

AUGENBLICK

Marburger Hefte zur Medienwissenschaft

52

Positionen und Perspektiven der
Filmwissenschaft

SCHÜREN

AugenBlick

Marburger Hefte zur Medienwissenschaft

Herausgegeben von Heinz-B. Heller und Angela Krewani

Eine Veröffentlichung des Instituts für Medienwissenschaft
im Fachbereich 09 der Philipps-Universität Marburg
Heft 52, Jahrgang 2011

Herausgeber und Redaktion dieser Ausgabe: Heinz-B. Heller
Redaktionsanschrift: Institut für Medienwissenschaft
Wilhelm-Röpke-Straße 6A, 35032 Marburg, Tel. 06421/2824634
<http://www.uni-marburg.de/augenblick>

Titelbild: Screenshot aus LE MÉPRIS (F 1963, R: Jean-Luc Godard).

Schüren Verlag, Universitätsstr. 55, 35037 Marburg
Drei Hefte im Jahr mit je ca. 120 Seiten Umfang
Einzelheft € 9,90 (SFr 14,90 UVP),
Jahresabonnement € 25,- (SFr 35,90 UVP)

Bestellungen an den Verlag.

Anzeigenverwaltung: Katrin Ahnemann, Schüren Verlag
www.schueren-verlag.de

© Schüren Verlag, alle Rechte vorbehalten

Umschlag: Wolfgang Diemer, Köln

Gestaltung: Erik Schüßler

Druck: Druckhaus Marburg

ISSN 0179-2555

ISBN 978-3-89472-652-2

Inhalt

Vorwort des Herausgebers	4
<i>Ursula von Keitz</i> «Wie jetzt? – Warum machst Du denn nicht Medienwissenschaft?!»	6
<i>Jörg Schweinitz, Margrit Tröhler</i> Filmwissenschaft – eine Disziplin in Kontinuität und fortgesetztem Wandel	14
<i>Vinzenz Hediger</i> Eine marginale Grundlagendisziplin Verstreute Thesen und Beobachtungen zu Zustand und Zukunft der Filmwissenschaft	22
<i>Malte Hagener</i> Das Medium in der Krise Der Film, das Kinematographische und der Wert von instabilem Wissen	30
<i>Knut Hickethier</i> Fernsehen, Film, Fernsehfilm Zu einem zu Unrecht vernachlässigten Bereich der Medienwissenschaft	47
<i>Martin Loiperdinger</i> Screen History – Medienkulturen der Projektion um 1900	55
<i>Franziska Heller</i> BEN HUR vs. STAR WARS Technikdiskurse und filmwissenschaftliche Methoden im Zeichen der Digitalisierung am Beispiel der Blu-ray-Disc	67
Autorinnen und Autoren	87

Vorwort des Herausgebers

Lediglich als «Zwischenspiele» in einer umfassenderen Geschichte der Audiovisionen hatte Ende der 1980er Jahre Siegfried Zielinski die Rolle von Kino und Fernsehen bezeichnet. In der Tat lässt seitdem die rasante Entwicklung der AV-Medien vor allem im Zuge der digitalen Revolution Film und Fernsehen, lange Zeit die Leitmedien der Moderne, in einer veränderten Perspektive erscheinen. Damit steht aber auch die Filmwissenschaft, im deutschsprachigen Raum seit den mittsiebziger Jahren Herzstück einer sich ausbildenden und zunehmend auch institutionell etablierenden Medienwissenschaft ästhetisch-hermeneutischer Prägung, vor neuen Herausforderungen – gegenständlich wie methodisch. Neue technische Produktionstechniken, Vertriebsformen, Rezeptionsmodi und auch Archivierungspraxen erfordern eine Überprüfung vertrauter Modellierungen des Mediums Film und seiner ästhetischen Ausprägungen. Zugleich sieht sich – dies zeigen nicht zuletzt Foren wie die Gesellschaft für Medienwissenschaft (GFM) oder das alljährliche Film- und Fernsehwissenschaftliche Kolloquium (FFK) – die etablierte Filmwissenschaft methodisch wie institutionell spezifischen Legitimationszwängen bzw. neuer Konkurrenz ausgesetzt: einerseits angesichts der gegenständlichen Marginalisierung des Films im Horizont weiter, außerhalb des Kinos erfahrbarer digitaler Bilderwelten, andererseits angesichts inter- bzw. transmedialer Vereinnahmungen des Films von Seiten ganz unterschiedlicher Disziplinen (von der Theologie über die Literaturwissenschaft bis zur Volkskunde), die im Zeichen ihrer zunehmend kulturwissenschaftlichen Ausrichtung im Film ein bevorzugtes *thema probandum* ihrer Diskursanalysen sehen. Filmwissenschaft, die ihren Namen zu Recht trägt, hat dem immer Rechnung getragen, war aber auch immer mehr als dies und hat weit ausdifferenziertere Methoden und methodologische Standards entwickelt.

Das vorliegende Themenheft versammelt vor diesem Hintergrund unterschiedliche Positionen und Perspektivierungen der deutschsprachigen Filmwissenschaft. Allen Beiträgen gemeinsam ist die Reflexion der methodischen und methodologischen Herausforderungen, vor denen die Fachdisziplin angesichts der rasanten Medienentwicklung, aber auch des sich in den letzten Jahren dramatisch verändernden Forschungsumfelds steht. Nicht zufällig wird wiederholt auf die *Empfehlungen des Wissenschaftsrates zur Kommunikations- und Medienwissenschaft* (2007) kritisch Bezug genommen. Für Ursula von Keitz sind sie der negative, weil von Missverständnissen und konkretem Unwissen geprägte Abhebungshintergrund, vor dem sie Fragen nach der «disziplinären Identität der Filmwissenschaft» nachgeht – unter fachgeschichtlichen wie systematischen Aspekten. Ähnlich verfahren Jörg Schweinitz und Margrit Tröhler, reflektieren aber stärker die besondere Situation ihres Zürcher Instituts mit seinen spezifischen Optionen für den interdisziplinären Austausch. In einem solchen Rahmen ist die Filmwissenschaft berufen, einen

Beitrag zur Medienwissenschaft zu leisten, «insbesondere zu einer *Historischen Mediologie* – vorausgesetzt sie stärkt gleichzeitig ihren Kern *und* ihre Anschlussfähigkeit.» Für Vinzenz Hediger summieren sich seine Überlegungen zu Stand und Entwicklung der Filmwissenschaft in einem paradox anmutenden Urteil, wenn er sie als eine «marginale Grundlagendisziplin» bezeichnet. Er plädiert dafür, den Film als «the last frame» zum Ausgangspunkt einer Disziplin [zu] wählen, «wenn es im Zeichen einer prekären Ökologie filmischer Phänomene und einer nach wie vor zu denkenden Konvergenz der Medien um die Frage der Einordnung des Films in die Systeme medialer Darstellung und ins System der wissenschaftlichen Darstellung von Medialität geht.» Malte Hagener bringt seine *tour d'horizon* durch die film- und medienwissenschaftlichen Kampfzonen zu der Erkenntnis, die ausgemachte Krise von Film wie Kino und «die Krisenhaftigkeit der Medienwissenschaft als ihren eigentlichen Trumpf zu verstehen, als ihren Motor und ihre Produktivkraft.» Für Hagener bedeutet dies, angesichts der «Entgrenzung und Zersetzung, der Immanenz und des Verschwindens des Films [aus dem Kino, HBH] produktiv über ökonomische, ästhetische, soziale und kulturelle Dynamiken im Zeitalter der Netzwerkmedien nachzudenken» – im Rahmen einer «erweiterten Medienwissenschaft» mit «einer Filmwissenschaft als zentrale[r] Forschungsinstanz».

Knut Hickethier, der wie kaum ein anderer die Fernsehwissenschaft in Deutschland geprägt hat, macht im Zeichen der Trias «Fernsehen, Film, Fernsehfilm» nachhaltig auf die medienwissenschaftlichen Defizite im Umgang mit dem Fernsehen aufmerksam: «tunlichst mit Nichtachtung gestraft und schnell umgangen [...] wo man – in der Abfolge der audiovisuellen Medien – allzu gern den raschen Sprung vom Kinofilm direkt zu den Computer-Games wagt.»

