoriker sind nun wissenschaftlich ausgebildet, beschäftigen sich ausschließlich mit filmgeschichtlichen Fragestellungen und publizieren überwiegend in Fachzeitschriften. Es entsteht das Bedürfnis nach einer methodisch kontrollierten Form der Historiographie, d.h. die Filmgeschichtswissenschaft muß von nun an den gleichen Anforderungen gerecht werden, die auch für die "normalen" Wissenschaften gelten. Allen und Gomery fassen diese Forderungen teilweise unter dem Topos "nonnarrative mode of historical writing" zusammen (1985, 47), ein Begriff, der dem in den Sozialwissenschaften gebräuchlichen Terminus "nonnarrative format for the presentation of research" entlehnt ist (vgl. Greenberg 1982/83, 8f; Mottram 1980, 346).

Unter dem Einfluß der Entwicklungen, die in der Geschichtswissenschaft und Filmtheorie stattfinden, bildet sich ein theoretisches Konzept der Filmgeschichtsschreibung sowie eine eigene Forschungsmethodologie heraus. Neue Quellen werden entdeckt und rekonstruiert, alte und vernachlässigte Quellen wiederverwendet. Andere Zusammenhänge werden hergestellt, neue Interpretationen können sich durchsetzen. Filmgeschichte ist nicht länger ausschließlich die Geschichte der Filme und Filmemacher. Man erkundet

¹⁶ Dieser "zweiten Generation" gehören Historiker wie z.B. Knight an.

einen breiteren Blickwinkel, was zum einen in der Einbeziehung des Kinos, zum anderen in der Auffächerung des Untersuchungsgegenstands zum Ausdruck kommt. Es entstehen u.a. eine Geschichte der Vorführungspraxis (Musser 1984), eine Geschichte der Perzeption (Allen 1990, Lagny 1989) und eine Geschichte der audiovisuellen Kommunikation (Horak 1985). Die Idee *einer* umfassenden Geschichte wird fallengelassen, stattdessen unterscheidet man mehrere Geschichten, die gleichzeitig nebeneinander bestehen.

Film und Kinematographie werden nicht mehr als Filmkunst, sondern als ein offenes System verstanden, das von verschiedenen Faktoren abhängig ist (vgl. Allen/Gomery 1985, 37). Die Ästhetik ist dabei nicht mehr dominierend, geht doch die Erforschung "des" Kinos davon aus, daß soziale, ökonomische, ästhetische und kulturelle Faktoren wirksam sind und sich wechselseitig beeinflussen. Das Kino wird in einen größeren Kontext gestellt. Strukturen und (generative) Mechanismen werden untersucht. Nicht der einzelne Film, Filmemacher oder die einzigartige Erfindung sind von Bedeutung. Die Aufmerksamkeit gilt den Entwicklungslinien und Folgeerscheinungen. Dieser Blickwechsel und das Ziel, die klassischen Filmgeschichten neu zu schreiben und ihre Fehler und Mythen zu revidieren (ohne die Bedeutung der klassischen Filmgeschichten dabei in Frage zu stellen): Diese beiden Aspekte sind von nun an kennzeichnend für die Filmgeschichtsschreibung.

Die Geschichtsschreibung beschränkt sich nicht mehr auf ein Zusammentragen und chronologisches Ordnen von Fakten. Filmgeschichtsschreibung heißt Beschreiben *und* Interpretieren. Das "Verstehen", so Usai, wird zum Ziel der Forschung: die Beantwortung der Fragen nach dem Was, Wie und Warum (vgl. Hommel 1987, 38 u. Dussen 1988, 84-87). "Die" Filmgeschichte wird als ein dynamisches Konstrukt verstanden, das ständig präzisiert und überprüft werden muß. Die Idee einer endgültigen, definitiven Geschichte wird fallengelassen, da man zum einen stets mit neuen Fakten rechnen muß, man sich andererseits aber auch bewußt ist, daß jede Generation eine eigene Geschichte schreibt.

Der Revisionismus

Mikrogeschichte

Die mikrohistorische Forschung beschränkt sich meistens auf einen bestimmten Aspekt oder eine bestimmte Erscheinungsweise des Kinos. Ein einzelnes Element wird 'unter die Lupe genommen' und verortet, indem man danach fragt, welche Kombination von Faktoren und Mechanismen das Phä-

nomen hervorgebracht hat. Im Rahmen einer kontextuellen Herangehensweise wird deutlich, auf welche Weise und aus welchem Grund ein Phänomen entstanden ist, in welchem Verhältnis es zu anderen Erscheinungen steht und welchen Einfluß es auf diese gehabt hat.

Zwar hat die *New Film History* einige Übersichtswerke hervorgebracht, bestimmend sind jedoch die Teilstudien, die überwiegend in Fachzeitschriften veröffentlicht wurden. Für diese Bevorzugung der *Mikrogeschichte* gibt es verschiedene Gründe.

Il n'est plus question de se lancer dans des histoires générales du cinéma non seulement à cause de l'ampleur croissante de la matière à traiter et de la polyvalence impossible qu'elle réclame des chercheurs, mais plus encore parce que des travaux de ce type ont tendance à reprendre des trajets et des découpes insuffisamment questionnés. Déjà, des études récentes ouvrent des voies plus étroites qui permettent de cerner des difficultés spécifiques et d'envisager de nouvelles perspectives (Lagny 1989, 18).

Usai ist der Meinung, dem gegenwärtigen Hang zur Mikrogeschichte läge die Einsicht zugrunde, daß die Darstellung einer umfassenden Filmgeschichte noch ausstehe (vgl. Hommel 1987, 37). Die Angst vor Verallgemeinerungen und das damit zusammenhängende Bestreben, dicht am Gegenstand zu bleiben, sind für Usai weitere Gründe. Darüber hinaus haben sich auch die Vorstellungen zur Periodisierung (und Klassifikation) geändert.

Film history must derive its general history from periodizations developed by each separate approach, rather than fit each approach to comprise a periodization borrowed from general histories (Altman 1977, 24).

Jede Periodisierung ist von den Kriterien abhängig, die einer Methodologie zufolge relevant sind. Unter dem Einfluß von Braudel (Annales-Schule) und anderen werden in der zeitgenössischen Filmgeschichtsschreibung neue Einteilungen vorgenommen. Braudel zieht den linearen Zeitbegriff, die Idee einer Geschichte als uniformes Kontinuum in Zweifel. Er führt die Begriffe "kurz-, mittel- und langfristig" ein und trägt damit der Pluralität historischer Zeitverläufe Rechnung. Die Vorstellung, daß verschiedene Phänomene und Entwicklungen gleichzeitig stattfinden, hat das Modell einer chronologischen Aufeinanderfolge kausal verknüpfter Ereignisse ins Wanken gebracht und dazu beigetragen, daß kleine, zeitlich überschaubare Themen in den Mittelpunkt der Untersuchungen gestellt wurden.

Die Idee einer Filmgeschichte, die von einer einzigen Person verfaßt wird, ist revidiert worden. Mitry schreibt 1967 bereits: "Je ne crois pas d'ailleurs qu'il puisse être mené par un seul auteur quelque connaissance qu'il puisse avoir de son sujet" (1967-80, 15). Dennoch werden Stimmen laut, in denen sich

das Verlangen nach einem synthetischen Ganzen ausdrückt. Die allgegenwärtige Praxis, mehrere Teilstudien aneinander zu reihen, suggeriert dies Ganzes, im Sinne der klassischen Ansätze ist sie es aber nicht, denn einer Reihe von Bruchstücken muß nicht notwendigerweise ein "coherent synoptic view of history" zugrundeliegen.

Nicht-linear

Die revisionistischen Filmhistoriker verstehen die Filmgeschichte "in all ihren Momenten als einen Komplex spezifischer historischer Kräfte, dessen Bedeutung in erster Linie ihm selbst entspringt" (Hommel 1991a, 150). Die Idee einer als selbstverständlich gegebenen, (chrono-)logischen Kontinuität liegt den Überlegungen dieser Historiker nicht mehr zugrunde. Begriffe wie Differenzierung, Diskontinuität und Gleichzeitigkeit sind nun wichtig. Bordwell und Thompson (1983) haben unter anderem untersucht, inwiefern eine nicht-lineare (materialistische) Filmgeschichtsschreibung möglich ist. Sie analysierten einen Aufsatz von Burch und Dana (1974) und stellten fest, daß von einer ausgearbeiteten Filmgeschichte im Sinne der Vorschläge Comollis noch keine Rede sein kann. Dennoch versuchen sie, eine derartige Filmgeschichte zu entwerfen.

A materialist history of American film could usefully ground itself in a theory which dynamically relates modes of production, distribution and consumption to the representational processes of cinema. [...] A materialist history will also require careful application of concepts such as rupture and overdetermination to the "relatively" autonomous sphere of artistic practice (Bordwell/Thompson 1983, 13f).

Desweiteren fordern sie, die Technik hinsichtlich der Funktionen zu untersuchen, die sie innerhalb bestimmter Systeme (Filme, Genres, Studios, Perioden) besitzt (vgl. *ibid.*), so daß das Modell von Bordwell und Thompson im Grunde eine Funktionsgeschichte darstellt.

Allen und Gomery (1985) schlagen eine auf dem *wissenschaftlichen Realismus* basierende Methode vor. Sie berufen sich auf Texte von Roy Bhaskar (1978) und Rom Harre (1972), in denen die theoretischen Annahmen des wissenschaftlichen Realismus erläutert werden. Dem Realismus liegt die Idee einer unabhängig vom Wissenschaftler existierenden Wirklichkeit zugrunde. Ziel des Wissenschaftlers ist es, diese Wirklichkeit nicht nur zu beschreiben, sondern sie auch zu erklären. Was von der als ein komplexes Phänomen verstandenen Wirklichkeit wahrnehmbar ist, stellt Bhaskar und Harre zufolge nur eine Schicht einer wesentlich vielfältigeren Struktur dar. Eine Erklärung kann deshalb nur dann befriedigend sein, wenn sie eine Be-

schreibung sowohl des Wahrnehmbaren als auch der generativen Mechanismen, die dieses wahrnehmbare Ereignis steuern, bietet. Für die (Geschichts-)Wissenschaft leiten sich aus dem realistischen Konzept folgende Ideen ab. Die "Geschichte" existiert unabhängig vom Wissenschaftler. Das historische Beweismaterial ist ein parteiisches und vermitteltes Dokument, aber auch eine unentbehrliche, historische Gegebenheit. Forschungsgegenstand sind die generativen Mechanismen und nicht die Ereignisse selbst. Vom Historiker wird erwartet, daß er die Mechanismen im allgemeinen und hinsichtlich eines bestimmten historischen Phänomens beschreibt. Die historische Aussage soll an anderen Quellen überprüft und in Beziehung zu den Ideen anderer Wissenschaftler gesetzt werden.¹⁷

Der auf diesen Überlegungen basierende filmhistorische Ansatz von Allen und Gomery entwirft die Idee eines Beziehungsnetzwerkes, in dem jeder Film und jedes filmhistorische Ereignis verankert ist:

"Explaining" a film historical event involves specifying the relationships among the various aspects of cinema (economic, aesthetic, technological, cultural) as well as the relationships between cinema and the other systems (politics, the national economy, other media of mass communication, other art forms) (Allen/Gomery 1985, 214).

Das Beziehungsnetz veranschaulicht die generativen kausalen Mechanismen, die die (wahrnehmbaren) Erscheinungen determinieren. Die Mechanismen, die nicht linear, sondern netzartig miteinander verbunden sind, interagieren auf verschiedenen Ebenen und mit unterschiedlicher Intensität. Sie lassen sich in vier Kategorien unterteilen: technologische, ökonomische, soziale und ästhetische. Nur wenn alle vier Kategorien beachtet werden, kann das Kino als ein historischer Gegenstand verstanden werden. Die Untersuchung der Kategorien im Sinne einer "kausalen Analyse" (vgl. Allen/Gomery 1985, 17) kann mit Hilfe der von Allen und Gomery vorgelegten filmhistorischen Methode durchgeführt werden. Sie umfaßt fünf aufeinanderfolgende Schritte:

1. die Beschreibung des Ereignisses;
2. die Analyse einzelner Mechanismen;
3. die Berücksichtigung der Tatsache, daß generative Mechanismen (kausale Faktoren) voneinander abhängig sind;

¹⁷ Lagny spricht in diesem Zusammenhang von Allens und Gomerys "angelsächsischem Neo-Empirismus" (1993, 4).

4. die Berücksichtigung der Tatsache, daß die Macht oder kausale Kraft generativer Mechanismen bei jedem historischen Ereignis ungleich verteilt ist, so daß der Historiker
 - a) den Wirkungsgrad der kausalen Faktoren bestimmen und
 - b) ihre relative Macht oder Bedeutung "einschätzen" muß;
5. die Erarbeitung von Modellen, wenn angesichts verschiedener historischer Ereignisse auf die gleiche Weise dieselben generativen Mechanismen wirksam sind, und das Überprüfen der Modelle an anderen historischen Ereignissen.

Der Filmhistoriker sollte dabei die allgemeinen Richtlinien der Historiographie beachten (vgl. Mottram 1980, 346):

1. alle filmhistorischen Erscheinungen ergeben nicht *die*, sondern *eine* Geschichte;
2. bereits bestätigte historische Fakten müssen erstens hinsichtlich ihrer Faktizität und zweitens hinsichtlich ihrer theoretischen Grundlagen überprüft werden;
3. jede neue Einschätzung muß sorgfältig auf der Grundlage derselben Kriterien überprüft werden;
4. ein überprüfter Komplex an Fakten muß als vom Forschungsstand und verfügbaren Material abhängiges (Zwischen-)Ergebnis betrachtet werden, auch die neue Geschichte ist nur eine *mögliche* Geschichte;
5. der Historiker benötigt auch dann eine ausreichende Datenmenge, wenn er induktiv statt deduktiv argumentiert;
6. um feststellen zu können, ob sich angesichts der aktuellen Theorien neue Informationen ergeben, und um diese zu bestimmen, ist es ratsam, die alten (Original-)Quellen zu benutzen und die Filme erneut zu sichten.

Der (Film-)Historiker muß *interpretieren*. Die Filmgeschichte läßt sich nicht auf eine Meinung oder Bedeutung reduzieren, kennzeichnend ist gerade eine Vielzahl nebeneinander bestehender Interpretationen. Statt lediglich die "großen Männer" und die "wichtigsten Ereignisse" zu beschreiben, ist es notwendig, folgenden Grundsatz zu bedenken:

[...] while there are very significant periods of development in which certain emphases and uses are possible or dominant, there are also, from the beginning [...], diverse actual elements and possibilities which often and perhaps always run through such fixed periods (Williams 1983, 11f).

Nicht-narrativ

Innerhalb des revisionistischen Ansatzes gibt es hinsichtlich der Darstellungsweise mindestens zwei unterschiedliche Auffassungen:

When reading history we cannot afford to be seduced by the story being told as history so that we neglect to ask those historiographic questions the fictional storyteller can so neatly avoid (Allen/Gomery 1985, 46);

und:

Ein Historiker muß eine Geschichte erzählen. Mit Ziffern und Tabellen schreibt man keine Filmgeschichte. Man muß eine Geschichte erzählen, wenn man möchte, daß das, was man zu sagen hat, die Leser beeinflusst. Die wissenschaftliche Arbeit ist nicht das Endziel der Filmgeschichtsschreibung (Usai zit.n. Hommel 1987, 38).

Allen und Gomery lassen einer erzählenden Filmgeschichte bzw. -geschichtsschreibung Raum, geben aber zu bedenken, daß die Erzählung nicht die einzige oder zwangsläufig die angemessenste Form der filmhistorischen Erklärung ist (vgl. 1985, 47). Solange der Text wissenschaftlichen Kriterien genügt, scheint – ihrer Auffassung nach – eine erzählende Filmgeschichte kein nennenswertes Problem darzustellen. Die wissenschaftlichen Kriterien erläutern Allen und Gomery im Zusammenhang mit sieben Arbeitsschritten, die man analog zum "nonnarrative format for the presentation of research" verstehen kann (vgl. *ibid.*):

1. Darstellung des Untersuchungsproblems;
2. Sichtung der relevanten Literatur;
3. Beantwortung der Forschungsfrage oder Bildung einer beglaubigten Hypothese;
4. Diskussion der verwendeten Methode;
5. Darlegung der im Rahmen der Untersuchung ermittelten Daten;
6. Ableitung der Schlußfolgerung(en);
7. Unterbreitung von Vorschlägen für weiterführende Untersuchungen.

Die Bedeutung dieser Darstellungsweise besteht – im Gegensatz zur klassischen narrativen Präsentationsform – in ihrer Orientierung an der Prozessualität historischer Entwicklungen:

[...] rather than presenting history as a preknown and closed story to be related, it [d.i. "nonnarrative mode of historical writing"; P.K.] reveals history to be an ongoing process of question framing, data collection, theory building, and argumentation (*ibid.*, 48).

Quellen

Zwei Quellentypen lassen sich unterscheiden: filmische und nicht-filmische Quellen. Der Film als solcher steht bei den Untersuchungen der Revisionisten allerdings nicht im Vordergrund. Etwas polemisch postulieren Allen und Gomery:

It is true that for one narrow form of historical inquiry prints of films are the only valid data. However, for broader (and more interesting) questions, we think, nonfilmic materials prove invaluable. For certain investigations, film viewing is really an inappropriate research method (Allen/Gomery 1985, 38).

Und weiter:

Films themselves tell us next to nothing about modes of production, organisation structures, market situations, management decision making, or labor relations, just as close examination of a bar of soap would reveal little data in the study of the personal hygiene industry (ibid., 39).

Andere theoretische Annahmen und Methoden eröffnen die Chance, alte Quellen neu einzuschätzen, vernachlässigte Materialien wieder zu verwenden, und neues Quellenmaterial wie etwa Produktions- und Firmenunterlagen zu rekonstruieren. Desweiteren widmet man sich Forschungsgebieten wie z.B. der Lokal- und Regionalgeschichte. Erwähnenswert ist auch das Interesse für die klassischen Filmgeschichtsbücher und deren sorgfältige Analyse: Werke und Autoren werden in ihren jeweiligen historischen Kontexten situiert und bewertet (vgl. Allen 1982, 5), Irrtümer und Fehler werden korrigiert, wobei die Bedeutung der geleisteten Pionierarbeit stets hervorgehoben wird.

Das Individuum im historischen Kontext

Certainly, individuals sometimes act in ways that produce significant historical consequences. [...] [B]ut, individuals do not operate outside of historical contexts. In an institution as large and complex as the [...] cinema, innovation of whatever kind almost always occurs as a response to a set of economic, aesthetic, technological, or cultural forces far larger than the actions of one person (Allen/Gomery 1985, 45).

Die "großen Männer" der klassischen Filmgeschichten werden in ihren sozialen, ökonomischen und (kultur-) historischen Kontexten verortet (vgl. Carr 1961, 66-70). Diese Kontextualisierung ermöglicht eine Entmythologisierung der Personen, ohne dabei ihre Rollen als Individuen zu leugnen (vgl. Allen/Gomery 1985, 111). Personen, die die *great man theory* nicht berücksichtigte, rücken ins Blickfeld der revisionistischen Filmhistoriker. Buscombe zufolge war der Marxismus ein wichtiger Initiator dieses Blick-

wechsels (vgl. 1991, 5). Die Ablehnung von Erklärungsmustern, die ausschließlich von den bewußten Willensakten der Individuen ausgehen, soll den Historikern andere Erklärungsmuster nahelegen.

Schlußfolgerungen

Eine revisionistische Verfahrensweise

Eine Untersuchung des revisionistischen Paradigmas bestimmt auch dessen Möglichkeiten und Grenzen. Der revisionistische Ansatz definiert sich gegen und in bezug auf die von ihm als "klassisch" bezeichneten Auffassungen. Beiden Ansätzen liegen zwar geschichtswissenschaftliche Paradigmen zugrunde, aus revisionistischer Sicht werden die klassischen Modelle jedoch als überholt beurteilt. Die klassischen Auffassungen gelten als nicht weniger wertvoll, werden aber – gemessen an den zeitgenössischen Wissenschaftskriterien – als unangemessen erachtet. Die Untersuchungsprobleme verändern sich, andere Setzungen und Fragen werden formuliert. Das filmhistorische Bewußtsein entwickelt sich in eine andere Richtung.

Im Gegensatz zu Allen und Gomery, die sich im wesentlichen auf ökonomische und soziologische Aspekte der Filmgeschichte beschränken, liegt die eigentliche Stärke des revisionistischen Paradigmas bzw. der neuen Filmgeschichtswissenschaft in der Komplexität des von ihr untersuchten Gegenstands. Gerade die Kombination der vier generativen Mechanismen, die der Revisionismus aus der historischen Forschung übernommen hat, gewährleistet eine umfassende und differenzierte Forschungsarbeit. Die Leistungsfähigkeit des revisionistischen Ansatzes ist wesentlich größer, als es die anglo-amerikanischen Studien und Veröffentlichungen nahelegen. Zwar behaupten die revisionistischen Filmhistoriker, sie würden das Kino und alle filmischen Produkte erforschen, jedoch steht eine Geschichte der Filmfragmente noch ebenso aus, wie generell das Interesse für den Dokumentar-, Amateur- und Experimentalfilm fehlt.¹⁸ Auch die revisionistische Filmhistoriographie scheint sich immer noch innerhalb der Grenzen des dominanten Erzählkinos zu bewegen (vgl. De Kuyper 1991; Horak 1993).

¹⁸ Die Geschichtswissenschaft hat diese Filme und Fragmente im Laufe der letzten Jahrzehnte als historische Quellen entdeckt.

Die Stärke des Paradigmas

Paradigmen schließen zugleich aus *und* ein. Was den Regeln, die erst während einer Krise sichtbar werden, nicht entspricht, dem wird das Prädikat "wissenschaftlich" entzogen. Es gerät in Vergessenheit, wenn es nicht unter einem anderen Gesichtspunkt die Aufmerksamkeit der Wissenschaft(-ler) zu erregen weiß. Gleichwohl ist zu beobachten, daß sich Paradigmen ständig weiterentwickeln und daß sie sich dabei an ihre Grenzen bewegen. Paradigmen sind dymanische Gebilde. Solange sie noch elastisch sind, oder, wie Kuhn es formuliert, solange sich noch innerhalb der Paradigmen alle Rätsel lösen lassen, besteht kein Grund, an ihrer Gültigkeit zu zweifeln. Publikationen wie *Histoire du cinéma* (Mitry 1967-1980), *Film Style and Technology* (Salt 1983) oder *Life to Those Shadows* (Burch 1990) fordern die revisionistischen Historiker dazu heraus, sich zu diesen Untersuchungen zu verhalten. Dasselbe gilt für Publikationen, die zwar außerhalb des Paradigmas stehen, die aber Elemente der zeitgenössischen Forschungsmethode übernehmen. An der Reichweite des Paradigmas, an seinem Vermögen, so viel wie möglich innerhalb seiner Grenzen aufzunehmen, daran bemißt sich seine Stärke. Obwohl also zwischen wissenschaftlicher und nicht-wissenschaftlicher Filmhistoriographie eine scharfe Grenze zu ziehen ist, zeichnet sich dazwischen ein Gebiet im "Halbschatten" ab: ein Bereich, der zum Teil eine Übergangsphase zur *New Film History* darstellt, der teilweise aber auch neben dem dominierenden Paradigma besteht und in dem populärwissenschaftliche wie "klassische" Untersuchungen entstehen.

Eine neue Filmhistoriographie und andere, alte Horizonte?

Daß sich ein Paradigma verändert, könnte als ein Hinweis auf die "Überlebensfähigkeit" einer Wissenschaft gedeutet werden. Die eigentliche Stärke einer Disziplin liegt jedoch in der kontinuierlichen Entwicklung neuer (Sub-)Paradigmen. Wo indes die Grenze zwischen der Erforschung unbekannter Terrains und der Ausweitung des Paradigmas verläuft, ist eine schwer zu beantwortende Frage. Wann operiert ein Paradigma differenzierter? Wann büßt es an Elastizität ein? Am folgenden Beispiel sollen diese Unwägbarkeiten abschließend knapp beschrieben werden.

In seinem Artikel *Het schrijven van een moderne historische biografie* konstatiert Jacques Le Goff (1993), daß die Geschichtsschreibung im Zeichen einer Rückkehr zur Erzählform, zum Ereignis und zur politischen Geschichte steht. Le Goff spricht in diesem Zusammenhang von "Auffassungen, die wieder Anklang finden" (1993, 2), einem Phänomen, das vor allem in einem gesteigerten Interesse für die Biographie zum Ausdruck kommt. Die Biogra-

phie als historisches Genre, in dem wie in keinem anderen die *écriture historique* dominierend ist (vgl. *ibid.*, 11), ist für die Geschichtswissenschaft wieder von Belang. Mindestens zwei Entwicklungsrichtungen zeichnen sich im Rahmen dieser Rückbesinnung ab. Einerseits werden die älteren Modelle, die klassischen Verfahren wiederaufgenommen. Le Goff stellt fest, "daß ein Großteil der Biographien ganz einfach auf die traditionelle Biographie zurückgreift, die oberflächlich, anekdotisch und strikt chronologisch verfährt" (*ibid.*, 3). Andererseits testet die Rückkehr zu älteren Modellen die Elastizität des neuen Paradigmas und stellt vielleicht sogar eine Grenzüberschreitung dar. Bei einer "echten Biographie" (*ibid.*, 4) geht es darum, das Leben eines Individuums sowie seine Rolle in der Geschichte zu beschreiben und zu interpretieren. "Nur muß diese Geschichte im Lichte der neuen historiographischen Ansichten gesehen werden" (*ibid.*).

Le Goff nennt verschiedene Ursachen für diese Entwicklung. Zum einen reagiert die Hinwendung zur Biographie "auf die Tendenz zur Vorherrschaft der sozial-ökonomischen, insbesondere der (marxistischen oder nicht-marxistischen) ökonomischen Geschichte [...]" (*ibid.*, 3). Eine andere interessante Ursache ergibt sich für Le Goff aus dem Umstand, daß

[...] der Historiker – wissenschaftlich und geistig besser ausgerüstet – sich nun, da die Geschichte so tiefgreifend revidiert wurde, wieder den zentralen Themen der Geschichte, dem Ereignis, der Politik und dem Individuum widmen kann (*ibid.*).

Was die Paradigmenwechsel der Filmgeschichtswissenschaft betrifft, so zeichnet sich eine spiralförmige Bewegung ab. Es findet eine Rückkehr statt, allerdings die Rückkehr auf ein anderes, wissenschaftliches Niveau. Ältere Theorien werden – im Hegelschen Sinne – aufgehoben, was noch nicht "Fortschritt" bedeuten muß. Die neuen Interessengebiete und Herangehensweisen der Filmhistoriographie orientieren sich an der allgemeinen Geschichtswissenschaft. Ein bemerkenswerter Unterschied zu früheren Entwicklungen stellt allerdings die Schnelligkeit dar, mit der heute neue Gesichtspunkte und Tendenzen aufgegriffen werden. Allens und Usais Befürwortung der narrativen Form weist Parallelen zu der von Le Goff beschriebenen Entwicklung auf. Einige "Biographien" stehen bereits am Anfang dieser Entwicklung, zum Beispiel Musers und Nelsons *High-class Moving Pictures*. Lyman H. Howe *and the Forgotten Era of Travelling Exhibition, 1880-1920* oder Gunnings *D.W. Griffith and the Origins of American Native Film*. *The Early Years at "Biograph"*. Erscheint da etwas Neues und dennoch Vertrautes?

Aus dem Niederländischen von Hans Veenkamp und Jörg Frieß

Literatuur

- Allen, Robert C. (1982) The Archeology of Film History. In: *Wide Angle* 5,2, S. 4-14.
- (1985) Re-writing American Film History. In: *Framework*, 29, S. 86-96.
- (1990) From Exhibition to Reception: Reflections on the Audience in Film History. In: *Screen* 31,4, S. 347-357.
- Allen, Robert C. / Gomery, Douglas (1985) *Film History: Theory and Practice*. New York: Knopf.
- Altman, Charles F. (1977) Toward a Historiography of American Film. In: *Cinema Journal* 16,1, S. 1-25.
- Bhaskar, Roy (1978) *A Realist Theory of Science*. New York: Atlantic Highlands.
- Bordwell, David (1983) Lowering the Stakes: Prospects for a Historical Poetics of Cinema. In: *Iris* 1,1, S. 5-19.
- / Thompson, Kristin (1983) Linearity, Materialism and the Study of the Early American Cinema. In: *Wide Angle* 5,3, S. 4-15.
- Bowser, Eileen (1979) The Brighton Project: An Introduction. In: *Quarterly Review of Film Studies*, 4, S. 509-538.
- Burch, Noël (1990) *Life to Those Shadows*. London: BFI Publishing.
- / Dana, Jorge (1974) Propositions. In: *Afterimage*, 5, S. 40-66.
- Buscombe, Edward (1979) Introduction. In: *Film Reader*, 4, S. 11-16.
- (1991) Film History in the 1980s. In: *The Velvet Light Trap*, 27, S. 3-9.
- Carr, E.H. (1961) *What is History? The George Macaulay Trevelyan Lectures*. New York: Vintage Books.
- Chanan, Michael (1980) *The Dream that Kicks. The Prehistory and Early Years of Cinema in Britain*. London [...]: Routledge & Kegan Paul.
- Dussen, W.J. van der (1988) *Filosofie van de geschiedwetenschappen*. Leiden: Nijhoff.
- Elsaesser, Thomas (1981) Correction Please. In: *Framework*, 15/16/17, S. 33-36.
- (1986) The New Film History. In: *Sight and Sound* 35,4, S. 246-252.
- Engell, Lorenz (1992) *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*. Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Everson, William K. (1978) *Silent Film*. New York: Oxford University Press.
- Gartenberg, Jon (1984) The Brighton Project: the Archives and Research. In: *Iris* 2,1, S. 5-17.
- Le Goff, Jacques (1993) Het schrijven van een moderne historische biografie. In: *Bulletin. Geschiedenis Kunst Cultuur* 2,1, S. 1-12.
- Gunning, Tom (1991) *D.W. Griffith and the Origins of American Native Film. The Early Years at "Biograph"*. Urbana: University of Illinois Press.
- Greenberg, Allen (1982/83) The Reference Shelf Shuffle. In: *Film Quarterly* 36,2, S. 5-16.
- Harre, Rom (1972) *Philosophies of Science*. Oxford: Oxford University Press.
- Hendricks, Gordon (1972) *Origins of the American Film*. New York.
- Hickethier, Knut (1989) Filmgeschichte zwischen Kunst- und Mediengeschichte. In: *Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe und Methoden*. Hrsg. v. Knut Hickethier. Berlin: Edition Sigma, S. 7-23.
- Hommel, Michel (1987) Een historicus moet een verhaal vertellen: interview met Paolo Cherchi Usai. In: *Skrien*, 152, S. 36-39.
- (1991a) Filmgeschiedschrijving. In: *Filmkunde. Een inleiding*. Hrsg. v. Peter Bosma. Nijmegen: SUN, S. 119-165.

- (1991b) Filmgeschiedschrijving. In: *Filmkunde. Een inleidend overzicht*. Hrsg. v. Peter Bosma et al. Heerlen: Open Universiteit, S. 41-99.
- Horak, Jan-Christopher (1985) The Magic Lantern Moves: Early Cinema Reappraised. In: *Film Reader*, 6, S. 93-103.
- (1993) Schadenfreude. Deutsche Filmkomödien und Karl Valentin. In: *Kintop*, 1, S. 58-75.
- Jutz, Gabriele / Schlemmer, Gottfried (1989) Vorschläge zur Filmgeschichtsschreibung. Mit einigen Beispielen zur Geschichte filmischer Repräsentations- und Wahrnehmungskonventionen. In: *Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe und Methoden*. Hrsg. v. Knut Hickethier. Berlin: Edition Sigma, S. 61-68.
- Kuhn, Thomas S. (1976) *Die Struktur wissenschaftlicher Revolutionen*. 2. rev. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kuyper, Eric de (1991) Averechtse filmgeschiedenis. Fragmenten. In: *Versus*, 1, S. 7-17.
- Lagny, Michèle (1988) Histoire et cinéma: des amours difficiles. In: *CinémAction*, 47, S. 73-79.
- (1989) L'histoire, auxiliaire du cinéma. In: *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*. Ed. par Jacques Aumont et al. Paris: Sorbonne, S. 15-26.
- (1992) *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*. Paris: Armand Colin.
- (1993) Préface à l'édition française. In: Allen, Robert C. / Gomery, Douglas (1993) *Faire l'histoire du cinéma. Les modèles américains*. Paris: Nathan, S. 5-9.
- Lounsbury, Myron Osborn (1980) "The gathered light": History, Criticism, and the Rise of the American Film. In: *Quarterly Review of Film Studies* 5,1, S. 49-86.
- Mity, Jean (1967-1980) *Histoire du cinéma*. Paris: EU.
- (1989) L'Ancien et le nouveau. In: *Histoire du cinéma. Nouvelles approches*. Ed. par Jacques Aumont et al. Paris: Sorbonne, S. 199-206.
- Mottram, Ron (1980) Fact and Affirmation: Some Thoughts on the Methodology of Film History and the Relation of Theory to Historiography. In: *Quarterly Review of Film Studies* 5,3, S. 335-348.
- Musser, Charles (1984) Towards a History of Screen Practice. In: *Quarterly Review of Film Studies* 3,1, S. 24-44.
- (1991) *Before the Nickelodeon: Edwin S. Porter and the Edison Manufacturing Company*. Berkeley [...]: University of California Press.
- / Nelson, Carol (1991) *High-Class Moving Pictures. Lyman H. Howe and the Forgotten Era of Travelling Exhibition, 1880-1920*. Princeton: Princeton University Press.
- Salt, Barry (1983) *Film Style and Technology: History & Analysis*. London: Starword.
- Straw, Will (1980) The Myth of Total Cinema History. In: *Ciné-Tracts* 3,1, S. 8-17.
- Williams, R. (1983) British Film History: New Perspectives. In: *British Cinema History*. Ed. by James Curran & Vincent Porter. London: Weidenfeld and Nicholson, S. 9-24.

Jens Ruchatz

Wie neu war das Kino wirklich?

Ein Versuch zur Relationierung von Geschichte
und Vorgeschichte des Kinos

I.

Die Entdeckung des frühen Kinos in der Folge des legendären FIAF-Kongresses 1978 in Brighton erweiterte nicht einfach den Untersuchungsbereich der Filmgeschichte. Die Einbeziehung eines so "fremden" Gegenstandes erforderte andere Zugriffe auf Filmgeschichte, wollte man nicht weiterhin die ersten Jahre des Kinos – gemessen am "klassischen" Stummfilm – als reine Vorstufe, als "Flegeljahre" des Kinos abtun.¹ Es zeigte sich sehr schnell, daß die Diskussion sich nicht auf dieses besondere Problem beschränken konnte, sondern mit den gestellten Fragen die Filmgeschichtsschreibung im ganzen erstmals in größerem Umfang problematisch wurde: Wie ließ sich Filmgeschichte überhaupt schreiben?

Die Bemühungen galten der *Theoretisierung* von Filmgeschichte generell. Wenn man berücksichtigt, daß jegliche Geschichtsschreibung auf grundlegenden Annahmen basiert, von denen aus sich erst eine sinnhafte Erzählung – eben eine Geschichte – konstruieren läßt, so kann Theoretisierung, genau genommen, nur die Systematisierung und Explizierung dieser Grundannahmen meinen. Die für die Filmwissenschaft wirklich wichtige Erkenntnis lag dann eher darin, daß sich theoretische und historische Fragen in der – theoretischen wie historiographischen – Praxis nicht sauber voneinander trennen lassen, sondern vielmehr einander durchdringen. Das Projekt der theoretischen Erneuerung der Filmhistoriographie in den achtziger Jahren kann dann auch als Synthese zweier älterer Anstrengungen angesehen werden (vgl. Gaudreault 1988, 105): von Jean-Louis Comollis Kritik einer idealistischen und linearen Geschichtsschreibung aus den frühen siebziger

¹ Vgl. Gaudreault (1988, 102): "[...] cette période pose au chercheur autant de questions théoriques qu'historiques."

Jahren (Comolli 1971/72) einerseits und Jacques Deslandes' quellenkritische Revision der Filmgeschichte aus den späten Sechzigern andererseits, die leider nach zwei Bänden schon abbrach (Deslandes 1966). Die *New Film History* stützt sich folglich auf zwei Säulen: Quellenarbeit und theoretische Analyse, die, dem Postulat nach, aufeinander bezogen sind.

Daß diese vor allem in der englisch- und französischsprachigen Forschung initiierte Debatte die deutschsprachige Filmwissenschaft nur mit Verzögerung erreichte, kann der hierzulande nur geringen institutionellen Etablierung der Disziplin zugeschrieben werden. Im Jahre 1988 hat sich schließlich die GFF-Tagung das Thema *Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe und Methoden* gestellt. In der Einführung konstatierte Knut Hickethier wie zuvor schon seine Kollegen aus dem Ausland:

Es fehlt bislang von seiten der Film- und Fernsehwissenschaft die Auseinandersetzung mit den Debatten der allgemeinen Geschichtsschreibung und ihren methodologischen Diskussionen (1988, 7).

Nun dürfte man mit Recht nach einer solchen Perspektivierung Beiträge erwarten, die jenes Loch zu stopfen bestrebt sind. Dies ist – meiner Ansicht nach – jedoch nur zu einem gewissen Grad erfolgt.

Gewiß, von einem naiven Faktizismus als Allheilmittel gegen ideologisierende und interpretative Fehlleistungen, wie ihn Harald Jossé (1984) mit seinem Ruf nach einer *faktenorientierten Geschichtsschreibung* proklamiert, distanzierte man sich hier. Durch die starke Zentrierung auf Film und Kino bleibt die Theoretisierung allerdings – und das gilt ganz allgemein für die *New Film History* – weit hinter dem zurück, was erforderlich wäre: da wird zwar der besondere Gegenstand von diversen Seiten problematisiert, Historiographie selbst aber einfach als gegeben vorausgesetzt. Was bislang an Theorien angeboten worden ist, dreht sich vorrangig um einen *dem Gegenstand Film angemessenen* Zugriff, weniger um dessen geschichtstheoretische Absicherung. Für eine Filmgeschichte, der es für große Zeitabschnitte überhaupt an historischem Wissen mangelte, war es naheliegend, zunächst durchdachte und universell anwendbare Raster zu entwickeln, anhand derer überhaupt erst filmhistorisch relevante Fakten produziert werden konnten. Der Stellenwert der Fakten für die Geschichtsschreibung wurde – wenn überhaupt – nur am Rande diskutiert.²

² Hier scheint doch wieder die Ansicht durch, die Probleme der Filmgeschichtsschreibung ließen sich auf Basis ausreichender Fakten schon in den Griff bekommen. Die notwendige Faktenmenge wurde dadurch erweitert, daß die neuen Filmhistoriker

Die eingeforderte Theoretisierung ist, wie mir scheint, auf halbem Wege eingeschlafen und hat *vor* der Spezifik der historischen Epistemologie haltgemacht. Gabriele Jutz und Gottfried Schlemmer haben auf der GFF-Tagung auf dieses Defizit der alten Filmgeschichten hingewiesen, das sich auch die neueren Filmgeschichten zueigen gemacht haben. Sie kritisieren vor allem, daß die genuin historische Zeit faktographisch gebildet wird, anstatt als Konstrukt der Forscher ausgewiesen zu werden:

Als "objektive" Daten der Filmgeschichte gelten Titel und Daten von Filmen, Namen von Regisseuren und Schauspielern, Genres und Epochen. Mit ihrer Hilfe wird eine Fülle angedeutet, die den Mangel an Methoden und Konzepten kompensieren will (Jutz/Schlemmer 1989, 61).

Dabei stehen in der Geschichtstheorie zahlreiche Modelle zur Verfügung, welche die prinzipiellen Konstruktionsmechanismen von Geschichte reflektieren. Jutz und Schlemmer schlagen als *mögliche* Konzeptualisierung historischer Zeit(en) Fernand Braudels Drei-Schichten-Differenzierung (vgl. Braudel 1977) vor: die Ebene der Ereignisse und Individuen, auf der die einzelnen Filme angesiedelt sind; die Ebene der "mittleren Dauer", auf der Klumpungen der Filme zu Genres, epochenbildende Stilrichtungen oder auch die filmwirtschaftlichen Mechanismen angeordnet werden können; schließlich die Ebene der berühmten *longue durée*, der Strukturen, auf der die ziemlich stabilen Wahrnehmungs- und Repräsentationsweisen liegen, die den Film als Medium bestimmen. Der Wandel, das eigentliche Thema von Filmgeschichte und Geschichte überhaupt, läßt sich als zeitliches Phänomen nur "adäquat" fassen, wenn man sich über die Konzeptualisierung von Zeit Gedanken macht. Und das heißt, sich mit den epistemologischen Grundlagen der Geschichtsschreibung auseinanderzusetzen, um – wie Reinhart Koselleck formuliert hat – über eine "Theorie *möglicher* Geschichten" (1992, 206; Herv. J.R.) zu verfügen.

