

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 Ge-schichte 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 Re-zeption und Produktion von Filmen beträchtlich erweitert worden. Für die Vorgeschichte des Kinos stellt sich das Problem jedoch in einer ganz ande-ren Größenordnung: Weder ihr Gegenstandsbereich, noch ihre zeitliche Aus-dehnung sind fest umrissen. Für manche beginnt die Vorgeschichte in bibli-scher 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 vorgeschichtli-chen 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 Pro-blem 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 hervorgerufenen 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 klappt 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 Kinopraesentation 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 Dreischichten-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 kontinuierlich oder diskontinuierlich, 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.