Die beiden letzten Beiträge sind exemplarische Fallstudien, die bewusst filmwissenschaftliche Arbeitsweisen vorführen und reflektieren – und dies gegenständlich an scheinbar entgegen gesetzten zeitlichen Polen. Martin Loiperdingers Artikel redet einer «Screen History» das Wort, für die die Pragmatik und Ästhetik der Projektion im Zentrum steht und die die geläufige Chronologie «vor-filmisch : filmisch» neu konfiguriert. Franziska Heller untersucht das Paradox, dass die Warenästhetik, mit der das derzeit technisch avancierteste filmische Trägermedium, die Blu-ray-Disc, beworben wird, wesentliche Elemente des als anachronistisch «überholten» Films aufgreift, wenn nicht gar aufgreifen muss.

Ich bedanke mich bei den Autorinnen und Autoren für ihre anregende Mitarbeit und die ausgesprochen angenehme, kooperative Kommunikation.

Heinz-B. Heller

«Wie jetzt? – Warum machst Du denn nicht Medienwissenschaft?!»

Seit kurzer Zeit wieder zurück in Deutschland, wurde ich vor vier Jahren gegen Ende einer Sitzung von einem Fakultätskollegen mit der Frage konfrontiert: «Sie machen also etwas mit Medien?» Für einen kurzen Moment zwischen der Freude, dass sich jemand überhaupt für die neu hinzu gekommene Kollegin interessiert, und dem aufkeimenden Unmut darüber, dass mich dieser Kollege offenbar als eine Art seltsamen Käfer betrachtete, schwankend, antwortete ich: «Nein, ich bin Filmwissenschaftlerin!» Noch ein Zweites zeigte dieser tastende Versuch, sich einen Begriff davon zu machen, womit sich die Neuberufene denn so beschäftigt: die exakt gleiche formelhaft-nebulöse Phantasie, die wir gemeinhin bei Studierwilligen der Medienwissenschaft auch vorfinden, wenn sie danach gefragt werden, was sie später beruflich einmal machen wollen – eben «was mit Medien!»

Sich also unter dem größeren Dach der Medienwissenschaft wieder findend, sieht sich die Filmwissenschaftlerin zu Zeiten der Ära Bolognaise (die mittlerweile ja schon in die Phase der Reform der Reform eingetreten ist) und – je nach Standort – in eher breit angelegte Studiengänge integriert, genötigt, gegebenenfalls auch eine Menge «Stoff» zu unterrichten, der nichts mit dem Gegenstand Film zu tun hat. Will man hier ein unverwechselbares Profil behalten und nicht in Bereichen dilettieren, die schlicht und einfach anders ausgerichtete MedienwissenschaftlerInnen oder KulturwissenschaftlerInnen, die sich ebenfalls mit modernen technischen Medien beschäftigen, schon deshalb besser vertreten können, weil sie hier auch eine eigene Forschungsexpertise aufzuweisen haben, so gilt es, Tendenzen zu wehren, die FilmwissenschaftlerInnen als «Mädchen für alles» einsetzen wollen. Es gilt vielmehr, Studiengänge entsprechend anzupassen. Wo also, so ließe sich fragen, steht die Filmwissenschaft heute, in welchen fachlichen und institutionellen Konstellationen findet sie sich in Deutschland an den Hochschulen wieder und was ist in diesen Konstellationen ihre disziplinäre Identität?

Zur disziplinären Identität der Filmwissenschaft

Im deutschsprachigen Raum hat sich spätestens seit den 1960er Jahren, anknüpfend an die französischsprachige *cinéma*-Forschung und die Ansätze der angloamerikanischen *new film history*, eine Kino- und Filmforschung entwickelt, die eigene Institute und Lehrstühle, eigene Lehrpläne und Qualifikationsprofile, Archive und Bibliotheken, Handbücher, Filmgeschichten, Einführungen in die Filmwissenschaft

sowie eine Fülle interdisziplinärer Kooperationen z. B. mit der Fernsehwissenschaft, der Geschichtswissenschaft, Kunstwissenschaft, Philosophie, Musikwissenschaft etc. hervorgebracht hat.

Die Kernaufgabe der Filmwissenschaft in Forschung und Lehre besteht in der theoretischen, ästhetischen und historischen Reflexion über Film und audiovisuelle Medien als kulturellen Artefakten, Institutionen und Dispositiven. Im Zentrum stehen die analytische Auseinandersetzung mit den filmischen Werken und ihre kulturgeschichtliche Einbettung. Dies ist verknüpft mit der Erarbeitung und Reflexion verschiedener Methoden der Analyse und einer präzisen Fachterminologie, mit der Reflexion der stilistischen, narrativen und dramaturgischen Eigenarten des Mediums Film und der Erforschung seiner Entstehungs- und Wirkungszusammenhänge. Dabei werden Begrifflichkeiten bzw. Begriffssysteme vermittelt, die für die filmische Ästhetik und Bedeutungsproduktion elementar sind. Film und Kino werden ferner in ihrem Verhältnis zu anderen künstlerischen Ausdrucks- und Darstellungsformen sowie populärkulturellen Phänomenen in synchron wie diachroner Perspektive betrachtet.

Ebenso zentral ist die Erforschung der Geschichte des Films in seinen nationalen und internationalen Bezügen, wobei allgemein historiografische Methoden, philologische wie auch komparatistische Verfahrensweisen zur Anwendung kommen und die Filmgeschichtsschreibung selbst in ihren unterschiedlichen Perspektiven – sei sie soziologisch, technologisch, ökonomisch oder ästhetisch ausgerichtet – reflektiert wird. Ebenso von zentraler Bedeutung ist die Filmtheorie in ihren diachronen und systematischen Bezügen, wobei relevante Konzepte aus der Erzählforschung, der Rezeptionstheorie, Geschlechterforschung und der Soziologie einbezogen werden. Schließlich werden Film und Kino im Verhältnis zu anderen künstlerischen Ausdrucks- und Darstellungsformen und populärkulturellen Phänomenen betrachtet.

Film ist ein technisches Medium, insofern seine Herstellung Technologien, d. h. Apparaturen zur Aufzeichnung vorfilmischer Realität sowie solcher der Weiterbearbeitung bzw. -verarbeitung der Bild- und Ton-Trägermaterialien bis zum fertigen (audio-)visuellen Produkt bedarf. Ebenso bedarf seine Vervielfältigung und Wiedergabe spezifischer Apparaturen. Diachron sich entwickelnde technisch-apparative Verfahrensweisen, die ihrerseits in sozialen, ökonomischen und diskursiven Kontexten stehen, wirken auf die ästhetischen Prozesse *sui generis* wie auf die gesamte Kette von Herstellung, Distribution und Abspiel ein und werden in ihrer Komplexität mitbedacht. Hierbei erweist die Beobachtung und die Rekonstruktion von Schwellen- und Übergangsphänomenen in Geschichte und Gegenwart des Films die ganze Komplexität des Verhältnisses von Technik und medialer Ästhetik in einem elementar sozialen Kunstwerk. Als *visual heritage* von Bewegungsbildern, das eine Zeitspanne zwischen dem späten 19. Jahrhundert und der aktuellen Gegenwart abdeckt, bedarf der Film ferner spezifischer Techniken der Sicherung, Lagerung, konservatorischen Pflege und Restaurierung. Eine ihren Gegenstand von seinen fundamentalen Prämissen her verstehende Disziplin kommt nicht ohne ein Archiv

aus, das in der Lage und willens ist, die (audio-) visuelle Kultur des Films und das medienspezifische visuelle Erbe, das analoge, etwa photographische Trägermaterialien generieren, unter der Prämisse der Nachhaltigkeit zu pflegen und zu bewahren.

Das Kulturgut Film verspricht gerade wegen seines ganzheitlichen, multimodalen kompositorischen Charakters konkurrenzlose Einblicke in soziale Mentalitäten, Moden, Werte und Normen, Wünsche, Ängste und artifizielle Träume der Gesellschaften des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts ebenso wie in ihre maßlosen Grausamkeiten. Das Filmerbe zeigt das sich wandelnde Antlitz der Welt zwischen Natur und Zivilisation, in dem es Beschleunigungsprozesse und Dynamiken, Zirkularitäten von Zerstörung und Neubeginn je schon mitprotokolliert. Film bietet die beispielhafte Chance zur Auseinandersetzung mit Alterität durch die Konfrontation mit «anderen Bildern» (und Tönen). Aufgabe einer Filmwissenschaft ist es gleichermaßen, medienarchäologische Spurensuche zu betreiben, um die historischen Materialien «lebendig» zum Sprechen zu bringen, und Verständnisprozesse durch Befragung, Hinterfragung und Analyse von Identität und Alterität in Gang zu setzen.

Film ist Institution, insofern seine Produktion, Distribution, Rezeption und Verarbeitung (etwa in Form der Filmkritik) in institutionelle Strukturen eingebunden ist. Für die Analyse solcher institutioneller Merkmale haben sich Untersuchungssettings herausgebildet, die das Produktions-, Distributions- und Rezeptionshandeln mit seinen dessen jeweils leitenden Interessen, Normen und Werten analysiert.

