

# 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.