Daß die Forderung, die Ebene geschichtstheoretischer Reflexion in der Filmwissenschaft tieferzulegen, nicht nur eine Frage des Prinzips, eine Art theoretischer Besserwisseri ist, sondern sehr wohl Lösungsmöglichkeiten erschließt, die auf anderen Ebenen *theoretisch* nicht zu gewinnen sind, möchte ich am filmhistorischen Exempel belegen. Die grundlegende Frage, unter welchen Bedingungen Wandel als Bruch oder als kontinuierlich zu

nicht nur filmhistorischen Fakten im engeren Sinne, sondern prinzipiell fast allen denkbaren historischen Fakten Erklärungskraft für die Filmgeschichte zuschreiben. Siehe dazu Corinna Müllers resignierendes Eingeständnis, trotz umfassender Recherchen könne ihr Beitrag "den Ansprüchen der 'new film history' auf Detailgenauigkeit in der Tiefenrecherche" nicht gerecht werden (1994, 7).

beschreiben ist, wird in besonderem Maße an einem Thema aktuell, das für die Filmgeschichte so randständig wie zentral ist: der Genese des Kinos selbst.

II.

Vorgeschichte und Geschichte des Kinos³ stehen in einem unauflösbaren Verhältnis zueinander. Beide definieren sich vorrangig über denselben Punkt, jenen Punkt, der für die Vorgeschichte End- und für die Geschichte Anfangspunkt ist. Qua Definition ist Vorgeschichte das, was vor der Geschichte kommt. Die Vorgeschichte ist in dieser Hinsicht Voraussetzung dafür, daß die Geschichte überhaupt möglich werden kann. Die Vorgeschichte des Kinos stellt das Kino also erst als geschichtlichen Gegenstand bereit. Das gilt für Geschichte als *res gestae*.

Genetisch gesehen, also vom Standpunkt der geschriebenen Geschichte, der *historia rerum gestarum*, liegt der Fall genau andersherum. Die historische Perspektive ist immer rückwärts gewandt: sie setzt voraus, daß das, wovon eine jede Geschichte erzählt, existiert oder zumindest existiert hat. Um die Sinnhaftigkeit dieses "Resultats" für die Gegenwart zu begründen, wird dessen Genese interessant. Sie ergibt sich, so der Historiker Jörn Rüsen,

[...] wenn eine zu diesem Resultat führende empirische Handlungsfolge gefunden worden ist, deren Sinn die in Frage stehende Bedeutung aufklärt. (Der Anfang der Handlungsfolge ergibt sich daraus, daß nur zeitlich soweit rückwärts gegangen werden braucht, bis sich der gesuchte Sinn ergibt.) (1990, 132).

Auch wenn Geschichte sich zumeist so gibt, als ließe sie die Ereignisse (durch die Quellen) für sich selber sprechen, so existiert sie doch ausschließlich in ihren Erzählungen, ihren Konstruktionen.⁴ Demnach ist der eigentliche Ausgangspunkt der Vorgeschichte ihr vornehmliches Ende. Das heißt aber auch, daß die Vorgeschichte des Kinos von etwas ausgeht, das sie selbst gar nicht entwickeln kann, nämlich von einem Begriff von Kino. Die Vorgeschichte bleibt so immer abhängig von der Geschichte des Kinos, für die sie

³ Die Rede von Kino anstatt Film, soll hier – wie unlängst üblich geworden – gegenüber der Filmgeschichte im engeren Sinne den gesamten Kommunikationszusammenhang, Produktion wie Rezeption einschließen, jedoch ohne die totalisierende Tendenz, den Film im Kino verschwinden zu lassen; vgl. Elsaesser 1986, 247.

⁴ Daß Film und Fernsehen der schriftlichen Darstellung von Geschichte nicht nachstehen müssen und über eigene Formen der Vergegenwärtigung des Vergangenen disponieren, wird neuerdings zunehmend wahrgenommen; vgl. Rother 1991.

üblicherweise die Funktion erfüllen soll, einen Anfangspunkt zu begründen und im Idealfall überdies den zugrundegelegten Kinobegriff historisch her-zuleiten. In dieser Funktion mag die Vorgeschichte zuweilen aus dem Knechtstand hervortreten und die Kinogeschichte auf den Prüfstand stellen.

Geschichte ist grundsätzlich eine "Wissenschaft ohne Gegenstand" (Goertz 1995, 80): Weder historische Tatsachen, geschweige denn historische Zusammenhänge sind objektiv gegeben. Sie existieren nur im Bewußtsein und den Konkretionen, die die Historiker schaffen. Dies gilt für die Geschichte des Kinos, ebenso wie für seine Vorgeschichte. Die Filmgeschichte verfügt mit den Filmen (bzw. ihrer Wahrnehmung) und deren Beziehungen untereinander über einen relativ deutlich und einfach konstruierbaren Gegenstand. Für die Kinogeschichte ist der Gegenstandsbereich um ökonomische und soziologische Bezüge auf den institutionellen Rahmen der Rezeption und Produktion von Filmen beträchtlich erweitert worden. Für die Vorgeschichte des Kinos stellt sich das Problem jedoch in einer ganz anderen Größenordnung: Weder ihr Gegenstandsbereich, noch ihre zeitliche Ausdehnung sind fest umrissen. Für manche beginnt die Vorgeschichte in biblischer Zeit (Bessy 1990), für andere in prähistorischer Zeit (Zglinicki 1979), andere setzen im Mittelalter an (Mannoni 1994), für wiederum andere ist die Vorgeschichte sinnvoll nicht vor dem 19. Jahrhundert anzusetzen (Ceram 1965; Engell 1995). Selbst über den Endpunkt der Vorgeschichte herrscht – bei geringerer Spannweite – keine Einigkeit: Schwankungen gehen von dem Zeitraum 1870-1890 (Tosi 1984, 149) über zahlreiche Erfinder bis zur relativ konsensuellen Festlegung auf die Brüder Lumière. C. W. Ceram dehnt den Gegenstandsbereich seiner *Archäologie des Kinos* ausdrücklich über das Jahr der Erfindung des Kinematographen aus, denn "'Film' – und das ist mehr als 'Apparatur' – wurde nicht 'erfunden', sondern ist 'geworden'" (1965, 13). Ich denke, daß Cerams Bezeichnung *Archäologie*, die sich mittlerweile synonym zu *Vorgeschichte* durchgesetzt hat, die Vorgehensweise der vorgeschichtlichen Forschung gut trifft. Es geht hier zwar nicht um Ausgraben, aber um *Aufspüren* von sogenannten Vorläufern, das freilich nur entlang der Linien gelingen kann, die die Theorie durch den Zeitraum vor dem Kino gelegt hat.

Die Relationierung von Vorgeschichte und Geschichte des Kinos ist, das dürften die bisherigen Überlegungen verdeutlicht haben, ein zentrales Problem der Kinohistoriographie.

III.

Das älteste und am häufigsten vertretene Paradigma der Kinoarchäologie ist zweifellos das technikhistorische.⁵ Es läßt sich bis in die Zeit zurückverfolgen, in der die ersten Filmprojektionsapparate erfunden wurden. Die Erfindung selbst war auch der Anlaß, diese Geschichten zu verfassen. Erfinder und ihre Parteigänger nutzten Geschichtsschreibung als Mittel, um Rivalitäten über die Priorität und Bedeutung der Leistungen auszutragen, sei es um der Patentrechte oder einfach des Rechthabens willen (vgl. Ruchatz 1996, 9-19; Deslandes 1966, 7-14). Als Vorgeschichten des Kinos im engeren Sinne dürfen diese Pamphlete aber nicht bewertet werden, da sie noch über keine Vorstellung von "Kino" verfügen, von deren Basis aus sie dessen Genese beschreiben. Sie verfolgen stattdessen die Entwicklung einer technischen Kuriosität, deren Zukunft noch ungewiß ist. *Cinématographe* ist lediglich ein Markenname unter anderen für ein technologisches Phänomen, dessen Bezeichnungen von *Chronophotography* (Jenkins 1898) bis *Living Pictures* (Hopwood 1899) variieren.

Erst nach der Jahrhundertwende bildet sich das Kino mit seinen Filmen, ihrer Ästhetik, ihren psychologischen und sozialen Wirkungen, den Spielorten und ihrem Publikum als mehrdimensionaler Gegenstand heraus. Ablesen läßt sich die erstaunliche Komplexität des Themas Kino, die natürlich auch als Reaktion auf mediale Entwicklungen gelesen werden muß, in der gegen 1910 aufflammenden *Kino-Debatte* (Vgl. hierzu Kaes 1978 und Schweinitz 1992). Mit Ausnahme von Emilie Altenlohs Pionierarbeit *Zur Soziologie des Kino* wird diese Debatte außerhalb der akademischen Wissenschaft geführt. Auch die Pionierarbeiten zur Filmgeschichte entstammen dem journalistischen Bereich.⁶ Die Behauptung, für diese ersten Versuche von "Gesamt"-Darstellungen der Kinogeschichte gäbe es keine Vorbilder (vgl. Allen/Gomery 1985, 52), trifft zumindest für die Abschnitte zur Vorgeschichte nicht zu. Hier modellieren sich die neueren Versuche exakt nach dem Prototyp der Erfinderpamphlete. Eine vergleichbare und interdependent verstärkende Anbindung an Bestehendes ist bei der musealen Präsentation des

⁵ Rick Altman (1984, 112-114) hat dazu angehalten, Technik (*technique*) als problem-lösende, intentionale Handlungsweise von der Technologie (*technology*) zu unterscheiden, die als Apparatur in diesen Handlungszusammenhang eingebaut wird. Ich sehe nicht, wie diese Differenz im Deutschen konsequent durchgehalten werden könnte.

⁶ Zu nennen wären aus den USA Grau 1914 und Ramsaye 1926, aus Frankreich Coissac 1925.

Kinos zu beobachten: findet es zuerst als technologische Errungenschaft Eingang in die Technikmuseen, jene Tempel industriellen Nationalstolzes, so übernehmen die Kinomuseen in ihre Ausstellungen genau dieselbe Gattung von Exponaten – die technischen Apparate. Das mag auch daran liegen, daß sich die Technikgeschichte in ihren Apparaten konkret ausstellen und nachvollziehen läßt, wohingegen nicht nur abstraktere Versionen der Vorgeschichte, sondern sogar die Filmgeschichte selber in puncto Ausstellbarkeit zurückbleiben.

Die typische Verlaufsform der Erfindungsgeschichte reiht in aufsteigender Linie Apparate als Leistungen genialer Erfinder aneinander. Der Erfindungsprozeß des Kinos folgt damit in Reinform dem Fortschrittsbegriff, wie ihn das 19. Jahrhundert entwickelt hat (vgl. Nisbet 1969, 7): Beschrieben wird er als ein durch endogene Kräfte hervorgerufenenes kontinuierliches, kumulatives Wachstum.⁷ Erzählt wird eine Erfolgsgeschichte der Moderne, eine Geschichte vom technischen Fortschritt. Oftmals wird diese Geschichte idealistisch unterfüttert. Ein uralter Menschheitstraum vom bewegten Bild, von der vollkommenen Reproduktion der Realität wird bemüht⁸, um die Erfindungsgeschichte, die streng genommen erst im 19. Jahrhundert beginnt, bis weit in die Vorzeit auszudehnen (vgl. Zglinicki 1979). Das ändert jedoch nichts an der Tatsache, daß die technische Entwicklungsgeschichte als letzte Etappe, sobald sie in der Nachfolge der prähistorischen Höhlenmalereien einmal losgetreten ist, keiner weiteren Motivation bedarf. Es stellt sich die Frage, wie sich eine derartige Auffassung von Kinoarchäologie zur Geschichte des Kinos verhält. Eine simple Weiterführung der Technikgeschichte, das sehen auch die "Technikarchäologen", würde die folgende Kinogeschichte auf einen einzigen (nicht einmal besonders entscheidenden) Faktor reduzieren. Die Patentierung der diversen Kinoapparate in den Jahren 1895 und vor allem 1896 ist ein Endpunkt, von dem aus kein direkter Weg

⁷ Vgl. Ramsaye (1926, XXXVII): "He who will have the patience to follow this growth of the motion picture will find it too, like the tree, clearly an organism, following organic law in its development. The living picture will be found following that law with unrelenting persistence that marks the growth of all living things, from yeast mold to races."

⁸ Nicht selten (Morin 1956, 13-19; Zglinicki 1979, 14; Mannoni 1994, 11) wird der Wunsch nach dem bewegten Bild verglichen mit dem ebenso alten "Traum vom Fliegen", welche sich erstaunlicherweise beide beinahe zur selben Zeit realisiert hätten. Auch Bazin setzt ein uraltes Bedürfnis voraus (vgl. 1985a), das aber erst in seiner modernen Verwandlung zum "mythe du cinéma total" für die Genese des Kinos bestimmend geworden sei (vgl. 1985b). Zur Kritik dieser idealistischen Voraussetzungen vgl. Herlinghaus 1958; Ruchatz 1996, 45-50.

zur Kinogeschichte führt. Ein derartiges Ende würde höchstens Sinn machen, wäre die Entwicklung der Technik ein Telos für sich. Um die methodische Sackgasse zu vermeiden, legen umfassender angelegte Studien einen Bruch zwischen Vorgeschichte und Geschichte, stellvertretend dafür Jacques Deslandes: "A partir de 1896, l'histoire du Cinéma n'est plus l'histoire d'une invention, mais celle d'un art" (1966, 277). Eine Begründung für diesen qualitativen Sprung gibt Deslandes nicht, sie fällt in die Lücke zwischen dem ersten und dem zweiten Band seiner *Histoire comparée du cinéma*. Ein Kontinuum der technischen Entwicklung, ein Kontinuum der künstlerischen Entwicklung, dazwischen klafft eine Lücke.

Charles Musser hat in der traditionellen Kinohistoriographie gar ein dreistufiges Modell ausgemacht (1990, 16; 1984, 60), das sich exemplarisch an den ersten drei Bänden von Sadouls *Histoire Générale du Cinéma* ablesen läßt:

1. Die Erfindungsgeschichte, die mit dem *basic apparatus* die *technologische* Grundlage für das Kino legt (Sadoul 1948: "L'invention du cinéma, 1832-1897");
2. die Entwicklung der diversen Stilmittel, die die Basis der Filmsprache bilden sollten (Sadoul 1947: "Les pionniers du cinéma, 1897-1909");
3. die eigentliche Geschichte der Filmkunst (Sadoul 1951: "Le cinéma devient un art, 1909-1920").

An dieser Stelle sei nochmals die oben zitierte Formulierung von Ceram in Erinnerung gerufen – nur die Kinematographie, nicht "der Film" (genau das, was hier *Kino* genannt wird) sei *erfunden* worden; auf der Basis der technischen Apparatur sei das Kino *geworden*. Mit "technological determinism" (Musser 1990, 16) scheint mir diese Vorstellung allerdings nur unzureichend erfaßt. Daß die Stilmittel des Films sich *ausschließlich* aus seiner technischen Verfaßtheit ergeben, besagt das Stufenmodell für sich genommen noch nicht. Indes wird unterschlagen, daß der *Cinématographe Lumière* mehr als nur eine technologische Entwicklung bündelt. Die Technik läßt sich von vornherein an einer Form ablesen. Ein Kommunikationsmedium setzt sich, wie Patrice Flichy aufzählt, neben dem "materiellen Träger", also der Technik, aus "einem zu vermittelnden Inhalt und einem Verwertungssystem zusammen" (Flichy 1994, 134).⁹ Mit dem technisch ziemlich ausgereiften *Cinématographe*, der Idee, *Film*vorführungen (mit wechselnden Programmen und in aller Welt) vor Publikum gegen Entgelt zu veranstalten, und

⁹ Das ist nicht als Definition mißzuverstehen, sondern als Verweis auf einige Mindestkomponenten.

Filmen von für diesen Zweck eigens strukturierten Alltagsszenen (vgl. hierzu Deutelbaum 1983 und Gaudreault 1984) waren von Anfang an all diese Komponenten gegeben. Daß sich diese Konstellation schon in den darauffolgenden Jahren wandeln sollte, ist kein stichhaltiger Einwand, denn die Veränderungen bauen auf diesem Zustand, diesem System auf.¹⁰ Die Brüder Lumière führen demzufolge nicht eine beliebige Technik vor, sondern schon eine anschlußfähige Konzeption eines Mediums.

Die Unzulänglichkeiten der Erfindungsgeschichte (als Vorgeschichte des Kinos!) sind meiner Ansicht nach einer Methodik geschuldet, deren Interesse für die Relation von Vorgeschichte und Geschichte sich auf die Suche nach dem rechtmäßigen Erfinder und der wahrhaft ersten Kinoproduktion beschränkt. Das kleinliche Verfahren, anhand von Patenten, Apparaten und Zeugenaussagen um die Priorität von Erfindungen zu ringen, mag patentrechtlichen, juristischen Zwecken durchaus dienlich sein, ist jedoch als Modell für eine Vorgeschichte des Kinos, die offenbar mehr sein muß als Erfindungsgeschichte, untauglich (vgl. Musser 1990, 16; Ruchatz 1996, 19 u. 61). Von einem Ansatz, der zu einer Zeit erstmals praktiziert wurde, zu der noch gar nicht von Kino geredet werden konnte, kann dies auch nicht anders erwartet werden. Den Sprung von einer simplen Technik zur Kunst, wie er später von Deslandes behauptet wurde, mußten diese Erfindungsgeschichten ja nicht erklären. Das Verhältnis des Kinos zu seiner Vorgeschichte liegt aber nicht in den Quellen, den Patenturkunden und Erfinderbekanntnissen verborgen: es ist nur theoretischer Klärung zugänglich.¹¹

IV.

Es lohnt sich, Mussers Alternative zur Technikgeschichte einmal eingehender zu betrachten, weil sie im Gegensatz zur erfindungsgeschichtlichen Perspektive nicht soviel Beachtung erfahren hat. Musser greift ein Element aus der Technikgeschichte, nämlich die *Laterna magica*, auf, entkernt es jedoch, indem er anstatt auf den technologischen auf den kulturellen und formalen Zusammenhang abhebt. Musser sieht das Kino als *Teil* einer Geschichte der

¹⁰ So argumentiert zumindest Engell (1995) in seiner systemtheoretischen Version der Filmgeschichte.

¹¹ Ein rudimentäres Bewußtsein von der Theorizität der Frage findet sich in Reflexionen über die Kriterien, anhand derer die richtige Erfindung des Kinos von den "falschen" Erfindungen unterschieden werden kann (vgl. etwa Pinel 1992, 85-98). Diese Kriterien können nur außerhalb der Technikgeschichte liegen; freilich reicht eine allein auf die Frage der Priorität der Erfindung abzielende Theoretisierung nicht aus.

screen practice, "as a continuation and transformation of magic lantern traditions in which showmen displayed images on a screen, accompanying them with voice, music, and sound effects" (1984, 59; 1990, 15). In dieser Fassung wird Kino als Projektion bewegter Bilder in eine Reihe gestellt mit der Erfindung der *Laterna magica*, der Einführung photographischer Dias vorher und der Erfindung des synchronen Tons danach. Das bewegte Projektionsbild wird mit den anderen Innovationen in den Strom der Projektionsgeschichte integriert, zeichnet sich allenfalls dadurch aus, daß es bald die *screen practice* dominierte (Musser 1990, 1). Dasselbe kann aber auch von der Verwendung photographischer Dias behauptet werden, die sich nach 1850 sehr rasch durchsetzte.

Empirisch kann Musser darauf verweisen, daß zeitgenössische Schriften das Kino als simple Fortsetzung der *Laterna magica* einordnen (vgl. Jenkins 1898, 100; Hopwood 1899, 188), dies aber zugegebenermaßen auf Basis der Technik. Theoretisch plädiert Musser für eine kontinuierliche Geschichte, die das Kino in eine lange Tradition stellt, die mindestens bis ins 17. Jahrhundert zurückreicht. Das heißt zum einen, den Technikdeterminismus der dreistufigen Filmhistoriographie zu vermeiden, zum anderen, das Kino an eine bereits existierende Erzählform mit projizierten Bildern anzuschließen, die gegen Ende des 19. Jahrhunderts, also genau zur Entstehungszeit der Kinematographie, ihren Höhepunkt erreichte (vgl. Mannoni 1989). Kino ist also nicht eine technische Leerform, die erst formal gefüllt werden muß, sondern kann bereits auf einen basalen Formenschatz der Projektionspraxis zurückgreifen, auf den die "Einflüsse" (Musser 1984, 60) anderer Medien bezogen werden müssen. Daß Musser für diese Herausbildung den Begriff *emergence* benutzt, irritiert. Er meint damit nicht wie die Systemtheorie das überraschende Auftreten neuer Ordnungseigenschaften auf höheren Organisationsebenen; in seinem Sinne steht *emergence* als Gegenbegriff zu "tabula rasa assumptions of a new 'medium'" (Musser 1990, 16), indem er Entwicklung *innerhalb* eines Kontexts beschreibt. Aus dieser Perspektive sind Vorgeschichte und Geschichte des Kinos keine strikt getrennten Bereiche mehr.

Während die Kontinuitätsannahme in bestechender Weise die Probleme der Erfindungsgeschichte löst, muß sich ihre Plausibilität erst erweisen. Warum gerade die Projektionsgeschichte die Dominante der Kinovorgeschichte sein soll, die sich alle Neuerungen einverleibt, wird schon fragwürdig, wenn Musser parallel und unverbunden dazu eine "history of motion pictures"

braucht (1990, 1), die freilich das Kino in ihr eigenes Kontinuum integriert.¹² Die empirische Stützung der Argumentation ist sehr dürftig. Es trifft zu, daß in der Frühzeit des Kinos oftmals Filme und Dias kombiniert wurden. Im Jahr 1900 wurden von der australischen Heilsarmee 200 kolorierte Dias und 16 einminütige Filme zu dem Zweistundenepos *Soldiers of the Cross* kombiniert. Die Filmstücke waren dabei nicht in die Narration integriert, sondern aus ihr herausgehoben: Sie wiederholten bestimmte Elemente der Erzählung zum Effekt der Steigerung.¹³ Viel häufiger kam aber vor, daß Dias allenfalls zur Projektion von Filmtiteln dienten oder gar nicht auftauchten. Ebenso muß der Vorgang, daß Filme formal an bestimmte Züge von *Laterna magica*-Schauen anknüpfen, in den frühen Kinojahren sicher nicht als Ausnahme gelten, genauso wenig jedoch – man denke an die Filme der Brüder Lumière – als Regel.

Der Behauptung, die ersten Filmprojektionen wären als *screen novelty* aufgenommen worden (Musser 1984, 67), widerspricht die damals gängige Rede von "bewegten Photographien", die den Film in eine ganz andere, nämlich technische Traditionslinie integriert. Daß das Kino von den Zeitgenossen als Innovation der Projektionskunst angesehen worden sein soll, bleibt nicht nur unbewiesen, sondern führt auch nicht sehr weit. Die revisionistische Filmgeschichtsschreibung hat es zur Mode gemacht, sich auf zeitgenössische Interpretationen zu verlassen. Es ist nichts dagegen einzuwenden, Wahrnehmungsweisen in ihrer historischen Dimension zu begreifen. Die Wahrnehmungsgeschichte liefert aber gerade das Argument gegen die implizite Annahme, zeitgenössische Urteile seien deshalb glaubwürdiger, weil sie dem Objekt der Rekonstruktion näher stehen. Sie sind jedoch keinesfalls tatsächlicher; sie bleiben wie die historische Rekonstruktion auch Beschreibungen, die ihren Sinn durch Zeit- und Standortgebundenheit erhalten (vgl. Koselleck 1992, 203-207). Der historische Blick ist retrospektiv. Er kann die Vergangenheit nur nach Maßgabe der eigenen Gegenwart rekonstruieren, denn auch Urteile über Geschichte sind geschichtlich. Geschichte kann nur vergegenwärtigt werden durch eine endlose Neuinterpretation, die auf Letztbegründungen verzichten muß. Geschichtstheorie hat schon lange erkannt, daß die Orientierung an den Quellen eine zwar notwendige, aber keinesfalls hinreichende Bedingung historischer Arbeit ausmacht. Die Fest-

¹² Aber auch hier gilt die Dominanz des *screen*: "The idea of *adapting* Edison's moving pictures to the magic lantern..." (Musser 1990, 91, Herv. J.R.).

¹³ Vgl. dazu Shirley/Adams 1989, 13. Überhaupt scheint diese Präsentationsweise vor allem von religiösen Institutionen verwendet worden zu sein; vgl. dazu die Aufsätze in Cosandey/Gaudreault/Gunning 1992.

stellung, daß etwas zu einer bestimmten Zeit so und so betrachtet worden ist, besagt also – für sich genommen – gar nichts.

Auf dieser Basis stellt sich die Frage, ob die Einstufung des Kinos als eines Sonderfalls der Projektionsgeschichte tragfähig ist. Dem widerspricht schon die Tatsache, daß es eine einheitliche *screen practice* in Mussers Sinn seit der Projektion bewegter Bilder gar nicht mehr gibt. Vielmehr ist eine Konkurrenzsituation zwischen bewegten und unbewegten Bildern festzustellen (vgl. Mannoni 1989), welche letztlich zwei unabhängige Stränge zeitigt, die aus heutiger Warte nichts mit einander zu tun haben: einen Kinostrang und einen Strang der Diaprojektion, der eine starke funktionale Verschiebung – hin zum Bildungs- und Amateurbereich – erfährt. Will man überhaupt daran festhalten, das Kino in die Tradition der *screen practice* einzugliedern, dann handelt es sich bei der Einführung der bewegten Bilder nicht um eine Transformation, sondern um einen radikalen Umbruch, eine Spaltung und Neudefinition, die das Kino aus der eigentlichen *screen practice* heraus trägt. Musser untertreibt den Novitätswert des Kinos, der mehr im systemtheoretischen Sinne zur Emergenz eines ganz neuen Mediums führt, als daß er eine "sanfte" *emergence* innerhalb der Projektionspraxis wäre.

Mussers eigentliches Problem, die Vermeidung des technologischen Determinismus, tritt in neuer Verkleidung wieder auf. Der Anfang der eigentlichen *screen practice*, der sie von den Projektionen der Pre-Screen-Zeit (1990, 18) absetzt, ist das Ereignis einer Demystifizierung. Das ist sicherlich richtig: erst als die projizierten Bilder als solche erkennbar werden und nicht mehr für magische Erscheinungen gehalten werden, erst als der mediale Prozeß somit selbst ins Bewußtsein der Zuschauer tritt, ist Projektion als Unterhaltung möglich. Ob das wirklich ins 17. Jahrhundert zurückdatiert werden kann, so daß es zeitgleich mit der Erfindung der *Laterna magica* geschieht, ist fraglich.¹⁴ Ungeachtet dessen treten innerhalb der Projektionsgeschichte gerade technologische Innovationen als *die* wesentlichen Veränderungen

¹⁴ Musser führt die Schriften des Jesuitenmönches Athanasius Kircher als bahnbrechend an. Kircher ist jedoch nicht der einzige, der die Projektionsverfahren einer *gelehrten* Leserschaft demystifiziert, um sie vom Nutzen der *Laterna magica* zu überzeugen. Ob dem illiteraten Publikum der Projektionen der Mechanismus wirklich offengelegt werden soll, bleibt fraglich, wenn man sieht, daß in den abgebildeten Projektionssituationen der Mechanismus verborgen wird und die Dias schauerliche Motive aus dem Arsenal der kirchlichen Höllenpropaganda vorstellen. Die anekdotisch überlieferten Zuschauerreaktionen bei den ersten Filmvorführungen, im besonderen die Furcht vor dem einfahrenden Zug des Lumière-Films, verdeutlichen, daß die Demystifikation seinerzeit noch immer nicht alle erreicht hatte.

hervor, welche die Projektionspraxis zum Wandel und zur Aufnahme neuer Formen nötigen (vgl. Musser 1984, 60 u. 64). Die sozialen und wahrnehmungshistorischen Voraussetzungen, denen diese Innovationen unterliegen, kommen nicht in den Blick.

Mussers Integration des Kinos in die Geschichte der Projektionspraxis steht als kinoarchäologischer Versuch relativ isoliert da. Erst kürzlich hat Ludwig Vogl-Bienek (1994) eine Perspektive auf den Film als "Aufführungsereignis" vorgelegt, die ihn als industrialisierte und bald nach seiner Erfindung dominierende Form zur Projektionskunst zählt. Vogl-Bienek scheint seinen Zugriff unabhängig von Musser erdacht zu haben, denn, obwohl seine Arbeit sich wie eine Fortführung des hier explizierten Ansatzes liest, fehlt jeglicher Verweis.¹⁵ Wenn Laurent Mannoni (1994) seine Kinovorgeschichte um die Dominante der *Laterna magica* gruppiert, so geschieht dies allerdings auf technologischer Basis. Mussers Modell habe ich deshalb so ausführlich referiert, weil es so gut wie andere Ansätze als Exemplum für das gelten kann, was ich als *Kontinuitätsparadigma* der Kinoarchäologie bezeichne. Es steht damit für all die unterschiedlichen Ansätze, die vor allem die Kontinuität des Kinos zu seiner Vorgeschichte behaupten. Dazu gehören alle Ansätze von Wahrnehmungsgeschichte, die eine Vorgeschichte des filmischen Sehens zum Beispiel in der "unbewegt bewegten" Eisenbahnreise vorfinden (Paech 1984; 1985). Dazu zählen würde ich auch Eisensteins Suche nach den historischen Vorläufern der Montagekunst Film.¹⁶ Am aufsehenerregendsten sind heute jedoch die Versuche, die Kontinuität durch die Dominante der Technologie beizusteuern, indem man McLuhans Gleichsetzung von Medium und Botschaft wörtlich nimmt. Historisch ist in diesem Modell eigentlich nur die Vorgeschichte, die das Medium etabliert, und die Beziehung der Medien untereinander; die dem Film eigene Geschichtlichkeit wird in diesem Paradigma stillgestellt. Vor allem aufgrund der technologischen Vorgeschichte, argumentieren Paul Virilio (1989) und daran anschließend Friedrich Kittler (1986), sei das Kino Ausfluß der Geschichte des Kriegs.¹⁷

¹⁵ Die grundlegenden Einwände gegen Vogl-Bieneks Modell gleichen den bereits vorgeführten, so daß auf eine nähere Ausführung verzichtet werden kann.

¹⁶ Vgl. Eisenstein (1934, 99): "Deutlicher als je zuvor zeichnet sich heute die Notwendigkeit ab, sich der kulturellen Kontinuität bewußt zu werden, die die sogenannte 'Spezifik des Films' mit den angrenzenden Kunstarten verbindet. Die Theorie einer 'Urgeburt' ist längst überholt." Zum Beitrag Eisensteins zur Vorgeschichte des Kinos ausführlich Ruchatz 1996, 73-89.

¹⁷ Zur Kritik dieses Ansatzes vgl. Engell 1992, 130-134; 1995, 27-30.

Der französische Historiker Paul Veyne, für den die Begriffe das "einzig wirkliche Problem in der Geschichte" (1990, 92) darstellen, hat vehement vor der Gefahr der Worte gewarnt, "die in unseren Köpfen falsche Wesenheiten entstehen lassen und die Geschichte mit Universalien bevölkern, die nicht existieren" (1990, 97). Je weiter man in der Geschichte zurückgeht und je größer die gewählten Untersuchungszeiträume sind, desto mehr nimmt diese Gefahr zu. Wenn Friedrich von Zglinicki auf dem *Weg des Films* so unterschiedliche Phänomene wie Höhlenmalereien, Schattentheater, Panoramen, die optischen Spielzeuge und schließlich das Kino unter dem Label "Bewegungskunst" (1979, 14) zusammenfaßt, so kann dies nur als abenteuerlich bezeichnet werden.¹⁸ Wenn man die unmittelbare Vorgeschichte des Kinos auf einen technikgeschichtlichen Strang reduziert, dann trifft nicht einmal hierfür die Kunstbehauptung zu. Während der Begriff Bewegungskunst überhaupt nur auf das Kino sinnvoll anwendbar scheint, wird Mussers *screen practice* gerade durch das Kino aufgebrochen. Keinem der beiden Versuche gelingt es, das Verhältnis von Vorgeschichte und Geschichte, von Kontinuität und Diskontinuität in den Griff zu bekommen.

V.

Nun sind beide hier vorgeführten Ansätze nicht grundlegend falsch. Zweifellos hat der technische Apparat des Kinos eine Vorgeschichte, zweifellos knüpft das frühe Kino in der frühen Aufführungspraxis zumindest teilweise an vorhergehende Formen der *Laterna magica*-Vorführungen an. Ist damit jedoch das Wesentliche des Kinos getroffen? Die Revision auf derselben Argumentationsebene ansetzen zu lassen, wäre ein Fehler. Man würde dann lediglich eine andere Dominante gegen die bislang vorgeschlagenen setzen und die Frage nach dem Verhältnis von Kontinuität und Bruch verschieben, anstatt sie zu beantworten. Es kann also nicht darum gehen, die vorliegenden Ansätze schlichtweg abzulehnen, sondern darum, sie so zu positionieren, daß das Problem des Übergangs von der Vorgeschichte zur Geschichte sich *anders* stellt. Durch eine theoretische Beschäftigung *mit dem Kino* ist dieser Schritt nicht zu leisten. Vom Abstraktionsniveau ist hier vielmehr eine "Theorie möglicher Geschichten" (Koselleck 1979, 206) gefordert, die die

¹⁸ Derart ahistorisch angewandt ist die Konstruktion einer Geschichte mittels eines Begriffs tautologisch: eine Geschichte, die durch einen Begriff erst ermöglicht wird, kann nicht dessen Validität belegen.

Fragestellung erst einmal vom Forschungs-"Objekt" weg und hin zu den Konstruktionsweisen von Geschichte verlagert.

Mein Lösungsvorschlag greift auf die geschichtstheoretische Diskussion der siebziger Jahre zurück, vor allem aber auf einen bislang noch wenig beachteten Bereich von Niklas Luhmanns Systemtheorie. Dort findet sich der Vorschlag, die Differenz von Ereignis und Struktur zum Ausgangspunkt für die Erklärung historischen Wandels fruchtbar zu machen. Die Differenz von Ereignis und Struktur wird als Zeit-Ebenen-Problem auch in Braudels Drei-Schichten-Modell aufgemacht. Bei Luhmann steht aber die *Einheit* der Differenz, die *Interrelation* beider Ebenen im Mittelpunkt. Diese Ereignis-Struktur-Differenz, die als Einheit abgestimmten, aber nicht zielgerichteten Wandel in der Gesellschaft ermöglicht, macht Veränderung als Dialektik von Kontinuität und Bruch begreifbar.

Geschichtsschreibung setzt voraus, daß ein jedes Ereignis in einem ganz weiten Sinne auf etwas anderes zurückgeführt werden kann. Je nach der theoretischen Perspektive kann dieses Andere die Form von Ereignissen oder Strukturen annehmen, die dem jeweiligen Ereignis zeitlich vorausgehen, ihrerseits aber auch wieder auf anderes rückführbar sind. Historische Ereignisse, und das gehört seit dem Historismus zum Selbstverständnis der Disziplin Geschichte, lassen sich jedoch nicht aus transhistorischen Gesetzmäßigkeiten deduzieren. Wenn also alles aus etwas, nichts aus Nichts entsteht (vgl. Engell 1995, 187), dann muß die Archäologie des Kinos erzählen, woraus das Kino entstand, anders gesagt: wie das Kino vom Bereich des Möglichen in den Bereich des Tatsächlichen übergeht. *Mögliches* meint in diesem Zusammenhang nicht das *prinzipiell* Denkbare, was an die Rede von der Realisierung "alter Menschheitsträume" erinnern könnte; vielmehr verstehe ich das Mögliche in einem historischen Sinn als Gegenbegriff zum Notwendigen, folglich als das unter den zu einem bestimmten Zeitpunkt herrschenden Bedingungen anders Realisierbare.

Die Evidenz des faktisch Eingetretenen hat die Kinogeschichtsschreibung (und nicht nur sie) dazu verführt, den Aspekt des Möglichen zu vernachlässigen. Gerade die Erfindung des Kinos ist ein guter Beleg für diese Tendenz. Die Erfindung der Kinematographie lag in der Luft, sie ergab sich "zwangsläufig" (Zglinicki 1979, 192) aus der technischen Entwicklung. Musser ist das Problem von zwei Richtungen aus angegangen: von seiten der Projektion als Kulmination der Anstrengungen "to present ever more lifelike moving images on the screen" (1990, 42); von seiten der Animationstechniken war die Projektion eine augenfällige Ergänzung (ibid., 91). Die von Musser in die Vergangenheit projizierte Folgerichtigkeit ignoriert, daß

zu dieser Zeit das Kino noch der Sphäre des Möglichen, allenfalls des Wahrscheinlichen zugehörte. Für Edison war der Schritt vom Kinetoskop zum Kino weder eine technische noch eine ökonomische Notwendigkeit, genauso wenig wie die Projektionsgeschichte vollständig auf diesen einen Nenner gebracht werden kann, denn unbewegte Bilder werden auch weiterhin projiziert.

Jurij Lotman hat in einer schönen Formulierung darauf aufmerksam gemacht, daß es, wenn die aktuelle Welt durch eine unablässige Reduzierung und Ausscheidung von Möglichkeiten zustande kommt, durchaus hilfreich sein könnte, dem eine "Geschichte ungegangener Wege und ausgelassener Möglichkeiten" (1994, 146) entgegenzusetzen. Das Mögliche verbleibt jedoch in der Regel im Unverbindlichen, wird nicht konkret als Wahl erfahren und ist insofern nur ansatzweise rekonstruierbar. Niklas Luhmann (1975, 164) hat die funktionale Analyse als eine derartige Möglichkeit vorgeschlagen, "die Wirklichkeit als immer schon gelöstes Problem darzustellen und sie dem Vergleich mit anders möglichen Problemlösungen auszusetzen."¹⁹

Wenn die aktuelle Welt (heute und in ihrer Vergangenheit) stets nur einen Bruchteil ihrer Möglichkeiten realisiert, dann muß man einen Blick auf die Mechanismen werfen, die für das Zustandekommen des Tatsächlichen verantwortlich sind. Luhmann hat zum Verständnis dieses Problems ein interessantes Modell sozio-kultureller Evolution entwickelt. Zwar läßt allein schon das Wörtchen "Evolution" bei den Geistes- und Sozialwissenschaftlern die Alarmglocken läuten. Luhmanns Vorschlag hat aber weder etwas mit dem geschmähten Evolutionismus des 19. Jahrhunderts gemein, noch ist er von vornherein unter das Verdikt der "Organismusanalogie" zu stellen (Luhmann 1981, 187). Evolution ist im Kern das Zusammenwirken von zwei grundlegenden Operationen: Variation und Selektion. Das Moment der Variation besorgen die Ereignisse, insofern sie nie vollständig die aktuellen Strukturen bestätigen. Jedes Ereignis weist zumindest einen minimalen Neuigkeitswert, eine gewisse Zufälligkeit auf (Luhmann 1984, 390; Koselleck 1973, 566); es ist – in Luhmanns Formulierung – *kontingent*: "etwas, was weder notwendig, noch unmöglich ist; was also, wie es ist (war, sein wird), sein kann, aber auch anders möglich ist" (Luhmann 1984, 152). Nicht jedes Ereignis verfügt dabei über das gleiche Innovationspotential. Ereignisse

¹⁹ Für die Vorgeschichte hat Lorenz Engell (1995, 7-61) einen ersten Versuch unternommen, Kino als Kompensation eines strukturell produzierten Sinnverlusts mit anderen, schon vor dem Kino gegebenen Lösungen zu vergleichen. Allerdings bleibt auch er dabei ausschließlich auf andere *Realität* gewordene Möglichkeiten verwiesen.

bewegen sich zwischen den Polen Erwartbarkeit und Überraschung; mögliche Ereignisse differenzieren sich nach Graden der Wahrscheinlichkeit. Die Wirkung eines jeweiligen Ereignisses bemißt sich nicht nur nach seinen eigenen Qualitäten, sondern ebenfalls nach den strukturellen Gegebenheiten, auf die es trifft. Das ist weniger eine Frage der Konformität, als vielmehr abhängig davon, ob eine Struktur zum gegebenen Zeitpunkt Veränderungen zuläßt oder eher blockiert.²⁰

Um diese unkonkreten Feststellungen für die Beschreibung geschichtlicher Verläufe fruchtbar zu machen, ist eine Einschränkung vorzunehmen, die sich oben schon angedeutet hat: es ist unerläßlich, eine bestimmte Wirklichkeit auf einen bestimmten Möglichkeitshorizont zu beziehen (Luhmann 1975, 155). Ansonsten wäre alles zugleich in gleichem Maße möglich: Ereignisse sind jedoch auf eine vorstrukturierte Wirklichkeit angewiesen, die wiederum ihre Beschreibung ermöglicht. Eine gegebene historische (Ausgangs-) Situation stellt bestimmbare Möglichkeiten bereit, auf die sich Ereignisse dann selektiv beziehen. Ereignisse schließen an Vorhergehendes an, werden aber dadurch nicht kausal determiniert. Damit erübrigt sich jener Regreß, der, weil er jedes Ereignis durch ein vorhergehendes erklären muß, bis zu den "Ursprüngen" zurückgeht, wie Zglinicki vom Kino zu den Höhlenmaleereien. Ereignisse sind weder gänzlich unbestimmt, noch gänzlich determiniert. In Abgrenzung zu Althussers Begriff der *strukturellen Überdetermination* bezeichnet Luhmann (1975, 156) den Sachverhalt, daß Geschichte nie beliebig, aber auch nie eindeutig ist, sondern immer mehrere Optionen offenläßt, als "strukturelle Unterdeterminierung". Odo Marquard (1986, 134) hat dagegen auf frappierende Weise die "Freiheitswirkung der Überdetermination" vorggeführt. Gerade die *Überfülle* an Determinanten schaffe dem menschlichem Handeln seinen Spielraum, weil die einzelnen Determinanten – gleichsam als Konkurrenten – einander bei ihrer Durchsetzung behindern. Auf verschiedenem Wege gelangen beide Argumentationen zu der Konsequenz, daß Ereignisse kontingent sind.