Film ist als Dispositiv, als Projektionsanordnung im dunklen Raum zu verstehen, die den Rahmen für eine spezifische Form der Wahrnehmung, der kognitiv-emotionalen Verarbeitung reproduzierter bewegter Bilder und Töne vorgibt. Von hier aus gilt es, sich Fragen der Entkoppelung der bewegten Bilder von Screen zu Display, von Verortung zu Mobilisierung zu nähern und das Spezifische und Unverwechselbare der Kino-Erfahrung herauszupräparieren.

Mit der *new film history* hat sich die Filmgeschichtsschreibung von einer im Wesentlichen faktographisch-positivistisch orientierten Darstellung, die technikgeschichtlich an *great man*-Konzepten, ästhetikgeschichtlich an kanonisierten Spitzenwerken der Filmkunst orientiert war, hin zu einer eher strukturgeschichtlich-verfahrenen Filmgeschichtsschreibung entwickelt. Diese bezieht neben dem filmgeschichtlichen Kanon und dem populären Mainstreamkino eine Fülle bislang vernachlässigter Gattungen und Genres, wie z. B. Auftragsfilm, Schul- und Lehrfilm, Industrie- und Werbefilm ein.

Filmwissenschaft arbeitet *disziplinär* dort, wo sie die ihrem Gegenstand gemäßen Theorien und Methoden ausbildet; sie agiert *interdisziplinär* dann, wenn sie sich Theorie- und Methodenbestände anderer Disziplinen aneignet und an diese zurückspielt; sie kann schließlich *transdisziplinäre* Angebote dort machen, wo sie ihre Theorien und Methoden in die Erforschung medial geprägter kultureller Praktiken einbringt. Insofern eröffnet sich hier in der Kooperation mit einer ähnlich intensiven Fernsehforschung ein Arbeitsfeld, das mit der empirischen Vielfalt seiner Objekte, der historischen Tiefe seiner Forschungs- und Theoriegeschichte, seinen

weit über das Akademische hinausreichenden Praxisfeldern sowie seinen disziplinären, interdisziplinären wie transdisziplinären Zukunftsperspektiven zu Recht ein Alleinstellungsmerkmal beansprucht.

Filmwissenschaftler sollten idealiter das gesamte ästhetische Gattungsspektrum – Spielfilm, Dokumentar- und Animationsfilm, Werbe- und Industriefilm sowie auch experimentelle Filmformen – in Forschung und Lehre, Theorie, Geschichte und Analyse vertreten können. Sie sollten es sich zur Aufgabe machen, filmwissenschaftliche Forschungs- und Lehrprofile verstärkend und vertiefend weiter auszubilden und neben historischen auch aktuelle Fragestellungen an der Schnittstelle von Kultur- und Medienwissenschaft anzugehen und zu bearbeiten, so z. B. die ästhetischen Konsequenzen der zunehmenden Ablösung analoger durch digitale audiovisuelle Technologien in der gesamten Herstellungs- und Distributionskette wie auch im Abspiel, die Ent-Ortung bzw. Mobilisierung audiovisueller Programme und Formate, i. e. deren Entkoppelung von Leinwand/Screen und Projektion zu reflektieren und deren ästhetisch-pragmatische Implikationen zu erforschen. Eine zukunftssträchtige kulturwissenschaftlich geprägte Filmwissenschaft hat sich als Wissenschaft der Audiovision einzustellen auf ein Gegenstandsspektrum, das, kurz gesagt, von den Single Shots der Gebrüder Lumière bis zum Video-Blog im Netz und online gestellten Handy-«Film» vom Tahrir-Platz reicht. Sie hat mithin die Kontexte der apparativen wie auch diskursiven Voraussetzungen, ihre politischen, sozialen und ökonomischen Funktionen zu erforschen, die Pluralität von Abspielstätten und die Transformationen des klassischen Kino-Films in den Abspielmedien Fernsehen, Video, Internet und DVD/Blu-ray zu reflektieren. Sofern sie sich allgemeiner als Wissenschaft der optischen Projektionsmedien und des bewegten Bildes diesseits des Photographischen versteht, setzt sie ihren Fokus weit in die «präkinematographische» Ära zurück.

Das filmkulturelle Feld

Solange es das Kino als originären Ort der Präsentation von Film und Raum ästhetisch-kinematographischer Erfahrung gibt, die mit einem Publikumskollektiv geteilt werden kann, ist eine sichtbare, architektonisch repräsentierte und im öffentlichen Raum verankerte Kultur gegeben, die dem gemeinschaftlichen Erlebnis Film kommunikative Anschlussmöglichkeiten eröffnet. Zu dieser sichtbaren Kultur gehören darüber hinaus Museen als Orte der Erschließung filmhistorischen Wissens, der Möglichkeit einer haptischen Begegnung mit den Dingen des kollektiven Kunstwerks Film, die auch begreiflich machen können, warum ein Gegenstand, wie z. B. ein Kostüm oder Requisit, eingebunden in ein filmisches Bild, seinen Charakter radikal verändert, zum filmischen Faktum wird.¹ Zu dieser zählen spezialisierte

1 Vgl. hierzu aktuell die Inszenierung einer Objektwelt der Spionage und ihre haptischen Effekte in *TINKER, TAILOR, SOLDIER, SPY* (Thomas Alfredson, USA 2012).

Hochschulen, Ausbildungsstätten, die eben diese Verwandlung von Seinsbereichen der primären Welt in eine filmische Realität zu bewerkstelligen lehren. Dazu gehören Programme, die Filme im Kontext anderer Filme zu präsentieren und intertextuelle wie auch intermediale Dialoge anzustoßen erlauben, und öffentlich zugängliche Bibliotheken als Horte von Produktions- und Rezeptionswissen. Und dazu gehören vor allem die aus öffentlichen Mitteln finanzierten Filmarchive und Kinematheken – Schatzhäuser, die das internationale audiovisuelle Erbe bewahren, konservatorisch verantwortungsvoll sichern, die Archivalien in ihrer widerständigen Materialität selbst systematisch erforschen können und andererseits die akademische Filmforschung nach Kräften unterstützen sollten. Produktive Zusammenarbeitsformen zwischen Filmforschung und Archiv in gemeinsamen Projekten sind hier wegweisend. Die Präsentation und Kommentierung des klassischen Celluloid-Films auch auf anderen Trägern wie DVD/Blu-ray oder auch auf dem Netz und mit hypertextuellen Methoden und Darstellungsformen (z. B. Kommentierung) eröffnet äußerst vielfältige Möglichkeiten der Vermittlung des filmischen Erbes, sei es dahingehend, historische Filme als Studienfassungen neu zu edieren², sei es, diese Filme durch die Beistellung kulturellen Wissens neu zu erschließen.

Zur Lehre

Was die Medienwissenschaft mit ihrem per definitionem breiteren Fokus betrifft, so herrscht auch da bis heute eine eklatante Asymmetrie zwischen BewerberInnen und Studienplätzen. Das Fach hat in der Lehre Studiengänge entwickelt, die auf die höchste Nachfrage in den Kulturwissenschaften stoßen, und die hohen Abschlussquoten sowie auch sehr gute Vermittlungsquoten belegen, dass die Studiengänge sowohl in ihrem Theorie- als auch Praxisbezug nicht nur gut strukturiert sind, sondern die erworbenen Kenntnisse und Kompetenzen auch ‚am Arbeitsmarkt‘ umgesetzt werden können. Die Studienabschlüsse qualifizieren für ein äußerst breites Berufsfeld und stoßen auf Seiten von Medienunternehmen und -institutionen auf hohe Akzeptanz. In Deutschland erwehrt man sich des «Überlaufenwerdens» bislang durch strenge NC-Praxen, wobei in den Masterstudiengängen nochmals ein geringeres Studienplatzangebot vorgehalten wird. Medienwissenschaftliche Studiengänge sind mithin heute Angebote für Studierende mit Spitzennoten, und dies auf jeder Studienstufe.

Wenn das skizzierte institutionelle Geflecht der Filmkultur und die Korrespondenz von Filmwissenschaft und filmkulturellen Einrichtungen etabliert und ausgebaut werden und das erarbeitete Wissen qualifiziert und umfassend weitergegeben werden soll, so sind Studiengänge, die eine grundständige filmwissenschaftliche Ausbildung ermöglichen, unverzichtbar. Heutige Studierende wissen im Grunde

2 Vgl. METROPOLIS (Fritz Lang, D 1926). Studienfassung, ed. von Anna Bohn und Enno Patalas. Berlin: Universität der Künste 2006.

außerordentlich wenig über Film. Sie wissen kaum etwas davon, was das vordigitale Zeitalter technisch impliziert; die meisten von ihnen waren noch nie in einem Vorführraum; sie wissen nicht, was eine Perforation ist, halten Schwarzweiß für irgendwie fehlerhaft und erkennen kaum ein falsch eingestelltes Höhen-Breitenverhältnis am Bildschirm oder Beamer im Hörsaal; sie wissen auch zumeist nicht, dass es andere Formate gibt als 16:9 und dass eine Bildkomposition anders aufgebaut ist, wenn es sich um ein anderes Bildformat handelt. Zwar haben sie häufig in der Schule die eine oder andere Literaturverfilmung gesehen, aber angesichts des Fehlens einer Film- bzw. Medienbildung im Unterricht, die diesen Namen verdiente, beschränkt sich die Auseinandersetzung mit Filmen auf Nachfrage nach wie vor auf die Diskussion der Texttreue einer filmischen Adaption. Weil wiederum den Lehrenden an den Schulen in der Regel eine eigene systematische Ausbildung im Bereich Medien- bzw. Filmbildung fehlt, lässt sich im Studium heute auch keinerlei Vertrautheit etwa mit einem filmgeschichtlichen Kanon voraussetzen. Griffith? Eisenstein? Lubitsch? Murnau? Wilder? Ford? Truffaut? Fassbinder? Kubrick? BLADE RUNNER? ALIEN? Aber auch Flaherty, Grierson, Ivens, Wildenhahn? Koepp? – Nie gehört. Alles, was vor dem Jahr 2000 produziert wurde, ist kaum jemandem bekannt (Es mag standorttypische Ausnahmen geben!).

Voraussetzungen und Potenziale der Filmwissenschaft

Ein wissenschaftliches Fach bestimmt seine Identität aufgrund seiner spezifischen ›materiellen‹ Gegenstandsbereiche, seiner erkenntnisleitenden Interessen sowie der Entwicklung von eigenständigen Theorien und Methoden. Weil die Materialitäten aber spezifische Medialitäten hervorbringen sowie ihre je eigenen Pragmatiken, Rezeptions- wie auch Nutzungspraktiken im Gefolge haben, muss der Fokus der Beobachtung, ehe generalisierend von ›Medialität‹ die Rede sein kann, auf den Einzelmedien liegen. Denn jedes disjunkt in seinem Sosein beschreibbare Medium hat soziale und technische, symbolische und institutionelle Aspekte, die sich wiederum in die Produktion, in die medialen Produkte selbst und ihre Rezeption bzw. Nutzung einschreiben. Der Bereich der Filmkultur und -vermittlung ist elementar ebenso auf wissenschaftlich qualifizierten Nachwuchs angewiesen wie der Bereich der Filmproduktion auf künstlerisch-kreativen Nachwuchs. Deshalb ist es absolut unerfindlich, dass die *Empfehlungen des Wissenschaftsrates zur Kommunikations- und Medienwissenschaft* von 2007 im Bereich Forschung Verbünde zwischen Kommunikationswissenschaft, kulturwissenschaftlicher ›Medialitätsforschung‹ und Medientechnologie anmahnen, in der Lehre aber Separation. Abgesehen davon, dass rätselhaft bleibt, wie und in welcher Form die solchermaßen im ›Verbund‹ gewonnenen Erkenntnisse wiederum in die Lehre einfließen können – eine grundständig vermittelte Filmwissenschaft, die beispielsweise medientechnische Fragen in der Lehre ausblendet, ist schlicht unsinnig, leugnet sie doch die elementare Verknüpfung von Technik und Ästhetik in einem genuin technik-affinen

Gegenstandsbereich. Aber das in den *Empfehlungen* vorgetragene Verständnis von Medientechnologie berücksichtigt ohnehin nur die digitalen, sog. «neuen» Medien. Wer hingegen in der Verlegenheit ist, beispielsweise über die Ästhetik von Drei-Farben-Technicolor zu sprechen, tut gut daran, ebenso viel von Drucktechnik zu verstehen wie von Optik und Wahrnehmungstheorie – eben von der spezifischen Materialität des Mediums, über das er/sie lehrt, und über seine Herstellungsbedingungen.

Die *Empfehlungen* haben Medienwissenschaft mit «kulturwissenschaftlicher Medialitätsforschung» gleichgesetzt. Als deren Gegenstand bezeichnet das Papier die «Universalität aller Medialen»³, schränkt den Objektbereich aber ein auf die «Thematisierung der Medialität der Gegenstände etablierter Disziplinen».⁴ Wo Mediales indes mit Oralem, Skripturalem, Typographischem und «elektronischer Signalübertragung»⁵ gleichgesetzt wird, erweisen sich Epochenzäsuren, die mit der Perspektive einer Konvergenz aller medialen Differenzen im Digitalen beschrieben werden, als illegitim linear und eindimensional ausgerichtet, ignorant gegenüber Ungleichzeitigkeiten, Kopräsenzen, Reibungen, Korrespondenzen. Dass ferner angesichts der Prädominanz der Perspektive auf technische Übertragungsmedien der Film als Speichermedium und Artefakt und das Kino als originärer Ort von Film Erfahrung nicht einmal genannt werden, demonstriert, dass die durch Film und Kino maßgeblich geprägte mediale Populärkultur des späten 19. bis frühen 21. Jahrhunderts hier allenfalls versehentlich vorkommt.⁶ Somit sind die Erträge, die FilmwissenschaftlerInnen aus diesem Papier ziehen können, recht gering.

Entstehung, Etablierung und Diversifizierung einer aus ihren philologischen Herkunftsdisziplinen gelösten, eigenständigen Film- oder Fernsehwissenschaft in Deutschland kommen in den *Empfehlungen* hinsichtlich ihrer spezifischen Episteme und Erkenntnisleistung nicht wirklich in den Blick. Über weite Strecken hinweg erweisen sich die *Empfehlungen* als unzureichend, wo nicht als falsch informiert. In Hinsicht auf die Studiengänge bleibt unklar, an welche «Herkunftsfächer» sich denn die in den *Empfehlungen* genannten BA-Studiengänge einer kulturwissenschaftlichen «Medialitätsforschung» anhängen bzw. an welche sie – gleichsam in Form einer Retro-Geburt oder unter der Losung «Zurück ins Glied!» – zurückgebunden werden sollen, wenn das Papier nur die Philologien, die Geschichts- und Kunst-

3 *Empfehlungen des Wissenschaftsrates* 2007, S.10f.

4 Ebd. S.13 und 21.

5 Ebd. S.11f.

6 Die *Empfehlungen* zeugen nebenbei von einer signifikanten Unkenntnis über die Filmarchive in Deutschland, wobei sich hier auch der Blick aufs Kleingedruckte empfiehlt: Es gibt kein «Deutsches Filmarchiv», sondern den Deutschen Kinemathekenverbund, der satzungsgemäß «die Aufgaben eines zentralen Deutschen Filmarchivs wahrnimmt». Ihm gehören u. a. das Bundesarchiv-Filmarchiv, die Deutsche Kinemathek/Museum für Film und Fernsehen (beide Berlin), das Deutsche Filminstitut/Deutsche Filmmuseum in Frankfurt am Main/Wiesbaden sowie die Filmmuseen in München, Potsdam und Düsseldorf an. Das Bundesarchiv-Filmarchiv als das größte Archiv wird im Papier noch nicht einmal erwähnt.

wissenschaft erwähnt. Film und Fernsehen sind in einer traditionell ausgerichteten Geschichtswissenschaft, die audiovisuelle Quellen nach wie vor überwiegend nur mit spitzen Fingern anrührt, kaum als Gegenstände systematisch verankert. Ebenso wenig nahm sich – von wenigen Ausnahmen abgesehen – bislang die Kunstwissenschaft des Films an, so er nicht der klassischen Avantgarde oder dem Experimentalfilm zugerechnet werden kann. Die Philologien haben nach wie vor einen sprachgebundenen, eher nationalen Fokus; wo soll da die per definitionem internationale Kunst des Films Platz finden, wenn nicht in einer Medienwissenschaft, die dem Gegenstand Film eine gemäß seiner Vielfalt und kulturellen Bedeutung sichtbare und unverkennbare wissenschaftliche Agenda zuweist?