Nun gilt das eigentliche Interesse der Geschichtsschreibung nicht dem einzelnen Ereignis, sondern dessen Wirkungen, dessen Verhältnis zu den Strukturen oder zu anderen Ereignissen. Erst das macht die Geschichte aus und ihre gesellschaftliche Funktion möglich. Als Möglichkeit, Ereignisse in einen größeren Verlauf einzubinden und ihnen einen Richtungssinn zu ver-

²⁰ Zur Interdependenz von Ereignis und Struktur vgl. Koselleck 1973 und Luhmann 1984, 387-394.

leihen, ist der Prozeßbegriff eingeführt worden, um Wandlungen zu beschreiben,

[...] die intersubjektiv, unabhängig vom Willen und oft außerhalb der Aufmerksamkeit der Beteiligten von unzähligen Subjekten angetrieben werden, wobei die Summe dieser Antriebe wie eine 'unsichtbare Hand' das bewußte Handeln dieser Subjekte in den Dienst nimmt und häufig gerade aus den Nebenwirkungen der normalen Lebenstätigkeiten Unzähliger ein Prozeß sich speist (Meier 1973, 580).

Unter Berücksichtigung des bislang Explizierten ist die Evolutionstheorie, wie sie Luhmann vorlegt, im Gegensatz zu den evolutionistischen Theorieangeboten des vorigen Jahrhundert noch keine Prozeßtheorie. Sie macht nur plausibel, wie zunächst unwahrscheinliche Strukturänderungen zustande kommen können:

Was immer die Geschichtsschreibung und ihre Theorie sonst noch erfordern mögen: als Mindestanforderung sind zwei Abgrenzungsereignisse, also drei Epochen für eine Gesamtdarstellung als Prozeß unerlässlich (Luhmann 1985, 11).

Betrachtet man die Vorgeschichte des Kinos durch diese Brille, dann wären erforderlich: ein Ereignis, das den Prozeß in Gang setzt (für die Erfindungsgeschichte beispielsweise die Industrialisierung oder für deren apparatezentrierte Version die "Entdeckung" und Nutzung des Nachbildeffekts); als zweites Trennereignis käme nur die Entstehung des Kinos in Frage (konkretisiert etwa in der öffentlichen Vorführung des Kinematographen); als dadurch definierter Transformationsmechanismus erschiene dann die Abfolge der unterschiedlichen Apparate. Unter Beibehaltung der evolutionstheoretischen Voraussetzungen kann die Einheit dieses Prozesses dann nicht durch Folgerichtigkeit, Kontinuität, Fortschrittsgesetze oder Teleologie gewährleistet werden, sondern nur durch die Weiterreichung von Selektivität von einem historischen Zustand auf den nächsten (Luhmann 1975, 157). Auch in dieser Form ist der Prozeßbegriff freilich stark mit Bedeutung befrachtet. Als Selbstbeschreibung der Gesellschaft bezieht die Geschichtsschreibung ihre besondere Bedeutung daraus, daß sie ein Erkenntnismittel ist, das die Identität der Gesellschaft in ihrer zeitlichen Dimension zu erfassen ermöglicht.²¹ In dieser gesellschaftlichen Funktion neigt die Historiographie – sei es in affirmativer, sei es in kritischer Absicht – dazu, die Gegenwart herauszuheben, indem sie epochenstiftende Zäsuren übertreibt und folglich ein "Zeitalter des Films" (Gregor 1932) proklamiert, so daß das

²¹ Vgl. Luhmann (1981, 180): "Man kann die Identität der Gesellschaft gar nicht abgelöst von der Zeitdimension zur Vorstellung bringen [...]."

Kino zum Symptom oder zur Ursache einer ganzen Epoche wird. Derartige Simplifikationen sind nicht allein der erkenntnistheoretischen *Standortgebundenheit* der Geschichtsschreibung geschuldet, sondern vor allem ihrer sozialen Funktion. Für gesellschaftliche Selbstbeschreibungen ist konstitutiv, "daß sie [...] auf Realitätsbezug nicht verzichten können, ihn aber hochstilisieren müssen, damit er für Prozesse der Selbstverständigung in der gegenwärtigen Gesellschaft noch etwas besagt" (Luhmann 1985, 26). Daß die Feststellung von Brüchen und Kontinuitäten eine nachträgliche ist, die erst durch die Beschreibung geleistet wird, kann nicht oft genug betont werden. Als wissenschaftliche Disziplin unterliegt die Geschichtsschreibung aber auch den Erfordernissen der Wissenschaftlichkeit. In Referenz auf das Wissenschaftssystem muß geprüft werden, inwieweit der "Realitätsbezug" der behaupteten Zäsuren und Prozesse ausreicht. Mit dem bis hierher ausgebreiteten theoretischen Rüstzeug möchte ich nun neuerlich die Frage angehen, welcher Beschreibungsmodus – Kontinuität oder Bruch – für die Entstehung des Kinos angemessen ist.

Unter den bislang vorgestellten Ansätzen rechtfertigen nur wenige die Beschreibung als Bruch. Das liegt sicherlich daran, daß kinoarchäologische Darstellungen den Neuigkeitswert des Kinos systematisch unterschätzen, um den Anschluß von Vorgeschichte und Geschichte nicht zu gefährden. Der Vorwurf an die Erfindungsgeschichte war ja gerade, daß sie am Übergang zur Kinogeschichte einen methodischen Bruch fordert, ihn aber nicht begründen kann. Allerdings weist das Kino drei Kennzeichen auf, die Luhmann (1985, 16-21) als wesentlich für epochemachende, "evolutionäre Errungenschaften" kennzeichnet: Das wäre zum einen das historische Faktum, daß das Kino (zwar nur innerhalb der Industrienationen) mehrfach und relativ (!) unabhängig voneinander erfunden worden ist; zum zweiten, daß es als Kommunikationsmedium für die Gesellschaft zentrale Bedeutung aufweist.²² Es dürften sich schließlich auch gute Argumente dafür finden lassen, daß von der Innovation des Kinos viele andere Strukturänderungen abhängen, "nämlich durch sie möglich, durch sie nötig, durch sie blockiert werden" (ibid., 17).

²² Luhmann (1981, 20f) führt als revolutionierende Kommunikationstechniken nur Schrift und Buchdruck auf. Ich führe das eher auf die Unterentwicklung seiner Medientheorie denn auf sachliche Gründe zurück. Das, was Luhmann selbst als Weltgesellschaft postuliert, kann man mit Marshall McLuhan ganz wesentlich auf Medien wie Fernsehen und Film zurückführen. Erst neuerdings schenkt Luhmann den technischen Medien insgesamt als System der Massenkommunikation größere Aufmerksamkeit; vgl. 1996.

Sämtlichen Ansätzen zur Kinoarchäologie, die bisher angeführt wurden, ist gemeinsam, daß sie ihre Untersuchung auf Teilbereiche dessen beschränken, was nachher Kino genannt wird, aber dennoch behaupten, die Genese des Kinos insgesamt zu erklären. Eine positive Ausnahme, die eher dem Gesichtspunkt der *Möglichkeit* verpflichtet ist, stellt die Vorgeschichte der filmischen Wahrnehmung dar, die Wandlungen im Sinneshaushalt des 19. Jahrhunderts verfolgt, die notwendig waren, um Kino verständlich und erfolgreich zu machen. Beliebtes Beispiel ist die Eisenbahnreise, die erstmals einen beweglichen, panoramatischen Blick ermöglicht bei dem gleichzeitigen Gefühl, unbewegt zu sein (vgl. Paech 1985). Ein Ereignis, das Auftreten der Eisenbahn, bewirkt hier strukturelle Veränderungen. Man kann daraus schließen, daß die Eisenbahnreise das Auge bereits an den Gewaltakt des bewegten Kinobilds gewöhnt habe. Niemand käme jedoch auf die Idee, die Erfindung des Kinos hinge ursächlich mit dem Ausbau des Eisenbahnnetzes zusammen. Die Veränderung der Wahrnehmung entsteht vielmehr als unintendierte Folge der Lösung eines Verkehrsproblems. Hieran zeigen sich die wechselnden Determinantenkonstellationen in der Vorgeschichte. Die Benennung *struktureller Voraussetzungen* ist nichts weiter als die Auslotung der *Bedingungen der Möglichkeit* des Kinos, wie es sich tatsächlich realisieren sollte. In diese Kategorie gehören auch die Herausbildung eines Massenpublikums oder durch funktionale Differenzierung hervorgerufene Sindefizite, die das Kino kompensieren wird (vgl. Engell 1995).

Daneben scheint es so etwas wie *prozessuale Voraussetzungen* des Kinos zu geben. Die Erfindungsgeschichte im besonderen benutzt für ihre Erzählungen das Prozeßmodell, dessen Einheit zumeist ganz traditionell durch die Fortschrittsannahme sichergestellt wird und nicht durch die Weiterreichung von Anschlußselektivität. Auch in Mussers Projektionsgeschichte zeigt sich Prozessualität in der Annahme, die Projektionspraxis spezifiziere sich hin zu immer lebensechteren Bildern. Die so behauptete Tendenz kann jedoch nur unter Berücksichtigung *struktureller Voraussetzungen* begründet werden (ohne daß Musser dies explizit tut): entweder auf die ökonomische Erwägung, daß mit naturalistischeren Bildern ein Wettbewerbsvorteil zu erzielen wäre, oder aber ein damit impliziertes anthropologisches oder historisches Bedürfnis nach solchen Bildern. Die Reduktion der Erfindungsgeschichte auf die Apparaturen, die sich zweifelsohne (wenn man das Kino als Ziel vorgibt) als Fortschrittserzählung konstruieren läßt, hat den Blick auf die strukturellen Bedingungen der einzelnen Erfindungsschritte verstellt.

Wer würde bestreiten wollen, daß erst durch die chronophotographische Technik, zeitliches Nacheinander in ein bildliches Nebeneinander zu über-

führen, die Synthese zu einem Bewegungsbild machbar wird? Der Intention nach ist die Chronophotographie aber nur die Verabsolutierung und Mechanisierung der photographischen Fixierung des Augenblicks, die zunächst durch den stillstellenden Eingriff in die Realität (die Kopfstützen der Porträtfotografen), dann durch die Momentaufnahme erzielt werden soll. Damit daraus das Kino werden kann, ist eine strukturelle Verschiebung, eine "Zweckentfremdung" notwendig. Ein zweites Beispiel soll das Auseinanderklaffen von Erfindungsgeschichte und "Struktur" noch deutlicher machen. Das *Kinetoscope* Edisons, so wird behauptet (Mannoni 1994, 391), soll die Anregung zum *Cinématographe Lumière* gegeben haben. Ohne Zweifel haben die Brüder Lumière ihren Apparat nicht aus der hohlen Hand ersonnen, sondern auf vorhergehenden Apparaten aufgebaut, also vorliegende Selektivität für eigene Selektivität nutzbar gemacht. Die Dispositive, in denen die Lumières und Edison ihre Filme präsentieren, unterscheiden sich aber nicht in quantitativer – der *Cinématographe* ist technisch nicht "höher" entwickelt –, sondern in qualitativer Hinsicht. Edisons Gucklochvorführungen gehören in die Tradition der Spielzeuge, der Lumièresche *Cinématographe* legt den Grundstein zu einem Kommunikationsmedium (vgl. Engell 1990, 34). Dies trifft sich mit Patrice Flichys Beobachtung, die Technikgeschichten zeigten ein zu harmonisches Bild,

[...] als sei der Beitrag jedes einzelnen Erfinders gleich unabdingbar gewesen. Geht man der Entstehungsgeschichte von Erfindungen im einzelnen nach, so stößt man auf Situationen, die weniger von Konsens und wechselseitiger Ergänzung als von heftigen Kontroversen geprägt sind (Flichy 1994, 12).

Obwohl sie sich in beiden Beispielfällen widersprechen, läßt sich dennoch weder die "prozessuale" noch die "strukturelle" Version als falsch bezeichnen, denn beide wählen für ihre Darstellung eine unterschiedliche Ebenenreferenz. Hat man die systemtheoretische Kennzeichnung des Ereignisses vor Augen, dann sollte die Gleichzeitigkeit von Kontinuität und Diskontinuität nicht wundern. Die Voraussetzung für Wandel ist, daß sich nie alles wandelt, sondern genug konstant bleibt, um das weitere Funktionieren sicherzustellen.²³

Es liegt nun nahe, auch die Ausgangsfrage, ob die Vorgeschichte und die Geschichte des Kinos kontinuierieren oder diskontinuieren, mit Hilfe der Ebe-

²³ Vgl. Luhmann (1975, 158): Unterbestimmung "läßt Möglichkeiten des Kontinuierens und des Diskontinuierens offen, wobei Diskontinuieren immer zugleich Kontinuieren impliziert". Nach den Bedingungen der Evolution muß nämlich trotz Veränderung weiterfunktioniert werden.

nendifferenzierung zu behandeln. Die Vorgehensweise der hier diskutierten Arbeiten, die Neuigkeit des Kinos herunterzuspielen, liegt in der Natur der Kinoarchäologie: Sie muß erst beweisen, daß die jeweiligen Vorgeschichten auch wirklich zum Kino hinführen, also vor allem Kontinuität schaffen. Differenzierung ist nicht die Sache der Kinoarchäologie. Die kontinuierliche Entwicklung betrifft jedoch jeweils nur Teilbereiche des Kinos: die Technologie, die Vorführungsweise, Erzählmodi etc., die einzelne, untereinander nur selten verbundene und zudem in sich gebrochene Stränge bilden. Wenn man also das Kino (oder den Film) als neues Medium darstellt, so macht man damit keine "tabula rasa assumption", sondern behauptet Emergenz: Die Kombination ergibt etwas, das in den einzelnen Teilen nicht enthalten ist – ein neues Medium. Das freilich konnten die Zeitgenossen, die Musser anführt, noch gar nicht wissen (die Erfindungsgeschichte hat es später konsequent ignoriert). Erst die Erfahrung des Hollywood-Systems oder der Filmpropaganda – um Beispiele zu geben – machen das Kino *als Medium* erfahr- und konstruierbar. Rückblickend verbietet es sich dennoch nicht, die Anfänge des Mediums in eine Zeit zu datieren, die eine anschlussfähige Grundstufe von Kino aufweist, ohne sie als solche wahrzunehmen. Freilich hätte auch alles anders kommen können: es war durchaus möglich, wenngleich unter den gegebenen Strukturen eher unwahrscheinlich, daß der Selektionserfolg ausgeblieben, die Anschlußmöglichkeiten ungenutzt verpufft und die Kinematographie als technisches Spielzeug untergegangen wäre, so daß sich die hier aufgeworfenen Probleme nie hätten stellen können.

VI.

Ein Bruch, so kann man zusammenfassen, ist immer nur Bruch von etwas, nie von allem: rein logisch gesehen muß ein kontinuierlicher Bezugsbereich zugrunde gelegt werden, innerhalb dessen der Bruch stattfindet. Wenn für die Kinogeschichte, etwa mit dem Einsetzen des Tonfilms, ein Bruch behauptet wird, so muß glaubhaft gemacht werden, daß es weiterhin richtig ist, von Kino zu reden, daß Kino vor und nach dem Tonfilm in wesentlichen Bereichen gleichgeblieben ist. Die Frage nach dem Bruch ist also immer eine relative: Brüche erfordern anderswo Konstanz, ihre Analyse erfordert daher auch immer zugleich eine Ebenenreferenz.

Bei der Vorgeschichte ist die Problemstellung etwas anders gelagert. Für die Kino- und Filmgeschichte taugliche Modelle lassen sich nicht im Verhältnis 1:1 auf die Vorgeschichte des Kinos übertragen. Die Archäologie des Kinos ist nie als Geschichte einer Einheit, sondern einer Vielheit zu schreiben, aus

der eine Einheit entsteht. Insofern die Kinovorgeschichte auf ihren Endpunkt²⁴ fokussiert ist, an dem die möglich gewordene Einheit zu einer tatsächlichen wird, können sämtliche bisher unverbundenen Ansätze – wohl-gemerkt unter Berücksichtigung der Interferenzen – als Stränge integriert und konvergiert werden, die das Kino möglich oder sogar wahrscheinlich machen. Der Bruch zwischen Vorgeschichte und Geschichte ist also anderer Art als einer, bei dem gerade die Dominanten konstant bleiben und nicht die Mikroprozesse. Allenfalls auf der Ebene der Gesamtgesellschaft ("Zeitalter des Films") oder einer Mediengeschichte ("erstes modernes Massenmedium") könnte die Genese des Kinos als Bruch im strengen Sinne formuliert werden. Demgemäß muß der hier vorgestellte Vorschlag, Vorgeschichte und Geschichte des Kinos zu relationieren, modifiziert werden, wenn man ihn auf Wandlungsvorgänge in der Kinogeschichte anwenden will, denn im Gegensatz zu ihrer vielsträngigen Vorgeschichte weist die Geschichte Systemizität auf.

Für die Relationierung von Geschichte und Vorgeschichte bildet Luhmanns Evolutionsmodell somit eine mögliche Hintergrundfolie, um die Kinogeschichte historiologisch abzudichten und zugleich den Stellenwert der bislang vorgelegten Ansätze zu präzisieren. Anstatt die Ansätze pluralistisch nebeneinanderher laufen zu lassen, ermöglicht die geschichtstheoretische Reflexion deren Relationierung. *Innerhalb* des Modells geben sie aus mehreren Blickwinkeln zu erkennen, wie Kino möglich werden konnte, wie das prinzipiell Unwahrscheinliche wahrscheinlich werden konnte.²⁵ Auch wenn Luhmann (vgl. 1995, 345) sich von traditionellen historischen Erklärungen absetzt, so handelt es sich bei dem Evolutionsmodell dennoch um eine mögliche Antwort auf ein historiographisches Darstellungsproblem.

Um das Evolutionsmodell auf die Kinogeschichte anwenden zu können, müßten weitere systemtheoretische Untersuchungen und Konzepte hinzugezogen werden. Luhmann hat das Evolutionsmodell schon auf einige Funktionsbereiche, Subsysteme der Gesellschaft angewandt, zuletzt (vgl. *ibid.*, 341-391) auf das Kunstsystem, ohne in diesem Kontext auf das Kino und den Film einzugehen. Die technischen Medien sind Luhmann mittlerweile nicht mehr alleine Verbreitungsmittel, sondern sie werden selbst als

²⁴ Der Endpunkt muß keineswegs einen datierbaren Tag darstellen, sondern eher einen Komplex von Ereignissen, der Kino als Medium anschlussfähig macht.

²⁵ Vgl. Luhmann (1985, 346): "Auch die Evolutionstheorie befaßt sich mit der Entfaltung eines Paradoxes, nämlich der Paradoxie der Wahrscheinlichkeit des Unwahrscheinlichen."

systembildend verstanden. Die Frage danach, ob ein mediales Produkt (Film, Roman, etc.) dem System der Massenmedien oder der Kunst zuzurechnen ist, läßt sich jedoch, wie Luhmann (1996, 124) selbst einräumt, in vielen Fällen überhaupt nicht entscheiden. Weder in der Komplexität der Bedeutungsstruktur noch in der Produktionsweise läßt sich einwandfrei ein Unterschied ziehen. Wobei freilich, wie exemplarisch das Konzept des *Autorenfilms* demonstriert, sich dieser Umstand als "Anlehnung der Unterhaltung an das Kunstsystem" (ibid.) beschreiben läßt. Ob ein Film als Kunst oder als massenmediale Unterhaltung angesehen wird, ist primär eine Frage der Rezeptionserwartungen. Die von Luhmann praktizierte Unterscheidung von Massenmedien und Kunst halte ich für den Film zumindest in der vorliegenden Form nicht brauchbar. Vielversprechender scheint mir Lorenz Engells Versuch (1995), auf der Grundlage der Systemtheorie Film als eigenrational operierendes Sinnsystem zu betrachten, dessen Anschlüsse an Umweltvorgänge (etwa in Politik, Wirtschaft, Technologie, Kunst) selektiv sind. Film (als Kommunikationssystem) würde dann nicht von außen determiniert, sondern mit filmischen Mitteln (und eben selektiv) auf seine Umwelt reagieren. Der Tonfilm etwa wäre so als Innovation faßbar, die nicht schon mit den ersten Versuchen, sondern erst Ende der zwanziger Jahre Strukturwert erhält.

Angesichts der Tatsache, daß der systemtheoretische Zugriff mehr bereits Bekanntes systematisiert und einordnet, als wirklich neue "Fakten" zu produzieren, stellt sich (durchaus in Luhmanns Sinn) die abschließende Frage nach Ertrag und Stellenwert des theoretischen Aufwandes. Eine erste Antwort wäre, weil er Problemlösungen ermöglicht, die weder auf der Ebene der filmhistorischen "Tatsachen", noch durch die partikularen (an einer bestimmten Dominante orientierten) Ansätze geleistet werden können. Evolutionstheorie, wie sie hier vorgeschlagen wird, hat dabei den Vorteil, daß sie gesellschaftlichen Wandel – und dazu gehört Wandel im Kommunikationssystem Film zweifellos – durch einen gemeinsamen Mechanismus erklärt, so daß selbstreferentiell auch die wissenschaftliche Erklärung qua Evolution als evolutionäres Produkt – und nicht als Erkenntnisfortschritt oder Annäherung an die Wahrheit – begreifbar wird (vgl. Luhmann 1992, 609-615): Die innerhalb der Filmgeschichtsschreibung so geschmähte Teleologie sollte auch aus der filmwissenschaftlichen Rhetorik herausgehalten werden. Auch hier könnte also das Evolutionsmodell als theoretischer Hintergrund mitgedacht werden. Die größte Leistung wäre dann meiner Ansicht nach, die Einheit der Kino- und Filmgeschichte nicht mehr über Determinanten und Dominanten

zu denken²⁶, sondern über interne und externe Anschlüsse eines autonom – und das heißt: filmisch – funktionierenden Systems oder als Weitergabe von Selektivität. Die Aussichten einer solchen Umstellung lassen sich heute nur ahnen, da es an praktischen Umsetzungen noch mangelt. Ich hoffe, es ist plausibel geworden, daß Reflexion auf dem Abstraktionsniveau der "Theorie möglicher Geschichten" nicht reiner Selbstzweck ist. Sie kann uns zwar nicht über das Kino aufklären, aber darüber, wie wir eine Kinogeschichte schreiben können, die ihre Zugriffsweise auf die Realität mitreflektiert und dies im historischen Diskurs praktisch umsetzt.

Literatur

- Allen, Robert C. / Gomery, Douglas (1985) *Film History. Theory and Practice*. New York [...]: McGraw-Hill.
- Altenloh, Emilie (1914) *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Jena: Eugen Diederichs.
- Bazin, André (1985a) Ontologie de l'image photographique. In: Ders.: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf, S. 9-17.
- (1985b) Le mythe du cinéma total. In: Ders.: *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris: Cerf, S. 19-24.
- Bessy, Maurice (1990) *Le mystère de la chambre noire. Histoire de la projection animée*. Paris: Pygmalion/Gérard Watelet.
- Braudel, Fernand (1977) Die lange Dauer. In: *Theorieprobleme der Geschichtswissenschaft*. Hrsg. v. Theodor Schieder & Kurt Gräubig. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, S. 164-204.
- Ceram, C. W. (1965) *Eine Archäologie des Kinos*. Reinbek: Rowohlt.
- Coissac, Georges Michel (1925) *Histoire du Cinématographe*. Paris: Gauthier-Villars.
- Comolli, Jean-Louis (1971/72) Technique et idéologie. In: *Cahiers du cinéma*, 229, S. 4-21; 230, S. 51-57; 231, S. 42-49; 233, S. 39-45; 234/35, S. 94-100; 241, S. 20-24.
- Cosandey, Roland / Gaudreault, André / Gunning, Tom (eds.) (1992) *Une invention du diable? Cinéma des premiers temps et religion*. Laval/Lausanne: Presse de l'Université/Payot.
- Deslandes, Jacques (1966) *Histoire comparée du Cinéma. T. 1: De la Cinématique au Cinématographe*. Tournai: Casterman.
- Deutelbaum, Marshall (1983) *Structural Patterning in the Lumière Films*. In: *Film Before Griffith*. Ed. by John L. Fell. Berkeley [...]: University of California Press, S. 299-310.
- Eisenstein, Sergej (1993) Das Mittlere von Dreien [1934]. In: *Sergej Eisenstein im Kontext der russischen Avantgarde. 1920-1925*. Frankfurt: Filmmuseum, S. 98-113.
- Elsaesser, Thomas (1986) The New Film History. In: *Sight & Sound*, 55, 4, S. 246-251.

²⁶ In den letzten Jahren hat man diese Funktion häufig der Ökonomie zugesprochen; vgl. etwa Müller 1994, 3.

- Engell, Lorenz (1992) *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*. Frankfurt a.M./New York: Campus.
- (1995) *bewegen beschreiben. Theorie zur Filmgeschichte*. Weimar: VDG.
- Flichy, Patrice (1994) *Tele. Geschichte der modernen Kommunikation*. Frankfurt a.M./New York: Campus.
- Gaudreault, André (1984) Film, récit, narration: le cinéma des frères Lumière. In: *Iris* 2,1, S. 61-70.
- (1988) L'histoire du cinéma revisitée: le cinéma des premiers temps. In: *CinémAction*, 47, S. 102-108.
- Goertz, Hans-Jürgen (1995) *Umgang mit Geschichte. Eine Einführung in die Geschichtstheorie*. Reinbek: Rowohlt.
- Grau, Robert (1914) *Theatre of Science*. New York: Broadway Publications.
- Gregor, Joseph (1932) *Das Zeitalter des Films*. Wien/Leipzig: Reinhold.
- Herlinghaus, Hermann (1958) Liegen die Wurzeln des Films in der Urzeit? In: *Deutsche Filmkunst*, 6, S. 240-241.
- Hickethier, Knut (Hrsg.) (1989) *Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe und Methoden. Dokumentation der Tagung der GFF 1988*. Berlin: Edition Sigma.
- Hopwood, Henry V. (1970) *Living Pictures. Their History, Photo-Production and Practical Working [1899]*. New York: Arno Press.
- Jenkins, Charles Francis (1970) *Animated Pictures [1898]*. New York: Arno Press.
- Jossé, Harald (1984) *Die Entstehung des Tonfilms. Beitrag zu einer faktenorientierten Mediengeschichtsschreibung*. Freiburg/München: Alber.
- Jutz, Gabriele / Schlemmer, Gottfried (1989) Vorschläge zur Filmgeschichtsschreibung. Mit einigen Beispielen zur Geschichte filmischer Repräsentations- und Wahrnehmungskonventionen. In: Hickethier 1989, S. 61-67.
- Kaes, Anton (Hrsg.) (1978) *Kino-Debatte. Texte zum Verhältnis von Literatur und Film. 1909-1929*. München/Tübingen: DTV/Niemeyer.
- Kittler, Friedrich (1986) *Grammophon, Film, Typewriter*. Berlin: Brinkmann & Bose.
- Koselleck, Reinhart (1973) Ereignis und Struktur. In: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*. Hrsg. v. Reinhart Koselleck & Wolf-Dieter Stempel. München: Fink, S. 560-571.
- (1992) Standortbindung und Zeitlichkeit. Ein Beitrag zur historiographischen Erschließung der geschichtlichen Welt. In: Ders.: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 176-207.
- Lotman, Jurij M. (1994) Mögliche Welten. Gespräch über den Film. In: *Montage/AV* 3,2, S. 141-150.
- Luhmann, Niklas (1975) Evolution und Geschichte. In: Ders.: *Soziologische Aufklärung. 2. Aufsätze zur Theorie der Gesellschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 150-169.
- (1981) Geschichte als Prozeß und die Theorie sozio-kultureller Evolution. In: Ders.: *Soziologische Aufklärung. 3. Soziales System, Gesellschaft, Organisation*. Opladen: Westdeutscher Verlag, S. 178-197.
- (1984) *Soziale Systeme. Grundriß einer allgemeinen Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- (1985) Das Problem der Epochenbildung und die Evolutionstheorie. In: *Epochenschwellen und Epochenstrukturen im Diskurs der Literatur- und Sprachgeschichte*. Hrsg. v. Hans-Ulrich Gumbrecht & Ursula Link-Heer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 11-33.
- (1992) *Die Wissenschaft der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1995) *Die Kunst der Gesellschaft*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1996) *Die Realität der Massenmedien*. 2. erweiterte Aufl. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Mannoni, Laurent (1989) Plaque de verre et celluloïd: Lanterne magique et cinéma: la guerre d'indépendance. In: *1895*, 7, S. 3-28.
- (1994) *Le grand art de la lumière et de l'ombre. Archéologie du cinéma*. Paris: Nathan.
- Marquard, Odo (1986) Apologie des Zufälligen. Philosophische Überlegungen zum Menschen. In: Ders.: *Apologie des Zufälligen*. Stuttgart: Reclam, S. 117-139.
- Meier, Christian (1973) Narrativität, Geschichte und die Sorgen des Historikers. In: *Geschichte – Ereignis und Erzählung*. Hrsg. v. Reinhart Koselleck & Wolf-Dieter Stempel. München: Fink, S. 571-585.
- Morin, Edgar (1956) *Le cinéma ou l'homme imaginaire. Essai d'anthropologie*. Paris: Editions de Minuit.
- Müller, Corinna (1994) *Frühe deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen. 1907-1912*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Musser, Charles (1984) Toward a History of the Screen. In: *Quarterly Review of Film Studies* 9,1, S. 59-69.
- (1990) *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907*. New York [...]: Scribner's Sons (History of the American Cinema. 1.).
- Nisbet, Robert A. (1969) *Social Change and History. Aspects of the Western Theory of Development*. New York: Oxford University Press.
- Paech, Joachim (1984) Die Ankunft des Zuges. In: *epd-Film* 1,6, S. 16-23.
- (1985) Unbewegt bewegt. – Das Kino, die Eisenbahn und die Geschichte des filmischen Sehens. In: *Kino-Express. Die Eisenbahn in der Welt des Films*. Hrsg. v. Ulfilas Meyer. München/Luzern: Bucher, S. 40-49.
- Pinel, Vincent (1992) *Chronologie commentée de l'invention du cinéma*. Paris: Association française de recherche sur l'histoire du cinéma.
- Ramsaye, Terry (1926) *A Million and One Nights*. New York: Simon and Schuster.
- Rother, Rainer (Hrsg.) (1991) *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*. Berlin: Wagenbach.
- Ruchatz, Jens (1996) *Zur Kritik der Archäologie des Kinos*. Siegen: Universität-GH (MuK, 101/102.).
- Rüsen, Jörn (1990) *Zeit und Sinn. Strategien historischen Denkens*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Sadoul, Georges (1947ff) *Histoire générale du cinéma*. T. 1 (1948): *L'invention du cinéma. 1832-1897*; T. 2 (1947): *Les pionniers du cinéma. 1897-1909*; T. 3 (1951): *Le cinéma devient un art. 1909-1920*. Paris: Denoël.
- Schweinitz, Jörg (Hrsg.) (1992) *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium. 1909-1914*. Leipzig: Reclam.

- Shirley, Graham / Adams, Brian (1989) *Australian Cinema. The First Eighty Years*. Revised Ed. Sydney: Currency Press.
- Tosi, Virgilio (1984) *Il Cinema prima di Lumière*. Torino: ERI.
- Veyne, Paul (1990) *Geschichtsschreibung – Und was sie nicht ist*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Virilio, Paul (1989) *Krieg und Kino. Logistik der Wahrnehmung*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Vogl-Bienek, Ludwig (1994) Die historische Projektionskunst. Eine offene geschichtliche Perspektive auf den Film als Aufführungsereignis. In: *Kintop* 3, S. 10-32.
- Zglinicki, Friedrich von (1979) *Der Weg des Films* [1956]. Hildesheim/New York: Olms.

Ulrich Kriest

'Gespenstergeschichten' von Texten, die Texte umstellen

"New Historicism" und Filmgeschichtsschreibung¹

Can a movement that denies its existence have its canonical instances? Readers may judge themselves whether "New Historicism" is a phrase without a referent (Veese 1994, Klappentext).

Es gibt keinen metarécit, weil es keinen externen Beobachter gibt (Luhmann 1992, 8).

Wie wenn Filmgeschichte keine Wissenschaft wäre, sondern ein mehr oder weniger imaginärer Schnittpunkt verschiedener Diskurs-Möglichkeiten, ein System solcher Schnittmöglichkeiten. So viele Ursachen Film und Film-Sehen hat, so viele Bedingungen Produktion und Konsumtion bestimmen, so viele Wirkungen, so viele Ergebnisse gibt es auch. Es gibt nicht eine Filmgeschichte [...]. [W]enig sollte man sich fürchten vor Widersprüchen und einem Teil Ungleichzeitigkeiten in der Entwicklung unserer Ideen zum Film (Seeblen 1982, 32).

I.

Es begann mit dem Wunsch, mit den Toten zu sprechen. [...] Gewiß, ich hörte stets nur meine eigene Stimme, aber meine Stimme war zugleich die Stimme der Toten, insofern es den Toten gelungen war, Textspuren von sich selbst zu hinterlassen (Greenblatt 1990a, 7).

Auch der Tod macht nicht passiv – und die Reden der Toten sind kein Privateigentum (vgl. *ibid.*, 24). Unsere Geschichte beginnt mit einem Verweis. 1987 eröffnete Edward Pechter seine kritischen Überlegungen zum "New Historicism" mit einer offenen Anspielung auf den Anfang des *Kommunistischen Manifestes*: "A specter is haunting criticism – the specter of a new historicism" (Pechter 1987, 292).

Das Gespensterzitat zielt – recht unglücklich² – darauf, "New Historicism" als "a kind of 'Marxist criticism'" (*ibid.*) zu fixieren und zu denunzieren. Ein-

¹ Für Hinweise und kritische Lektüre danke ich Moritz Baßler und Klaus-Detlef Müller.

fach jedoch ist das Fixieren von 'Gespenstern' nie.³ Dennoch gelangte das Gespenst nach längerer Überfahrt (NOSFERATU!) auch in die deutschsprachige Diskussion, wo es jedoch anfangs nur wenig Schrecken⁴, aber auch nur geringe Faszination auszulösen vermochte. Die sozialgeschichtliche Erfahrung der Disziplin(en) wurde als wirksames Abwehrgewürz eingesetzt ("Kenn ich schon, weiß ich schon, war ich schon!"⁵) und 1994 wurde "das Gespenst" für "tot" erklärt⁶, was allerdings, wie man so sagt, 'wenig SINN' macht. Es spricht allerdings für die Internationalisierung der literaturwissenschaftlichen Debatte, daß eine weitergehende Diskussion im deutschen Sprachraum damit nicht verhindert wurde, obschon die dominante Textsorte damit fixiert war.⁷ Zudem mehren sich Zeichen seiner Wiedergängerqualitäten. Andererseits könnte es sein, daß auch die Hausse der Diskussion über Filmgeschichtsschreibung ein Indiz grassierender Nekrophilie ist – soll durch die Rede von der "Geschichte" des Films vielleicht dessen aktueller Tod bemäntelt werden (Hickethier 1989, 9)? Vielleicht ist dies ein guter

² Marx und Engels hatten sich die Phänomenologie ihrer Gedanken immerhin noch selbst zugeschrieben.

³ Pechter ist denn auch gezwungen, den Gegenstand seiner Attacke zu entmaterialisieren: "Many different and even contradictory critical practices are currently presented as new historicism. [...] By centering the new historicism in Marxist criticism, do I mean classical Marxism or some of the different, 'softer' revisions prefaced by *neo* or *post*? The answer is that I mean all of them, to the extent that they all view history and contemporary life as determined, wholly or in essence, by struggle, contestation, power relations, *libido domandi*" (1987, 292).

⁴ Oder doch? Hohendahl beklagte sich, so wird berichtet, über die "kaum überhörbare Feindseligkeit gegen den New Historicism", die erste Diskussionen in Deutschland "ausgezeichnet" habe (1990, 391).

⁵ Ein besonders schönes, weil ungeschütztes Beispiel hierfür ist der Text "Geschichte als Anekdote", den Hannelore Schlaffer am 17./18.11.1992 in der *Frankfurter Rundschau* plazieren konnte. Hier spricht sie dem "New Historicism" "jegliche Originalität" ab und erkennt in seiner 'Gelassenheit des Plauderns' höchstens die Chance, "eine Lockerungsübung für die schreibende Hand" abzugeben. Derart mit kritischer Verve angereicherter Kompetenz ist sicher nachzusehen, daß der Gewährsmann "Thomas Brook" in Wirklichkeit "Brook Thomas" heißt, was ja auch ein ungewöhnlicher Name ist. Greenblatts Texte charakterisiert sie als "konfus und weitschweifig", was sie aber offenbar nicht davon abgehalten hat weiterzulesen, denn an anderem Ort legte sie später (1994b) wesentlich weniger polemische, aber dennoch kritische und aufschlußreiche Überlegungen zu Greenblatts Projekt einer "Ethnographie der Literatur" vor.

⁶ Als Dr. van Helsing fungierte Patrick Bahners (*FAZ* vom 19.1.1994).

⁷ Es handelt sich um Einzeltexte oder Textsammlungen, die Metadiskurse zum "New Historicism" liefern – wie übrigens auch dieser Text. Vgl. Baßler 1995; den Themenschwerpunkt in *Monatshefte* 84,2 (1992); Reichardt 1991; Hebel 1992; Simonis 1995.

Einstieg, denn dem New Historicist ist "das Gespräch mit Toten" bekanntlich ein erklärtes Bedürfnis (Greenblatt 1990a, 7).

II.

Manchem gilt der "New Historicism" als aktuellste Mode der Kultur- und Literaturwissenschaften US-amerikanischer Provenienz (vgl. Jelavich 1995; Erhart 1994); auch könnte man den "New Historicism" einordnen in die Versuche, "Literaturwissenschaft als interphilologische Kultur- und Medienwissenschaft zu konturieren" (Müller 1995, 337). Andererseits werden Texte verfaßt, die die "generelle Unübertragbarkeit" des "New Historicism" in europäische Verhältnisse postulieren (vgl. Schläffer 1992; Eggert/Profitlich/Scherpe 1990, 383ff). Die Situation der nordamerikanischen *humanities* sollte bei der Rede vom "New Historicism" stets mitbedacht werden, denn hier spielt die Differenz zwischen den USA und Europa eine zentrale Rolle (vgl. Baßler 1995, 7ff; Jelavich 1995, 266f). "New Historicism" erscheint mitunter auch als ein Effekt ungleichzeitiger transatlantischer Theorie-Kommunikation.⁸ "New Historicism" – dieses Oxymoron kommuniziert mit der dominanten Praxis des "New Criticism" (auch in seiner aktuellsten Version als "deconstruction") und postuliert zunächst (lediglich?)⁹ eine Rückkehr zur Geschichte. Es geht um eine historische Fundierung der eigenen Lektüre. In Deutschland ruft der Begriff gemeinhin längere Überlegungen zum älteren Historismus ab, dem Benjamin bereits adäquat seine Schwächen vorgehalten hatte (vgl. 1980).

Der Begriff "New Historicism" wurde von Stephen Greenblatt geprägt, war aber ein Notbehelf. Handelt es sich doch um ein Etikett für eine Arbeitsweise (Greenblatt 1995b, 107), nicht jedoch für ein theoretisch konsistentes Modell. Greenblatt möchte nach Möglichkeit eine Definition des "New Historicism" umgehen, nennt seine Arbeitsweise mittlerweile vorzüglich "Poetics of

⁸ Die 'diskursive Selbstgenügsamkeit' der deutschen Szene ist auf vielen Ebenen sichtbar und dürfte in der Tat ein 'Signum' der 70er Jahre sein, vgl. hierzu die instruktiven Überlegungen am exemplarischen Fall von Erhart (1996).

⁹ Diese Verhältnisse verkomplizieren sich, wenn man mit Luhmann (1995) davon ausgeht, daß es sich bei der dekonstruktivistischen Perspektive um eine Beobachtung zweiter Ordnung handelt, also um ein Beobachten beobachtender Systeme. Teilt man die Ansicht, daß es sich beim "New Historicism" um eine kritische Revision von "deconstruction" handelt, würde dieses Vermittlungsverhältnis abermals potenziert – ohne daß dies mit einer immanenten 'Selbstdekonstruktion' verwechselt werden dürfte.

Culture" – und wählt auch in expositorischen Aufsätzen lieber die Illustration als die Definition (ibid.). Damit reproduziert er das Verfahren von Geertz¹⁰, was die Sache nicht einfacher macht. Wenden wir uns exemplarisch dem Aufsatz "Grundzüge einer Poetik der Kultur" zu, dessen Titel immerhin Programmatisches verheißt. Der Gestus dieses Aufsatzes ist provokantes 'understatement': der "New Historicism", dessen Axiome hier abgerufen werden sollen, existiert nicht als Schule. Einer ideologischen Einordnung versucht sich Greenblatt durch eine gleichzeitige Kritik von Marxismus (Jameson) wie auch des Poststrukturalismus (Lyotard) zu entziehen;¹¹ gleichzeitig nimmt er damit so etwas wie eine virtuelle Ortsbestimmung des "New Historicism" vor – nach/zwischen Marxismus und Poststrukturalismus. Anhand einer Reihe stupender Beispiele entwickelt Greenblatt dagegen seine Vorstellung einer Zirkulation von Materialien und Diskursen, die eine Grenzziehung zwischen dem Sozialen und dem Ästhetischen hinfällig erscheinen läßt:

[D]as Kunstwerk ist Produkt eines Geschäfts zwischen einem Schöpfer oder einer Klasse – ausgestattet mit einem komplexen, gemeinschaftlichen Repertoire an Konventionen – und den Institutionen und Praktiken der Gesellschaft (Greenblatt 1995b, 120).

Als "ein Modell, das die synchronen kulturgeschichtlichen Zusammenhänge in ihrer Komplexität zum Gegenstand" (Struck 1995, 193; Herv.i.O.) macht, bewegt sich der "New Historicism" zwischen den Extremen ästhetischer Autonomie und materialistischer Widerspiegelungstheorie; es führt in die Richtung der Kategorie der "Vermittlung" (Bürger 1979), verweigert aber

¹⁰ Die interpretative Anthropologie eines Clifford Geertz (1983; 1990) ist – neben Michel Foucault – ein zentraler Theorie-Einfluß des "New Historicism". Inwieweit dessen Technik der "thick description" methodisch überhaupt integrierbar ist und welche Resultate damit erbracht werden könnten, ist allerdings umstritten; vgl. hierzu den Diskussionbeitrag von Jürgen Kocka auf dem Berliner Symposion (Eggert/Profitlich/Scherpe 1990, 390). Geertz' zentrale Termini wie "thick description" oder "local knowledge" sind nirgends präzise definiert, sondern konstituieren sich allererst im Nachgang der Analyse. Die vermutete Nähe des "New Historicism" zur "interpretativen Anthropologie" zeigt sich in Einschätzungen wie der Murrays: "To this extent she [d.i. Patrice Petro] practices the kind of 'thick reading' many associate with New Historicism" (1992, 10); oder der Fox-Genoveses, die die Zeitschrift *Representations* als "colorful carnival of cultural readings and thick descriptions" (1989, 214) charakterisierte.

¹¹ Greenblatt sieht in beiden Verfahren fundamentale Analogien: "Die theoretische Befriedigung wird offensichtlich in beiden Fällen von einer utopischen Perspektive gespeist, in welcher historische Widersprüche in moralischen Imperativen aufgehen" (1995b, 112).

deren Tendenz zur Stillstellung der Zirkulation im Moment der Beschreibung.¹² An dieser Schwierigkeit laboriert eine Anzahl theoretischer Ansätze unterschiedlicher Provenienz¹³, die allesamt versuchen, "die beunruhigende Zirkulation von Materialien und Diskursen" (Greenblatt 1995b, 121) adäquat zu beschreiben. Diese Praxis der Moderne aufgreifend, müssen gegenwärtige Theorien ihren Ort selbst finden: nicht außerhalb der Interpretation, sondern "direkt" an den versteckten Plätzen der Verhandlungen und des Austauschs" (ibid.). Veenstra beschreibt das konkrete Vorgehen Greenblatts im Zeichen einer analytischen *écriture automatique*:

Departing from a seemingly insignificant feature of a text, Greenblatt proceeds to locate this minor feature in a larger cultural context, where all of a sudden it gains immense meaning potential, which may cast an entirely new light on the text which he set out to interpret (1995, 188).

Bieten wir fürs erste einen orientierenden Blick auf das ambitionierte Design des "New Historicism"; eine gleichermaßen fragwürdige wie erhabene 'Totale' sozusagen, bevor wir uns einzelnen Aspekten dieser 'Landschaft' zuwenden:

Im Zentrum der Interpretationspraxis des 'New Historicism' steht die Vorstellung einer alle tradierten Differenzierungen, Hierarchisierungen und Privilegierungen auflösenden Dynamik der Zirkulation (*circulation*), des Austauschs (*exchange*), der Verhandlung (*negotiation*), der Auseinandersetzung (*struggle*) zwischen den sich wechselseitig kontextualisierenden und nach je spezifischen Motivationen wechselseitig produzierenden diskursiven und nondiskursiven Formationen einer Kultur zu einem spezifischen historischen Moment bzw. in einer spezifischen historischen Epoche (Hebel 1992, 333; Herv.i.O.).

Größter gemeinsamer Nenner der kulturwissenschaftlichen Praxis "New Historicism" dürfte "a fascination with what one of the best new historicist critics calls 'the historicity of texts and the textuality of history'" sein (Greenblatt 1990b, 3).¹⁴ 'Textualität der Geschichte' meint hierbei einerseits,

¹² In einem anderen Aufsatz beschreibt Greenblatt die Interessen der "New Historicists": "[S]ie befassen sich ebensowohl mit der Peripherie wie mit dem Zentrum, und anstelle der Verherrlichung der im Kunstwerk erreichten ästhetischen Ordnung wenden sie sich der ideologischen und materiellen Produktionsgrundlage dieser Ordnung zu" (1995a, 13).

¹³ Greenblatt (1995b, 121) nennt explizit Wolfgang Iser, Robert Weimann und Anthony Giddens.

¹⁴ Ergebnisse der anglo-amerikanischen Forschung zur Beziehung zwischen Narrativik und Historiographie präsentiert Scholz-Williams (1989). Grundsätzliche Bedenken gegenüber dem methodischen Eklektizismus des "New Historicism" formuliert Thomas: "Too often those whom literary critics consult outside their discipline are people

daß Historiker Texte schreiben und zumeist auf Texte als Quellen zurückgreifen, andererseits, daß "der Gegenstand solcher Geschichte *wie ein Text* verfaßt ist" (Struck 1995, 193; Herv.i.O.; vgl. hierzu auch Röcke 1995, 217). Damit stellen sich dem Historiker auf seinem Arbeitsfeld prinzipiell dieselben Probleme wie dem Literaturwissenschaftler (Jelavich 1995, 268f.). Mit der angestrebten Aufhebung der Differenz von Text und Kontext¹⁵ verlieren ästhetische Texte zwar ihren autonomen Status, werden deprivilegiert, dafür aber zu 'Akteuren' im Kulturprozeß.¹⁶ Sie haben Teil an der "gesellschaftlichen Konstruktion der Wirklichkeit" (Berger/Luckmann 1980). Zugleich aber tritt an die Stelle einer diachronen Erzählung traditioneller Literatur- oder Filmgeschichte ein forciertes Interesse an der Rekonstruktion des "synchronic text of a cultural system" (Montrose 1989, 17). "New Historicism" interessiert sich für "die Beschreibung einer Kultur in Aktion" (Schlaffer 1994b, 12).

Die soziale Einbettung unterschiedlicher diskursiver Praxen – u.a. eben auch Film – wird programmatisch radikalisiert. Was vormals als Kontext fixiert und hierarchisch gegen die ästhetischen Texte ausgespielt wurde¹⁷, gilt dem

like Hayden White, Clifford Geertz, Jacques Derrida, or Jacques Lacan who can be read as to confirm their desire to see the world in textual terms" (1991, 11).

¹⁵ Diese Kategorien werden traditionell auf zwei unterschiedlichen Ebenen angenommen und hierarchisch aufeinander bezogen, wobei der Modus des Bezugs eine Problemzone des sozialgeschichtlichen Paradigmas war, deren Lösungskonzepte (Stichworte: 'Widerspiegelung'; 'Vermittlung') die Probleme eher noch vergrößerten; vgl. hierzu z.B. Hohendahl 1990, 77ff oder, auf Greenblatt bezogen, Thomas 1991, 39.

¹⁶ Vgl. hierzu z.B. Reichardt: "Literatur wird, im Gegensatz zur Mimesisvorstellung, als kulturelle Arbeit aufgefaßt, die historisch determiniert ist – also innerhalb bestimmter Institutionen, Produktionsverhältnisse, gesellschaftlich sanktionierter Urteile entsteht, die aber gleichzeitig auch selbst wieder Vorstellungen, Wahrnehmungs- und Ausdrucksformen sowie Geschichten produziert, welche Auffassungen prägen und damit letztlich ihrerseits die Verhältnisse determinieren. Die Literatur wird also als reagierende, aber auch als agierende Praxis vorgestellt" (1991, 215).

¹⁷ Vgl. hierzu Greenblatt: "Der Neue Historismus versucht, die sich überschneidenden Umstände nicht als feststehenden, vorfabrizierten Hintergrund zu betrachten, vor dem die literarischen Texte zu plazieren wären, sondern als ein dichtes Netz veränderlicher und oftmals widersprüchlicher sozialer Kräfte. Es geht ihm nicht darum, außerhalb des Kunstwerks einen Felsen ausfindig zu machen, an dem die Interpretation sicher vertäut werden könnte, sondern er versucht, das Werk mit den anderen Repräsentationspraktiken, die zu einem gegebenen Zeitpunkt sowohl seiner als unserer Geschichte wirksam waren, in Beziehung zu setzen" (1995, 15).

"New Historicism" als seinerseits textuell vermittelt und wird damit zum Problem, nicht zur Antwort:

Geht man nun davon aus, daß uns der sogenannte historische background nur mittels überlieferter Texte zugänglich ist, wird der Hintergrund notwendigerweise selbst zum Interpretandum; er kann darum keine privilegierte Autorität haben, die außerhalb des Textes zu lokalisieren wäre: Der background eines Textes ist selbst ein Komplex von Texten, ein Teil dessen, was Derrida "le texte general" nennt (Kaes 1990, 59).¹⁸

Die Arbeit, die bislang in eine Rekonstruktion des 'backgrounds' eines Textes investiert wurde¹⁹, fließt nun in die Rekonstruktion des 'Kontextes', in dem der Text historisch entstanden ist. Der Text wird rekontextualisiert. So scheint der "New Historicism" eine Möglichkeit, "den literarischen Text wieder mit den gesellschaftlichen Energien aufzuladen, die ihm als historisch bedingtes Produkt bei seiner Entstehung in Fülle zu eigen waren" (Kaes 1990, 58) und die – so ist hinzuzufügen – durch die Kanonisierung bestimmter Werke zumindest verdeckt worden sind:

Der Kontext selbst ist immer *ein Konstrukt des Interpreteten*; wie Text und Kontext verschaltet werden, hängt von der *intertextuellen Kombinations- und Assoziationsfähigkeit des Interpreteten* ab (Kaes 1992a, 56f; Herv. U.K.).

'Rekontextualisierung' ist einer der zentralen Termini des "New Historicism." Durch eine 'Rekontextualisierung' können Texte an 'Resonanz' gewinnen.²⁰ Andererseits weist die 'Rekontextualisierung' bis zu einem gewis-

¹⁸ Auch gründet solch betont selbstreflexives Verfahren in der Besorgnis, in den historisch tradierten Dokumenten lediglich die "Geschichte der Sieger" (Benjamin 1980, 253f) geboten zu bekommen. Hier zeigt sich die Sensibilität der *humanities* für die aktuellen Diskussionen um 'political correctness' (vgl. *FAZ* v. 22.9.1993). Wie aufwendig und diffizil eine Geschichte marginalisierter Bewegungen zu schreiben ist, zeigt *Lipstick Traces* von Greil Marcus (1992), dessen Text in mehrfacher Hinsicht ein gelungenes Beispiel neuhistoristischer Verfahrensweisen ist. Gleichmaßen Interesse an und Skepsis gegenüber möglichen oder denkbaren Formen der Negation oder Subversion charakterisiert die diesbezüglich durchaus ambivalente Position des "New Historicism", die Fluck als "abgeschwächte Version Foucaults" charakterisiert (1995, 238).

¹⁹ Stets hoffend, daß die Widersprüche und Spannungen eines Textes durch das Einspeisen zusätzlicher Information aufgelöst oder zumindest geglättet werden könnten; vgl. hierzu die polemischen Ausführungen bei Greenblatt (1995, 12f).

²⁰ Vgl. hierzu Reisenleitner: "Konsequenterweise darf nicht zwischen 'Quelle' und 'Sekundärliteratur' getrennt werden, die Geschichte der Quelle ist ebenso relevant, weil sie genauso textlich ist. Dabei muß der wissenschaftliche Diskurs selbst offen für den Dialog sein, die rigoroseste Lesart ist diejenige, die sich selbst der Dekonstruktion öffnet und die Aufmerksamkeit auf die Begrenztheit ihres Rahmens lenkt. Ironie und

sen Grad immer eher auf den Rekonstrukteur denn auf die Rekonstruktion zurück; sie trägt demgemäß ihrerseits – hermeneutisches Erbe – Züge des Fiktionalen und bezeugt die Historizität der Analyse. Andererseits ist die Arbeit der 'Rekontextualisierung' gerade keine historistische Kärmerarbeit, sondern indiziert Kreativität.

Keinesfalls kann der Film aus seinem (eben nicht vorgegebenen, sondern konstruierten) Kontext kausal abgeleitet werden; jeder Kontext birgt eine unendliche Anzahl potentieller Repräsentationen. Die Kenntnis der Vielschichtigkeit des Kontextes²¹ öffnet den Film: Er erzählt dann nicht nur *eine* Geschichte, sondern mehrere (Kaes 1991, 333; Herv.i.O.).

Exemplarisch benennt Kaes solche 'Kontext-Materialien' bezogen auf einen kanonisierten Film als "Filmkritiken, Lebenserinnerungen, Polizeiberichte, Produktionsgeschichten, gleichzeitig entstandene Romane, Gedichte, Theaterstücke und Filme ebenso wie Gemälde, Lieder und politische Kommentare [...]" (1992a, 57)²², wobei es allerdings keineswegs lediglich um eine positivistische Datenanhäufung im Zeichen der 'New Film History' geht, sondern der kreative Aspekt der 'Bricolage' im Vordergrund steht. Die Aufhebung der Differenz zwischen Text und Kontext bleibt ein Postulat.²³ Die

Vorläufigkeit müssen wieder Platz im wissenschaftlichen Diskurs finden" (1992, 20). Nebenbei bemerkt: Auch die Differenzierung von Text und Anmerkungsapparat etabliert Hierarchien.

- 21 Spätestens hier wird die Schwierigkeit deutlich, die die Prämissen des "New Historicism" schon in der sprachlichen Umsetzung bereiten können. Das kritisierte hierarchische Verhältnis zwischen Text und *background* wird durch die Rede vom Text und Kontext nicht überwunden; auch suggeriert der Terminus "Kenntnis" in diesem Zusammenhang Objektivität, obgleich die angesprochene "Vielschichtigkeit des Kontextes" sich gerade nicht auf den Text, sondern auf den Konstrukteur bezieht. Wie noch zu zeigen sein wird, handelt es sich bei solchen Widersprüchen keineswegs um sprachliche Mängel.
- 22 Es ist allerdings zu fragen, inwieweit es sich bei dieser Aufzählung nicht lediglich um eine positive Umkehrung der von Lagny beklagten Ortlosigkeit 'des' Films handelt, die fragt: "They [die Filmhistoriker; U.K.] are quite worried indeed, as they are wondering where cinema actually was. Are we going to find it in the films? in the minds of filmmakers? in the off-screen work of film crews, or the actors' performances? in the secret meetings and the manoeuvres of producers, bankers, film moguls? in the theatres where the nocturnal activity of obscure audiences was bound to decide the destiny of the films' survival?" (1994, 36).
- 23 Vgl. hierzu auch die kritischen Überlegungen von Fluck, der anmerkt, daß dem anekdotischen Verfahren letztlich sehr wohl eine Topographie von Text und Kontext inhärent ist, denn allein aus der Kenntnis des Zentrums charakterisiere sich der Rand (oder umgekehrt!) (1995, 248). Insofern sind potentielle 'Entdeckungen' in der Tat "theoretisch vorproduziert".

Praxis der Rekontextualisierung versucht, sich diesem Postulat anzunähern, indem Material ("local knowledge") gesammelt und präsentiert wird. Als (Denk- und Schreib-) Bewegung hat die Rekontextualisierung notwendig einen Ausgangspunkt – den *master text* sozusagen. Die Präsentation der ermittelten Daten bedarf, um überhaupt kommunikabel zu sein, einer *clôture* – Entscheidung des Interpretens, die allerdings im Bewußtsein der Kontingenz und Vorläufigkeit²⁴ realisiert werden sollte (vgl. Baßler 1995, 12f).

Im Bewußtsein der prinzipiellen Kontingenz wissenschaftlichen Arbeitens in der Postmoderne (Stichworte: Datenfülle; Skepsis gegenüber verbindlichen Ordnungsmustern), einer Ablehnung von Kausalbeziehungen und dem Mißtrauen gegenüber "der rätselhaften Vollkommenheit eines Texts" (Greenblatt 1990a, 9) liegt denn auch die Bedeutsamkeit neuhistoristischer Praxis, die den "potentiell subversiven Bedeutungsüberschuß" (Kaes 1991, 59) der Texte nicht zu kontrollieren versucht. "Die beunruhigende Zirkulation von Materialien und Diskursen" (Greenblatt 1995b, 121) zwischen unterschiedlichen diskursiven Praxen wird auf Wechselbeziehungen, Spannungen, Widersprüche, Bezugnahmen, Tauschprozesse, Resonanzen befragt:

Statt der glänzenden Schöpfung erhascht man etwas ganz anderes, das auf den ersten Blick weit weniger spektakulär erscheint: ein subtiles, schwer faßbares Ensemble von Tauschprozessen, ein Netzwerk von Wechselgeschäften, ein Gedränge konkurrierender Repräsentationen, eine Verhandlung zwischen Aktiengeschäften (Greenblatt 1990a, 12).

Die Erzählungen der "New Historicists" entwickeln sich an den Rändern der Texte²⁵, an den "Übergänge[n] zwischen Kunstwerken als den traditionell privilegierten Texten und anderen kulturellen Dokumenten" (Hohendahl 1990, 80), drängen nicht auf die Etablierung eines verbindlichen, dominan-

²⁴ Vgl. hierzu auch Prangel: "So tritt der Text, da sich seine Bedeutung schlechthin durch die Hinterfragung keines einzigen Kontextes ermitteln läßt, in eine numerisch potentiell unbegrenzte Anzahl von Kontextbeziehungen ein, mit denen er eine ebenso potentiell unbegrenzte Anzahl von Bedeutungsbeziehungen eingeht. Außerhalb dieser Kontexte vermag der Text überhaupt nicht zu bedeuten. Aber auch innerhalb der Kontexte vermag er Bedeutung immer nur für Momente aufscheinen zu lassen, bis sie nämlich durch neue Text-Kontextkonstellationen zum Verlöschen gebracht werden" (1995, 159).

²⁵ Vgl. hierzu z.B. die skeptische Einschätzung von Schlaffer: "Die Anekdote ist der Stoff des New Historicist. Die Gelassenheit seines Erzählens, ja Plauderns, löst auch noch die in Europa wohlbekannte *petite histoire* auf. [...] Die Anekdote als letzte Orientierung der Geschichtswissenschaft hypostasiert [...] den Erzählcharakter dieser Disziplin: Die Erzählung eines ziellosen Ereignisses, die pure Repräsentation, macht die Historie zur *poesie pure*" (1992).

ten Text-Sinns, bleiben fragmentarisch. Mit ihrem Interesse an materialreichen Detail-Erzählungen, der Skepsis gegenüber immer auch nivellierenden *master narratives*²⁶, gegenüber der Trennung zwischen Hoch- und Popularkultur zeigen sich die "New Historicists" als Kinder einer 'fröhlichen' Postmoderne:

Vertreter des New Historicism und der Postmoderne berufen sich auf Diskontinuität und Brüche, auf Eklektizismus, Heterogenität und dezentrierte Autorität. [...] So erscheint Literatur in ihrer form- und funktionsgeschichtlichen Dimension nicht mehr nur als Ausdruck, sondern als Teil der politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Geschichte [...] – dargeboten nicht in einer narrativ kohärenten, einsinnigen Erzählweise, sondern polyphon, unsystematisch, unvollständig, ohne Rücksicht auf traditionelle Epochenschwellen und mit besonderer Betonung der widersprüchlichen Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen (Kaes 1991, 62f.).

Es ist dagegen kritisch eingewendet worden, daß der "New Historicism" dazu neigt, Marginalität zu fetischisieren:

This much insisted upon 'central significance of marginality' is, in fact, simply a displacement of centers, a different focus in an otherwise comprehensive interpretative grasp (Veenstra 1995, 188).

Zusammenfassend stellt Kaes fest, daß der "New Historicism" auf mehreren Ebenen fruchtbar zu sein scheint: die *Materialebene* wird erheblich erweitert, weil kanonisierte Texte 'rekontextualisiert' und mit gleichzeitig entstandenen Texten bzw. Dokumenten anderer diskursiver Praxen vernetzt werden. Technologische Innovationen zur Nutzung und Aufbereitung von Archivmaterial erzielen in diesem Bereich produktive Effekte. Auf der *Inhaltsebene* geht es "um die Zirkulation von Repräsentationen innerhalb und außerhalb" des Bereichs ästhetischer Diskurse, wobei die "Grenzen problematisiert werden" (1991, 64). Auf der *Darstellungsebene* kombiniert der "New Historicism" intensive archivarisches Recherche mit einer "bewußt anekdotischen, subjektiven Präsentation, in der das nicht Systematische, Widersprüchliche, Kontingente [...] betont wird" (ibid.).²⁷ Im Zeichen des "New Historicism" impliziert eine Literatur- bzw. Filmgeschichtsschreibung die Betonung von assoziativer und kreativer Pluralität und Heterogenität der montierten Erzählungen – statt der Zwänge der Linearität und Ordnung *einer* Geschichte. Es

²⁶ Zum Begriff der "Großen Erzählung" vgl. Lyotard 1986.

²⁷ Bei allem Gewicht, das der "New Historicism" der individuellen Assoziationsfähigkeit des Konstrukteurs beimißt, sollten jedoch die eingelagerten Prämissen der Foucaultschen Diskurstheorie verhindern, "New Historicism" als Freibrief für "highly personal interpretation[s]" (Ziegler 1990, 363) mißzuverstehen.

ist dabei nicht ausgemacht, daß der Schwerpunkt des Interesses auf der Genese ästhetischer Texte liegt (Hohendahl 1990, 81) – und weniger auf deren Wirkung(en).²⁸

III.

Am 7.6.1989 stellte Helmut Winter den Lesern der *FAZ* anlässlich einer langen Besprechung der *Shakespearean Negotiations* (1988) "New Historicism" durchaus wohlwollend als "eine neue Schule der Literaturwissenschaft" vor, die deutlich mache, daß "[d]ie Grenzen zwischen den Disziplinen [...] durchlässiger" würden: "Literatur, Geschichte und Philosophie erscheinen aus ideologiegeschichtlicher Perspektive in neuem Licht. Aus der alten Literaturgeschichte wird eine neue Kulturgeschichte." Warum? Ich werde hier nicht abermals eine (Kurz-)Geschichte selbstreflexiver Schübe der Historiographie durchhecheln, sondern belasse es vielmehr bei dem Hinweis auf Hayden White, Michel Foucault, Jacques Derrida und Roland Barthes²⁹, deren Arbeiten man vielleicht als Beitrag zu einem Projekt bezeichnen kann, "den Determinismus sozialökonomischer Analysen zu durchbrechen und kulturellen Faktoren, wie der Sprache, einen größeren Raum zu schaffen" (Iggers 1995, 569). In die theoretischen Debatten der Geschichtswissenschaft ist Bewegung gekommen durch einen "linguistic turn" der disziplinären Reflexion (Conrad/Kessel 1994, 11):

Die Debatte dreht sich um den Begriff der "Realität" als sprachlich konstruiertes oder sprachlich repräsentiertes Phänomen; um den Charakter von Geschichtsschreibung als Erzählung; um das Verhältnis von Text und Kontext; und um die Unterscheidbarkeit von literarischen und historischen Texten hinsichtlich ihrer Aussagekraft und Gültigkeit (ibid., 19).

Insbesondere der "Historischen Sozialwissenschaft" – z.B. in der Ausprägung der "Gesellschaftsgeschichte" Wehlers (1987ff) – blieb die Kultur- und Ideengeschichte akzidentuell, was neuerdings – insbesondere mit Bezug auf poststrukturalistische Debatten – durch 'Ergänzung' um einen sozialge-

²⁸ "New Historicism" ist vielgestaltig. Anhand eines reduzierten Textkorpus habe ich zu zeigen versucht, daß es durchaus Gegenstände gibt, die es erlauben, z.B. bestimmte Ebenen von John Fiskes "active audience"-Konzept im Zeichen von "New Historicism" zu nutzen (vgl. Kriest 1995). Es wäre zu diskutieren, inwieweit es möglich ist, größere Entwürfe einer Filmgeschichtsschreibung aus der Perspektive der "zweiten Produktion" (Witte 1981) tragfähig zu gestalten; vgl. z.B. Mikos 1995.

²⁹ Vgl. zum Kontext Iggers 1995; Jelavich 1995; Scholz-Williams 1989.

schichtlich relevanten, relativ autonom gedachten Bereich 'des Kulturellen'³⁰ behoben werden soll (Daniel 1993; Sieder 1994; Jelavich 1995).³¹ Sieder (1994, 445) vermeint zudem, die "poststrukturelle Wendung der Sozialgeschichte" als Schritt hin zu einer "neuen historischen Kulturwissenschaft" bewerten zu können. Diese präsentiere ihre Ergebnisse vorzüglich "im Modus der Differenz und Diskontinuität" (467). "Erhöhte [...] Empirizität" (ibid.) präferiere "Brüche, Abbrüche und Neuanfänge" und trage damit "zur Verunsicherung fragwürdiger Identität" (ibid., 468) bei.

IV.

Spätestens seit Kracauer ist der 'Blick' des sozialgeschichtlich interessierten Filmgeschichtsschreibers bekannt; es ist ein Betrachter, "who looks at films in order to find other things than cinema" (Lagny 1994, 27). Daß man im Kino mehr sehen kann als Filme, mag erinnern an das Diktum Adornos, in den 'authentischen Kunstwerken' sei sedimentiert "die ihrer selbst unbewußte Geschichtsschreibung ihrer Epoche" (Adorno 1973, 272). Daß sich im Falle Kracauers dieses Verhältnis gar umgekehrt habe, daß Filme zur Illustration einer psychohistorischen Erzählung dienten, die ihrerseits das Derivat einer "retrospektiven Teleologie" (Elsaesser 1995) war, ist als Kritik seit längerem bekannt. Daß diese Mängel in der Realisierung nicht notwendig die Methode Kracauers obsolet werden lassen, hat neuerdings einige Re-Lektüren Kracauers inspiriert, die postulieren, daß notorische methodische Mängel Kracauers konstruktiv zu bewältigen seien (Greffrath 1995; Lowry 1995; Engell 1995, 79, Anm. 107). Zumindest partiell weist somit auch die deutschsprachige Diskussion in die Richtung einer "New Film History" (Elsaesser 1985)³², sollte jedoch Tendenzen eines ökonomischen Determinismus ebenso widerstreben wie der Versuchung, den konkreten Einzelfilm als ästhetischen Text in der positivistischen Datenflut des rekonstruierten Kontextes aufge-

³⁰ Daniel spricht explizit von "der symbolischen Seite gesellschaftlicher und sozialer Reproduktion" (1993, 93), was exemplarisch auf die wirkungsvolle Rezeption der Arbeiten von Geertz im Rahmen geschichtswissenschaftlicher Selbstreflexion hinweist. Zur ersten Einschätzung der Arbeiten von Geertz innerhalb der Ethnographie und zum Diskussionszusammenhang vgl. Berg/Fuchs 1993.

³¹ Zur äußerst reservierten Haltung gegenüber derlei Forderungen seitens etablierter Exponenten der "Historischen Sozialwissenschaft" vgl. Kocka 1993, 1128.

³² Vgl. Elsaesser (1986, 251): "Economic and technological histories have shifted the emphasis from text to context." Neuere deutsche Publikationen stellen sich explizit in diesen internationalen Diskussionszusammenhang, so z.B. Müller 1994.

hen zu lassen. Andererseits scheinen die von Elsaesser 1985 vorgestellten Ansätze noch nicht vertraut. Warum sollten Aufsätze zum gegenwärtigen Stand der Filmgeschichtsschreibung³³ sich immer noch über eine Kritik der "Klassiker der Geschichte der Filmkunst" (Geser/Loacker 1994, 24) fundieren? Aktuelle Fragestellungen widmen sich weniger der Tatsache, daß "Filme als Monumente der Kulturgeschichte aus [...] [ihrem] Kontext" herausgelöst wurden und derart "die komplexen ökonomischen, politischen und soziokulturellen Bedingungen ihrer Produktion und zeitgenössischen Rezeption tendenziell" ausgeblendet wurden (ibid.). Es geht also nicht nur um ein Surplus an Information, sondern insbesondere darum, das Verhältnis zwischen dem Film-Text und den inkorporierten oder externen Diskursen zu bestimmen und – wichtig – dieses Verhältnis wiederum in einen adäquaten Text umzusetzen.

V.

"New Historicism" hat sich bislang lediglich am Rande für filmhistorische Fragestellungen interessiert; auch haben Filmhistoriker den "New Historicism" kaum zur Kenntnis genommen (Mayne 1993, 98).³⁴ Im Zentralorgan des "New Historicism", frühes Dokument gelingender Institutionalisierung, – der Zeitschrift *Representations* – finden sich für heutige Verhältnisse bemerkenswert wenige Texte zum Themenfeld 'Film/Medien', die zudem nur in mehr oder weniger lockerer Beziehung zum "New Historicism" stehen.³⁵ Da

³³ Ist es vielleicht bezeichnend für die Diskussionslandschaft zum Thema, daß Kaes (1991, 330) ein konstatiertes wachsendes Interesse an der Filmgeschichte u.a. damit begründet, daß 1981/82 einige Texte zum Thema in *epd-Kirche und Film* erschienen, während Hicketier (1989, 7) noch mit leichter Hand ein Krisenszenario zum Gegenstand entwerfen konnte?

³⁴ Angesichts der Tatsache, daß der "New Historicism" sich vorzüglich mit Texten Shakespeares beschäftigt hat, ist die folgende Bemerkung von Jürgen Kasten, befragt zum Status des Films als 'Quelle' historischer Forschung, vielleicht bezeichnend: "Ebenso wie heute kaum noch jemand nach der Repräsentanz englischer Geschichte in den Dramen Shakespeares fragt, sondern nach deren universeller Deutbarkeit, so frage ich selten nach der korrekten zeitgeschichtlichen Abbildung, sondern nach den aus ihr erwachsenen dramatischen Möglichkeiten" (Aurich 1995, 31). Es kann festgestellt werden, daß eine Diskussion des Potentials des "New Historicism" für die Filmgeschichtsschreibung auch im deutschsprachigen Raum gerade und sehr sporadisch eingesetzt hat; vgl. Loiperdinger 1993; Wenzel 1995; Kriest 1995; Elsaesser 1995; Lowry 1995.

³⁵ Ich verweise auf Carol J. Clover (1987) und den Heftschwerpunkt "Entertaining History: American Cinema and Popular Culture" mit Beiträgen von Richard Slotkin,

mag es überraschen, wie nachdrücklich in zentralen Aufsätzen von Greenblatt (1995a, 113ff) und am Rande auch bei Kaes (1990, 76) auf Texte des Politologen und Historikers Michael Rogin verwiesen wird.³⁶ Im *New Historicism Reader* (Veeseer 1994) fungiert allein Michael Rogin als Exponent medienwissenschaftlicher Fragestellungen, wobei er in seinem Aufsatz *Älteres* (Rogin 1987) variiert. Bekanntermaßen hat Ronald Reagan (Präsident) in zugespitzten Situationen gerne auf Redewendungen (seltener die Handlungsmuster!) älterer Hollywood-Produktionen zurückgegriffen, partiell, weil er selbst Teil des Hollywoodsystems war ("Spectacle"). Bekanntermaßen war George Bush (Vizepräsident) einst Direktor des CIA ("Covert Operations"; "Secrecy"). Bezogen auf die US-amerikanische Außenpolitik macht diese arbeitsteilige Konstellation – unter postmodernen Bedingungen – Sinn (Rogin 1994, 230). Rogin nimmt eine erinnerte Textzeile Reagans und re-kontextualisiert sie. Er präsentiert dabei seine Fundstücke, "as if I were describing history and not a movie" (234). Ausgehend von dem Sachverhalt, daß zeitgenössische Rezipienten den spezifischen Kontext³⁷ von Reagans Zitation des Clint Eastwood – Satzes "Go ahead. Make my day!" (SUDDEN IMPACT, USA 1983, Clint Eastwood) in einer Haushaltsdebatte (s.o.) nicht erinnerten, entwickelt Rogin die konstitutive Bedeutung eines

Vivian Sobchack, Jed Rasula, David E. James, Carol J. Clover und Michael Rogin in *Representations* 29, 1990.

³⁶ Dies kann durchaus institutionenpolitische bzw. wissenschaftspolitische Gründe haben, bezeugt doch die Tatsache, daß "New Historicism" Resonanzen im Weißen Haus oder bei CBS erzeugt, dessen tagespolitisches Potential. "New Historicism" ist – in den USA – auch eine wissenschaftspolitische Erfolgsgeschichte, wie Kaes zu berichten weiß: Durch seine ostentative theoretische Offenheit "hat sich der New Historicism [...] innerhalb eines knappen Jahrzehnts fest etablieren können" (1990, 57).

³⁷ Vgl. Cole/Williams 1986, 289: "Ein sichtlich gealterter Harry Callahan betritt ein kleines Restaurant und bestellt sich einen Kaffee. Die anderen Gäste, einige Schwarze und eine Handvoll weißer Mittelklassebürger, sehen ihn nervös an. Unmittelbar nachdem er das Lokal wieder verlassen hat, springen die Schwarzen auf und ziehen ihre Waffen. Wie von Geisterhand [!] taucht Callahan im Hintereingang auf. Die Bedienung, erklärt er den verblüfften Räufern, habe ihm zuviel Zucker in den Kaffee geschüttet und deshalb sei er zurückgekommen. [...] In wenigen Sekunden ist alles vorbei. Als sich der letzte der Verbrecher eine Frau als Geisel nimmt, kommt Callahan mit ausgestreckter Magnum drohend auf ihn zu. 'Na, los doch', fordert er den schwitzenden Neger [sic!] heraus. 'Make my Day!'"

Rogin kommentiert treffend: "Eastwood is daring a black man to murder a woman, [...] so that Dirty Harry can kill the black. [...] The lives he proves his toughness by endangering are female and black, not his own" (1994, 233).

historischen Gedächtnisverlustes ("historical memory loss") für die US-Gesellschaft:

Political amnesia signifies not simply memory loss but a dissociation between sensation and ego that operates to preserve both. Amnesia signals forbidden pleasure or memory joined to pain. [...] [T]he political spectacle opens a door the viewer wants to close so that it can be opened again (235f).

Im folgenden führt Rogins analytischer Impetus von RAMBO. FIRST BLOOD (USA 1982, Ted Kotcheff) über eine Nachrichtenansage von Walter Cronkite bis hin zu den fiktiven 'Erinnerungen' an die Bombardierung Tokios in den antikommunistischen Parabeln der Sci-Fi B-Movies der 50er Jahre a la THEM! (USA 1954, Gordon Douglas), wobei das know-how der F/X-Spezialisten Hollywoods während des Zweiten Weltkrieges auch genutzt wurde, um US-Piloten auf reale Bombardierungen vorzubereiten (243). Der Erzähler dieser Trainingssimulationen, der den Befehl "Bombs Away" gibt, war Capt. Ronald Reagan. Doch auch die Textzeile Clint Eastwoods zirkuliert inmitten dieses Netzwerkes von 'Verhandlungen' – und am Ende wird George Bush – jetzt selbst Präsidentschaftskandidat – diese Formel gegen seinen Konkurrenten Michael Dukakis nutzen. Dessen suggerierte Alternative "Go ahead, have a nice weekend" jedoch verweist auf den aktuellen Fall von Willie Horton, eines farbigen Mörders, der ein Freigang-Wochenende zu Vergewaltigung und Terror genutzt hatte. Damit aber schließt sich der Kreis hin zum Kontext von Clint Eastwoods Satz in SUDDEN IMPACT. Diese offenkundig osmotische Beziehung zwischen Privatem und Öffentlichem, zwischen "Spectacle" und "Covert Action" mag spezifisch US-amerikanisch sein, jedoch exemplifiziert dieser Aufsatz Rogins mindestens das, was er auch den Lesern seiner Essay-Sammlung versprochen hat:

Ronald Reagan, the Movie [...] examines the convergence in American political demonology between political discourse and personal symbols, between private and public history. It analyzes the formation of President Reagan through his Hollywood roles (Rogin 1987, xvii).

Galt 'Dirty' Harry Callahans rassistisch und sexistisch konnotierte Attacke einer Revision der 60er Jahre, so könnte man Rogins Text seinerseits durch einen Blick auf den historischen Moment 'erweitern', in dem 'Hollywood' die Zeichen auf Zukunft stellte. In einem eindrucksvollen und m.E. genuin neuhistoristischen Aufsatz hat Jim Hoberman (1995) aus dem (fast) gleichzeitigen Kinostart zweier Filme – NASHVILLE (USA 1974, Robert Altman) und JAWS (USA 1974, Steven Spielberg) – ein Szenario entworfen, in dem zwei weitere US-Präsidenten ihre Rollen spielen; einer davon allerdings nur als 'Gespenst'. erinnert nicht das stilisierte Lächeln der Jimmy-Carter-Masken an das Antlitz von "Bruce" – wie die Hai-Attrappe vom Filmteam von JAWS

liebevoll genannt wurde? Am Abend der Fernsehpremiere von JAWS sendete CBS – als Alternative – ein Porträt von Edward M. Kennedy (TEDDY), in dessen Verlauf eine auf das Privatleben des Senators zielende Interviewfrage diesen derart aus der Fassung brachte, daß seine politische Karriere hier ein vorzeitiges Ende fand. Doch: selbst, wenn man umgeschaltet hätte – die im Wasser zurückgelassene weibliche Leiche vom Beginn von JAWS hätte für die Familie Kennedy das Desaster dieses Abends nur verstärkt. 'Chappaquiddick' besetzte die Kanäle ("Wasserstraßen").