Um filmwissenschaftliche Forschung und Lehre adäquat betreiben zu können, und damit die skizzierte Verknüpfung von Geschichte, Theorie und Ästhetik des Films auf der Basis breiter wie auch vertiefter Kenntnisse vertreten zu können, benötigen die Lehrenden und Forschenden eine solide Ausbildung in den historisch gewachsenen Methoden des Faches. Sie müssen zudem an ihren Instituten eine Grundausstattung vorfinden, zu der neben dem Zugang zu einer ständig aktualisierten Fachbibliothek und zu einer durch breite Sammlungsbestände charakterisierten Mediathek (bestehend aus <digitalen Abschriften> der Filme, deren Fassung- und Editionsstatus von den Anbietern transparent gemacht sein sollte) auch entsprechende Ausstattung in den Hörsälen gehört, dazu Schnittplätze und Bildbearbeitungsmöglichkeiten. Neben dem lebendigen Fachgespräch vor Ort ist die nationale wie auch internationale Vernetzung zentral. FilmwissenschaftlerInnen sollten schließlich, wie beschrieben, auch ein ernstzunehmender Partner für filmkulturelle Einrichtungen, Filmmuseen und Kinematheken, Archive, Kommunale Kinos, Filmjurs, Festivalarbeit sowie für Herausgeber des historischen Filmerbes in verschiedenen analogen und digitalen Editionsformen sein.⁷

Im Rahmen einer Weiterentwicklung von Filmwissenschaft wie der Betrachtung des Films im Spektrum der Medien ist es angebracht, dass eine den Film in seiner medialen Vielfältigkeit erforschende Disziplin mit eigenen Studiengängen auch weiterhin als selbstständige Facheinheit vertreten ist. So Filmwissenschaft in medienübergreifenden Studiengängen situiert ist, so ist die Ausbildung filmwissenschaftlicher Schwerpunkte fortzusetzen und auszubauen. Der Stellenwert disziplinärer filmwissenschaftlicher Fragestellungen in medienintegrativen kulturwissenschaftlichen Medien-Studiengängen schließlich sollte erkennbar verankert bleiben. Etwas anderes würde der historischen wie aktuellen Bedeutung einer sich stetig erneuernden Filmwissenschaft mit ihren Zukunftspotenzialen nicht entsprechen.

7 Hier schließe ich unmittelbar an Gedanken an, die Wolfgang Fuhrmann, Franziska Heller und Guido Kirsten formuliert haben. Vgl. dies.: Rotationen der Basis: Positionen, (An-)Stellungen, Mittelbau und Filmwissenschaft. In: *Mitteilungen der Gesellschaft für Medienwissenschaft* 2010, S. 6–8.

Filmwissenschaft – eine Disziplin in Kontinuität und fortgesetztem Wandel

Seitdem es «Film» gibt, ist er ebenso im Wandel wie die Orte, an denen man Film sieht. Dasselbe gilt seit den Anfängen vor ungefähr 100 Jahren für die theoretische Reflexion über das Medium und seine Dispositive. Auch für die Zukunft sehen wir die Filmwissenschaft als Disziplin in stetem Wandel.

Der Film, der zunächst in einem jeweils nur einer Person zugänglichen Rezeptionsdispositiv – Edisons Kinetoskop – anzuschauen war, kam erst später auf die Leinwand. Die Räume, die die weiße Wand bargen, wandelten sich vom Zelt des Wanderkinobetreibers oder der Varieté Bühne hin zum Ladenkino – und alsbald zum Kinopalast. Wie ein Kino auszusehen habe, das prägte sich dann nachhaltig in den Jahren des klassischen Filmbetriebs ins kulturelle Bewusstsein ein. Obwohl die Kinos nach der großen Krise in den Jahren um 1960 sich massiv wandelten und nun häufig eine Vielzahl von kleinen Sälen unter einem Dach anboten, kehrt inzwischen in den Multiplexen auch die klassische Form des großen Kinosaals wieder, freilich in vervielfachter Form. Spätestens seit das Fernsehen in den 1950er Jahren begann, regelmäßig Spiel- und Dokumentarfilme zu zeigen, haben sich zudem immer neue Dispositive für die Rezeption entwickelt, verbunden mit neuen Medien der Speicherung und Bereitstellung von Filmen – VHS, DVD, Angebote aus dem Internet. Filme werden nun auf Laptops, Multimedia-Anlagen, aber auch Handys etc. geschaut. Die Dispositive sind mobil geworden. Die Filme waren es schon immer.

Das, was hier als «Film» bezeichnet wird, ist zudem – schon in medientechnologischer Hinsicht – ebenfalls kein ahistorisches, festliegendes Phänomen und zwar lange vor dem heutigen digitalen Umbruch. Auf den schwarzweißen Film ohne Tonspur (vielfach viragiert und während der Aufführung mit externen Klängen versehen) folgte der Lichttonfilm, der Farbfilm – beides mit immer neuen Verfahren. Auch 3-D-Filme, die gerade wieder Konjunktur haben, wurden schon mehrfach präsentiert. Und natürlich ist das Trägermaterial in ständiger Veränderung, vom Zelluloid, basierend auf dem hochentflammaren Zellulosenitrat, hin zu den Sicherheitsmaterialien aus Azetat oder Polyester. Zu erinnern ist auch an die historische Wandlung von der orthochromatischen zur panchromatischen Emulsion. Von der Vielzahl der Trägerformate 35 mm, 16 mm, 65 mm, 70 mm etc. oder der – durch anamorphe Aufzeichnung zusätzlich variierten – Bildformate gar nicht zu reden. Alle diese permanenten Veränderungen prägten und modifizierten immer wieder das ästhetische Erleben, zumindest unter atmosphärischem Aspekt, schon im klassischen Kinosaal.¹

1 Vgl. Philipp Brunner, Jörg Schweinitz, Margrit Tröhler (Hrsg.): *Filmische Atmosphären*. Marburg: Schüren 2012.

Selbst der *Begriff* ‚Film‘ unterliegt einer eigenen sprachgeschichtlichen Dynamik. Das Brockhaus-Konversationslexikon von 1894–96 spricht – noch ohne an die Kinematographie zu denken – aus zeitgenössischer Perspektive davon, dass es sich bei dem aus dem Englischen übernommenen Begriff mit der Bedeutung «Häutchen» um die «Bezeichnung für dünne photogr[aphische] Schichten» handle, und ergänzt:

«Mit dem Produkt kam auch der Ausdruck nach Deutschland, wird aber hier hauptsächlich nur für Bromsilbertrockenplatten gebraucht, bei denen F[ilme] statt Glas die Unterlage für die empfindliche Schicht bilden. Diese F[ilme] zeichnen sich vor den Glasplatten durch ihr geringes Gewicht [...] und ihre Biegsamkeit aus.»²

Bezeichnete man also ursprünglich mit dem «Häutchen» die Emulsion, «die empfindliche Schicht», so war der Begriff schon damals auf das flexible und transparente Trägermaterial dieser Schicht übergegangen. Auf diesem Trägermaterial sollte dann auch die Kinematographie basieren. Schon in den Jahren um 1910 aber hatte es sich im deutschen Sprachraum eingebürgert von ‚Films‘ (später: ‚Filmen‘) als einem Synonym für das zu sprechen, was mittels dieses Materials angeboten wurde. Abgesehen von Phasen spektakulärer Innovationen, in denen technische Verfahren noch einmal zur Attraktion werden sollten, beschäftigte das Publikum gemeinhin die Frage des medientechnischen Verfahrens kaum. Man ging und geht ins Kino, um dort ‚einen Film‘ zu sehen. Meist meint man einen Spielfilm und verbindet damit bestimmte Erwartungen, die durch dieses ‚Format‘ historisch respektive kulturell aufgebaut wurden. Dasselbe gilt für Dokumentarfilme oder andere etablierte Formate wie etwa Animations- oder Experimentalfilme – die aber je andere Auführungskontexte entwickelten.

Filme kann man seit einem halben Jahrhundert auch im Fernsehen sehen oder seit längerem auch von einer ‚Konserven‘, die auf einer anderen Medientechnik beruht – gleich ob einst auf VHS oder heute auf DVD oder im Netz ... Längst hat sich der Begriff ‚Film‘ im kulturellen Alltagsbewusstsein weithin abgelöst vom Gedanken an das Zelluloidband und ist zu einem Überbegriff für bestimmte Bewegtbild-Formate geworden, die auf die kinematographisch etablierten Genres, Bild- und Erzählformen, als konstitutiver Teil des kulturellen Imaginären, Bezug nehmen. Daher ist ‚Film‘ in der Alltagssprache auch nahezu synonym mit dem amerikanischen *movie* – ein Wort, das, obschon es ursprünglich nicht auf ein mediales Trägermaterial rekurriert (sondern auf die Bewegtheit der Bilder), eine ganz ähnliche Bedeutungsverschiebung und kulturelle semantische ‚Auffüllung‘ erlebt hat. Mit dem Übergang zum digitalen Träger löst sich ‚Film‘ nun *endgültig* von seiner technisch-materiellen Definition. Das kulturelle Bedürfnis, ‚Filme‘ zu sehen, verändert sich hingen wohl nicht grundlegend. Freilich, die Filme werden sich mit der neuen

2 Brockhaus' *Konversationslexikon*. Supplement. Bd. 17, 14. Aufl. Leipzig, Berlin, Wien: Brockhaus 1894–96, S. 414.

Technologie ein weiteres Mal ästhetisch wandeln und werden bereits heute in neuen oder modifizierten technischen Dispositiven rezipiert.

Wie bisher wird das Kino nicht der einzige Ort sein, an dem man Filme sieht. Aber es erscheint angesichts der aktuellen Besucherquoten keine Anzeichen für eine fundamentale Krise des Kinos – oder gar für den Anbruch eines effektiven Postkino-Zeitalters – zu geben. Das Kino bleibt auch in digitalisierter Form als kultureller und sozialer ›Sammlungsraum‹ – wie man es in den zwanziger Jahren nannte – offenbar unverzichtbar. Und es ist der Ort, an dem die Ereignisse kreierte werden, auf denen die weitere Verwertungskette beruht. Eher scheint das klassische Fernsehprogramm als Mittel der Filmrezeption im digitalen Zeitalter massive Konkurrenz durch neue technische Dispositive zu bekommen und sich tendenziell im Angebot einer Multimediaplattform aufzulösen, auf der Filme permanent verfügbar sind.

Wenn man darüber nachdenkt, was ›Filmwissenschaft‹ war und ist und welche Perspektiven sie besitzt, erscheint es nützlich, sich über diesen Fokus im Klaren zu sein: Es geht uns um ›Film‹ als eine kulturelle und ästhetische Größe, als diskursives Phänomen mit eigener Geschichte und über ein Jahrhundert sukzessive ausgebildeten Techniken und Konventionen der Narration und visuellen Formung – um ein Phänomen mit hoher Kontinuität und gleichzeitig in steter materialer, kultureller und ästhetischer Transformation. Zudem um ein ästhetisches Objekt, das eingebunden in ganz unterschiedliche Dispositive rezipiert wird, die von spektakulären Freiluftaufführungen über den (digitalisierten) traditionellen Kinosaal bis zum Computer- respektive Multimediасcreen jeweils ganz eigene Qualitäten besitzen und soziale Bedingungen einschließen. Und es geht uns um ein Medium, das seine eigene Theorie hervorbrachte und an vielfältigen Diskursen teilhatte.

Was uns als Filmwissenschaftler interessiert ist *Film als ein Medium in steter Transformation*; es sind Fragen danach, wie etablierte filmkulturelle Praktiken und ästhetische Formen sich historisch über ein Jahrhundert ausgebildet haben, welche Funktionen sie besaßen und besitzen und wie sich all dies stetig anpasst und verändert: Was ist bei früheren medientechnischen und medienkulturellen Umbrüchen des Films verschwunden, was geblieben, was hat sich neu formiert und was ist zum Modell anderer Formate oder anderer Medien geworden? Welche Wandlungen der filmkulturellen Praxis und der Technologie haben zu welchen Veränderungen im Feld der Produktions-, Aufführungs- und Rezeptionsdispositive und der Film- und Kinoöffentlichkeit geführt. Wie werden sich die entsprechenden Veränderungen des Films in der gegenwärtigen Phase der Vollendung des Übergangs zur digitalen Technologie gestalten, die ja vom ›Material‹ zu den Apparaten, zu den Produktions-, Medien- und Wahrnehmungsformaten bis zu den Orten und Modi der Rezeption alles einbezieht?

Filmwissenschaft so zu betreiben, heißt die Geschichte einer spezifischen ›diskursiven Formation‹ ernst zu nehmen und sie mit Blick auf aktuelle Wandlungen zu befragen. Lorenz Engell hat davon gesprochen, dass die Filmwissenschaft sich

mit ihrem Wissen und dem Wissen des Films als «Episteme eigenen Rechts» in einem breiter angelegten medienwissenschaftlichen Diskurs bewege, und er hat sich aus der Perspektive des Medienphilosophen gewünscht, die Filmwissenschaft möge gleichzeitig medienphilosophische – oder allgemeiner: medienwissenschaftliche – Perspektiven aufnehmen.³ Dies erscheint uns ein fruchtbarer Zugang, denn gerade solche Fragen wie die aktuelle Transformation des Films im Zeichen der – nicht nur den Film, sondern alle medialen Sphären erfassenden – Digitalisierung fordern den Austausch mit verwandten Disziplinen heraus. Hier haben sich, so denken wir, Film-, Literatur-, Kunst-, Musik-, Kulturwissenschaftlerinnen, Historiker, Theoretiker neuer Medien und Medienphilosophen viel zu sagen. Denn alle stehen vor ähnlichen Herausforderungen durch den medialen Umbruch. Ein Austausch, von dem Filmwissenschaftler nicht nur profitieren, sondern mit ihrem Wissen um die historischen Entwicklungen des ältesten der audiovisuellen Medien und ihrer eigenen reichen Theorietradition, vieles anzubieten haben und deshalb vielfach gefragt sind.

Ganz in diesem Sinn verweist auch David Rodowick auf die potenziellen Leistungen, die etwa eine sorgfältige Filmtheorie-Geschichtsschreibung für verwandte medienbezogene Arbeitsfelder erbringen kann:

«Screen, film, spectator; image, movement, and time; representation and the problem of ›realism,‹ or the relation of image to referent; signification and narrative; technology and art: the form and the vocabulary in which these questions are posed has changed continuously in the history of film theory as a series of conflictual debates. Yet the basic set of concepts has remained remarkably constant. Moreover, the real and remarkable accomplishment of cinema studies, I believe, is to have forged more than any other related discipline the methodological and philosophical bases for addressing the most urgent and interesting questions, both aesthetic and cultural, of modernity and visual culture. Only the history of film theory gives us the basis to understand [...] the changes taking place in photographic, cinematographic, electronic, and interactive digital media.»⁴

Ganz Ähnliches lässt sich auch über das historische Wissen zum Film, seinen ästhetischen Formen und Erzählweisen und mithin zum Wert seiner Erarbeitung und Sicherung sagen.

Der vor diesem Hintergrund naheliegende Zugang des Austauschs passt sehr gut zu jenem kooperativen Arbeitsstil, der im heutigen Wissenschaftsbetrieb angesagt ist, Erfolg verspricht und der überdies hilft, übergreifenden kulturellen und medialen Zusammenhängen nachzugehen und Fragen nach Interaktionen zwischen den – von den verschiedenen Disziplinen untersuchten – kulturellen und media-

3 Lorenz Engell: Medienforschung in den Zeiten der Exzellenz. In: *Mitteilungen der Gesellschaft für Medienwissenschaft*, 2009, S. 4–6; hier S. 5.

4 David N. Rodowick: *The Virtual Life of Film*. Cambridge; MA: Harvard University Press 2007, S. 188.

len Gegenständen, Diskursen und Praktiken in den Blick zu nehmen. Das Zürcher Seminar für Filmwissenschaft beteiligt sich ganz in diesem Sinne neben anderen Forschungsprogrammen auch an dem an der Philosophischen Fakultät der Universität Zürich angesiedelten Nationalen Forschungsschwerpunkt (NFS) *Mediality: Medienwandel – Medienwechsel – Medienwissen. Historische Perspektiven*, in dem Forschende vor allem der geisteswissenschaftlichen und historischen Disziplinen Aspekte historischer Medialität an ›ihren‹ Medien untersuchen.

Unsere Erfahrung ist es, dass die interdisziplinären theoretischen Diskussionen im NFS das Kennenlernen spezifischer historischer Konfigurationen anderer Medien die eigene Perspektive bereichern und dass Filmwissenschaftlerinnen und Filmwissenschaftler vor allem dann gefragt sind, wenn sie ihre eigene Expertise einbringen, also mit konkreten, präzisen Forschungsergebnissen zur Geschichte und Theorie des Films auftreten.