VI.

Der Transfer der US-amerikanischen Diskussion in die deutsche literaturwissenschaftliche Debatte und ebenfalls die anschließende Weiterung hin zur Filmgeschichtsschreibung wurde in einer Reihe von Aufsätzen von Anton Kaes geleistet, deren zentrale Thesen deshalb im folgenden kurz vorgestellt und diskutiert werden sollen. Hierbei sollte jedoch beachtet werden, daß Kaes' programmatische Entwürfe sich – qua Textsorte – in einem deutlichen Gegensatz zum explizit anti-programmatischen Gestus Greenblatts befinden.

Wie Geschichtsschreibung ist Filmgeschichtsschreibung ein infiniter Prozeß, dessen Impetus hermeneutisch stets den Blick auf die eigene Zeitgenossenschaft impliziert (Benjamin 1974, 14). Ein Aspekt der digitalen Vernetzung ist sicherlich der Zuwachs an abrufbaren Daten. Gemeinsam mit einer gesteigerten Sensibilität im Umgang mit den Archivbeständen ergab sich hieraus die Möglichkeit zu einer Vielzahl von 'Revisionen' der Filmgeschichte, deren Ergebnisse Allen 1982 dazu verleitete zu fordern, 'die Filmgeschichte' müßte komplett – en detail und in nuce – neu geschrieben werden (zit. n. Elsaesser 1995, o.S.). Materialzuwachs und politisches Interesse lassen 'die Filmgeschichte' kontingent³⁸ erscheinen, wie insbesondere durch eine historische Abfolge unterschiedlich perspektivierter Rekonstruktionen deutlich gemacht wurde.³⁹

³⁸ Vgl. hierzu Engell: "Für die Filmgeschichte bedeutet das, daß auch eine gänzlich negative Filmgeschichte, die allein aus der Benennung des Forschungsdefizits besteht, das Modell einer konsistenten Historie implizierte" (1995, 69).

³⁹ Ich denke hier insbesondere an die feministische Filmgeschichtsschreibung (Schlupmann), an 'Queer Looks' oder an die Geschichte des 'Black Cinema', die jeweils deutliche Kommentare zu den Ergebnissen traditioneller Filmgeschichtsschreibung lieferten.

Ausgangspunkt sind Kaes' Überlegungen zum "New Historicism", die ihrerseits an einem Unbehagen angesichts der fundamentalen Defizite bisheriger Filmgeschichten ansetzen⁴⁰, die allerdings problemlos über den Gegenstandsbereich "Filmgeschichtsschreibung" hinausweisen:

Was fehlt, ist der Blick auf die spezifischen, historisch sich wandelnden Zusammenhänge von Gesellschaftsstruktur und Filmstil, von filmischer Form und sozialer Funktion (Kaes 1992a, 54).

Das "äußerst synkretistische Medium Film" (ibid., 60) kommt den Prämissen des "New Historicism" sicher entgegen; die Forderung nach einer Rekontextualisierung des Einzeltextes ist plausibel. Durch Archive, Videotechnik und Verkabelung werden potentiell immer mehr Bilder (und Bilderwelten) ins kulturelle Gedächtnis der Gesellschaft eingespeist, wodurch auch der Bestand an kanonisierten Filmen – zumindest potentiell – einer permanenten Revision unterzogen wird.⁴¹ Kaes fordert, diese technologischen Möglichkeiten zu nutzen:

Die Rekonstruktion der historischen diskursiven Zusammenhänge, in denen sich auch die großen kanonisierten Filme [...] befunden haben, macht es möglich, diese klassischen Filme mit gleichzeitigen, heute meist unbekanntem [...] Texten zu 'vernetzen', um sie wieder mit *jenen Bedeutungen aufzuladen*, die durch den Kanonisierungsprozeß, d.h. durch die unvermeidliche selektive Überlieferung, *verlorengegangen* sind (1992a, 62; Herv. U.K.).

Doch der 'kritische Gestus', der in Kaes' Aufsätzen zur Filmgeschichte nachdrücklich vertreten wird, exponiert verdeckte Schwächen des Konzeptes; innovative Überlegungen werden durch traditionelle Vorstellungen durchkreuzt, womit m.E. jedoch allgemeine Darstellungsprobleme experimentell

⁴⁰ Es ist festzuhalten, daß neuere Untersuchungen zu Problemen der Filmgeschichtsschreibung – besonders aus dem anglo-amerikanischen Raum – zwar bei Kaes in den Fußnoten erscheinen, deren Ergebnisse allerdings nur äußerst randständig Berücksichtigung finden. Dadurch aber überschätzt Kaes das Gewicht seiner programmatisch formulierten Überlegungen in Einzelbereichen; vgl. zu diesbezüglichen Überlegungen in der deutschsprachigen Diskussion z.B. Hickethier (1989).

⁴¹ Die Möglichkeiten zur Entdeckung 'zu Unrecht' vergessener Filme wachsen, auch wenn für die Frühgeschichte des Films viele Filme konkret als verschollen angenommen werden müssen. Ein veränderter Umgang mit Filmkopien zeugt auch von der teilweisen Nobilitierung des Films zum Phänomen der Hochkultur. Eine erstaunliche Anzahl von Nachschlagewerken, die aus Anlaß der Jubiläumsfeierlichkeiten '100 Jahre Film' erschienen sind, haben viele Mühen darauf verwandt, die Auflösungserscheinungen des Kanons zu verlangsamen. Andererseits mehren sich gegenläufige Versuche, bislang marginalisierte Filmpraxen ihrerseits alternativ zu kanonisieren – z.B. unter Camp-Gesichtspunkten als "incredibly strange films".

enthierarchisierter Geschichtsschreibung berührt werden.⁴² Nicht nur ist bekannt, wie prekär der Status einer Filmgeschichtsschreibung entlang der kanonisierten Filme ist, auch impliziert die vorgestellte Kritik an der traditionellen Filmgeschichtsschreibung, daß es etwas 'Neues' zu beschreiben gibt, nämlich "[...] die spezifischen, historisch sich wandelnden Zusammenhänge von Gesellschaftsstruktur und Filmstil, von filmischer Form und sozialer Funktion" (Kaes 1992a, 54). Das ist ein anspruchsvolles, aber kein neues Programm. Zumindest partiell bewegt sich Kaes' Argumentation auf die schon klassische Filmgeschichte Kracauers zu, derzufolge die Filmproduktion einer Gesellschaft – aufgrund der Produktionsform und des Entwicklungsstandes der Produktionsverhältnisse – einen Blick auf deren kollektives Unbewußtes erlaube. Entgegen seiner 'demokratischen' Emphase, die 'unterdrückten Texte dieser Welt' ans Licht zu holen, unterschlägt Kaes, daß auch die Beziehung zwischen kanonisiertem Film und seinem Kontext durch den Interpreten konstruiert wird, also kontingent ist. Letztlich – und dies wird in der zitierten Passage deutlich – wird die Energie der Rekontextualisierung auf den kanonisierten Film bezogen, dessen Existenz es schließlich zu verdanken ist, daß sein Licht einen aufzuhellenden Schatten generiert. 'Mit Bedeutung aufgeladen' wird so der bereits kanonisierte Film; die Hierarchie wird affirmiert, lediglich zusätzliche Informationen werden zugeführt.⁴³ Auch geht Kaes problemlos davon aus, daß der kanonisierte Film jene zusätzlichen 'Bedeutungen', die freigelegt werden können, auch enthält. Letztlich bestätigt die Anzahl freigelegter Diskurse, die in einen Film integriert worden sind, dessen Bedeutung – wenn nicht gerade die ästhetische Vollkommenheit, der Greenblatts ursprüngliches Mißtrauen galt. Zu wirklich neuen 'Blicken' wird man so kaum gelangen.

⁴² Mit Fluck (1995, 235) gehe ich davon aus, daß eine "vom Enthierarchisierungsgedanken geleitete Interpretation" sich die Schwierigkeit einhandelt, sich distinktiv zu autorisieren. Mit Fluck gehe ich ebenfalls davon aus, daß dies kein spezifisches Problem des "New Historicism" ist, sondern jeder Form von Historiographie zukommt, die sich nicht länger durch 'große Erzählungen' absichern kann oder will. An die Stelle der 'großen Erzählung' tritt tendenziell der 'große Erzähler'. Fluck bezeichnet dies als "Autorisierung durch 'poetische' Performanz" (ibid., 240), was zwar sympathisch ist, aber innerhalb des Wissenschaftsbetriebes kaum zu einer Akkumulation von Legitimität führt.

⁴³ So gesehen ist es nicht überraschend, daß Kaes (1991; 1992a) zur Illustration seiner programmatischen Ausführungen auf Josef von Sternbergs *DER BLAUE ENGEL* (Deutschland 1930) zu sprechen kommt. Andererseits hat sich Greenblatt auch als Shakespeare-Forscher profiliert.

Solche Ambivalenzen erweisen sich für die Kaes'schen Programmentwürfe als charakteristisch und sind m.E. Ergebnis eines verdeckten Beharrens auf Sinnstiftung durch Kunst⁴⁴, was deutlich wird, wenn überraschend und ideologiekritisch ein 'ästhetischer Mehrwert' postuliert wird. Das liest sich dann so:

Jeder Film kann als Schaltstelle und Umschlagsort für verschiedene Diskurse angesehen werden, die zu einem Zeitpunkt *relevant* waren. [...] Der Film nimmt diese Diskurse, die vor dem Film schon da waren und auch unabhängig vom Film existieren, selektiv auf und verknüpft sie in einer ästhetisch kodierten Form [...], die selbst wieder der Interpretation bedarf. Gleichzeitig spielt der fiktionale Film für diese Diskurse, die er "durcharbeitet", eine Rolle, gerade weil er die Freiheit besitzt, *Lösungen* für die angeschnittenen *Probleme* anzubieten, die *in der Realität* nicht möglich sind. [...] Unkritische Unterhaltungsfilme [...] zeigen etwas, was im Leben außerhalb des Kinos fehlt und "in Wirklichkeit" nicht zu haben ist. Ein Studium der filmischen Fiktionen zu einem Zeitpunkt ermöglicht somit einen Blick in die geheime Geschichte der kollektiven Wünsche, Ängste und Träume. Filme schreiben die ungeschriebene Geschichte des Menschen (Kaes 1992a, 57; Herv. U.K.).

Programmatisches Pathos und unglücklich gewählte Metaphorik führen hier zur Rücknahme zentraler Postulate des "New Historicism", denn die Rede von 'kollektiven Wünschen' und 'versagender Wirklichkeit' setzt – um das mindeste zu sagen – ein *master narrative* von der gesellschaftlichen 'Realität' voraus – die postulierte Aufhebung der Text/Kontext-Dichotomie wird revidiert. Auch an der Ergründung eines "kollektiven Unbewußten" ist der "New Historicism" eigentlich wenig interessiert. Viel interessanter ist doch in der Tat der Blick auf die entstehenden Spannungen und Widersprüche, die "karnevaleske [...] und widersprüchliche [...] Vielfalt der Vorstellungen, Redeweisen und Betrachtungsformen" (Kaes 1992a, 58), die aus der (ästhetischen) Zusammenführung unterschiedlicher Diskurse resultieren können, aber nicht müssen.

Diese Überlegungen seien illustriert anhand einer knappen Analyse einer Passage des Beitrages von Kaes zur *Geschichte des Deutschen Films* (1993), in dessen programmatisches Vorwort Überlegungen des Mitherausgebers Kaes unübersehbar eingegangen sind. So können die Aufgabe einer strikten Chronologie und die relativ autonome Kommentarschiene am Texttrand als

⁴⁴ Es wäre sicherlich aufschlußreich, zu untersuchen, an welchen Stellen die Kaes'sche Programm-Arbeit ins Stocken gerät. Die angesprochenen Inkonsistenzen scheinen gerade dort ins Spiel zu kommen, wo der Theorie-Eklektizismus des "New Historicism" Lücken aufweist und so für das 'Aufscheinen' theoretischer Ungleichzeitigkeitsphänomene Raum bietet.

Ausdruck historiographischer Reflexion gewertet werden. Es geht mir im folgenden darum, zu zeigen, wie durch leichte Text-Verschiebungen unter der Hand "der sogenannte Hintergrund als fixiertes, kohärentes, nicht hinterfragbares Faktum" etabliert wird, "auf das sich der [...] Text wie auf einen Fixpunkt beziehen" kann (Kaes 1990, 59). Es geht mir nicht um inhaltliche Aspekte. Auch Kaes erzählt von 'Gespenstern'. Bereits die ersten Sätze des Abschnittes "Der Schauer des Fremden" analogisieren den Zugriff der Filmapparat mit der Analyse der "Bildersprache des Traums" (1993, 47). Es geht um Symptome, Tiefenhermeneutik. Bekanntermaßen sind die Filme der frühen Weimarer Republik bevölkert mit "mysteriösen Figuren, Monstern, Vampiren [...]" (ibid.). Hat das etwas zu bedeuten? DAS CABINET DES DR. CALIGARI (Deutschland 1919/20, Robert Wiene) "spiegelt" (ibid., 48) in seiner ambivalenten Struktur essentielle Eigenschaften des Mediums. Einen Monat vor der Premiere von CALIGARI verkündete Hitler ein xenophobes Programm, das "Produkt einer paranoiden Stimmung und einer kollektiven Angst vor unsichtbaren Feinden" gewesen ist. "Diese Stimmung ist auch in den Film DAS CABINET DES DR. CALIGARI eingegangen". "Der Film [...] ist Teil der existentiellen Unsicherheitserfahrung, die für die frühe Weimarer Republik kennzeichnend ist". Angesichts der Komplexität der Alltagsrealität "sucht man ihr durch irrationale Zugänge einen Sinn zu entlocken". "Das Kino wurde bevorzugter Schauplatz dieses Ausbruchs ins Schattenreich der Ängste und Visionen" (ibid.).

Ich breche hier ab. Es dürfte deutlich geworden sein, daß Kaes' Erzählung die erwartbare Aufhebung der Text-Kontext-Dichotomie suspendiert, zugunsten einer traditionellen Abbild-Metaphorik ("Teil"; "Produkt"; "Schauplatz"). Die gewagteste Konstruktion parallelisiert unkommentiert die Premiere eines Films mit dem Gründungsdatum einer Partei. Um diesen Ereignissen die Bedeutung beizumessen, die es legitimierte, daß beide in einer "Geschichte des Deutschen Films" erwähnt werden, bedarf es eines Wissens um den Gang der Geschichte, also einer *master narrative*, die hinter jeder (Text-)Ecke lauert. Immerhin, so erfahren wir, waren Motive des literarischen Expressionismus wie "Wahnsinn, Traum und Halluzination" "Reflex der ästhetischen Moderne gegen technisch-instrumentelle Vernunft und Konformitätsdruck" (ibid., 51). Daneben, so Kaes, "besitzen [sie] oft auch einen harten sozialgeschichtlichen Kern" (ibid.), wenn man an die Visualisierung der Ostjuden in Filmen wie NOSFERATU – EINE SINFONIE DES GRAUENS (Deutschland 1921/22, Friedrich W. Murnau) denke. Die "Gleichsetzung" (ibid., 52) des Untoten mit Ratten – kann man überhaupt von Gleichsetzung sprechen? – läßt Kaes sogleich an die berühmte Montage von DER EWIGE JUDE (Deutschland 1940, Fritz Hippler) denken, ohne daß der Status dieser

Assoziation geklärt würde. Wahrscheinlich aber verweist die "Ratten"-Assoziation auf Vorstellungskomplexe aus bildender Kunst und Literatur, zumal es sich bei NOSFERATU um eine Literaturverfilmung handelt. Und: wie wäre innerhalb des Kaes'schen Interpretationsschemas das erneute Auftauchen der Ratten in Werner Herzogs NOSFERATU — PHANTOM DER NACHT (Deutschland/Frankreich 1978) zu lesen? Als Beleg für die Kontinuität antisemitischer Dispositionen deutscher Mentalität jenseits gerade aktualisierter politischer Systeme? Besonders in diesen Passagen wird deutlich, daß der Leser der *Geschichte des Deutschen Films* eine leicht aktualisierte Version ("mediale Selbstreflexion") der Kracauerschen Erzählung geboten bekommt, aber keineswegs die neuhistoristische Version.

VII.

How can histories of cinema specify the "differentiations and articulations, the struggles and contradictions, crossing and constituting the cinematic institution?" (Murray 1992, 3).

Aus dem bislang Ausgeführten sollte klargeworden sein, daß eine "neuhistoristische" Arbeit an der Filmgeschichte notwendig über die Darstellungsweise ihrer Ergebnisse zu reflektieren hat. Im Zeichen von "New Historicism" fungiert der Filmgeschichtsschreiber notwendig als 'Bricoleur' (Levi-Strauss) seines Materials. Damit könnte "New Historicism" im besten Falle einlösen, was Lagny und Sorlin – notwendig abstrakt – als "Ausdrucksmethode" zu erhoffender Filmgeschichtsschreibung formuliert haben:

Die beste Lösung könnte darin bestehen, eine Montage auszuarbeiten, die sich nicht damit begnügt, auf passive Weise einen Kommentar im Off zu illustrieren, sondern die eine Dynamik quer durch einen aktiven Bezug zwischen den verwendeten Materialien konstruiert; das Dokument würde nicht mehr ein in die Beweisführung integriertes Zeugnis sein, sondern würde der Stoff des Textes sein; der Eingriff des Historikers würde auf die Korrelation der Elemente, die er ausgewählt hat, beschränkt bleiben (1991, 127).

"New Historicism" kann dazu beitragen, in diesem Sinne die Filmgeschichtsschreibung nachdrücklich kulturwissenschaftlich zu öffnen (vgl. etwa Mayne 1993, 98f.); die Postmoderne-Debatte hat die "Arenen" für die selbstreflexive Neubestimmung der Geschichtsschreibung geschaffen:

Die postmodernen Strömungen zeigen ihre ganze Stärke bei der Kritik dominanter Paradigmen, bei der Unterminierung alter Gewißheiten. Man kann sich jedoch fragen, ob sie sich nicht in ausweglose Widersprüche verstricken müßten, wenn sie tatsächlich die herrschende Meinung bestimmen würden und

eigene Repräsentationen von "Wirklichkeit" vorlegten (Conrad/Kessel 1994, 29).

Die explizit anti-programmatische Ausrichtung des "New Historicism" erlaubt es, diese Herausforderung experimentell zu erproben. Ein wesentlicher Aspekt künftiger Untersuchungen wird in der Erarbeitung adäquater Darstellungsformen liegen, die nicht hinter die theoretischen Prämissen des "New Historicism" zurückfallen. In diesem Bereich wird auch die konkrete Arbeit an Filmen und überschaubaren Fragestellungen wichtige Anregungen liefern, schließlich gilt es, der "erschreckende[n] Autonomie" (Lagny/Sorlin 1991, 126) des Bildes angemessen zu begegnen. "New Historicism" versprache (vielleicht), es nicht "bändigen" (ibid.) zu müssen. In diesem Sinne sinnvoll läßt sich auf den "New Historicism" übertragen, was Murray zur Charakterisierung eines Aufsatzes von Elsaesser formulierte:

[H]e [...] resists the urge to formulate some final, authoritative account [and] seems far more interested in raising questions and stimulating dialogue than in finding answers and coming to conclusions about Weimar film. He thus invites his readers to abandon the desire for closed master narratives in favor of the pleasure associated with intellectually creative process (1992, 9).

Demgemäß läge das Potential des "New Historicism" mit seinen dekonstruktiven Implementen darin, bisherige Topoi der Filmgeschichtsschreibung revisionistisch zu überprüfen und durch zusätzliches Material anzureichern. Dies wäre insbesondere in der traditionell werkorientierten deutschen Filmgeschichtsschreibung zweifelsfrei ein Gewinn. Es ist aber zu fragen, inwieweit ein methodisch konsequenter "New Historicism" überhaupt in der Lage ist, längere Zeiträume oder größere Samples zu bearbeiten. In seinem Interesse fürs Partikulare, Abseitige, Übersehene und Vergessene käme dem "New Historicism" jedoch eine wichtige Funktion bei der permanenten Infragestellung des Kanons zu. Das Konzept einer radikalen (Re-)Kontextualisierung des Filmtextes und der (Re-)Konstruktion eines Netzwerkes von Zirkulationen eröffnet natürlich die Frage nach dem Stellenwert des Einzelfilms, der Ausgangspunkt oder zentrierendes Moment der Narration bleibt (bleiben muß?). Oder – anders gefragt: Gibt es eine Filmgeschichtsschreibung ohne Filme?⁴⁵ Hans Robert Jauß hat im Zusammenhang mit dem

⁴⁵ Radikale Kontextualisierung würde die Genese von Studien ermöglichen, bei denen Filme vielleicht noch im Bereich der Fußnoten erschienen. Damit würde die Filmgeschichte, wie Lagny meint, ihrer Identität beraubt. Sie postuliert dagegen nachdrücklich: "[T]here is a crucial condition, whatever the starting point of view, of the methodological approaches and the relationships taken into consideration: the core is the

"New Historicism" von einer Dialektik "zwischen Kanon und Lizenz" gesprochen. Demgemäß radikalisiere "der *New Historicism*, soweit er sich als *Cultural Materialism* versteht" (1994, 315f; Herv.i.O.) im Zeichen von 'Otherness'⁴⁶ die ohnehin erweiterte Quellsituation, wie sie die Sozial- und Strukturgeschichte der 60er Jahre durchgesetzt habe. Aufgrund der spezifischen Produktionsweise von Literatur dürfte die Revision des Kanons im Zeichen von 'Otherness' ihre Produktivität sehr weitgehend auf diesem Gebiet erweisen. Sicherlich gibt es global gesehen marginalisierte Filmpraxen, die heranzuziehen wären oder auch bereits herangezogen wurden, aber im Bereich des Films ist Marginalisierung auch denkbar in der Form des 'Nicht-Realisierten'. Daran knüpft sich die Frage, inwieweit Filmgeschichtsschreibung einen Platz bieten kann für nicht gedrehte Filme, also für eine Geschichte historisch nicht wirksam gewordener Möglichkeiten.⁴⁷ Eine weitere Frage schließt sich an: Inwieweit zeigt der "New Historicism" – auch hierin der "deconstruction" ähnelnd – eine Präferenz für bestimmte ästhetische Strukturen, die von ihm 'liegen'. Ebenso wie Greenblatt sich vorzüglich Texten von Shakespeare und Marlowe widmet, scheinen im Bereich des Films bestimmte Filme dem "New Historicism" näher als andere: z.B. die Essay-Filme von Chris Marker, Alexander Kluge oder Harun Farocki, z.B. Filme, die ostentativ synthetisch strukturiert sind wie *ZABRISKIE POINT* (USA 1969, Michelangelo Antonioni), *PIERROT LE FOU* (Frankreich 1965, Jean-Luc Godard) oder *STRANGE DAYS* (USA 1995, Kathryn Bigelow). Zu fragen bleibt, inwieweit auf dieser Folie "Film" ein weiteres Mal, anders auf seinen Status als historische Quelle zu befragen wäre (vgl. Lagny/Sorlin 1991, 122ff)? Zu fragen ist auch, ob sich das hier vorgestellte Projekt einer Filmgeschichte als Kulturgeschichte (und damit als Gesellschaftsgeschichte)

film text, because only the film is the sign that cinema does exist (or doesn't exist any longer)" (1994, 41).

⁴⁶ Vgl. Jaub: "*Otherness* meint dabei nicht allein, was sich der Herrschaft einer sozialen Ordnung nicht fügte, an den Rand der offiziellen Kultur gedrängt wurde und dort mit Duldung der Autorität sein Dasein fristen durfte. *Otherness* meint in ideologiekritischer Sicht zugleich, daß die Subversion marginaler Kulturen sich selbst wieder entfremdet wurde. Denn eine Lizenz zum Anderssein, die sie scheinbar eigenmächtig beanspruchten, konnte hinter ihrem Rücken *de facto* von der Macht der Ideologie ausgehen, sofern diese das ihr Unbotmäßige in das Anderssein zu verstoßen pflegt [...], um ihre Herrschaft [...] durch 'repressive Toleranz' zu sichern" (1994, 315f; Herv.i.O.).

⁴⁷ Diesbezüglich anregende Überlegungen finden sich bei Elsaesser (1995); vgl. auch Kaes: "Die Existenz eines Filmes wird [...] selbst problematisiert und nicht mehr wie in den üblichen Filmgeschichten einfach für selbstverständlich hingenommen" (1992, 57).

– so es gelänge – am Ende nur noch marginal mit den Filmen beschäftigte? Insofern führt "New Historicism" als methodischer Ansatz einer kulturwissenschaftlich orientierten Filmgeschichtsschreibung notwendig über eine bloße *Film*-Geschichtsschreibung hinaus. Vielleicht handelt es sich beim "New Historicism" also nur um eine – immerhin notwendige – Zwischenstation auf dem Weg zu einer theoretisch avancierten (postmodernen!, vgl. Sieder 1994, 468) interdisziplinären Kulturwissenschaft (vgl. Hebel 1992, 339)⁴⁸, die allererst ein institutionelles Äquivalent zu den 'Cultural Studies' zu entwickeln hätte. Erste, tastende Versuche in diese Richtung wurden jüngst vorgelegt (Glaser/Luserke 1996; Hansen 1995; Sieder 1994; Matejovski 1996) und harren ihrer Resonanz. Am Ende ihres längeren Aufsatzes zu Greenblatt zieht Schlaffer eine kritische Bilanz des vorgestellten Verfahrens:

Im Unterschied zur historischen Hermeneutik, die Tiefe und Wahrheit einer Kultur begreifen will, ist die ethnologische Hermeneutik eine der Oberfläche, des Scheins und [...] der Repräsentationen. [...] Dies ist das Glück, das Greenblatt seinen Lesern verschafft: das Vertrauen in eine Erkenntnis über Blick, Geste, Körper, Kleid, über Zeichen also, die so verständlich sind, da sie zu den Sinnen sprechen (1995b, 22).

Das klingt bescheiden, aber wenn ich bedenke, daß es in unseren Kontext(en) vorzüglich um Bilderwelten und darum geht, bestimmte Mechanismen einer "Kultur in Aktion" (ibid., 12) angemessen zu beschreiben, dann könnte der "New Historicism" im Rahmen einer umfassenden Kulturwissenschaft seine Produktivkräfte entfalten.

⁴⁸ Vgl. hierzu auch das Themenheft zu "Cultural Studies" der *New German Critique*, 65, 1995, als dessen Beiträger Kaes Thesen zu "Film Studies/Cultural Studies" entwickelt und Greenblatt erwähnt – nur vom "New Historicism" ist keine Rede mehr. Zumindest im Bereich der Literaturwissenschaft(en) scheint demgemäß die Perspektive in Richtung "Literaturwissenschaft als Kulturwissenschaft" (Glaser/Luserke 1996; Hansen 1995) zu weisen, wobei dem "New Historicism" die Funktion zukäme, bestimmte Debatten zu forcieren – ohne jedoch selbst zum Paradigma zu werden.

Literatur

- Adorno, Theodor W. (1973) *Ästhetische Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Allen, Robert C. / Gomery, Douglas (1985) *Film History. Theory and Practice*. New York: Random House.
- Ankersmit, Frank R. (1993) Historismus, Postmoderne und Historiographie. In: *Geschichtsdiskurs*. Bd. I. Hrsg. v. Wolfgang Küttler, Jörn Rüsen & Ernst Schulin. Frankfurt a.M.: Fischer, S. 65-84.
- Aurich, Rolf (1995) Frage und Antwort. Umfrage: Film und Geschichte. In: *Filmwärts*, 34/35, S. 25-50.
- Bahners, Patrick (1991) Charisma mit Zinseszins. Stephen Greenblatt verhandelt mit Shakespeare über sein Zeitalter. In: *FAZ* v. 31.7.1991.
- (1994) Zirkelschluß. Mit Greenblatt um die Welt. In: *FAZ* v. 19.1.1994.
- Baßler, Moritz (Hrsg.) (1995) *New Historicism. Literaturgeschichte als Poetik der Kultur*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Benjamin, Walter (1974) Literaturgeschichte und Literaturwissenschaft [1931]. In: Ders.: *Der Stratege im Literaturkampf*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 7-14.
- (1980) *Illuminationen. Ausgewählte Schriften*. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Berg, Eberhard / Fuchs, Martin (Hrsg.) (1993) *Kultur, soziale Praxis, Text*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Berger, Peter L. / Luckmann, Thomas (1980) *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- Berghahn, Klaus L. (1992) Editorial Introduction. In: *Monatshefte* 84,2, S. 141-147.
- Bürger, Peter (1979) *Vermittlung – Rezeption – Funktion*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Clover, Carol J. (1987) Her Body, Himself. Gender in the Slasher Film. In: *Representations*, 20, S. 187-228.
- Cole, Gerald / Williams, Peter (1986) *Clint Eastwood*. München: Heyne.
- Conrad, Christoph / Kessel, Martina (Hrsg.) (1994) *Geschichte schreiben in der Postmoderne. Beiträge zur aktuellen Diskussion*. Stuttgart: Reclam.
- / Kessel, Martina (1994) Geschichte ohne Zentrum. In Conrad/Kessel 1994, S. 9-36.
- Daniel, Ute (1993) "Kultur" und "Gesellschaft". Überlegungen zum Gegenstandsbereich der Sozialgeschichte. In: *Geschichte und Gesellschaft* 19,1, S. 69-99.
- Eggert, Hartmut / Profitlich, Ulrich / Scherpe Klaus R. (Hrsg.) (1990) *Geschichte als Literatur*. Stuttgart: Metzler.
- Elsaesser, Thomas (1986) The New Film History. In: *Sight & Sound* 55,4, S. 246-251.
- (1986) Film History as Social History. The Dieterle/Warner Brothers Bio-pic. In: *Wide Angle* 8,2, S. 15ff.
- (1995) *Frühes deutsches Kino. Fallstudien oder Gesamtdarstellung?* Ms. Amsterdam.
- Engell, Lorenz (1992) *Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte*. Frankfurt a.M./New York/Paris: Campus.
- (1995) *bewegen beschreiben. Theorie zur Filmgeschichte*. Weimar: VDG.
- Erhart, Walter (1994) Plädoyer für Moden. In: *Jahrbuch der Deutschen Schiller Gesellschaft* 38, S. 415-422.

- (1996) Internationalisierung – Pluralisierung – Interpretation. In: *Wie international ist die Literaturwissenschaft?* Hrsg. v. Lutz Danneberg et al. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 314ff.
- Fluck, Winfried (1995) Die 'Amerikanisierung' der Geschichte im "New Historicism". In: Baßler 1995, S. 229-250.
- Fohrmann, Jürgen (1993) Über das Schreiben von Literaturgeschichte. In: *Geist, Geld und Wissenschaft*. Hrsg. v. Peter J. Brenner. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, S. 175-202.
- Fox-Genovese, Elisabeth (1989) Literary Criticism and the Politics of the New Historicism. In: Veeseer 1989, S. 213-224.
- Gallagher, Catherine (1989) Marxism and the New Historicism. In: Veeseer 1989, S. 37-48.
- Geertz, Clifford (1983) *Dichte Beschreibung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1990) *Die künstlichen Wilden*. München/Wien: Hanser.
- Geser, Guntram / Loacker, Armin (1994) Neuere Filmgeschichtsschreibung. Entwicklungslinien und Defizite. In: *Filmkunst*, 143, S. 23-33.
- Glaser, Renate / Luserke, Matthias (Hrsg.) (1996) *Literaturwissenschaft – Kulturwissenschaft*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- Greenblatt, Stephen (1987) Capitalist Culture and the circulatory system. In: *The Aims of Representation. Subject/Text/History*. Ed. by Murray Krieger. New York: Columbia Univ. Press, S. 267-273.
- (1990a) *Verhandlungen mit Shakespeare*. Berlin: Wagenbach.
- (1990b) *Learning to Curse*. New York/London: Routledge.
- (1990c) Culture. In: *Critical Terms for Literary Study*. Ed. by Frank Lentricchia & Thomas McLaughlin. Chicago/London, S. 225-232.
- (1993) Kindly Visions [Rezension]. In: *The New Yorker* v. 11.10.1993.
- (1994) *Wunderbare Besitztümer. Die Erfindung des Fremden: Reisende und Entdecker*. Berlin: Wagenbach.
- (1995a) *Schmutzige Riten*. Frankfurt a.M.: Fischer.
- (1995b) Grundzüge einer Poetik der Kultur. In: Greenblatt 1995a, S. 107-122.
- Greffrath, Bettina (1995) *Gesellschaftsbilder der Nachkriegszeit. Deutsche Spielfilme 1945-1949*. Pfaffenweiler: Centaurus.
- Hansen, Klaus P. (1995) *Kultur und Kulturwissenschaft*. Tübingen/Basel: Francke.
- Haralovich, Mary Beth (1986) The Social History of Film. Heterogeneity and Mediation. In: *Wide Angle* 8,2, S. 4ff.
- Hebel, Udo J. (1992) Der amerikanische "New Historicism" der achtziger Jahre. Bestandsaufnahme einer neuen Orthodoxie kulturwissenschaftlicher Literaturinterpretation. In: *Amerikastudien – American Studies* 37,2, S. 325-347.
- Hickethier, Knut (1989) Filmgeschichte zwischen Kunst- und Mediengeschichte. Zur Einleitung. In: *Filmgeschichte schreiben. Ansätze, Entwürfe und Methoden. Dokumentation der Tagung der GFF 1988*. Hrsg. v. Knut Hickethier. Berlin: Edition Sigma, S. 7-22.
- Hoberman, J. (1995) NASHVILLE contra JAWS. In: *The Last Great American Picture Show*. Hrsg. v. Alexander Horwarth: Wien: Viennale/Wespennest, S. 270-299.
- Hohendahl, Peter Uwe (1992): A Return to History? The New Historicism and its Agenda. In: *New German Critique*, 55, S. 87-104.

- (1990) Nach der Ideologiekritik: Überlegungen zu geschichtlicher Darstellung. In: Eggert/Profflich/Scherpe 1990, S. 77-90.
- Iggers, Georg G. (1995) Zur 'Linguistischen Wende' im Geschichtsdenken und in der Geschichtsschreibung. In: *Geschichte und Gesellschaft* 21,4, S. 557-570.
- Jauß, Hans Robert (1994) Alter Wein in neuen Schläuchen? Bemerkungen zum New Historicism. In: Ders.: *Wege des Verstehens*. München: Fink, S. 304-323.
- Jeismann, Michael (1995) Verpuppt. Traum der Sozialgeschichte. In: *FAZ* v. 22.11.1995.
- Jelavich, Peter (1989): Contemporary Literary Theory. From Deconstruction Back to History. In: *Central European History* 22,3/4, S. 360-380.
- (1995) Poststrukturalismus und Sozialgeschichte – aus amerikanischer Perspektive. In: *Geschichte und Gesellschaft* 21,2, S. 259-289.
- Jehlen, Myra (1990) The Story of History told by the New Historicism. In: *Reconstructing American Literary and Historical Studies*. Ed by Günter Lenz. Frankfurt a.M./New York: Campus, S. 308-323.
- Kaes, Anton (1989) New Historicism and the Study of German Literature. In: *German Quarterly* 62,2, S. 210-219.
- (1990) New Historicism: Literaturgeschichte im Zeichen der Postmoderne. In: Eggert/Profflich/Scherpe, S. 56-66.
- (1991) Aspekte einer neuen deutschen Filmgeschichte. In: *Medien / Kultur. Knilli zum Sechzigsten*. Hrsg. v. Siegfried Zielinski & Knut Hickethier. Berlin: Spiess, S. 329-338.
- (1992a) Filmgeschichte als Kulturgeschichte. In: *Filmkultur zur Zeit der Weimarer Republik*. Hrsg. v. Uli Jung & Werner Schatzberg. München [...]: Saur, S. 54-64.
- (1992b) New Historicism: Writing Literary History in the Postmodern Era. In: *Monatshefte* 84,2, S. 148-157.
- (1993) Weimarer Republik. In: *Geschichte des deutschen Films*. Hrsg. v. Anton Kaes, Wolfgang Jacobsen & Hans Helmut Prinzler. Stuttgart: Metzler, S. 39-100.
- (1995a) German Cultural History and the Study of Film. In: *New German Critique*, 65, S. 47-58.
- (1995b) How German is it? Probleme beim Schreiben einer nationalen Filmgeschichte. In: *Filmkunst*, 148, S. 54-63.
- Koch, Gertrud (1982) Schwierigkeiten beim Schreiben von Filmgeschichte. In: *Kirche und Film* 35,1/2, S. 14-17.
- Kocka, Jürgen (1993) Sozialgeschichte der neunziger Jahre. In: *Die Neue Gesellschaft / Frankfurter Hefte* 40,12, S. 1125-1129.
- Kriest, Ulrich (1995) "Denen ihr Spiel *nicht* spielen?". Einige Überlegungen zur aktuellen Repräsentation von 'Jugendkultur(en)' in Film, Fernsehen, Forschung und Presse. In: *Weimarer Beiträge* 41,3, S. 376-396.
- Krotz, Friedrich (1992) Kommunikation als Teilhabe. Der 'Cultural Studies Approach.' In: *Rundfunk und Fernsehen* 40,3, S. 412-431.
- Lagny, Michèle (1994): Film History: or History Expropriated. In: *Film History* 6,1, S. 26-44.
- / Sorlin, Pierre (1991): Zwei Historiker nach einem Film: ratlos. In: *Bilder schreiben Geschichte: Der Historiker im Kino*. Hrsg. v. Rainer Rother: Berlin: Wagenbach, S. 111-128.
- Lennox, Sara (1992) Feminism and New Historicism. In: *Monatshefte* 84,2, S. 159-70.

- Lentricchia, Frank (1989) Foucault's Legacy: A New Historicism? In: Veeseer 1989, S. 231-242.
- Liu, Alan (1989) The Power of Formalism: The New Historicism. In: *English Literary History* 56,4, S. 721-771.
- Loiperdinger, Martin (1993) Das frühe Kino der Kaiserzeit. In: *Der Deutsche Film*. Hrsg. v. Uli Jung. Trier: Wissenschaftlicher Verlag, S. 21-50.
- Lowry, Stephen (1995) *Filmgeschichte als Sozialgeschichte*. Ms. Braunschweig.
- Lützeler, Paul Michael (1990) Der postmoderne Neohistorismus in den amerikanischen 'humanities'. In: Eggert/Profitlich/Scherpe 1990, S. 67-76.
- Luhmann, Niklas (1992) *Beobachtungen der Moderne*. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- (1995) Dekonstruktion als Beobachtung zweiter Ordnung. In: *Differenzen. Systemtheorie zwischen Dekonstruktion und Konstruktivismus*. Hrsg. v. Henk de Berg & Matthias Prangel: Tübingen/Basel: Francke, S. 9-35.
- Lyotard, Jean-François (1986) *Das postmoderne Wissen*. Graz/Wien: Böhlau.
- Marcus, Greil (1992) *Lipstick Traces. Von Dada bis Punk – kulturelle Avantgarden und ihre Wege aus dem 20. Jahrhundert*. Hamburg: Rogner & Bernhard.
- Matejovski, Dirk (1996) Von der Sinnstiftung zum Informationsdesign? Die Kulturwissenschaften in den neuen Medienwelten. In: *Literatur im Informationszeitalter* Hrsg. v. Friedrich A. Kittler & Dirk Matejovski. Frankfurt a.M./New York, S. 252-251.
- Mayne, Judith (1993) *Cinema and Spectatorship*. London/New York: Routledge.
- Mikos, Lothar (1995) Filmgeschichte als Rezeptions- und Wirkungsgeschichte. In: *Jahrgänge. 40 Jahre HFF 'Konrad Wolf'*. Im Auftrage des Rektors der HFF hrsg. v. Egbert Lipowski & Dieter Wiedemann, S. 155-175 (Beiträge zur Film- und Fernsehwissenschaft, 47.).
- Montrose, Louis A. (1989) Professing the Renaissance: The Poetics and Politics of Culture. In: Veeseer 1989, S. 15-36.
- Müller, Corinna (1994) *Frühe Deutsche Kinematographie. Formale, wirtschaftliche und kulturelle Entwicklungen*. Stuttgart/Weimar: Metzler.
- Müller, Harro (1995) Literaturwissenschaft heute. In: *Literaturwissenschaft*. Hrsg. v. Jürgen Fohrmann & Harro Müller. München: Fink, S. 331-341.
- Murray, Bruce A. (1992) Introduction. In: *Framing the Past. The Historiography of German Cinema and Television*. Ed. by Bruce Murray & Christopher J. Wickham. Carbondale/Edwardsville: Southern Illinois Press, S. 1-41.
- Newton, Judith L. (1989) History as Usual? Feminism and the "New Historicism." In: Veeseer 1989, S. 152-167.
- Paech, Joachim (1993) Wie soll man Filmgeschichte schreiben? In: *epd-Film*, 9, S. 22-27.
- Pechter, Edward (1987) The New Historicism and its Discontents: Politicizing Renaissance Drama. In: *PMLA* 102,3, S. 292-303.
- Prangel, Matthias (1995) Kontexte – aber welche? Mit Blick auf einen systemtheoretischen Begriff 'objektiven Textverstehens'. In: *Differenzen. Systemtheorie zwischen Dekonstruktion und Konstruktivismus*. Hrsg. v. Henk de Berg & Matthias Prangel. Tübingen/Basel: Francke, pp.153-69.
- Reichardt, Ufried (1991) Poststrukturalismus und der New Historicism: Geschichte(n) und Pluralität. In: *Arbeiten aus Anglistik und Amerikanistik* 16,2, S. 205-223.
- Reisenleitner, Markus (1992) Kulturgeschichte auf der Suche nach dem Sinn. In: *Österreichische Zeitschrift für Geschichte*, 1, S. 7-30.

- Röcke, Werner (1995) 'New Historicism'. Perspektiven einer kulturwissenschaftlichen Mediävistik. In: *Germanistik – disziplinäre Identität und kulturelle Leistung*. Hrsg. v. Ludwig Jäger. Weinheim: Beltz/Athenäum, S. 214-228.
- Rogin, Michael Paul (1984) "Kiss me deadly." Communism, Motherhood, and Cold War Movies. In: *Representations*, 6, S. 1-36.
- (1985) "The Sword became a Flashing Vision." D.W. Griffith's THE BIRTH OF A NATION. In: *Representations*, 9, S. 150-195.
- (1987) *RONALD REAGAN, THE MOVIE and Other Episodes in Political Demonology*. Berkeley [...]: California Univ. Press.
- (1994) "Make my Day!" Spectacle as Amnesia in Imperial Politics. In: Veesper 1994, S. 229-254.
- Schlaffer, Hannelore (1992) Geschichte als Anekdote. In: *Frankfurter Rundschau* v. 17./18.11.1992.
- (1994a) Shakespeare und Schwarzenegger. Ein Gespräch mit dem Kulturforscher Stephen Greenblatt. In: *Frankfurter Rundschau* v. 16.4.1994.
- (1994b) Ethnographie der Literatur. In: *Freibeuter*, 62, S. 11-22.
- Scholz-Williams, Gerhild (1989) Geschichte und die literarische Dimension. Narrativik und Historiographie in der anglo-amerikanischen Forschung der letzten Jahrzehnte. Ein Bericht. In: *DVjS* 63,2, S. 315-392.
- Seeblen, Georg (1982) Zwischen Film und Geschichte steht die Angst. Anmerkungen zu Karsten Wittes Thesen, anderen Beiträgen zu Schwierigkeiten mit der Filmgeschichte und, ach, überhaupt. In: *Kirche und Film*, 6, S. 26-34.
- (1982) Abenteuer im Tal der toten Augen. Einige Thesen zum Stand von Filmbetrachtung und Filmgeschichtsschreibung, BRD, Sommer 1982. In: *Kirche und Film*, 9, S. 2-10.
- Selden, Raman (1989) New Historicism. In: Ders.: *A Reader's Guide to Contemporary Literary Theory*. 2. ed. Lexington: Harvester Wheatsheaf, S. 103-112.
- Sieder, Reinhard (1994) Sozialgeschichte auf dem Weg zu einer historischen Kulturwissenschaft? In: *Geschichte und Gesellschaft* 20,3, S. 445-468.
- Simonis, Annette (1995) "New Historicism" und "Poetics of Culture": "Renaissance Studies" und Shakespeare in neuem Licht. In: *Literaturwissenschaftliche Theorien, Modelle und Methoden*. Hrsg. v. Ansgar Nünning. Trier: WVT, S. 153-172.
- Struck, Wolfgang (1995) Soziale Funktion und kultureller Status literarischer Texte oder: Autonomie als Heteronomie. In: *Einführung in die Literaturwissenschaft*. Hrsg. v. Miltos Pechlivanos et al. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 182-199.
- Thomas, Brook (1991) *The New Historicism and other Old-Fashioned Topics*. Princeton: Princeton Univ. Press.
- Tillner, Georg (1992) film lesen, geschichte schreiben. In: *und². texte zu film und kino*. Hrsg. v. Karl Sierek & Gernot Heiß. Wien: PVS Verleger, S. 54-60.
- Ulbricht, Otto (1994) Mikrogeschichte. Versuch einer Vorstellung. In: *GWU* 45,6, S. 347-367.
- Veenstra, Jan R. (1995) The New Historicism of Stephen Greenblatt. In: *History & Theory* 34,3, S. 174-198.
- Veesper, H. Aram (ed.) (1989) *The New Historicism*. London/New York: Routledge.
- (1994) *The New Historicism Reader*. London/New York: Routledge.

- Wehler, Hans-Ulrich (1987ff) *Deutsche Gesellschaftsgeschichte*. Bd. 1-3. München: C.H. Beck.
- Wenzel, Eike (1994) Vorwort. In: *Augen-Blick*, 17, S. 5-9.
- (1994) Kon-Texte. Einige Beobachtungen zum Umgang mit Geschichte in Alexander Kluges *DIE PATRIOTIN*. In: *Augen-Blick*, 17, S. 68-94.
- (1995) Denk-Bilder und Zeit-Zeichen. Wirklichkeit und Geschichte im essayistischen Dokumentarfilm. In: *Medienwissenschaft* 12,1, S. 12-23.
- Winter, Helmut (1989) Im Kraftfeld der Macht. "New Historicism" – eine neue Schule der Literaturwissenschaft. In: *FAZ* v. 7.6.1989.
- Witte, Karsten (1981) Wie Filmgeschichte schreiben? In: *Kirche und Film*, 34,12, S. 12-13.
- Ziegler, Heide (1990) Directions in German American Studies: The Challenge of the "New Historicism." In: *Germany and German Thought in American Literature and Cultural Criticism*. Ed. by Peter Freese. Essen: Die blaue Eule, S. 356-368.

Nico de Klerk

Vorfürkopen im Zeugenstand

Überlegungen aus dem Filmarchiv^{*}

Anstatt die Zeitung zu lesen, geht der Flaneur der Pariser Boulevards für 10 Centimes ins Pathé Journal, sieht am Eingang die Plakate mit den telegraphisch übermittelten Börsenberichten an, vergewissert sich im Kino über das, was in der letzten Zeit sich in der Welt ereignet hat, und verläßt den Raum im Vollgefühl eines gebildeten, kosmopolitisch interessierten Westeuropäers (Altenloh 1914, 36)

Trotz der erzählerischen Freiheiten, die sich Emilie Altenloh in ihrer Untersuchung von 1914 nimmt, wird der Gehalt an beobachteter Wirklichkeit in dieser Szene spürbar. Die Bedeutung, die ihr beigemessen wird – aus einem beiläufigen Kinobesucher wird unversehens ein Westeuropäer im "Vollgefühl" seiner Bildung und seiner Interessen –, ist vielsagend und typisch für die öffentliche Reaktion auf Neuheiten, wie die Wochenschau damals eine war. Man kann sich gut vorstellen, wie unser kosmopoliter Held auf die Straße hinaustritt und schwungvoll seinen Hut aufsetzt. Zusätzlich erinnert die Pointiertheit der Beschreibung an öffentliche Szenen von heute – man denke nur an die übertriebenen Gesten, mit denen die Besitzer von *handys* ihre Geräte zücken.

Zugegebenermaßen mag auch der relative Mangel an Beschreibungen von Erlebnissen des Kinobesuchs zur Wirkung dieser Textstelle beitragen. Schließlich ist das Kinoerlebnis, die Art, in der ein Publikum oder ein einzelner Zuschauer auf das jeweilige Angebot reagierte, einer der flüchtigsten Aspekte der Filmgeschichte. Und da auf diesem Gebiet so vieles undokumentiert geblieben ist, ist jeder Hinweis, selbst noch der zur Hälfte fikionalisierte, schon allein deshalb wertvoll, weil es ihn gibt. Abgesehen von schriftlichen Dokumenten, ob wissenschaftlicher oder biographischer Art, müssen die meisten dieser Hinweise stummen Zeugen entlockt werden: Unterlagen, die den Kartenverkauf oder die Einnahmen vom Bierverkauf an der

* Erstveröffentlichung unter dem Titel: Print Matters. Filmarchival Reflections. In: *Nonfiction from the Teens. The 1994 Amsterdam Workshop*. Ed. by Daan Hertogs & Nico de Klerk. Amsterdam: Nederlands Filmmuseum 1994, S. 67-72.

Theke dokumentieren; die versteinerten Posen des Personals oder der Kunden auf Fotografien; Grundrisse von Vorführräumen oder die noch existierenden Gebäude selbst, in denen das Gelächter, das Geschrei, die Buhrufe oder das leise Schluchzen längst verhallt sind. Im Laufe der Forschungen zum frühen nichtfiktionalen Film am Nederlands Filmmuseum fanden sich nun noch weitere, möglicherweise etwas beredtere Zeuginnen: Vorführkopien.

Allerdings ist die Zeugenvernehmung in diesem Fall keineswegs unproblematisch. Die Schriften zum frühen Kino leisten hier keine wesentliche Hilfestellung, da sie nicht immer genau zwischen Filmtitel und Einzelkopie unterscheiden. Anscheinend haben diejenigen, die sich die Produktionsmaterialien angesehen und festgestellt haben, daß von einem Titel dutzende, wenn nicht hunderte von Kopien angefertigt wurden, nicht immer ein Archiv aufgesucht, um dort festzustellen, daß all diese Doppelgänger mit den Jahren aufgehört haben, sich zu gleichen. Zwischen der Freigabe durch die Produktionsgesellschaft und der Aufbewahrung durch denjenigen, der zufällig ein Interesse daran hatte, sie zu behalten, wird die Vorführkopie eine Reihe von Änderungen durchlaufen haben. Das ist größtenteils auf die Handhabung durch Verleih und Vorführer zurückzuführen, wenngleich auch ortsspezifische politische oder juristische Umstände selbstverständlich ihre Spuren hinterlassen – man denke nur an die Zensur.

Natürlich werden sich die Unterschiede zwischen den Dokumenten der Produktionsgesellschaften und den noch existierenden Kopien verdoppeln und verdreifachen, je nachdem, wie viele Kopien eines Titels erhalten geblieben sind. Das belegen zum Beispiel die zwei Nitratkopien im Nederlands Filmmuseum von Martin und Osa Johnsons Filmreportage über ihre Reise in den Südpazifik im Jahre 1917 (ursprünglich 1918 als *AMONG THE CANNIBALS OF THE SOUTH PACIFIC* herausgebracht): Bei der einen Kopie handelt es sich um eine für die Kinos bestimmte sensationsheischende Version, während die andere, gemäßigte Variante für den Verleih im Bildungsbereich gedacht war. Die beiden Kopien unterscheiden sich hinsichtlich der Auswahl und Reihenfolge der Einstellungen, der Zwischentitel, der Farbe und der Gesamtlänge (doch sind beide Versionen wiederum kürzer als die Kopie, die bei der amerikanischen Premiere vorgeführt wurde, und sie sind ebenfalls kürzer als die Version, die unter neuem Titel und mit neuen Zwischentiteln versehen im Laufe des Jahres neu herausgebracht wurde). Die beiden Kopien wurden von zwei verschiedenen Firmen verliehen und hatten sogar jede ihren eige-

nen Titel.¹ Hinzu kommt, daß die Unterschiede in der Kolorierung oder in der Verwendung und dem Inhalt von Zwischentiteln (wenn überhaupt vorhanden) nur zwei der augenfälligsten Aspekte sind, an denen die Variationsbreite zwischen einzelnen Kopien, abhängig vom Entstehungszeitraum eines Films, offensichtlich wird.

Abgesehen von den Spuren, die das Alter der Kopie und die Lagerbedingungen unvermeidlich und unwiderrufbar hinterlassen, müssen Veränderungen allerdings nicht notwendigerweise als Schäden angesehen werden.² Begriffe wie "Schaden", "Verstümmelung" oder "Verlust" verweisen alle auf ein Verständnis von Filmrestaurierung, bei dem das Konzept des Originals im Vordergrund steht. Sie scheinen nahezulegen, daß eine Kopie, die mehr oder weniger vom zugehörigen Negativ oder von den verfügbaren Daten in Katalogen und anderen Produktionsunterlagen abweicht, irgendwie ein Notbehelf sei, ein Film, der Vollständigkeit und Authentizität vermissen lasse – folglich ein Film, der restauriert werden müsse.

Der Vorrang des Originals resultiert nicht nur aus einer Praxis und Ethik der Filmrestaurierung: denn in dieser Auffassung konvergiert ein vorherrschender Begriff von Filmgeschichte mit dem der Filmerhaltung. Allgemein gesagt bildet der Film, wie er von den Filmemachern oder der Produktionsgesellschaft intendiert wurde, in beiden Sichtweisen den zentralen Gegenstand der Auseinandersetzung. Und für beide Auffassungen liegt in der Identifizierung eine wesentliche Methode zur Erlangung dieses Gegenstands. Das bedeutet zum einen die Ermittlung der Namen, Daten, Orte und anderer Indizien, die der Kopie ihre "*identité civile*" geben, wie es in einer jüngst erschienenen Filmographie heißt (Gaudreault 1993). Zum anderen gilt es dann, die stilistischen Qualitäten des Films zu untersuchen, seine "*identité*

1 Der Titel der kommerziellen Version lautet DE AVONTUREN VAN MARTIN JOHNSON ONDER DE KANNBALEN OP DE ZUIDZEE-EILANDEN (DIE ABENTEUER MARTIN JOHNSONS UNTER DEN KANNIBALEN DER SÜDSEE-INSELN). Die andere hieß BIJ DE MENSCHENETERES IN AUSTRALIE (UNTER DEN MENSCHENFRESSERN AUSTRALIENS).

2 Manchmal kann der Verfall sogar eine Kopie aufwerten: In einer Rezension des Kompilationsfilms PARIS 1900 beschreibt ein überraschter André Bazin eine Einstellung von Monet bei der Arbeit in seinem Garten, in der die Veränderung der Emulsion den Eindruck eines impressionistischen Gemäldes erweckt (vgl. Bazin 1958). Ein weiterer Fall solch glücklicher Verschönerung sind die durch Solarisation entstandenen Gewitterwolken, die sich über den Köpfen einer unschuldigen Touristengruppe in der Kopie des Nederlands Filmmuseum von MONACO. PER TREIN VAN MONACO NAAR DE ITALIAANSCH GRENZ (MONACO. MIT DEM ZUG VON MONACO AN DIE ITALIENISCHE GRENZE, Frankreich/Niederlande 1915) zusammenziehen.

expressive" zu ermitteln, um ihn der entsprechenden evolutionären Stufe der Filmgeschichte zuzuordnen.

Das Bestreben, die mehr oder weniger unberührte Fassung einer Kopie wiederherzustellen, sie also in etwa so zu restaurieren, wie sie das Tor der Produktionsgesellschaft verlassen hat, ist natürlich für die Geschichte des Filmmachens von herausragender Bedeutung.³ Doch kümmert sich die Geschichte häufig nicht darum, was danach geschah. Die Filmgeschichtsschreibung stellt – mit anderen Worten – den Produktionsaspekt über alles andere. Das hat den offensichtlichen Vorteil, daß dabei relativ unzweideutige Daten herauskommen, die wiederum die notwendigen Bezugsquellen darstellen, mit denen sich noch erhaltene Kopien abgleichen lassen. Und dennoch werden die Filmarchive im Regelfall eine ganze Reihe von Kopien beherbergen, die sich nur ungefähr identifizieren lassen. Darüber hinaus ist eine Kopie oft der einzige noch existierende Beweis dafür, daß ein Film überhaupt je hergestellt wurde. Nun könnte dieser Informationsmangel natürlich durch das Fehlen von Zeit, Geld oder Quellen für die Ermittlung eines Originals bedingt sein und sich somit als bloß vorübergehendes Defizit erweisen. Doch ist es ebenso möglich, daß es von Anfang an gar kein Original gab. So sind viele Kopien zum Beispiel um Einstellungen oder Szenen erweitert, die aus anderen herausgeschnitten wurden. Und es mangelt nicht an Kopien, die ausschließlich aus kompiliertem Material bestehen: Wenn der Begriff *found footage* auch relativ neu sein mag, so hat die entsprechende Vorgehensweise inzwischen ein ehrwürdiges Alter erlangt. Folglich kann der Versuch, jeden einzelnen Meter einer Kopie zu ihrem Ursprung zurückzuverfolgen, sich als müßig erweisen.

Da zusätzlich die Handhabung der Vorführkopien durch Verleiher oder Vorführer dazu geführt hat, daß stilistische Merkmale um- oder herausgeschnitten oder auf andere Weise mißachtet wurden, scheint auch die formale Analyse in diesen Fällen nur bedingt von Nutzen. Wenn man dann noch die Programmformate berücksichtigt, innerhalb derer frühe Filme gewöhnlich vorgeführt wurden, so liegt der Verdacht nahe, daß solche analytischen Verfahren, die die systematischen und intentionalen Eigenschaften eines Films betonen, erst recht unangemessen sind. Da sie sich herkömmlicherweise auf den Einzelfilm beschränken, entgehen diesen Analysen die thematischen,

³ Doch ist die Sache auch in diesem Fall keineswegs unzweideutig. Die Farbe läßt zum Beispiel den Begriff des Originals problematisch werden, da es für die Produktionsgesellschaften keineswegs ungewöhnlich war, verschieden kolorierte Fassungen eines Titels auf den Markt zu bringen (vgl. Ledig/Ullmann 1988).

assoziativen und anderen Verbindungen, die aus der Kontiguität verschiedener Filme innerhalb eines Programms entstehen können; dabei handelt es sich um einmalige Verbindungen, die größtenteils nicht-intentional sind. Im übrigen hängen diese meist zufälligen Beziehungen in gleichem, wenn nicht in größerem Maße von den Zuschauern ab wie von den Filmen, die zusammen in einem bestimmten Programm zur Aufführung kamen.

Weit davon entfernt, bloß defizitär zu sein, können Kopien, gleich welcher Gestalt, auf eigene Weise Bedeutung haben. So kann der Verlust von Hinweisen über Stil und Bedeutung durch Hinweise über weitgehend unentdeckte Aspekte wie das Filmerlebnis aufgewogen werden.

Der Ort dieses Erlebnisses ist die Filmvorführung, wo die Bedeutung der Kopie sich am deutlichsten bemerkbar macht. Hier stehen Fragen der Präsentation und der Aufnahme durch das Publikum im Mittelpunkt, da die Kopie sowohl für den Vorführer als auch für seine Kunden den zentralen Gegenstand bildet. Und da die Kinobetreiber darum bemüht waren, so viele Zuschauer wie möglich anzulocken, ist es kaum überraschend, daß sie (wie auch die Verleiher, von denen sie die Filme bezogen) die Filme innerhalb ihrer Programme veränderten und neu zusammenschnitten. Unzählige Faktoren wie die Länge eines Programms, die Verleihbedingungen, die Art der Vorführung, die Zusammensetzung des Publikums usw. werden sich mit Sicherheit auf die Gestaltung einzelner Programme und die Bedingungen, unter denen die Filme gezeigt wurden, ausgewirkt haben. Folglich wurde die Kopie in einem gewissen Sinne zu einer Arena, in der die Ansprüche all dieser Kräfte verhandelt bzw. – einigen Kopien nach zu urteilen – regelrecht ausgefochten wurden. In dieser Hinsicht sind frühe Vorfürkopen nichtfiktionaler Filme von besonderer Bedeutung, da an ihnen die Spuren dieser Interessenkonflikte noch häufiger und deutlicher zum Vorschein treten als bei den Kopien anderer Filme. Daher ist nicht nur eine Rehabilitierung längst überfällig, sondern der frühe nichtfiktionale Film könnte sich als Experimentierfeld für eine Filmgeschichte erweisen, die auf allen verfügbaren Kopien aufbaut, eine Filmgeschichte, in der die Vorführung und Betrachtung der Filme eine zentrale Rolle spielen würde – und sei es nur, weil aus der Perspektive des Zuschauers die Frage nach dem Original völlig gleichgültig war.

Eine solche Filmgeschichte ist notwendig, auch was Kopien angeht, die scheinbar nicht weiter umstritten waren. So zum Beispiel bei der Kopie von EENE DER SCHILDERACHTIGSTE STEDEN VAN HET SCHIEREILAND MALACCA, ZUID-AZIE, KUALALAMPOUR. HOOFDSTAD DER GEFEDEREERDE MALEISCHE STATEN (EINE DER MALERISCHSTEN STÄDTE AUF DER HALBINSEL VON

MALACCA, SÜDASIEN, KUALA LUMPUR. HAUPTSTADT DER MALAYSISCHEN BUNDESSTAATEN, Frankreich 1912, Pathé). Der Film hat nicht nur einen bemerkenswerten Titel, sondern vor allem einen bemerkenswerten Stil, insbesondere was die Verknüpfung der Einstellungen betrifft. Während der Film allmählich von einem Genre in ein anderes übergeht – von "Straßenbildern" zu einem botanischen Film –, enthält jede Einstellung entweder ein Element der vorhergehenden (ein Schwenk über den botanischen Garten läßt im Hintergrund eine Holzbrücke erkennen, die in der folgenden Einstellung eine zentrale Rolle spielt), oder die neue Einstellung entpuppt sich gewissermaßen als Detail der vorhergehenden (so führt der Film vom botanischen Garten zum dortigen Gewächshaus, dann zu einem Busch im Gewächshaus und schließlich zu einer Blume an diesem Busch). Diese subtile Verknüpfung der Einstellungen unterscheidet diesen Film von anderen nichtfiktionalen Filmen aus den frühen zehner Jahren (zumindest was die Sammlung im Nederlands Filmmuseum betrifft). Abwechslung – hier der Wechsel von einem Genre zum anderen – erweist sich meist als Frage der Reihung, nicht der Verknüpfung. Bei einer Annäherung, die sich ausschließlich dem Produktionsaspekt widmet, würde dieser Film folglich zweifellos wegen seines ungewöhnlichen, möglicherweise sogar persönlichen Stils auffallen (wenngleich frühe nichtfiktionale Filme persönlicher sind, als man vielleicht annehmen mag). Bevor wir aber den frühen nichtfiktionalen Film als Autorenkino verhandeln oder KUALA LUMPUR... zu einem stilistischen Meilenstein erklären, sollten wir zunächst festhalten, daß der Film schon deshalb bemerkenswert ist, weil er unbeschadet erhalten geblieben ist. Es kann sein, daß sein Verleih im Bildungsbereich Bearbeitungen verhindert hat. Oder vielleicht hat die gezielt organisierte Genreverschiebung innerhalb des Films Eingriffe in dessen Struktur erschwert, obwohl sein Abwechslungsreichtum in gewissem Maße der Art von Wochenschaustruktur, welche viele nichtfiktionale Filme aus dieser Zeit aufweisen, entspricht: von allem etwas. Andererseits legt aber die Betrachtung einer großen Auswahl von frühen nichtfiktionalen Filmen nahe, daß keiner dieser Faktoren heilig war. Zwar mag der Stil des Films einen Eingriff erschwert haben, doch im allgemeinen hätte diese Tatsache nicht ausgereicht, um den Film gegen "die Sorte von Leuten [zu schützen] [...], die verschiedene Filme aneinanderkleben, Szenen verkürzen, Titel ändern, usw."⁴ Wenn jede Kopie das Resultat der Kräfte ist, die über die Dauer ihrer Laufzeit auf sie eingewirkt haben, kann es sein, daß KUALA LUMPUR... rein zufällig intakt geblieben ist. Die geringe

4 Aus einem Brief von einem Vertreter der Eclair Gesellschaft an den Geschäftsführer von AGFA (1911), zit. nach Bustamante 1993, 161.

Anzahl unveränderter Kopien kann folglich als Zeichen der relativ engen Grenzen eines produktionsorientierten Ansatzes gelten: Zieht man Fragen des Verleihs und der Vorführung nicht in Betracht, so ist man schlicht nicht in der Lage zu behaupten, daß KUALA LUMPUR... tatsächlich auch so *gesehen* wurde, wie er intendiert war.⁵

Wenn das Ändern von Vorfürkopen auch die Produktionsgesellschaften erzürnt haben mag, so hat diese Praxis doch auch ihre ganz eigenen erstaunlichen Resultate hervorgebracht. Ein gewagtes Beispiel ist die Kopie, die man mit den Titel ITALIE LANDSCHAPPEN EN STEDEN (ITALIENISCHE LANDSCHAFTEN UND STÄDTE, Italien 1915-1925) versehen hat. Es handelt sich um eine echte Kompilation, die in eine Reihe von Sequenzen und Einstellungen unterteilt werden kann, welche eine räumliche Kontinuität entwickeln und alle das gleiche Farbsystem aufweisen. Und doch sind die Übergänge von einer Sequenz zur nächsten unvorhersehbar und abrupt, um nicht zu sagen sorglos. Insbesondere gibt es einen Übergang, in dem der Zuschauer in einer einzigen glatten und ausholenden panoramischen Bewegung über den Schnitt von der idyllischen Ruhe eines Bergdorfes (vermutlich) in der Nähe der großen Seen im Norden Italiens in die geschwärzten Ruinen einer sizilianischen Stadt 'transportiert' wird. Über die Ursache dieser unglaublich amateurhaft erscheinenden *do-it-yourself*-Montage läßt sich nur spekulieren.

Oder nehmen wir die Kopie von KIJKJES IN DENEMARKEN (EINDRÜCKE VON DÄNEMARK, Dänemark 1915). Dieser merkwürdige kleine Film ist blau und rot koloriert und besteht hauptsächlich aus Einstellungen, die aus den offenen Abteifenfenstern eines fahrenden Zuges heraus aufgenommen wurden. Einer der wesentlichen Merkmale dieses Films ist das Gefühl der Geschwindigkeit, weil Gegenstände nahe der Gleise "verwischt" und undeutlich erscheinen; die umgebende Landschaft, die in keiner Weise aufsehenerregend oder ungewöhnlich ist, trägt kaum dazu bei, von diesem Eindruck

⁵ Das gesteigerte Augenmerk auf Vorführung und Filmerlebnis wird folglich unweigerlich Auswirkungen auf die viel diskutierte Frage des Einflusses haben, bei der allzu leicht ein zu großes Gewicht auf die Intentionen eines Produzenten oder eines Regisseurs gelegt wird. Zur Auswirkung der Kopie auf das Publikum in jüngeren Kontexten (wie auch auf den Ruf einzelner Filmemacher) vgl. Stevenson (1994), der zum Beispiel beschreibt, wie amerikanische Kopien von Ingmar Bergmans SOMMAREN MED MONIKA (SOMMER MIT MONIKA, Schweden 1952), neu geschnitten, mit neuer Musik und dem neuen Titel MONIKA, THE STORY OF A BAD GIRL versehen, dem Regisseur, ja seinem ganzen Land, einen fragwürdigen Ruf verschafften, der in Europa schwer vorstellbar war.

abzulenken. Gegen Ende kommen jedoch sowohl der Zug als auch der Film zu einem Stillstand und versetzen den Zuschauer unversehens in eine Art *home movie*: zuerst eine Einstellung eines Mannes, der sich mit einem schwer bepackten Schlitten durch den Schnee kämpft, dann folgt eine Frau mit Hund, die vor der tiefstehenden Sonne eine elegante Pose einnimmt, dann Kinder, die zwischen schneebedeckten Fichten skifahren. Die Verbindung zwischen den beiden Teilen ist etwas rätselhaft. Ist der harte Schnee nur eine Folie für die Geschwindigkeit und den gleitenden Charakter der Bahnfahrt? So fühlt es sich jedenfalls an. Oder gibt es eine andere Beziehung? Sollen wir uns vorstellen, daß der Mann, die Frau und die Kinder im Zug saßen? Oder daß einer von ihnen auf dem Weg nach Hause war? Warum haben wir dann nicht den Rest der Familie gesehen, der am Bahnhof wartet? Wenn allerdings nichts von alledem zutrifft, warum sind die Teile dann aneinandergefügt? Wenn sie andererseits tatsächlich zusammengehören – was wiederum aufgrund der Tatsache wahrscheinlich erscheint, daß die Kolorierung ins Rote wechselt, noch bevor der Zug zum Stillstand kommt –, warum wird das dann durch nichts weiter bestätigt? Die Beantwortung all dieser Fragen und Rätsel bleibt dem Zuschauer überlassen.

Einer herkömmlichen stilistischen Untersuchung wäre *ITALIE LANDSCHAFFEN EN STEDEN* vermutlich bloß eine Fußnote wert, womöglich als Beispiel für eine eigenartige Kompilation. Als Kompilation, also sozusagen aufgrund ihrer fragwürdigen Abstammung, würde diese Kopie dann jedoch als Kuriosität ohne weitere Bedeutung abgetan werden. Und es wäre zu bezweifeln, ob *KUKJES IN DENEMARKEN* überhaupt Erwähnung fände, handelt es sich doch nicht einmal um eine Kompilation, sondern um eine verwirrende Kombination von Sequenzen, die allzu viele Fragen offen läßt. Ein Ansatz jedoch, der sich am Zuschauer orientiert, muß genau wie die *Archive*⁶ für solche und ähnliche Kopien einen Platz schaffen. Die Reaktionen des Zuschauers werden allzu oft auf den Film-"text" und die "Sehanweisungen" seines Stils festgelegt. Da aber Vorführcopien häufig nicht die Intentionen der Filmemacher oder Produktionsgesellschaften vermitteln, setzen sie einen anderen Zuschauer voraus: einen Zuschauer, der gewissermaßen mehr Verantwortung trägt. Die Kompilationen und Permutationen, die kleinen Zusatzstücke und die fehlenden Schnipsel (wie auch das Programmformat) befreien den Zuschauer in gewisser Weise. Schließlich war es bei der regelmäßigen Vorführung solcher Kopien in den Kinoprogrammen dem Zu-

6 Im Nederlands Filmmuseum werden solche Kopien übrigens aus ästhetischen, historischen und programmatischen Gründen so erhalten, wie sie gefunden wurden.

schauer überlassen, aus den Lücken, der Unordnung, den abrupten Übergängen und ähnlichen Dingen, die sich ihm präsentierten (wie auch aus der Durchmischung von Themen und Genres, aus denen die Programme bestanden), Sinn zu machen – oder doch zumindest den daraus resultierenden Schock zu absorbieren. Der Zuschauer war die Instanz, welche all die Unregelmäßigkeiten ausgleichen mußte; so oder so mußte der Zuschauer reagieren, wollte er die Vorführung weiter genießen. Möglicherweise wurde er gelegentlich zu einem distanzierteren Zuschauer, der sich von den Bildern loslöste – das Theatralische der frühen Filmdarbietung mit ihren verschiedenen Formen von *live*-Begleitung erlaubte es natürlich, die Aufmerksamkeit immer wieder zu verlagern. Doch ließe sich auch denken, daß dieser Zuschauer im Gegenteil immer wieder fasziniert die Bilder in sich aufzog, ohne innezuhalten und sich zu fragen, was er da eigentlich zu sehen bekam. Es ließe sich noch hinzufügen, daß eine solche Bandbreite des Zuschauerverhaltens auch die Vielfalt des Filmangebots in den zehner Jahren widerspiegeln würde, welches unter anderem Genres enthielt, die unter dem Gesichtspunkt der Evolution oder der formalen Innovation nur als "altmodisch" gelten könnten. Die große Anzahl an Filmen oder einzelnen Szenen zum Beispiel, in denen sich Wellen an Felsen brechen, oder auch die unzählbaren Phantomfahrten liefern ein weiteres Argument für die Berücksichtigung von Verleih und Vorführung, da diese Bilder offensichtlich weiterhin in den Kinos auf Interesse stießen.

Die Vorfürkopen umreißen mit anderen Worten die Konturen der Zuschauerreaktionen: Wie unbeschriftete Straßenpläne markieren sie das Gebiet, in dem man sich zurechtfinden muß. Selbstverständlich fehlt dieser Art von Information die Eindeutigkeit oder Detailgenauigkeit schriftlicher Dokumente wie zum Beispiel der Textstelle aus Emilie Altenlohs Studie. Doch können Filmkopen weder so präzise sein, noch wäre das von ihnen zu verlangen. Schließlich gibt es für den Zuschauer eine Vielzahl von teilweise unvorhersehbaren und unergründlichen Möglichkeiten, dem Seherlebnis Sinn zu verleihen – und sich zum Beispiel als gebildeten Westeuropäer zu empfinden. Und indem er so seine eigenen Bedeutungen erfindet, kann sogar ein bißchen Fiktion nötig sein – als ein Mittel beim Versuch, sich dem Ort zu nähern, an dem alles abläuft: dem Geist des Zuschauers.

Aus dem Englischen von Johannes von Moltke

Literatur

- Altenloh, Emilie (1914) *Zur Soziologie des Kino. Die Kino-Unternehmung und die sozialen Schichten ihrer Besucher*. Jena: Eugen Diederichs.
- Bazin, André (1958) A la recherche du temps perdu: PARIS 1900. In: *Que'est-ce que le cinéma*. Bd. 1. Paris: Editions du Cerf, S. 41-43.
- Bustamante, Carlos (1993) "Nos Sincères Salutations": AGFA-Eclair. In: *Griffithiana*, 47, S. 157-167.
- Gaudreault, André (1993) *PATHE 1900. Fragments d'une filmographie analytique du cinéma des premiers temps*. Paris/Sainte-Foye: Presses de l'Université Laval/Presses de la Sorbonne Nouvelle.
- Ledig, Elfriede / Ullmann, Gerhard (1988) Rot wie Feuer, Leidenschaft, Genie und Wahnsinn: Zu einigen Aspekten der Farbe im Stummfilm. In: *Der Stummfilm. Konstruktion und Rekonstruktion*. Hrsg. v. Elfriede Ledig. München: Schaudig/Bauer/Ledig, S. 89-116.
- Stevenson, Jack (1994) *A Strange History of American Sex Cinema: The Selling of the European Myth*. Manuskript.

Lorenz Engell

Das Amedium

Grundbegriffe des Fernsehens in Auflösung:
Ereignis und Erwartung

I

1. *Die Ecclesia der Bilder.* Im Anfang war die Welt wüst und leer. Dann kamen die Bilder und schufen erst einfache, später auch komplexere Ordnungen. Sie schieden etwa das Sichtbare vom Denkbaren und verknüpften dann beide miteinander, so wie zuvor das Helle (Tag) und das Dunkle (Nacht), das Innen und das Außen, das Räumliche und das Zeitliche. Die Bilder setzten Regeln für diese Welt, projizierten sie perspektivisch in die Welt hinaus und unterlagen rückwirkend, da selbst von dieser Welt, denselben Regeln. Sie schufen sich verschiedene Institutionen zur Mehrung und Verwaltung ihres Einflusses; zuletzt wurde vor hundert Jahren eine Zulassungs- und Normierungsstelle bewegter Bilder ins Amt gesetzt, eine "Ecclesia" (Lyotard 1982, 36), ein Heiliger Stuhl mit immer noch Hunderttausenden von Ritual- und Abspiegelstätten auf der ganzen Welt und Hunderten von Millionen praktizierender Anhänger, die nun nicht nur die Bilder, sondern auch die Bewegungen reguliert und mit ihnen Einfluß nimmt auf die Formen, in denen der Lauf der Zeit und die Gewohnheiten des Verhaltens sich entfalten und entwickeln.

2. *Himmel und Hölle.* So wird eine visuelle und kinetische Orthodoxie ausgebildet, durchgesetzt und abgesichert. Ihr anzuhängen verschafft Orientierungsgewinn schon im Diesseits; vor allem aber verlockt die Möglichkeit, am Ende in den Himmel der bewegten Bilder einzugehen, etwa zu den archangelischen Eisenstein und Welles auf die Ewigen Bestenlisten der Filmkunst zu gelangen, die vom Diesseits aus von einem gewaltigen Klerus aus Kritikern, Historikern und Theoriebildnern verwaltet werden, oder an die Hohe Tafel der Meisteinspieler aller Jahrzehnte, um dort mit Morgan & Rothschild oder, wer weiß, mit Spielberg & Gates die Ewige Steuerabschreibung zu verprassen. Und wo ein Himmel, da eine Hölle: Die Dissidenz des

bewegten Bildes, die scheinbare Regelwidrigkeit der Avantgarde, die Gegen-Kinematographien (von denen nicht wenige, o Wunder, nach einiger Zeit im Fegefeuer unter kundiger Führung etwa Godards im Himmel sich wiederfinden) sind selbstverständlich konstruktiver Bestandteil der Orthodoxie, die sie bekämpfen.

3. *Das Acinéma*. Jenseits dieser Orthodoxie aber vermutet Jean François Lyotard noch ein anderes Kino, das er zur Unterscheidung "L'Acinéma" nennt (1982, 25 u. 37f). Es sei, so Lyotards Annahme, weniger gegen die Regel gerichtet als schlicht regellos, sinnlos sogar. Es führe keinen Dialog mit anderen Formen, es sei nicht anschlussfähig, bringe nichts und führe zu nichts; es gewinne keine Preise und mache keine Gewinne. Kein sinn- oder geldförmiger Mehr- oder Kehrwert sei ihm zu entnehmen. Es sei der unorganisierten Schaulust gewidmet, etwa, da die kinematographische Orthodoxie immer auch eine Ordnung der Bewegungen produziere, der Bewegungsverweigerung (Standbild) und des Bewegungsexzesses. Dieses "Acinéma" bringe wenig eigene Filme hervor, niste sich jedoch häufig in ganz normalen Filmen ein.

4. *Hegemonie im Hyperraum*. Die Vision Lyotards, erstmals veröffentlicht 1973, ist nicht nur ein Wiederaufleben der Idee eines ganz anderen "Anderen Kinos" mitten im "Normalen", die etwa Robert Musil (1978) ebenfalls in einem vergessenen Aufsatz in den zwanziger Jahren bereits aufbrachte. In ihrer lacano-marxistischen Prägung ist sie auch ein Romantizismus der siebziger Jahre, der angesichts der Lückenlosigkeit heutiger Verwertungssysteme und der zunehmenden Rigidität der Bildsprachen und Bewegungsschemata rührend utopisch wirkt. Die Hegemonie in der Welt der Bilder ist zudem längst auf das Fernsehen übergegangen, dessen gegen unendlich tendierendes Sättigungsverhalten keine Hoffnung auf Frei- und Leerräume des "Acinéma", potentielle Wüsteneien des Amedialen zulässt. Wenn es heute noch eine "Ecclesia" der Bilder und Bewegungen gibt, dann müßte sich diese Kirche unter dem Einfluß des Fernsehens in eine Art Hyperraum hinein entwickelt haben.

5. *Unnegierbarkeit*. Im Vergleich zum Kino fällt die gleichsam protestantische Tendenz des Fernsehens auf: Es gibt hier kein Fegefeuer als Strafe für Dissidenz, keine eingeschobene Wartezeit mehr. Himmel und Hölle gehen nahtlos ineinander über. Zum Haupt- und Gesamtprogramm des Mediums gibt es kein klandestines Gegenprogramm, keine Protesthaltung mehr, die nicht integrierbar wäre. Alexander Kluge kann auf RTL senden, Marcel Reich-Ranicki in der HARALD SCHMIDT SHOW auftreten, verstiegene Liebestechniken werden jenseits aller Provokation ordnungsgemäß abgehandelt

und im Gebrüll um den HEISSEN STUHL ist die Dissidenz zur Podiumsdis-
kussion schon eingebaut. Es ist möglich, Stunde um Stunde den Blick in ein
Aquarium zu senden, ohne daß dies als Verweigerung ausgelegt werden
könnte. Alles geht, solange es in der Einheitswährung Einschaltquote meß-
bar ist (und das ist es in jedem Fall, auch wenn es nicht gesehen wird). Kurz,
als gleichsam lebendes System versteht es das moderne Fernsehen, jede
Negation in den Aufbau eigener Komplexität zu investieren (Luhmann 1984,
506f).