Die in dem Projekt verfolgte Frage nach der Geschichtlichkeit von Medien und Medialität mit dem Schwerpunkt auf der Vormoderne bindet sich an unterschiedliche Objekte, Praktiken und Diskurse – von mittelalterlichen Handschriften und Glossen, frühneuzeitliche Drucken und Kartenwerken über Werkformen der bildenden Kunst, literarischer Texte bis hin zur Kinematographie. Untersuchungen, die (selbstverständlich nicht nur mit Blick z. B. auf mediävistische Themen, sondern auch auf filmische) mit disziplinärer Kompetenz und gleichzeitig mit verbindenden, übergreifenden Fragestellungen zur Medialität geführt werden, machen Situationen des Wandels, Bedingungen des Wechsels beobachtbar und beschreibbar. Auf diese Weise kann die Erforschung jeweils transitorischen Wissens über Prozesse und kontingente Konstellationen des Medialen – Materialien, Bilder, Handlungen und Vorstellungen – in ihrem Zusammenwirken und ihrer Eigendynamik fruchtbar werden.

Aus der Perspektive verschiedener Disziplinen beleuchtet, ergeben sich komplexe synchrone und diachrone Modelle der Herstellung, Wahrnehmung, Bedeutung, Übertragung und Instrumentalisierung von medialen Verfahren und Reflexionen. Angereichert durch das jeweilige Fachwissen über ihre Historizität und metatheoretischen Traditionen lassen sich Kurzschlüsse und teleologische Interpretationen vermeiden. In diesem Sinne leistet die Filmwissenschaft einen Beitrag zum Diskurs der Medienwissenschaft, insbesondere zu einer *Historischen Mediologie* – vorausgesetzt sie stärkt gleichzeitig ihren Kern *und* ihre Anschlussfähigkeit.⁵

Wir möchten das an einem Beispiel ausführen: Seit einigen Jahren sind Debatten neu entflammt über den Verlust des fotografischen Index im digitalen Zeitalter und den gesteigerten, aber artifiziellen Realismus der Filmbilder, über entsprechende ästhetische und ethische Probleme, die sich in Praxis und Theorie durch die Veränderungen der neuen Technologien – des Träger-›Materials‹, der Verarbeitung, der

5 Vgl. <http://www.mediality.ch/nfs.php>.

Übermittlung, der Formate und Dispositive – ergeben. In diesen Debatten lassen sich einige rhetorische Muster und Imaginationen des Medienwechsels wiedererkennen, wie sie sich mit Blick auf den Film zu Beginn des 20. Jahrhunderts oder bereits an der Fotografie ab Mitte des 19. Jahrhunderts ausformten. Auch damals sprach man von einem neuen Typ ästhetischer Wahrnehmung, mit dem ein veränderter Zugang zur alltäglichen Realität einhergehe – mit seinen Versprechen und seinen Gefahren. Vielfach wird in der heutigen Diskussion indes auf Realismustheoretiker des Films wie André Bazin und Siegfried Kracauer oder auch auf ältere Filmtheoretiker wie Béla Balázs oder Jean Epstein verwiesen, und für den ›Index‹ dienen neben Peirce meist Roland Barthes' ›Wirklichkeitseffekt‹ oder der Effekt des ›Realen‹ in der Fotografie als Referenz. Dies geschieht, um Unterschiede zwischen dem analogen und dem digitalen Bild zu konturieren und zu begründen und gleichzeitig den immersiven Realismus der filmischen Repräsentation als ›Fenster zur Welt‹ auf virtuelle Realitäten, die die aktuelle ontologisch ersetzen, zu übertragen. Dabei reduziert man aber vielfach die Definition des (bewegten) fotografischen Bildes auf die ontologische Ebene oder auf seinen referenziellen Weltbezug und lässt die früheren Theoretiker (leicht nostalgisch) zu naiven Realisten mutieren. So gerät einerseits in Vergessenheit, dass weder Bazin noch Barthes noch Walter Benjamin je vom ›Index‹ der Fotografie sprachen und erst recht nicht als einer notwendigen oder gar hinreichenden Bedingung für die Entstehung ›objektiver‹ Dokumente. Andererseits bleibt das (im filmwissenschaftlichen Diskurs wohl etablierte) Wissen außer Acht, dass der realistische Effekt nicht an vermeintlich kausalen, referenziellen Bildverweisen gemessen werden kann, dass also weder die physiologische noch die fotografische Wahrnehmung, noch der Realismus transhistorisch gültige Konzepte darstellen, sondern kontingente und damit wandelbare konventionelle Konstrukte.⁶

Aus einer vertieften filmhistorischen Perspektive, die medien- und disziplinenübergreifend operiert, lässt sich feststellen, dass die aktuelle Debatte – die immerhin schon seit nahezu 25 Jahren anhält – mit einigen ihrer Elemente an die Topoi eines modernen Mediengründungsmythos anschließt, wie sie in ähnlicher Form bereits die Fotografie oder die Schaudispositive des 19. Jahrhunderts und dann den Film begleiteten.⁷ Aus dieser Perspektive drängt sich zudem die Beobachtung auf, dass auch die Debatten zu Literatur und Malerei – wiederum als Praxis und Theorie – von vergleichbaren Topoi erfasst, erfüllt und wiederholt umgetrieben werden und

6 Es ist hier nicht der Ort, diese Debatte und ihre vielfältigen Aspekte, die auch von anderen Autoren kritisch referiert wurde, weiter auszuführen. Dies ist an anderer Stelle geschehen; vgl. Margrit Tröhler, *Mediale Ordnungen der Gleichzeitigkeit. Der Realismus der filmischen Objekte*. In: Heinz Brüggemann, Sabine Schneider (Hrsg.), *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen. Formen und Funktionen von Pluralität in der ästhetischen Moderne*, Zürich: Chronos 2011, S. 311–330.

7 Vgl. Jörg Schweinitz, *Totale Immersion und die Utopien von der virtuellen Realität. Ein Mediengründungsmythos zwischen Kino und Computerspiel*. In: Britta Neitzel, Rolf F. Nohr (Hrsg.): *Das Spiel mit dem Medium. Partizipation – Immersion – Interaktion*. Marburg: Schüren 2006, S. 136–153.

zwar parallel zu medientechnologischen Neuerungen der mechanisch-chemischen Reproduktion, aber auch schon davor – unabhängig vom Problem des ‚Index‘, in dem Sinne, wie er heute oft verhandelt wird.

Mit einem historischen Bewusstsein für den Medienwandel, den Wechsel zwischen medialen Situationen und Logiken und verschiedenen, transitorischen Konstellationen von Wissen durch und über Medien, die auch wissenschaftsgeschichtliche Paradigmen umfassen, schafft man ein Bewusstsein, das neben den Veränderungen auch die Wiederholung und die Variation von Denkfiguren und Formeln beinhaltet. Um unser Beispiel abzurunden: Es lässt sich also bereits am fotografie- und filmhistorischen Theoriediskurs erkennen, dass die Evidenz des fotografischen Bildes nie gesichert war, dass der Effekt von Authentizität nicht einfach durch ‚Indexikalität‘ garantiert wird, sondern (auch schon in den fotografisch basierten Medien) stets kontextuell und diskursiv hergestellt werden musste. Das heißt, das Problem der referenziellen Glaubhaftigkeit von (bewegten) Bildern war bereits vor der digitalen Technologie immer ein pragmatisch-ethisches und ästhetisches und kein per se technologisches.

Dies ist ein Wissen, dass die Filmwissenschaft in die neueren Diskurse über Medialität einbringen kann – und natürlich kann sie auf vielen anderen theoretischen, theoriehistorischen, filmhistorischen und analytischen Feldern Wissen bereitstellen – aber auch, was «historisch gewachsene Methoden» der Analyse betrifft.⁸ Interessanterweise ist es gerade die *filmhistorische* Forschung, die hier vielfach methodische Impulse gegeben hat. So stellt William Uricchio fest, dass die auf einen disziplinär sehr spezifischen (und auf den ersten Blick historisch entlegen erscheinenden) Gegenstand ausgerichtete, gründliche Erforschung des frühen Kinos seit der Konferenz von Brighton 1978 erhebliche Impulse zu einem modernen kreativen medienhistorischen und -theoretischen Denken gegeben hat:

«Post-Brighton scholarship looked into production histories, stylistic trends, the period's reception, and so on, effectively breaking with the teleological trends of the past by re-positioning this body of films simultaneously as the culmination of various nineteenth century representational efforts, and as a catalogue of unexpected possibilities for a yet-to-be disciplined medium. In this sense, it effectively embraced the notion of media dispositif (a concept which links apparatus, the cultural imagination, and constructions of public), but radicalized the deployment of the notion by standing open to grounded speculation.»⁹

Überlegungen wie diese betreffen auch die universitäre Lehre. Auch hier scheint es uns sinnvoll und notwendig, dass Studierende im Rahmen eines Studienpro-

8 Wolfgang Fuhrmann, Franziska Heller, Guido Kirsten: Rotationen der Basis: Positionen, (An-)Stellungen, Mittelbau und Filmwissenschaft». In: *Mitteilungen der Gesellschaft für Medienwissenschaft*, 2010, S. 6–8.