6. *Beiordnung, Anordnung, Unordnung.* Eins der Mittel zur Bewerkstelli-
gung dieser Integrationsleistung ist die Parataxe, die Beiordnung. Fernsehen
erweckt den Anschein, als sei alles tendenziell an alles andere anschließbar,
als könne jedes (auch potentielle) Element grundsätzlich neben jedes andere
treten. Und da das Prinzip der Beiordnung nicht nur nach innen, in der Bin-
nenstruktur des Fernsehens, gilt, sondern auch und vor allem nach außen
(Fernsehen wird der außermedialen Wirklichkeit nicht unter- oder überge-
ordnet, sondern beigestellt), wird es immer schwieriger, zwischen dem Me-
dium und dem, was eben nicht Medium ist – sondern z.B. Realität – zu un-
terscheiden. Der Begriff der "Simulation" etwa instrumentiert die theoretischen
Besorgnisse dieser Schwierigkeit. Jedoch ist bereits einer der frühesten
Fernsehtheorien eine merkwürdige Vermutung über die Verkehrung von
Ordnungen in und durch Fernsehen zu entnehmen. Indem das Fernsehen
massenhaft Bilder produziere, organisiere und verteile, arbeite es zugleich,
so Marshall McLuhan, gegen das Diktat der Sichtbarkeit, also gegen die
Ordnung des Bildes überhaupt an und dränge das Visuelle zugunsten des
Taktile zurück (1992, 373f et passim). Tendenziell wird womöglich jede
Anordnung vom Fernsehen, so die Hypothese, zugleich in ihre spezifische
Form von Unordnung überführt.

7. *Amedialität.* Gerade im Hinblick auf die unhintergehbare Allgegenwart
des ganz normalen Fernsehens also gewinnt der Lyotardsche Gedanke des
"Acinéma" möglicherweise wieder an Relevanz. Denn ein Medium, das da-
hin geht, nichts auszulassen und schlicht alles zu regeln, unterliegt offenbar
der Tendenz, am Ende gar keine Regeln zur Geltung zu bringen und alle
Ordnungen und Gegenordnungen zugleich, also keinerlei Ordnung zuzulas-
sen. Lyotards Terminus "Acinéma" schlägt das Thema der A-grammatikali-
tät an, der Unproduktivität, der An-ästhetik, des sinnfreien Raums. Fortge-
führt in Richtung auf allgemeine Amedialität hält die Vorstellung des
"Acinéma" die Frage bereit, ob nicht das Medium Fernsehen, dieser auf-
wendige Zirkus der Bilder und der Bewegungen, gerade durch den Aufbau
chronischen Schauzwangs, stupider Ordnung und zwanghafter Sinnstiftung

genau aus dem Sichtbaren, dem Ordentlichen und dem Sinnhaften hinausläuft und eine Zone weitestgehender Unproduktivität und Bestimmungslosigkeit (Ennepi 1995), eine Zone der "Amedialität" aufspannt.

Die Genese von Medialität und Amedialität

8. *Entwicklung der Medienbegriffe.* Wenn "Amedialität" umrissen werden kann als das Unterlaufen der eigenen Anordnungen, dann kann sie nur in Relation zu dem bestimmt werden, was das jeweilige Medium ausmacht, zur Ordnung, die in einem Medium sichtbar wird. Das "Acinéma" etwa hängt für Lyotard an Bewegungsexzeß und Bewegungsverweigerung, was eine Bestimmung des "Cinéma" über die Bewegung impliziert. Fernsehen aber wird unter die Vermutung gesetzt, in sich selbst schon immer amedial, das paradox amediale Medium schlechthin zu sein. Seine begriffliche Bestimmung als Medium wäre dann ohne die alsbaldige Aufhebung dieser Bestimmung durch das Fernsehen selbst nicht zu haben. Tatsächlich sind die begrifflichen und modellhaften Bestimmungen von Medialität in verschiedenen Entwicklungsstufen der Medien vom Fernsehen immer wieder amedial unterlaufen worden. Die Medientheorie hat darauf mit immer neuen Begriffs- und Modellbildungen zu reagieren versucht. Cursorisch gerafft können in der Entwicklung des modernen Medienbegriffs drei Schichten unterschieden werden, in denen jeweils verschiedene Grundordnungen medialer Kommunikation als herrschend angesetzt wurden. Diese drei Schichten bilden keine echte Chronologie aus; sie folgen einander weniger historisch als logisch.

9. *Paläo-Medialität.* Die erste, die paläo-mediale Schicht ist geprägt von der Ordnung des Transportes, wie sie in den frühen Informations- und Kommunikationstheorien geprägt wurde und etwa der Lasswellschen Formel oder dem Jakobsonschen Sprachmodell zugrunde liegt (Maser 1973; Jakobson 1979). Medien, so die Annahme, dienen dem Transport von etwas (der Nachricht) von einem Sender zu einem Empfänger. Genauer noch kann eine früh-paläomediale Schicht, in der die einsinnige Gerichtetheit des Transportvorgangs vorausgesetzt wurde, von einer spät-paläomediale Schicht unterschieden werden, in der die Umkehrbarkeit der Transportrichtung entdeckt wurde (Enzensberger 1970). Die Umkehrung des medialen Vektors wird bis heute – z.B. in der Diskussion um interaktives Fernsehen – als Gründung eines neuen medialen Paradigmas angesehen, unter dem Fernsehen nicht mehr Fernsehen, sondern ein anderes, noch zu bestimmendes Medium wäre. Dieses neue, reversible oder interaktive Medium wäre dann das Anti-Medium des als monologisch und einsinnig definierten Fernsehens. In beiden paläo-medialen Konzeptionen jedoch werden als ordnungsgebend die

Dichotomien von Weg und Ziel, von Objekt und Bewegung, von Raum und Zeit angesehen. Im wesentlichen unbeachtet bleibt, was über die Transportmittel-Metapher nicht zugänglich ist, etwa die epistemologischen und die dispositiven Strukturen von Medien, die weltbildenden Funktionen und überhaupt die Phänomene der Rezeption, die nicht anders denn als (wenn auch bisweilen devianter) Nach-Vollzug angesehen werden können – Interaktivität bedeutet hier nichts anderes als Zurücksenden.

10. *Paläo-Amedialität*. Als spezifisch amedial muß dem paläo-medialen Konzept alles das erscheinen, was im Rahmen von Transport als fundamentale Verweigerung oder als destruktiver Exzeß und damit als dysfunktional identifizierbar ist. Genau dahin aber scheint die Entwicklung gerade der elektronischen Medien, des Fernsehens und seiner Begleitmedien zu gehen: Mit ihrer Ausbreitung ist die Umformung schlichtweg allen Geschehens in die Form von Information, von Nachricht abzusehen, ist der gleichzeitige Transport von allem und von überall her überall hin denkbar geworden. Dies liefe auf die vollständige Omnipräsenz aller potentiellen Nachrichten hinaus. Es gäbe nichts mehr zu transportieren, wenn alles immer schon überall da wäre. Was sich abzeichnet, ist also ein eigentlich amedialer Transportexzeß als Ende der Medienentwicklung. Damit aber verlieren die paläo-medialen Konzepte einen Teil ihrer Überzeugungs- und Erklärungskraft, ohne deswegen jedoch schon gänzlich aus der Debatte auszuschneiden. Noch heute dominiert die Transportmittel-Metapher weitgehend nicht nur die Debatte um die Interaktivität, sondern auch z.B. die Theorie und Praxis der Werbung.

11. *Meso-Medialität*. An die paläo-mediale Schicht lagert sich unmittelbar eine Zwischenschicht an, die meso-mediale Konzeption, in der die Rückwirkung des Transportmittels auf das Transportierte in den Vordergrund gestellt wird. Die Entdeckung, daß ein Medium, obschon nur "Instrument", selbst etwas mitteile oder erzeuge, daß es bestimmte "Nachrichten" bevorzuge und andere ausschließe oder deformiere, hat über soziologische Modelle wie die "Hidden Agenda" und die "Schweigespirale" bis in den politischen Raum hinein gewirkt und noch in der Theorie der Postmoderne techno-philosophischen Widerhall gefunden (Lyotard 1986). Hier wird die Transportmittel-Metapher aufgegriffen und dabei aufgelöst: Medien sind gar keine Transport-, sondern Produktionsmittel. Was vorher als amedial angesehen werden mußte, fand sich plötzlich in den Kern des Medialen gerückt.

12. *Neo-Medialität*. Damit setzen sich die von der Transportmittel-Metapher losgelösten neo-medialen Konzepte durch. Ein erstes neo-mediales Verständnis liegt bei Marshall McLuhan vor, der, ausgehend von Harold Innis' exemplarisch paläo-medialer Konzeption (Innis 1950) mit der berühmten

Organ-Metapher operiert – Medien seien, so McLuhan, Erweiterungen und Externalisierungen des menschlichen Körpers und seiner Funktionen. In den elektronischen Medien seien es insbesondere die Funktionen des (Zentral-) Nervensystems, die ausgelagert und dadurch ungeheuer erweitert würden. Mit ihrer Hilfe kontrolliere, bearbeite und schaffe der Mensch seine Umwelt und damit zugleich sich selbst; er wachse über sich hinaus. Von McLuhans Interpreten ist dieser Gedanke bis zum Verschwinden des Menschen, seinem Aufgehen in seiner Technologie, weitergedacht worden (Bolz 1989; 1993). Ordnungsgebend ist in dieser Perspektive die Dichotomie von Mensch und Umwelt, von "Natur" und Technik, von Innen und Außen. Als medial unorthodox – die Hölle der Bilder – muß dieser Konzeption folglich alles erscheinen, was sich dem nicht fügt, etwa die gesamte Sphäre des spezifisch Kulturellen oder Sinnhaften (und damit implizit des Gesellschaftlichen), dem diese neo-mediale Schule den Kampf ansagt, indem sie es nicht nur aus dem Bezirk des Medialen ausschließt, sondern sogar als nichtexistent, mindestens als irrelevant erklärt. Ein anderes neo-mediales Konzept legt die Hauptdichotomie in die Unterscheidung von Realität und Nicht-Realität (Baudrillard 1978a; 1978b). Nach der Transport- und der Organmetapher wird hier die Realitätsmetapher bemüht, werden Medien als Wirklichkeiten mit eigenem Status eingeführt.

13. *Neo-Medialität und Amedialität.* Aufschlußreich und Kennzeichen neo-medialer Medienkonzepte ist unter anderem, daß hier nicht die Aufrechterhaltung, sondern das allmähliche oder schon stattgehabte Verschwinden der Hauptdichotomien vorausgesetzt wird. Die Medien führen zur Expansion des Menschen in seine Umwelt hinein und damit zum Verschwinden beider, zur Ununterscheidbarkeit vorfindlicher und künstlich gefertigter "Wirklichkeiten". In das Verständnis von Medien dringt damit ein Entwicklungsgedanke ein. Medien entwickeln sich, und zwar so, daß sie ihren eigenen Definitionen die Grundlagen zunehmend entziehen, kurz: zur Amedialität hin. Eine Spielart dieser Erscheinung ist der *Pan-Medialismus*, wie er bei McLuhan angelegt ist: Alles kann unter die Perspektive des Medialen gestellt werden. Wenn aber alles Medium sein kann, dann verliert der Terminus seine Definitionskraft. Eine charakteristische Spielart ist dabei die These von der "Zweiten Evolution", vom technologischen Innovationsprozeß als menscheitsübersteigendem Gesamtgeschick (Bolz 1989; 1993). Im Bezug auf das kulturell niederformatige Fernsehen mit seiner Alltagsbindung wird es allerdings geraten sein, den Prozeß der Amedialisierung aus der großen Evolutionsperspektive herauszulösen. Fernsehen neo-medial als Amedium zu betrachten heißt nämlich, die Integration des Amedialen ins Mediale und umgekehrt, die Suspendierung des Mediums im Amedium nicht (nur) als

schicksalhaften Großvorgang, sondern als beständige kleinteilige und kleinschrittige Praxis zu verstehen, die zwar nicht statisch, wohl aber in sich stabil verläuft und die die Reproduktion sowohl des Medialen wie des Amedialen erfordert.

Das Ereignis

14. *Medium und Ereignis.* In der (Selbst-) Reproduktion des Fernsehens als Medium spielt neben zahlreichen anderen Faktoren die Produktion und Reproduktion von Ereignissen eine zentrale Rolle. Zwar können Kommunikationssysteme grundsätzlich über die Strukturierung von Ereignisketten, über den Anschluß von Ereignissen an Vorereignisse und die Auslösung von Folgeereignissen, erklärt werden (Luhmann 1984, 388ff), die technischen Medien jedoch, und in Sonderheit das Fernsehen, scheinen besonders eng mit dem Auftreten von Ereignissen verknüpft zu sein. Neil Postman etwa beschreibt das Fernsehen als beliebige Abfolge punktueller Attraktionen, die er die "und jetzt-... Struktur" nennt (1985, 123); aber schon lange zuvor hatte Marshall McLuhan in der Punktualität und Instantaneität wesentliche Grundlagen des Fernsehmediums isoliert (1992, 22 et passim), also ereignishaft Elemente. Generell scheinen die Realitäten des gesellschaftlichen, kulturellen und politischen Alltagslebens unter dem Einfluß des Fernsehens mehr und mehr die Form einer Anhäufung und – auch zusammenhanglose – Abfolge verdichteter Ereignisse anzunehmen, hinter denen etwa Zustände oder kontinuierliche Prozesse zurücktreten.

15. *Aktualität und Verdichtung.* Dies hängt u.a. mit dem Aktualitätszwang zusammen, der seit der Erfindung der Telegrafie und der Revolution, die sie für das Zeitungs- und Nachrichtenwesen brachte (Flichy 1994), wirksam ist und durchaus als technisch bedingtes Proprium der elektronisch-instantanen Medien angesehen werden kann. Wahrgenommen und wirksam wird nur das, was medial in Umlauf gesetzt wird; und dies wiederum sind bei den elektronischen und den elektronisch gestützten Medien zunächst vornehmlich Ereignisse. Schon die technologische Definition von Information verläuft über den Neuigkeits-, den Seltenheitswert eines eintreffenden Signals. Das kulturelle, spürbare Ergebnis dieser Fundierung ist u.a. der Zeitdruck, dem Medien unterliegen und den sie verbreiten. Im Bereich kultureller Veranstaltungen etwa hat diese Kompressionsentwicklung zu der Tendenz geführt, Festivals und andere punktuelle Großereignisse an die Stelle kontinuierlicher Kulturangebote zu setzen. Die zunehmende Ausbreitung des *Ensuite-Prinzips* in Theaterspielplänen anstelle des *Stagione-Prinzips* verleiht dieser Entwicklung Ausdruck. Aber auch in der Alltags- und Freizeitkultur spielt

die Ereignisfixierung eine immer größere Rolle: Extrem- und Erlebnisportarten oder die verdichtete, aufgeheizte Partykultur.

16. *Sinn und die Disposition der Neugier.* Zur Begründung dieses Sachverhalts läßt sich nicht nur mit McLuhan die Sofortigkeit als entscheidendes Merkmal elektronischer Prozesse anführen. Auch nicht-technologische Begründungen sind möglich, denen zufolge die Medientechnik eher Erfüllungswerkzeug einer Grundtendenz der modernen Existenz ist. So ist in der Kritik der Moderne, insbesondere in der existenzialistisch motivierten, immer wieder das Motiv der Neugier anzutreffen, der Flucht des Menschen vor dem Sinn seines Daseins und dem Wesen seiner Existenz (Kierkegaard 1960, 337f; Heidegger 1979, 171ff u. 346f). Immer neue Aktualitäten und Attraktionen, an sich völlig belanglose Ereignisse, unterdrücken die Sinnfrage oder schieben sie hinaus, ohne sie jedoch auflösen zu können. Im Gegenteil, die Neugier steigert letztlich den Sinndruck. In Anlehnung an die Technikkonzeption Heideggers ließe sich womöglich spekulieren, die Ereignis- und Neugierfixierung der Medien, und wiederum an erster Stelle des Fernsehens, sei geradezu das adäquate Mittel, die Sinnfrage für den modernen Menschen überhaupt noch wahrnehmbar, weil drängend und aktuell zu halten.

17. *Gegenstände der Berichterstattung.* Schon in einem raschen Aufriß lassen sich verschiedene Fassungen im Verhältnis des Mediums zum Ereignis feststellen. Parallel zu den vorgestellten medialen Konzepten hat sich auch die Auffassung über die Beziehung der Medien zu den Ereignissen, die Gestaltung von Ereignissen durch Medien und die Natur der Medienereignisse verändert. Der alten Transportmittel-Metapher entspricht die klassisch-journalistische Auffassung (und Praxis), Ereignisse träten ein und würden dann zum Gegenstand der Berichterstattung und Verbreitung durch Medien, dabei möglicherweise auch zum Gegenstand von allerlei Überformungen und Verzerrungen. Journalisten hätten also etwas mitzuteilen; über die Medien könnten sie demnach über Ereignisse berichten, könnten auch die sogenannten Hintergründe beleuchten, also aufdecken, welche Faktoren zum Eintreten des Ereignisses geführt haben, könnten dazu beitragen, seine Folgen einzuschätzen und es in Kontexte und Zusammenhänge situieren. Medien könnten Werkzeuge sein, unsere Einsicht und Erkenntnis über die Ereignisse fördern. Grundsätzlich aber bleibt das Ereignis als von der Berichterstattung unabhängig gedacht und umgekehrt. Diese Haltung zu den mediatisierten Ereignissen hat sich leidlich bewährt und bildet bis heute den tragenden Grund für unseren Umgang mit der Medien-Berichterstattung über Außenvorkommnisse.

18. *Ereignisproduktion*. In medienkritischer Abhebung und Weiterentwicklung zu dieser Auffassung hat sich eine neo-journalistische Ansicht über das Verhältnis von Medium und Ereignis herausgebildet. Sie geht davon aus, daß das Verhältnis von Medium und Ereignis kein einsinniges, sondern ein umkehrbares ist. Medium und Vorkommnis interagieren miteinander. Die Form des Mediums und die Tatsache medialer Berichterstattung entscheiden darüber, was ein Ereignis ist und was nicht. Ereignisse ohne medialen Widerhall finden demnach praktisch nicht statt oder sind scheiternde Ereignisse, beispielsweise im politischen Raum, aber auch bei den Katastrophen oder den Klatschmeldungen. Zunehmend werden, so die neo-journalistische Erkenntnis, Ereignisse bereits für Medien vor- und zubereitet: Die Berichterstattung greift nicht erst nachträglich ein, sondern wird mindestens als Möglichkeit schon bei der Erzeugung von Ereignissen vorweggenommen. Entsprechend häufen sich inszenierte Ereignisse, die in Hinsicht auf mediale Wirksamkeit hervorgebracht werden. Regierungssprecher, PR-Manager und Öffentlichkeitsarbeiter planen oder nutzen Ereignisse in möglichst optimaler medialer Verwertbarkeit, und ein geschicktes Medienhandling kann ein belangloses Vorkommnis mit Ereigniswert ausstatten oder sogar vorgetäuschte Ereignisse in den medialen Umlauf bringen.

19. *Orbital und Nukleus*. So wie die Transportmittel-Metapher endet, wenn die Vision vom gleichzeitigen Transport aller Nachrichten von allen Punkten überall hin auftaucht, so endet auch das journalistische Konzept vom Medienereignis in dem Maße, wie es zur Möglichkeit der vollkommenen Omnipräsenz der Berichterstattung hin konvergiert. Vollkommene mediale Abdeckung aller möglichen Ereignisse und potentielle Übermittlung jedes Geschehens an jeden denkbaren Ort erscheint dann als Fluchtpunkt insbesondere der vom Fernsehen konstituierten Realität; Fernsehen funktioniert dann wie die lückenlosen Überwachungsanlagen in Kaufhäusern und Fußballstadien (nur daß der Raum der Überwachung die Welt ist). Dies ist die nachjournalistisch-simulationstheoretische Auffassung vom Fernsehereignis, wie sie Jean Baudrillard auf die physikalische Metapher von Orbital und Nukleus gebracht hat (1978b, 51f). Die Medien, und in Sonderheit das Fernsehen, spannen von vornherein den möglichen Raum für Vorkommnisse auf. Es gibt demnach gar keine Vorkommnisse außerhalb der Sphäre der Medien mehr; alles, was geschieht (und auch, was nicht geschieht – dazu später) ist bereits medialisiert, ist wenigstens potentiell Ereignis. Es gibt keinen Ursprung mehr; auch Katastrophen sind bloß mediale Szenarien (Baudrillard 1994).

Das Ereignis im Zusammenhang

20. *Vorkommnis, Auswahl, Ereignis.* Bei genauerem Hinsehen allerdings zeigt sich, daß ein Zustand, in dem jedes Vorkommnis potentielles Ereignis ist, noch lange nicht impliziert, daß jedes Vorkommnis auch Ereignis wird. Gerade im Falle der flächendeckenden Erfassung aller Vorkommnisse durch Medien wird die Differenz von Vorkommnis und Ereignis konstitutiv. Ein Ereignis nämlich ist immer durch einen – medialen – Auswahl- oder Ausleseprozeß gelaufen. Medien erzeugen Ereignisse gerade dadurch, daß sie aus der unendlichen Vielzahl zugänglicher Vorkommnisse einige – relativ – wenige auswählen, nach welchen Kriterien auch immer. Das Fernsehen berichtet eben nicht über alles, sondern nur über einiges. Keineswegs jedes Vorkommnis schafft es zum Ereignis; die Zahl der Ereignisse ist weitaus geringer als die der Vorkommnisse. Die Wahl eines Vorkommnisses zum Ereignis ist daher zunächst rein statistisch immer unwahrscheinlich. Ereignisse sind, da selektiv, unwahrscheinlich und genau deshalb informativ nach klassischer informationstheoretischer Lehre. Kennt man – etwa in geschulter Öffentlichkeitsarbeit – die Kriterien der Selektion – etwa: Prominenz –, so kann man die Wahrscheinlichkeit, mit der aus einem bloßen Vorkommnis ein Ereignis wird, steigern. Medienereignisse gehorchen dabei dem modernen Verständnis nach als rein funktionale Differenz zwischen zwei Zuständen, dem "Vorher" und dem "Nachher". Mithilfe der Ereignisse werden "vorher" und "Nachher" unterscheidbar – und nicht etwa umgekehrt.

21. *Plausibilisierung und Kontext.* Fernsehen begnügt sich aber nicht mit der Auswahl von Ereignissen aus der Menge der Vorkommnisse. Vielmehr werden die eben erst unwahrscheinlich gemachten Vorkommnisse in einem Zug, nämlich durch die Berichterstattung selbst, nachträglich plausibilisiert. Kein Flugzeugabsturz ohne lange Spekulationen über seine Ursache und seine Auswirkungen z.B. auf Angehörige oder auf die Luftfahrtindustrie, kein Verbrechen ohne Aufschlüsselung des Tathergangs, kein Wahlausgang ohne Analyse, keine Traumhochzeit ohne Hintergrundbericht. Dabei sind die Kriterien dieser nachträglichen Plausibilisierungen in aller Regel völlig andere als die der Selektion. Das Ereignis, eben erst aus dem Kontext beliebiger Vorkommnisse, aus der Entropie herausgehoben, wird erneut in einen Kontext eingelassen und so in die Ordnung der medialen Welt eingefügt, dabei seiner grellen Färbung, die ihm zunächst beigegeben wird, wenigstens zu Teilen beraubt und erneut der Entropie übergeben.

22. *Kommunikation des Ereignisses.* Einmal in den medialen Zirkulationsprozeß eingefügt, bezieht sich das Ereignis zwangsläufig auf andere Ereignisse, wirkt auf sie ein und empfängt ihre Wirkungen. Das Ereignis wird

produktiv, "a difference that makes a difference" (Bateson). Im neuen Kontext nunmehr der Ereignisse kann es Folgen zeitigen oder als Folge anderer Ereignisse dargestellt werden. Die Mittelbarkeit von Ereignissen, ihre Kommunikabilität, wird von der Frage nach ihrer Herkunft losgelöst und an ihre Möglichkeit gebunden, in den Kontext anderer, früherer und noch zu erwartender ebenfalls kommunizierter oder kommunizierbarer Ereignisse eingefügt zu werden. Und genau dieser Kontextzwang, der die Konstitution von Ereignissen begleitet, macht die Ereignisse wiederum – wenigstens im Nachhinein – erwartbar, vorhersehbar. Medial konstituierte Ereignisse kann es nur in paradoxer, zurückgenommener Weise geben. Der Aufbau eines Ereignisses im Fernsehen erfolgt zugleich mit seinem Abbau; und dies ist auch notwendig, denn anderenfalls würde das Ereignis gleichsam nicht abgebaut, würde nicht vorübergehen und könnte nicht neuen Ereignissen Platz machen. Die Zeit bliebe stehen (Bergson 1982, 131-135).

23. *Neugier, Spannung, Ereignis.* Anders, aber nicht weniger widersprüchlich verläuft der Prozeß bei den künstlich herbeigeführten, bei den im Hinblick auf mediale Berichterstattung gestalteten Ereignissen. Damit ein künstliches Ereignis Erfolg hat, muß die Wahrscheinlichkeit seiner Auswahl durch ein Medium gesteigert werden; andererseits fordert gerade der Ereignischarakter, daß es sich um ein unwahrscheinliches Vorkommnis handeln muß. Was im Leben unwahrscheinlich ist, wird im Fernsehen wahrscheinlich. Plausibilität und Inplausibilität des Vorkommnisses werden, wenn auch auf verschiedenen Ebenen, zugleich gesteigert. Hieraus ergibt sich die medientypische Paradoxie der Erwartung des Unerwarteten; eine Bereitschaft, die immer mit dem Unvorhersehbaren rechnet, das gerade dadurch nicht mehr völlig unvorhergesehen ist, wenn es eintritt. Diese Erscheinung tritt im Alltagserleben als Neugierde auf; und die Neugier dürfte, ähnlich ihrer Schwesterdisposition, der Langeweile, zu den Grundstrukturen des Fernsehmediums überhaupt zählen. Anders als etwa Spannung (Bergson 1982, 201ff) ist Neugierde nicht lösbar und kann nicht befriedigt werden, denn Neugier erwartet Neuigkeiten gleich welcher Art und entwertet sie im Augenblick ihres Eintreffens sofort zugunsten weiterer Neuigkeiten. Fernsehereignisse werden so bereits durch ihr Eintreten zu einem Teil ihres Ereignischarakters beraubt.

24. *Das historische Ereignis.* Der Grund für diese Aporie liegt weniger in den Eigenschaften des Fernsehens als vielmehr denen des Ereignisses begründet. Reine, ungetrübte Ereignisse sind an sich nicht darstellbar und auch nicht faßbar. Medienergebnisse, also in irgendeiner Form gefaßte Ereignisse, sind mithin auch immer dem Versuch der Präsentation des Unpräzentierba-

ren gewidmet. Ereignisse dauern charakteristischerweise nicht an, sie sind, wie der Zeitpunkt, ausdehnungslos. Sie stehen immer noch bevor oder liegen bereits zurück; die Konstitution von Ereignissen nicht nur im Fernsehen geschieht daher ebenfalls stets *ex prae* oder *ex post*. Dieser Umstand hat nicht viel Neues, historische Ereignisse z.B. sind schon immer im Rückblick konstituiert bzw. zu solchen erklärt worden. Berühmt etwa ist der Fall der doppelten Rückwärtsdeterminierung eines historischen Ereignisses bei der Kanonade von Valmy, einem Ereignis, das zwar nicht gänzlich vergessen, wohl aber von marginaler Bedeutung geblieben wäre, hätte nicht viele Jahre später Johann Wolfgang von Goethe rückblickend aufgezeichnet, wie er nach der Schlacht den Soldaten zugerufen haben will: "Und ihr könnt sagen, ihr seid dabeigewesen!"

25. *Der Sinn des Ereignisses*. Und genau darin lag und liegt der Sinn, der aus dem bloßen Vorkommnis ein Ereignis werden läßt. Das Ereignis ist ein Vorkommnis, das Sinn hat. Sinn aber kann ausschließlich durch Kommunikation erzeugt werden, so wie umgekehrt Kommunikation immer Sinn hervorbringt. "Gegenstand" der Kommunikation, um die Transportmittel-Metapher noch einmal aufzunehmen, sind keinesfalls die Dinge oder Vorkommnisse selbst, sondern eben deren Sinn. Sowenig wie Ereignisse an und für sich zur medialen Mitteilung gelangen können, kann es daher Ereignisse außerhalb von kommunikativen, damit in irgendeiner Form medialen Prozessen geben. Weder im Medium noch außerhalb des Mediums "gibt es" Ereignisse; eine Unschärfe, die im Wechselverhältnis von Medium und Ereignis unvermeidlich ist. Sie trifft die Medien allerdings in unterschiedlichem Maße, je nachdem, wie ausgeprägt ihre Ereignisfixierung ist.

Die Erwartung

26. *Ereignis und Erwartung*. Da die Ereignisse selbst sich jedweder Mitteilung entziehen, da sie ohne eine solche Unterwerfung unter Kontexte unverknüpfbar und als greller Effekt unkommunikabel blieben (Luhmann 1984, 386 u. 392), werden schließlich überhaupt nicht Ereignisse kommuniziert, sondern die vielfältigen Formen ihrer Einbindung, ihre "links". Dies sind z.B. die Erwartungen, wenn es um bevorstehende Ereignisse geht, die Erinnerungen, Erzählungen und Erfahrungen, wenn es um zurückliegende Ereignisse geht. Dabei sind natürlich vielfältige Rück- und Querbezüge möglich, so daß sich Erwartungen z.B. von Erinnerungen nicht unabhängig entfalten und Erzählungen ihrerseits Erwartungen steuern. An dieser Stelle soll zunächst eingeschränkt von den kommunizierten Erwartungen, und zwar den Ereigniserwartungen, die Rede sein. Beim Verhältnis von Ereignis und Er-

wartung in der regulären Kommunikation muß es sich um eine dichotomische Austauschbeziehung handeln: Erwartung ist immer intentional, ist Erwartung von Etwas, auch wenn dieses Etwas in sehr unterschiedlicher Konkrektion, Intension und Sicherheit erwartet werden kann (Luhmann 1984, 412ff). Erwartungen haben Gegenstände, und bei medialen Erwartungen sind dies in erster Linie eben Ereignisse, aber selbst recht unspezifische Ahnungen beziehen sich auf "irgend" etwas. Auch insofern sind Ereignis und Erwartung komplementär, als "reine" Erwartungen so aussichts- und wirkungslos blieben wie "reine" Ereignisse.

27. *Komplexe Erwartungen.* Wie oben schon angedeutet, liegt die These über den Zusammenhang von (kommuniziertem) Ereignis und gehogter Erwartung bereits der älteren Informationstheorie zugrunde, die Information über Wahrscheinlichkeit definiert, und zwar die Wahrscheinlichkeit eintreffender Signale (oder Nachrichten), die sich in der Praxis zwischenmenschlicher Kommunikation nur als Erwartungswahrscheinlichkeit realisieren kann. Ohne Erwartung gibt es demnach keine Information, und jedes eintreffende Ereignis ist mit Erwartungsstrukturen verknüpft. Die Steuerung von Erwartungen, die wechselseitige Erzeugung von Erwartungen und "Erwartungserwartungen" (Luhmann 1984, 411-417), die kalkulierte Enttäuschung oder Erfüllung von Erwartungen usw. kennzeichnen geradezu die komplexeren zwischenmenschlichen Kommunikationsprozesse von literarischen Erzählungen über familiäre Strukturen bis hin zu politischen Prozessen. Mediale Ereignisse kann es daher ohne die Erwartungsstrukturen, mit denen sie zusammenwirken, überhaupt nicht geben; die medialen Regelwerke bestimmen im einzelnen, wie dieses Zusammenwirken einzurichten und zu beschreiben ist.

28. *Ereignis und Zeitpunkt.* Kommunizierbar sind Erwartungen, weil sie von Dauer sind; unkommunizierbar bleiben "reine" Ereignisse, weil sie keinerlei zeitliche Ausdehnung besitzen. Die Unfaßlichkeit und Unverarbeitbarkeit des Ereignisses für sich, ohne Einbindung in Erwartungsstrukturen, in Vorwegnahme und Nachträglichkeit, hängt ab von seiner Bindung an den Zeitpunkt. Das Ereignis ist an absolute Gegenwart gebunden, die jedoch ausdehnungslos und damit nicht vorhanden ist. Das Ereignis ist niemals "da". Dieses Problem brachte schon Aristoteles dazu, sich mit der Unwirklichkeit der Zeit auseinanderzusetzen (1967, IV, 10-14): Die Zeit besteht aus Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft. Vergangenheit und Zukunft sind nicht vorhanden, da sie nicht mehr bzw. noch nicht "da" sind; die Gegenwart ist zwar anwesend, aber ausdehnungslos, d.h. im Moment ihrer Verwirklichung schon wieder vorüber. So wird die Gegenwart zum leeren Zeitpunkt, zu

einem bloß idealen, angenommenen Element. Die Zeit als Folge von Gegenwartens entschwindet. Aristoteles vermag das Problem bekanntlich zu lösen, indem er mit der Zeit in den Raum und in die Zahl hinein ausweicht. Und darin folgt ihm, bis zu einem gewissen Grad, das Medienereignis: Es ist immer ein wiederholbares oder wiederholtes Ereignis; es ist genau nicht singular, sondern abzählbar.

29. *Singularität und Dauer; Augenblicklichkeit.* Die Singularität des Ereignisses bleibt der Zählung und damit der Medialisierung prinzipiell unzugänglich; das singular verstandene Ereignis, wie es beispielsweise Augustinus kennt, entzieht sich jedweder Vorhersehbarkeit oder Wiederholbarkeit. Komplementär zu Aristoteles öffnet sich bei Augustinus der Gegenwartspunkt zum erfüllten, zum göttlichen Augenblick, der, weit vom leeren Moment entfernt, eine entrückte Gesamtschau über Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft, über Fluß und Dauer der Zeit bietet (Augustinus 1981; vgl. auch Flasch 1993). Das Ereignis – der Zeitpunkt – kann dann nicht länger als Gegensatz zum Zustand oder zur Dauer begriffen werden, sondern es konstituiert die mögliche Einheit der Zeit im Augenblick. Im Augenblick – dem Augenblick der Erkenntnis, der Liebe, der Verzückung usw. – setzt die aristotelische, weltliche Außenzeit aus und gibt die göttliche Zeit frei. Ähnliche Auffassungen begegnet man etwa bei Heidegger, für den das Ereignis mit dem plötzlichen Vorstoß zum Wesen einer Sache, zum Eigentlichen, zusammenhängt. Insofern ist die Technik für Heidegger (1991) bekanntlich ein Ereignis, weil sie einen Vorstoß zum Sinn des Seins überhaupt darstellt und den Menschen in die Selbstkonfrontation des Seins mit einbindet. Es ist natürlich nicht auszuschließen, daß auch Medienereignisse für den einzelnen Benutzer in die Nähe von Augenblicklichkeit in diesem Sinne gelangen, jedoch ist das weder plan- noch strukturierbar.

II

30. *Auflösung.* Soweit sind die Bedingungen erkennbar, unter denen das Fernsehen Ereignisse und mit ihnen Erwartungen er- und verarbeitet. Medienereignisse oszillieren gleich mehrfach zwischen zwei Polen, zwischen dem Himmel des göttlichen Augenblicks und der Hölle des mechanisch wiederholbaren Vorkommnisses etwa, zwischen sinnhaftem Kontext und blindem Vorkommnis, zwischen der Abwesenheit im Medium und der Abwesenheit außerhalb des Mediums, zwischen dem "reinen" Zeitpunkt des Ereignisses selbst und dem Andauern seiner Erwartung, zwischen Moment und Zeitstrecke. All diese Zweideutigkeiten und Bewegungen sind Quellen der

Amedialität des Ereignismediums Fernsehen. Von wirklicher, wirksamer Amedialität im Sinne Lyotards aber könnte man nur sprechen, wenn das Fernseheseignis sich in Verweigerung oder Exzeß selbst auflöste; wenn zugleich mit dem Ereignis auch die Einbindung in Erwartungen und somit das Prinzip der Produktivität, des Kontexts und der Sinnggebung von Ereignissen aussetzte. Wenn das Ereignis nicht länger das Ereignis ist, würde das bedeuten, daß auch die Erwartung nicht länger die Erwartung sein kann. Wenn sich das Ereignis in Amedialität, in Verweigerung oder Exzeß auflöst, muß es die Erwartung auch tun – und umgekehrt.

Das Apollo-Programm

31. *Der Streik der Ereignisse*. Beide Varianten, die Verweigerung und den Exzeß der Ereignisse, hat Jean Baudrillard (1994) unter der Überschrift *Der Streik der Ereignisse* vorgestellt. Die exzessive Variante geht von einer potentiell endlosen Vervielfältigung der Ereignisse und der grenzenlosen Beschleunigung ihrer Abfolge aus. Alle Wirkungen – also hervorgerufenen Unterschiede – treten dann gleichzeitig mit den Ursachen – den bewirkenden Ereignissen – ein; alle Vorkommnisse werden unterschiedslos zu Ereignissen und treten zu gleicher Zeit ein. Die Zentrifugalkraft der Beschleunigung, so Baudrillards Metapher, schleudert die Ereignisse aus ihrem Orbit. Ereignis und Kontext, die verschiedenen Ereignisse werden durcheinander gewirbelt und entgleiten schließlich in absolute Unvorhersehbarkeit. Nichts tritt mehr ein und findet statt; nichts ereignet sich mehr. Zum anderen gibt es die Verzögerungsvariante. Die vollkommene, dichte mediale Kontrolle aller potentiellen Ereignisse führt dazu, daß nichts sich ereignen kann, was nicht schon medial ent-eignet wäre. In diesem Fall wird nicht die Unvorhersehbarkeit, sondern die Vorhersehbarkeit oder Erwartbarkeit des Ereignisses ins Unendliche gesteigert; genau dadurch aber wird das Eintreten von Ereignissen unterbunden. Die Realität, so Baudrillard, friert ein; der Tod des Ereignisses tritt durch Erfrieren ein. Diesen Zustand verhinderter oder verweigerter eingefrorener Ereignisse hat Baudrillard (1994) vor Augen, wenn er davon spricht, das Jahr 2000 werde nicht stattfinden. Eine ähnliche Sicht scheint Paul Virilio vorzuschweben, wenn er vom "Rasenden Stillstand" (1992, 126ff) spricht, in dem dann beide Formen, Verweigerung und Exzeß, konvergieren.

32. *Hinhalten*. In der konkreten Fernsehrealität läßt sich aber weder die Ereignisverweigerung noch der Ereignisexzeß in der von Baudrillard angesetzten Form feststellen, wenn man von gelegentlichen Ansätzen und Tendenzen absieht. Die Amedialität nimmt hier eine etwas andere Gestalt an, nämlich in

dem Versuch, den auch bei Baudrillard zugrundegelegten Unterschied zwischen Ereignis und Nicht-Ereignis, zwischen Ereignisdichte und Ereignislosigkeit, zwischen Ereignis und Zustand aufzuheben. Es handelt sich um eine Suspendierung des Ereignisses, um ein unausgesetztes Hinhalten, das man beispielhaft am Urmodell aller Fernsehereignisse, der Mondlandung vom 13. August 1969, studieren kann. Sieht man in dem Unternehmen "Apollo 11" weniger ein wissenschaftlich-technisches Forschungsprojekt und auch weniger das politische Manöver, sondern eher und einfacher ein Projekt des Fernsehens mit dem (erreichten) Ziel, das größte Fernsehpublikum aller Zeiten an eine Live-Sendung zu binden, so zeigt sich deutlich die Ereignisregie für die entscheidende Fernsehnacht.

33. *Das Mondbild als Ereignis.* Zunächst war das Publikum durch einen jahrelangen Vorlauf und in der Schlußphase der letzten Wochen vor dem Start durch eine höchst medienintensive Vorbereitungsphase auf das zu erwartende Ereignis, auf seine technische Durchführung und auf seinen nicht nur wahrscheinlichen, sondern so gut wie sicheren Verlauf eingestellt worden. Eric Barnouw (1975, 376ff) beschreibt, wie jedes Detail, selbst Armstrongs "erster" Schritt und sein berühmter Satz, Produkt penibler Probetätigkeit vor dem Abflug war. Im Grunde war der Mondflug daher eine Wiederholung. Das eigentliche Ereignis war folglich auch nicht die Landung auf dem Mond selbst, die durch die zahlreichen Animations- und Modellfilme vorstellbar gemacht worden war, sondern war etwas – erwartetes – Unerwartetes, noch nie Dagewesenes, Unvorstellbares. Darauf richtete sich die medienspezifische Neugierde. Dies war die Ankunft des Fernsehbildes von der Mondoberfläche. Das Eintreffen eines Bildes, von der Mondoberfläche aus aufgenommen, bei einem weltumspannenden Fernsehpublikum, war der geplante und absehbare Höhepunkt des gesamten Apollo-Programms; wie aber dieses Bild aussehen, wie es sich auf den Fernsehschirmen dieser Erde ausmachen und was es dort ausrichten würde, das war nicht vorherzusehen. Tatsächlich wurde dieses Bild als überwältigend wahrgenommen (Kühnert 1969). Ein noch nie gesehenes Bild hielt auf diese Weise die Waage zwischen völliger Vorhersehbarkeit und dennoch gänzlicher Neuartigkeit.

34. *Die Mondnacht: Dauer als Ereignis, Warten als Erwarten.* Mithilfe einer schon nahezu genialen Zeitverschränkung in der entscheidenden Nacht wurde zugleich dem Ereignis zusätzlicher Ereigniswert aufgeladen und wurde der labile Zustand gespannter Erwartung auf möglichst lange Dauer gestellt, vom intentionalen Erwarten umgeformt zum bloßen, leeren, erwartungslosen und ungerichteten Warten. Der Ausflug der Astronauten auf den Mond nämlich wurde wegen des perfekt planmäßigen Verlaufs der Mission

um einige Stunden – abweichend vom Skript – vorverlegt. Nur auf diese Ankündigung hin blieben die Abermillionen Zuschauer vor den eingeschalteten Geräten sitzen, die sie sonst ausgeschaltet hätten und zu denen sie vielleicht nicht rechtzeitig zurückgekehrt wären. Auf den Bildschirmen dieser Nacht aber war nur belangloses Zeug zu sehen, die Gesichter der Kommentatoren, die Kontrollzentrale in Houston, Expertengespräche, Animationsfilme, zwischendurch Nachrichten. Das Warten auf das Ereignis wurde selbst zum Ereignis, und zwar nicht wegen der Geschehnisse in der Zwischenzeit, sondern wegen des – virtuell gemeinsamen – Wartens selbst. Es entstand die Paradoxie eines Dauerereignisses. Dieses wurde durch das endliche Eintreffen des Mondbildes beendet; aber das Mondbild war so unspektakulär (auch unscharf), daß es weniger als Ereignis gelesen wurde denn als beiläufiger Anlaß für ein Ereignis, eben das millionenfache gemeinsame Warten. Vorziehen und Hinausschieben wurden so auf idealtypische Weise zusammengebracht.

Der Golfkrieg und die Maueröffnung

35. *Nichts zu sehen.* Seither bestehen Fernseh-Großereignisse darin, daß man sie nicht sieht und daß es nichts zu sehen gibt, daß der Ereigniswert auf das neugierige, aber im Sinne eines paläo-medialen Verständnisses zwecklose Zuschauen übergeht, und zwar das Zuschauen weitgehend ohne Betrachtungsobjekt. Zuschauen beim Fernsehen jedoch ist grundsätzlich auf Dauer, niemals auf Augenblickshaftigkeit angelegt. Die Neugier wird durch Fernsehen verflüssigt. Das Fernsehereignis wird demnach, indem es aufs Zuschauen umgelenkt wird, angehalten, ent-punktualisiert und in einen paradoxen oder zumindest streng ereigniswidrigen dauerhaften Zustand überführt, in die schwebende Ereignishaftigkeit suspendierter Vorkommnisse. Dieses Verfahren ist schon aus ökonomischen Gründen notwendig, weil eine so dichte Folge von Ereignissen, wie sie zur Ernährung des hohen Bedarfs des Fernsehens notwendig wäre, kaum zu erzeugen ist. Das wenige, das tatsächlich eintrifft, muß optimal ausgewertet, und das heißt eben: in der Zeit gestreckt und dadurch grundlegend umfunktioniert werden.

36. *Kriegsbilder.* Das gilt auch für die großen Fernsehereignisse der neunziger Jahre, etwa für den (zu) viel beschriebenen "Medien-Krieg" am Persischen Golf. Auch hier war ja von den eigentlich inszenierten Kriegsereignissen, von der traditionellen Panzer-Umfassungsschlacht etwa, so gut wie nichts zu sehen. Auch hier ging es vor allem darum, daß die Ereignisse minutiös vorbereitet wurden, daß es einen Countdown gab, daß sie dann jedoch als Bildschirmbilder eben nicht eintraten oder nicht vermittelt werden

konnten. Auch hier ging der Ereignischarakter auf die Vorbereitung und die Berichterstattung selbst über und wurde dann zunehmend, einer wachen Medienkritik sei Dank, auf die Inszenierung des Ereignisses durch das Fernsehen und die Instrumentalisierung des Fernsehens durch die Militärregie umgelenkt. Das galt selbst für so spektakuläre Aufnahmen wie den Flug eines Marschflugkörpers in fünf Meter Höhe durch die Straßen von Bagdad oder die Zielkamera-Aufnahmen, die den Flug und die Detonation lasergesteuerter Bomben aus der Luft zeigten – auch hier war das Ereignis eher die "gelungene" oder "beunruhigende" Aufnahme als der aufgenommene Flug.

37. *Wiederholen.* Und selbst der rein innermediale Ereignischarakter des spektakulären Bildes wird umgehend abgearbeitet, indem das Fernsehen ihn nach seinen Bedürfnissen in die Zeitdauer hinein streckt, und zwar durch un- ausgesetztes Wiederholen. Gerade die unglaublichsten, die aufsehenerregendsten Bilder des Golfkriegs – Nachtaufnahmen der Leuchtpurgeschosse über Bagdad, die genannten Zielaufnahmen der Bordkameras amerikanischer Flugzeuge, der berühmte ölverschmierte Vogel – wurden nicht nur in Dutzenden, sondern in Hunderten von Wiederholungen gesendet. Was immer man sah, im Zweifelsfall war es eine Wiederholung. Wie anders hätte das dürftige Bildmaterial auch für die vielen Sendestunden ausreichen sollen; dies ist jedoch nur ein Teil der Begründung für den Wiederholungsexzeß. Denn der Wiederholungsexzeß beherrscht das Fernsehen überall; im Golfkrieg wurde deutlich, wie er gerade dazu dient, den spektakulären Bildern jede Ereignishaftigkeit zu nehmen. Was in der Vorbereitung auf ein Ereignis das Hinhalten ist, daß ist in seiner nachträglichen Abarbeitung die Wiederholung. Durch beide Techniken wird das aus der Zeit fallende Ereignis in die Zeit hinein projiziert und dadurch aufgehoben, suspendiert.

38. *Verlust der Sachlage.* Schließlich nahm die Selbst-Berichterstattung, die Berichterstattung über Vorbereitung der und Bereitschaft zur Berichterstattung überhand. Die faltbare Satellitenantenne im Bildhintergrund und die Diskussion über die Bildbeschaffenheit der vom US-Militär vorgelegten Videoaufnahmen (Sahen sie aus wie Videospiele? Oder wie Luftkampf- aufnahmen aus der Nazizeit?) nahm mehr Raum ein und band auch bald mehr Interesse als der Krieg selbst; das ging bis hin zu der Behauptung, der Krieg sei "eigentlich" "medial". Das Motiv der Augenzeugenschaft, das "Da-Sein" der Fernsehzuschauer, an Ort und Stelle vertreten durch Kameraauge und Reporter, beansprucht den Ereignischarakter. Hinzu kommt ein alter Widerspruch mindestens der Kriegsberichterstattung: Aus dem Zentrum der – vorgeblichen – Ereignisse heraus kann man gar nichts berichten, weil das, was dort geschieht, sich der Mittelbarkeit in jedem Fall entzieht. Die Sachlage

erschließt sich traditionell der Lagebesprechung, die bekanntlich beim Stab und in der Etappe stattfindet, oder aber im heimischen Studio dem Experten-gespräch. Was sich am Golf ereignete, ergab sich aus Diskussionen hier – oder auch nicht. Zunehmend wurde das unergiebiges Gespräch mit Strategie-experten, Islamwissenschaftlern und Außenpolitikern ersetzt durch das Prinzip "Journalisten (hier) befragen Journalisten (die dabei waren)". Eine klarere Lage- oder Ereignisbeschreibung war dadurch aber nicht zu gewinnen.

39. *Vor der Öffnung der Mauer.* Aufschlußreich hinsichtlich der Ereignisgestaltung durch das Fernsehen ist auch der scheiternde Fall eines nicht stattfindenden, eines ausbleibenden Fernsehereignisses. Ein historisch exponiertes Beispiel hierfür sind die Vorkommnisse in Berlin im November 1989. Das Fernsehen schürte Ende Oktober und in den ersten Novembertagen massiv die Erwartung, die Behörden der DDR würden die Grenzübergänge an der Berliner Mauer öffnen. Eine unübersehbare Zahl von Übertragungswagen am Brandenburger Tor und an den verschiedenen Grenzstellen dokumentierte diese Erwartung. Jeden Tag wurde weltweit ausführlich darüber berichtet, daß es nichts zu vermelden gebe, daß man aber auf das Eintreffen des Ereignisses technisch und journalistisch bestens vorbereitet sei. Streng nach den Regieanweisungen Jean Baudrillards könnte man vermuten, das Ereignis sei damals in den Streik getreten, die Medien hätten es eingefroren. Das würde aber Widersetzlichkeit der Vorkommnisse gegenüber den Medien voraussetzen, eine Vorausannahme, für die nichts spricht. Die Suspendierung des Ereignisses war nicht gegen das Fernsehen gerichtet, sondern wurde vom Medium nach seinen Bedürfnissen erzeugt.

40. *Die Überraschung des 9. November.* Der Abzug der Übertragungseinheiten am 2./3. November nach fünf Tagen des Wartens (und des Zuschauens beim Warten) erfolgte nur scheinbar unverrichteter Dinge. Dieser Abzug war in der Logik des Fernsehens nicht so sehr – wie nach Baudrillard anzusetzen wäre – die Voraussetzung für die wirkliche Maueröffnung als vielmehr das einzige Mittel, die paradoxe Ereignisstreckung und -aufhebung über eine weitere Woche hinziehen zu können und das erwartete Ereignis, sollte es denn irgendwann eintreffen, für die Neugier wertvoll und verfügbar zu halten. Die tatsächliche Öffnung der Mauer am 9. November konnte dann zudem die Fernsehsender "unvorbereitet" treffen und somit einen Ereignischarakter zweiter, metamedialer Ordnung schaffen, durch den – in nachträglicher Bestimmung – die vorherige Wartezeit erst als solche in ihrem Rang stabilisiert und aus der bloßen Vergeblichkeit in ihrer Bedeutung des immerhin möglich Gewesenen gehoben wurde. Die gehegte Neugier, zunächst

enttäuscht, wurde im nachhinein gerechtfertigt. Daß hier keine Rache der Ereignisse an den Medien, sondern im Gegenteil eine Totalregie gerade des Nicht-Eintretenden vorlag, kann nichts besser illustrieren als der Sachverhalt, daß die Maueröffnung wie beiläufig und offenbar ohne rechte Kenntnis der Beteiligten im Rahmen einer Pressekonferenz angeordnet wurde.

Sport-Fernsehen

41. *Sportereignisse*. Die verschiedenen Verkehungen, die bei der Aufhebung des Ereignisses im Fernsehen zusammenwirken, können aber nicht nur bei Welt-Großereignissen, sondern durchaus auch in Alltagssendungen beobachtet werden. Die Sportberichterstattung gibt das vielleicht deutlichste, wengleich gewiß nicht das einzige Beispiel. Hier ermöglicht der abgestimmte Einsatz von Großaufnahme, Verlangsamung und sofortiger Wiederholung ein sehr weitgehendes Aufgehen des herausgehobenen, punktuellen Ereignisses im regulären, dauerhaften Ablauf. Die verlangsamte Wiederholung eines Spielzuges, eines Ballwechsels, eines Torschusses usw. in Großaufnahme, eingeschnitten in die laufende Übertragung, führt zum ständigen Funktionswechsel zwischen dem Vorgang, der in der Zeit abläuft, dem punktuellen Ereignis, und dem eingefrorenen, auf Dauer gestellten Moment. Die verlangsamte Wiederholung ermöglicht in der Zeit, was zuvor schon die Zoom-Linse im Raum ermöglicht hat: die Zerlegung eines Sportereignisses in beliebige Ausschnitte. Zeitachsenmanipulation einerseits und Live-Übertragung andererseits greifen, statt einander auszuschließen, nahtlos ineinander.

42. *Instant Replay*. Dabei ist die Zeitlupenaufnahme nicht einfach nur ein Standbild, eine gesendete Fotografie, die einen entscheidenden Moment isoliert und festhält, vielmehr gibt sie die Entfaltung dieses entscheidenden Moments in der Zeit wieder. Sie stellt damit einen Zusammenhang zwischen zwei Ereignissen her, nämlich dem Resultat – Tor, Punkt – und dem entscheidenden Moment seiner Vorbereitung, von dem aus das spätere Ereignis bloße Konsequenz ist und daher hätte erwartet werden können. Erst im Nachhinein läßt sich in der Regel feststellen, daß ein Spielzug als entscheidendes Ereignis in einer Sportpartie eingetreten ist. Wenn der Ball berührt wird, weiß ich noch nicht, daß es ein Tor geben wird; erst das erzielte Tor macht nachträglich den Schuß schon im Ansatz oder in der Herbeiführung zur Sensation. Dieser Nachträglichkeit, dieser Aufladung des Vorkommnisses zum Ereignis aus der Folge und dem Nachher heraus, vermag das *Instant Replay* nachzugehen. Es ermöglicht den Zuschauern, der Verfertigung eines Ereignisses zuzuschauen.

43. *Vervielfältigung der Zeit.* Zweitens aber wird die vollständige Kontextbindung, wird die Ausdehnungslosigkeit des Ereignismoments nicht, wie in der Moment-Fotografie, aufgehoben, sondern, langsam und zum Mitsehen, reproduziert. Später entwickelte und heute übliche Zeitlupentechniken gestatten sogar den nahtlosen Übergang von der Normalgeschwindigkeit zu immer langsamerer Bewegung. Auch und gerade der Ereignismoment bleibt ein Teil des Ereignisflusses. Hinzu kommt, daß die verlangsamte Wiederholung sofort in das Spielgeschehen eingefügt werden kann, in jede beliebige Spielpause oder Spielunterbrechung oder einfach in einen ereignisarmen Spielabschnitt. Dadurch, daß das Spiel also weiterläuft, während der Rückblick gezeigt wird, wird eine zweite Zeitebene aufgebaut, auf der das Geschehen weiterläuft; der Rückblick wird also nicht damit erkauf, daß ich irgendetwas versäume. Ein Nebeneffekt ist natürlich die ungeheure Verdichtung des Spielgeschehens, was z.B. auf eine ohnehin höchst dynamische und schnelle Sportart wie etwa Eishockey oder Basketball besonders intensivierend wirkt und zu einem gesteigerten Miterleben, einer gesteigerten Ereignisdichte und mithin zu einer völlig neuen Zeitwahrnehmung, nämlich einer extremen Zeitverkürzung, führt. In einer für das Fernsehen kennzeichnenden Paradoxie der Zeitstruktur, die wir genau so schon beim Mondflug angetroffen haben, wird dieser Effekt der Zeitverkürzung erzielt durch die Zeitlupe, also durch Zeitdehnung und durch Wiederholung, resultiert also die Beschleunigung aus Verlangsamung.

44. *Spielzeiten.* Die Erwartungen mögen noch so sehr auf das Ereignishafte gerichtet sein, das Fernsehen versteht es, diese Erwartungen vom punktförmigen in den flächendeckenden Zustand zu versetzen, zu zerstreuen, zu zerlegen und abzubauen. Dehnung und Beschleunigung, Aufbau und Abbau von Ereignissen, Steigerung und Nivellierung der Erwartung werden in ein mindestens komplexes, in der Regel ein paradoxes Verhältnis zueinander gebracht. Nicht nur die Dauer, auch die Redundanz, die ewige Wiederkehr des Gleichen, für die gerade das Sportfernsehen berüchtigt ist, weist in diese Richtung. Spiele, Regeln und Spielzüge, Spielpläne und Turnierverläufe, vor allem aber auch die bei aller technisch-ästhetischen Innovation nach wie vor weitgehend schematisierten Ansichten, die das Fernsehen liefert, all das bleibt gleich. Regelmäßig kehren auch im Ablauf der Spielzeiten bestimmte Fußball-, Tennis- und andere Begegnungen wieder. Dadurch geht die Spezifik der Erwartung, das spezielle Erwartungsgefüge, das für ein bestimmtes Ereignis kennzeichnend ist, unter und ein in die allgemeine, immer gültige und unspezifische Gesamterwartung, die dem routinemäßigen Fernsehen ohnehin entgegengebracht wird. Ergebnis ist eine Art virtueller Dauererwartung, die für das suspendierte Ereignis kennzeichnend ist und als gegen-

standsloser, leerlaufender Formalismus des (Er-)Wartens einmal mehr die Disposition der Neugier umschreibt.

45. *Serialität und sinkende Quoten.* Durch das Fernsehen entscheidend verstärkt, werden die Rhythmen des Sportgeschehens dabei auch zu Lebenszeitmessern. Formale Zeit wird in Lebenszeit übersetzt so wie Neuartigkeit in Gleichförmigkeit und Ereignisfolge in Dauerzustand. Das Sportprogramm lebt also von der Abarbeitung und Nivellierung der Erwartungen mindestens ebenso wie von ihrer Erzeugung und ihrem Erhalt, und genau darin erweist es sich als dem Mondprogramm überlegen, das die Auflösung von Erwartungen noch nicht integrieren konnte: Mit Ausnahme des verunglückten Flugs von Apollo 13 litten die dem Erstflug folgenden Missionen unter ständig sinkenden Einschaltquoten und mußten sehr bald völlig eingestellt werden. Das Sportprogramm dagegen erzeugt nicht mehr Erwartung als es auch binden und abbauen kann, es hat eine weitgehend ausgeglichene Erwartungs- oder Ereignisbilanz. So wird nicht nur, wie in klassisch zu verstehender Unterhaltung, das spannendste und gerade das spannendste Sportereignis im Fernsehen zur perfekten Entspannung – die Aufrechterhaltung der Erwartung über das Ende des Spiels oder der Spielzeit hinaus bietet aufgrund der wiederkehrenden Gelegenheiten wenig Probleme. Die Neugier stößt auf nahezu optimale Bedingungen. Hier liegt schon ein Grundzug der Serialität vor, wie sie für Erzählmuster des Fernsehens als mit bestimmende anzusehen sein wird.

Tod, Schluß und Ausblick

46. *Ayrton Sennas Tod.* Deutlich können diese Verfahren, ihr Ineinandergreifen und ihr Exzeß zur Amedialität hin studiert werden am Tod des Automobilrennfahrers Ayrton Senna, der gleichsam im Fernsehen stattfand. Hintergrund für die Wirksamkeit der Inszenierung ist zunächst die medientypisch strukturgebende latente Erwartung von Unerwartetem, die konsequent perverse Hoffnung auf den Unfall, die Autorennen zu einem idealen Partner für das Fernsehen macht. Der Nachricht vom Tod des Rennfahrers wirkte umso bestürzender, da der Unfall vor laufender Kamera erfolgte. Der Schock des Ereignisses wurde dadurch, daß er die Zuschauererwartung zugleich befriedigte, in einem zweiten Schock verdoppelt, der sich über die plötzlich bloßgelegte Erwartungshaltung des Zuschauens und Erwartens selbst entsetzte. Dieser zweite Schock, das zweite Ereignis, betraf völlig unvermutet das Zuschauen selbst, es schob – nicht zu unrecht: ohne (Fernseh-) Zuschauer keine Rennen – einen Teil der Verantwortung den Zuschauern zu und war daher schwerer zu verwinden als das erste, das immerhin latent zu

erwarten gewesen war und über dessen Verantwortung die Gerichte befinden.

47. *Der Rückbau der Erwartung.* Daher folgte der Erstsending unmittelbar die vielhundertfache Wiederholung des verlangsamten Videomitschnitts, um das Zuschauen wieder vom ereignishaften Entsetzen abzukoppeln und wieder zu einem Dauerverhalten umzuformen. Umgekehrt zum Fall der Fußballübertragung, bei der die verlangsamte Wiederholung anzeigt, was und wann es zu erwarten gewesen wäre, versucht das *Instant Replay* vom Tod des Rennfahrers, die latent gehegte Erwartung der Katastrophe im Nachhinein zu löschen, zu negieren, zu revidieren oder wenigstens zu nivellieren. Dies, der amediale Rückbau der Erwartung, kann nur über das Fernsehen selbst erfolgen. Die tätige Reue fürs Fernsehen heißt Fernsehen. Auch die fernsehvermittelte weltweite Anteilnahme an der Beisetzung des Rennfahrers hat vermutlich hier ihren Sinn.

48. *Der tödliche Augenblick.* Immer wieder versuchte der Mitschnitt zudem, die zwei Kern-Ereignisse in umgekehrter Reihenfolge, also rückwärts determinierend, zusammenzubringen: den Aufprall des Wagens auf die Begrenzungsmauer und den entscheidenden Augenblick zuvor, an dem Senna die Kontrolle über sein Fahrzeug verloren hatte, an dem, wie später ermittelt wurde, die Lenksäule brach. Dem Exzeß der Geschwindigkeit folgte der mediale Exzeß der Verlangsamung als klare Chiffre der Amedialität des Mediums. Das Grauen der Augenzeugenschaft bei einem spektakulären Todesfall wurde so in einem Zug durch die bloße Ausstrahlung erzeugt, durch die intensive Suche nach dem Kernereignis enorm gesteigert und zugleich durch die unausgesetzte Wiederholung wieder zurückgenommen. Der Tod Sennas, sein Eintreten (nicht im medizinischen Sinne des Todeszeitpunkts, sondern im Sinne des entscheidenden Moments) wurde zwischen den beiden Ereignispolen des Unfalls und zwischen den Wiederholungen immer wieder aufgehoben, bis sein Ereignis erträglich und damit seine weitere Wiederholung unerträglich geworden war. Die Substanzlosigkeit des Zeitpunktes und die Unerreichbarkeit des Augenblicks wurden durch Vergrößerung und Wiederholung in Raum und Zeit hinein gelegt und auf Dauer gestellt.

48. *Ineinander aufgehen und verschwinden.* Dabei wird zugleich die ursprüngliche Erwartung des Unerwarteten (als spezielle Variante der Neugier, die das Medium befriedigt und schürt) aufgehoben. Denn die Wiederholungen lösen die Erwartungen auf, indem sie ihren Gegenstand zum Verschwinden bringen in der Art des Abbaus oder des "fade away". Das Ausbleiben von Neuigkeiten als Neuigkeit, das Erlebnis imaginär gemeinsamen Wartens und Anteilnehmens, die Faszination der ständigen Wiederkehr und die Ver-

kehrung des Wartens in die Nachträglichkeit, Vorgänge, die die Mondlandung erprobt und die der Golfkrieg und der Tod des Rennfahrers zugespitzt und variiert haben, transformieren intentionales Erwarten in diffuses Warten, das sich nicht auf etwas, sondern vielmehr auf nichts wendet. Während das Ereignis die Form zeitlichen Andauerns annimmt, wird die Erwartung des zeitpunktförmigen Ereignisses gegenstands- und substanzlos. So nimmt das Ereignis Eigenschaften der Erwartung auf und umgekehrt die Erwartung Eigenschaften des Ereignisses. Erwartung und Ereignis nähern sich einander an, werden einander ähnlich und schließlich ununterscheidbar. Ihre Dichotomie und damit ihr Wechselverhältnis neigt dem Verschwinden zu.

49. *Latenter Sinn und doppelte Amedialität.* Mit dem Verschwinden der Dichotomie von Ereignis und Erwartung aber wird auch die modellbildende kommunikationswissenschaftliche Beschreibung des Mediums fragwürdig. Nach der Skizze der engen Verflechtung von Erwartung, Ereignis und Kommunikation zu urteilen, wie sie oben entwickelt wurde, wird fraglich, ob Fernsehkommunikation eigentlich noch Kommunikation, verstanden als sinnbildender Prozeß, sein kann. Im selben Maße jedenfalls, in dem die Ereignisbindung und die Erwartungsbildung das Medium Fernsehen charakterisieren, unterläuft das Medium sie. Aufgebaute Sinnstrukturen werden so mindestens in der Latenz gehalten; Sinn findet sich im Fernsehen ebenfalls nicht negiert, sondern aufgehoben im Sinne der Suspendierung. Das Amedium Fernsehen hält zudem die besondere Pointe bereit, daß die beiden Varianten der Amedialität, die Lyotard vorschlägt – Exzeß einerseits, Verweigerung andererseits – hier nicht nur zusammenwirken, sondern sogar zusammenfallen in gleichsam doppelter Amedialität.

50. *Aussichten zum Schluß.* Selbstverständlich berechtigt die bloße Darstellung der Ereignis-Erwartungs-Struktur noch nicht zu weitergehenden Schlüssen. Es ist deutlich geworden, daß neben dem Ereignis mindestens noch einige andere Komposita des Fernsehens geprüft werden müssen, die in einem herkömmlichen Verständnis als sinnbildend angesehen werden, zu den Grundleistungen von Medien gezählt werden können und die vermutlich mit anderen Dispositionen als der für das Ereignis bestimmenden Neugier einhergehen. Zu ihnen zählt etwa die Erzählung. Ebenso müßte neben der Erwartung auch die Erinnerung (oder die Erfahrung) als ihr Komplement diskutiert werden. Das Schönste am Fernsehen kommt immer zum Schluß: Es geht immer weiter.

Literatur

- Aristoteles (1967) *Physikalische Vorlesung*. Übers. v. Hans Wagner. Darmstadt: Wiss. Buchgesellschaft.
- Augustinus (1981) *Confessiones*. Corpus Christianorum Series Latina XXVII. Hrsg. v. L. Verheijen. Turnhout.
- Barnouw, Eric (1975) *The Tube of Plenty*. New York: Oxford Univ. Press.
- Baudrillard, Jean (1978a) *Kool Killer oder Der Aufstand der Zeichen*. Berlin: Merve.
- (1978b) *Agonie des Realen*. Berlin: Merve.
- (1994) *Die Illusion des Endes oder Der Streik der Ereignisse*. Berlin: Merve.
- Bergson, Henri (1982) *Materie und Gedächtnis*. Frankfurt a.M. [...]: Ullstein.
- Bolz, Norbert (1989) *Theorie der Neuen Medien*. München: Raben.
- (1993) *Am Ende der Gutenberg-Galaxis. Die neuen Kommunikationsverhältnisse*. München: Fink.
- Ennepi, Claubril (Hrsg.) (1995) *Der blinde Fleck. Mitteilungen aus dem Zentrum der Bestimmungslosigkeit*. Weimar: VDG.
- Enzensberger, Hans Magnus (1970) Baukasten für eine Theorie der Medien. In: *Kursbuch*, 20, S. 159-176.
- Flasch, Kurt (1993) *Was ist Zeit? Augustinus von Hippo, Das XI Buch der Confessiones. Historisch-philosophische Studie*. Frankfurt a.M.: Klostermann.
- Flichy, Patrice (1994) *Télé. Die Geschichte der modernen Kommunikation*. Frankfurt a.M. [...]: Campus.
- Heidegger, Martin (1979) *Sein und Zeit*. Tübingen: Niemeyer.
- (1991) *Die Technik und die Kehre*. Pfullingen: Neske.
- Innis, Harold (1950) *Empire and Communication*. Toronto: Univ. of Toronto Press.
- Jakobson, Roman (1979) *Poetik. Ausgewählte Aufsätze 1921-1971*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Kierkegaard, Sören (1960) *Entweder - Oder*. Köln: Hegner.
- Kühnert, Hanno (1969) Tagebuch einer Fernsehnacht. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* v. 14.8.1969, S. 14.
- Luhmann, Niklas (1984) *Soziale Systeme. Grundrisse einer Allgemeinen Theorie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Liotard, François (1982) *Essays zu einer affirmativen Ästhetik*. Berlin: Merve.
- (1986) Regeln und Paradoxa. In: Ders.: *Philosophie und Malerei im Zeitalter ihres Experimentierens*. Berlin: Merve, S. 97-108.
- Maser, Siegfried (1973) *Grundlagen der Allgemeinen Kommunikationstheorie*. Stuttgart [...]: Kohlhammer.
- McLuhan, Marshall (1992) *Die Magischen Kanäle. Understanding Media*. Düsseldorf [...]: Econ.
- Musil, Robert (1978) Ansätze zu neuer Ästhetik. Bemerkungen über eine Dramaturgie des Films. In: Ders.: *Gesammelte Werke, Bd. 8*. Hrsg. v. Adolf Frisé. Reinbek: Rowohlt, S. 1137-1154.
- Postman, Neil (1985) *Wir amüsieren uns zu Tode. Urteilsbildung im Zeitalter der Unterhaltungsindustrie*. Frankfurt a.M.: Fischer TB.
- Virilio, Paul (1992) *Rasender Stillstand*. München: Hanser.

Klemens Hippel

MANN-O-MANN

Antwort auf Friedrich Krotz

In *Montage/AV* 4,2 (1995) hat Friedrich Krotz eine Analyse der SAT1-Sendung MANN-O-MANN vorgestellt, die zu Widerspruch herausfordert und wohl auch herausfordern soll. Sie wird eröffnet mit einem hypothetischen Rollentausch innerhalb des Textes MANN-O-MANN: Wären es Kandidatinnen, die sich hier männlich-abschätzenden Blicken aussetzen statt Kandidaten, dann hätten wir es, so Krotz, mit einer sexistischen, frauenfeindlichen Sendung zu tun (das Interesse der Jugend an solchen Veranstaltungen ist dennoch ungebrochen, man denke an die zahlreichen Mißwahlen und die neuerdings immer mehr grassierenden Aktionen zur Suche nach neuen Models).

Ist demnach die vorliegende Sendung männerfeindlich? Krotz kommt zu dem Schluß, ein Text wie MANN-O-MANN sei gleichzeitig männer- wie frauenfeindlich (82). Seine Kernthese ist offenbar, daß "gerade an Sendungen wie MANN-O-MANN, die faktisch das überkommene Männerbild zu renovieren scheinen, [...] deutlich [wird], daß die Negation eines Männerbildes und der Aufgriff eines sich entwickelnden anderen den eigentlichen Kern unangetastet lassen" (80). Und implizit wird damit deutlich, daß Krotz das gesellschaftlich vorherrschende Männerbild für gleichermaßen männer- und frauenfeindlich hält, eine zweifellos "politisch korrekte" Auffassung.

Um diese Auffassung soll es hier auch nicht gehen – fragwürdig erscheint aber die Struktur der Argumentation, die Krotz für seine These vorlegt. Krotz schließt nämlich aus dem Umgang mit einem stereotypen Männerbild innerhalb einer Spielshow direkt auf alltägliche Handlungsmuster bzw. deren Bedeutung: Er betont zwar einerseits zu Recht, die alltäglichen Handlungsbereiche der Menschen würden in Fersehtexten wie MANN-O-MANN nicht einfach abgebildet, sondern dramatisiert und verdichtet und dadurch aus dem Alltagskontext herausgelöst, die Fernsehbilder "verändern damit Sinn und Bedeutung des sichtbaren [...] Geschehens" (65). Andererseits behauptet er, die Show erhebe den Anspruch, "real anwendbare und existente Handlungsmuster vorzuführen und zu prüfen" (66). Letzteres ist ausgesprochen proble-

matisch, werden doch diese Handlungen allesamt in spielerischer Weise ausgeführt. Krotz würde diesen Einwand wohl zurückweisen, denn er will die Sendung "wörtlich" nehmen, "wörtlich" in dem Sinne, daß er von einem eventuellen ironischen oder parodistischen Inhalt des Textes für die Analyse absieht (66). Aber es ist gerade die Frage, ob dies ein zulässiges bzw. nützliches Verfahren ist. Einerseits in einem theoretischen Sinne, denn es geht hier nicht um eine ironische, parodistische, vielleicht auch subversive *message* des Textes (von der man für analytische Zwecke abstrahieren kann), sondern um den Status von Handlungen innerhalb eines spielerischen oder im Sinne Goffmans "gerahmten" Zusammenhanges: Von diesem Status eines uneigentlichen Handelns kann man nicht abstrahieren, da der Gegenstand ja gerade durch diesen uneigentlichen Charakter definiert ist. Andererseits in einem pragmatischen Sinne: Das Ernstnehmen der Spielhandlungen führt zu abwegigen Interpretationen.

Ein schönes Beispiel hierfür ist das Flirt-Spiel, das in MANN-O-MANN regelmäßig gespielt wird. Krotz faßt es in der Weise auf, als sei Ziel dieses Spiels, wie bei der Alltagshandlung "Flirt" einen Effekt bei der Spielpartnerin zu erzielen – "unter welchen Bedingungen die Kontaktaufnahme glückt [...] ist schwer zu generalisieren" (70). Adressat der Performance der Kandidaten ist aber ganz eindeutig nicht die Partnerin, sondern das Studiopublikum: Das muß von der eigenen Qualität überzeugt werden. Es ist offensichtlich, daß diese ganz andere Orientierung der Handlung dazu führt, daß die Kandidaten eben nicht "real anwendbare und existente Handlungsmuster" vorführen; sie präsentieren dem Publikum nicht ihr alltägliches Flirt-Verhalten, sondern ihre Kompetenz in einem ihnen auferlegten Flirtspiel, und die *limited girls* als Partnerinnen machen dieses Spiel mit, sie sind gleichzeitig abweisend und kooperativ (kommunikationsbereit), eine Mischung, die man in Alltagssituationen wohl eher selten findet, die aber für das Flirtspiel notwendig ist: Der Kandidat soll auf Widerstand stoßen, muß aber auch eine Chance haben. Ob das Spiel in einer (fiktiven!) Verabredung endet, ist irrelevant, entscheidend ist der Eindruck auf das Studiopublikum, vielleicht mag das gerade den charmanten Verlierer.

Das Wörtlich-Nehmen von Spielhandlungen beschädigt die gesamte Argumentation bei Krotz: In seiner Analyse des ausschließlich weiblichen Studio-Publikums weist Krotz neben einigen (wohl als oberflächlich verstandenen) "Fortschritten" (73) auf mehrere Fragwürdigkeiten hin: Die erste sei die Beschränkung der Frauen-Rollen aufs "Passiv-Bestätigende" (74) – dieser Einwand ist mir unverständlich, haben die Frauen doch eher die im Sport verbreitete Funktion eines Punktrichters, sie entscheiden über das

"Schicksal" der Kandidaten. Nun ist die Funktion, Richter zu sein, notwendigerweise eine Instrumentalisierung, aber bestimmt keine "passiv-bestätigende" Rolle. Auch der zweite Einwand, die Frauen müßten sich dem "auf männliche Erotikvorstellungen ausgerichteten Geschehen" (74) unterwerfen, ist problematisch: Natürlich muß das Material beurteilt werden, das die Kandidaten vorlegen, und insofern müssen sich die Frauen auf fremde erotische Vorstellungen einlassen; gleichzeitig ist aber zu beobachten, daß die Kandidaten erhebliche Anstrengungen unternehmen, sich für einen (natürlich vermuteten) weiblichen Blick zu präsentieren. Selbst wenn die These zutrifft, daß solche männlichen Hypothesen über weibliche Wünsche allesamt falsch sind, folgt aus dem spielerischen Sich-Einlassen der Zuschauerinnen auf diese Hypothesen schlicht nichts – daß Frauen in einer Show "platten männlichen Erotikvorstellungen" (75) applaudieren, beglaubigt irgendein "impliziertes Männerbild" (ebd.) ebensowenig, wie das Erschießen einer Videospiele-Figur Mord und Totschlag legitimiert. Daß die Frauen überhaupt bereit sind, an dieser Show mitzuwirken, mag indirekte Rückschlüsse auf ihr Selbstbild zulassen, und vielleicht hat Krotz damit recht, daß der spielerische Umgang mit stereotypen, patriarchalischen Strukturen, wie er in Sendungen im Stile von MANN-O-MANN realisiert ist, "die im sozialen Geschlecht 'Mann' angelegte einseitige Orientierung an Aktivität und Erfolg, an Instrumentalisierung und Beziehungslosigkeit" bestehen läßt (81). Genauso gut kann es aber sein, daß gerade das gemeinsame Lachen über solche Stereotype diese nachhaltiger destruiert als jede andere kritische Auseinandersetzung damit. Dies betrifft aber die Frage nach den tatsächlichen gesellschaftlichen Wirkungen einer Show wie MANN-O-MANN, und die sind strikt zu unterscheiden von der Analyse des Gegenstandes.

Über die Wirkungen derartiger Sendungen kann man verschiedener Meinung sein, es ist aber falsch zu behaupten, die spielerische Abbildung bestehender Strukturen legitimiere diese. Und es ist nicht zutreffend anzunehmen, die Sendung lüge, "insofern sie nicht präsentiert, was sie vorgibt" (82): Sie gibt eben nicht vor, Stereotypen ändern zu wollen, sondern sie präsentiert sie in einer spielerischen und ironischen Weise – was die Zuschauer damit machen, ist deren Angelegenheit.

Zu den Autoren

Lorenz Engell, Dr., geb. 1959; Professor für Wahrnehmungslehre, Geschichte und Theorie der Kommunikation und der Medien an der Bauhaus-Universität Weimar; Veröffentlichungen u.a.: "Vom Widerspruch zur Langeweile. Logische und temporale Begründungen des Fernsehens" (Frankfurt a.M. [...]: Peter Lang 1989), "Der gedachte Krieg" (München: Raben Verlag 1989), "Sinn und Industrie. Einführung in die Filmgeschichte" (Frankfurt/New York: Campus 1992), "bewegen beschreiben. Theorie zur Filmgeschichte" (Weimar: VDG 1995).

Nico de Klerk, geb. 1956; arbeitet in der Forschungsabteilung des Nederlands Filmmuseum in Amsterdam und ist Mitarbeiter der holländischen Filmzeitschrift "Skrien"; Mitherausgeber von "Nonfiction from the Teens. The 1994 Amsterdam Workshop" (Amsterdam: Nederlands Filmmuseum 1994); derzeit verfaßt er einen Artikel zum historischen Wandel der Kinovorstellung und bereitet die Herausgabe eines Sammelbandes über Farbe im frühen Film vor.

Ulrich Kriest, geb. 1961; wissenschaftlicher Angestellter am Deutschen Seminar der Universität Tübingen; Veröffentlichungen zur aktuellen Repräsentation von 'Jugend' in Film, Fernsehen, Presse und Forschung, zu "Eisenbahn und Film", zu Greil Marcus und zu Hector Zazou; arbeitet als freier Journalist.

Paul Kusters, geb. 1962; Filmhistoriker und Redakteur der Zeitschrift "Geschiedenis, Beeld en Geluid-nieuws"; publiziert Artikel zum holländischen frühen Film im allgemeinen und zum Amateurfilm vor 1923 im besonderen; derzeit bereitet er in Zusammenarbeit mit dem Museum of Modern Art eine umfangreiche Retrospektive des holländischen Dokumentarfilms vor und arbeitet an zwei kurzen experimentellen Filmen.

Michèle Lagny, Dr., geb. 1938; Professorin für Geschichte im Bereich "histoire culturelle" an der Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris; Mitbegründerin und Redakteurin der Zeitschriften "Hors Cadre" und "Cinéma"; zahlreiche Veröffentlichungen zum Thema Film und Geschichte, zuletzt "De l'Histoire du cinéma" (Paris: Armand Colin 1992).

Jens Ruchatz, geb. 1969; Studium der Theater-, Film- und Fernsehwissenschaft, Kunstgeschichte und Soziologie in Köln und Paris; Magisterarbeit "Zur Kritik der Archäologie des Kinos" (Siegen: Universität-GH 1996 [MuK 101/102]), arbeitet an einer Dissertation zur Mediengeschichte der Fotoprojektion.

Pierre Sorlin, Dr., Prof. emeritus der Université de la Sorbonne Nouvelle, Paris; Veröffentlichungen u.a. "European Cinemas, European Societies" (London: Routledge 1991), "Esthétiques de l'audiovisuel" (Paris: Nathan 1992), "Italian National Cinema" (London: Routledge 1996); Regisseur von Dokumentarfilmen und historischen Features, zuletzt eine Fernsehproduktion über die Dreyfus-Affäre.