9 William Uricchio: *Historizing Media in Transition*. In: David Thorburn, Henry Jenkins (Hrsg.): *Rethinking Media Change: the Aesthetics of Transition*. Cambridge, MA: MIT Press 2004, S. 23–38; hier S. 28–29.

gramms ‹Filmwissenschaft› die Möglichkeit erhalten, die ‹diskursive Formation› des Films mit seinen Formaten, Genres, Rezeptionsdispositiven, theoretischen und theoriehistorischen Dimensionen grundständig zu studieren, solides historisches wie theoretisches Wissen über die konkrete Dynamik zu erwerben, sich in diesem Feld zu spezialisieren und gleichzeitig die Anschlussfähigkeit an übergreifende Theorie- und Wissenschaftsentwicklungen zu erreichen. Ohne eine solche Weitergabe und Umwälzung des Wissens würden viele bereits erlangte Kenntnisse kulturell verloren gehen, zu totem Wissen werden. Dies kann sich eine Mediengesellschaft angesichts der kulturellen Bedeutung, die ‹Film› in ihr spielt, kaum leisten.

Es erscheint uns daher wichtig, den Fokus unserer Disziplin weiterzuentwickeln – einer Disziplin, deren Gegenstand einer ständigen Transformation unterliegt, der sich aber ebenso wenig wie die Disziplin selbst mitnichten auflöst. Er verdient daher unsere fortgesetzte Aufmerksamkeit. Dieses Bekenntnis bedeutet keine Barriere für den interdisziplinären Austausch, im Gegenteil: Das disziplinäre Wissen ermöglicht ihn erst, schließlich ist es das Aufeinandertreffen disziplinärer Kompetenzen, das den Reiz interdisziplinärer Projekte ausmacht. Wir möchten Filmwissenschaft selbst als eine Disziplin in Kontinuität und steter Transformation begreifen – auf dem Weg zu einer offen vernetzten Disziplin, die sich an den medien-, kultur- und kunstwissenschaftlichen Debatten beteiligt, deren Entwicklung indes der eigenen disziplinären Logik und mithin der Transformation ihres Gegenstandes historisch wie theoretisch folgt.

Institutionelle Konsequenz ist es, dass wir uns an der Universität Zürich bewusst entschieden haben, Filmwissenschaft nicht nur als Studiengang weiter auszubauen und im Sinne der aktuellen Herausforderungen an den Film auszugestalten, sondern auch die Forschung weiterhin in einem eigenständigen Institut, dem Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich, fortentwickeln wollen. Denn neben der eigenen Logik unserer Disziplin braucht es physische Bedingungen wie eine nach den Erfordernissen unserer Lehre und Forschung aufgebauten Filmsammlung auf den unterschiedlichsten Trägermedien sowie eine entsprechende Bibliothek – und natürlich einen Raum und Strukturen für den Fachdiskurs. Auf diese Weise hoffen wir, interessante Partner im interdisziplinären Feld und eine spezifische Stimme im übergreifenden medienwissenschaftlichen Gespräch zu sein.

Eine marginale Grundlagendisziplin

Verstreute Thesen und Beobachtungen zu Zustand und Zukunft der Filmwissenschaft

1.

Die Filmwissenschaft macht etwas, was sonst keine wissenschaftliche Disziplin mit derselben Konzentration und auf einem vergleichbaren Niveau zu leisten vermag. Sie beschäftigt sich mit filmischen Phänomenen oder, wie man auch sagen könnte, mit technisch generierten audiovisuellen Zeitobjekten, um einen Begriff Husserls aufzugreifen, den dieser für ephemere Klangphänomene wie etwa eine Melodie geprägt hatte, die man hört, und den unter anderem Bernard Stiegler auf den Film angewandt hat. Die Filmwissenschaft verfügt als Disziplin über ein gewachsenes und gefestigtes Korpus von Analyseinstrumenten zur Untersuchung solcher Phänomene und über theoretische Modelle, mit denen sich ein Verständnis ihrer ästhetischen und pragmatischen Dimensionen gewinnen lässt. Bis vor nicht allzu langer Zeit waren Herstellung und Zirkulation von audiovisuellen Zeitobjekten aufwändig und teuer, und die Fähigkeit und Möglichkeit, mit filmischen Objekten zu kommunizieren, war selten und schwer zu erlangen. Der Ort ihrer Herstellung hieß «Studio», der Ort ihrer Aufführung «Kino», das Objekt selbst «Film» und sein Urheber «Regisseur» oder «Produzent». Heute ist das Sich-Ausdrücken in Videozitaten und kleinen selbstgemachten Filmen zur geläufigen Praxis einer erweiterten Schrift-Bild-Kultur geworden. Wer schreiben kann, kann mittlerweile in aller Regel auch filmen, und wer einen Computer bedienen kann, kann beides. Wenn die Filmwissenschaft unter solchen medienkulturellen Bedingungen nicht vorangeht und sich mit filmischen Phänomenen überall dort beschäftigt, wo sie auftreten, wird es jemand anders tun, nur weniger gut. Die Filmwissenschaft mag nach wie vor eine marginale Disziplin sein; die neuen Medienbedingungen verleihen ihr das Zeug zur Grundlagendisziplin.

2.

Filmwissenschaft gibt es und wird es auf längere Sicht weiterhin geben: Sie hat ihren Platz im Fächerkanon der Universitäten gefunden oder zumindest auf der Liste jener Fächer und Felder, die Universitäten im Angebot haben zu müssen glauben. Der Bericht des Wissenschaftsrats zum Stand der Medienwissenschaft aus dem Jahr 2007, der von Kunsthistorikern, Philosophen und Germanisten verfasst wurde, enthielt allerhand Skurriles und auch die eine oder andere politisch nützliche

Aussage zur Medienwissenschaft (sie wurde unter anderem als Feld mit Zukunft und als «Grundlagenwissenschaft» bezeichnet). Er enthielt aber auch die Aussage, dass die Filmwissenschaft etabliert sei und über eine fest gefügte Fachsystematik verfüge. So sehen das auch die großen Universitäten der angelsächsischen Welt. Die Yale University etwa hat vor einigen Jahren Dudley Andrew aus Iowa geholt, der als Doktorvater einer ganzen Generation von namhaft gewordenen Filmwissenschaftlern als einer der Erfinder der Disziplin in den USA gelten kann. Andrew wurde mit der Bildung eines «program» für Filmwissenschaft betraut, und die Nationalphilologien stellten danach sukzessive Leute ein, die immer auch als Filmwissenschaftler ausgewiesen waren. Selbst in Oxford gibt es mittlerweile Filmwissenschaft. Andrew Klevan, einst Schüler von Victor Perkins an einem der ersten großen filmwissenschaftlichen Institute in Großbritannien an der University of Warwick, leitet das entsprechende Programm, das am Merton College angesiedelt ist. Perkins bekanntestes Buch trägt den Titel *Film as Film*. Das heißt: Film nicht als soziales Problem oder ökonomische Praxis, sondern als ästhetisches Phänomen *sui generis*. Mit dieser Gegenstandsbeschreibung hatte die Filmwissenschaft überhaupt erst Zugang zur Universität gefunden: als der Nachweis erbracht war, dass der Film als Kunst neben den anderen Künsten bestehen kann und dass es einen Kanon gibt, den zu untersuchen sich lohnt, so wie das seit bald zweihundert Jahren schon in den Nationalphilologien mit der Literatur gemacht wird. In diesem Zuschnitt kommt er nun auch in Yale und Oxford an.

Man könnte nun natürlich sagen, dass der Film mittlerweile offenbar altmodisch genug ist, um auch für die konservativsten Universitäten zu den diskussionswürdigen Gegenständen zu zählen. Tatsächlich war die Filmwissenschaft für viele einst anziehend, weil sie neu und marginal war und das ganze intellektuelle Vergnügen der Wissenschaft unter Abzug der Betulichkeiten eines ossifizierten Universitätsbetriebs in Aussicht stellte.

Heute halten junge Wissenschaftler auf Tagungen Vorträge über Stars wie Catherine Deneuve, die sich in Habitus und Argumentation so anhören, als wäre die Rede von Balzac oder Goethe. Film ist ein anständiges Objekt geworden. Es kommt darauf an, ihn weiterhin als unanständigen Anlass des Denkens zu sehen.

3.

«Filmwissenschaft ist illustrierte Literaturwissenschaft», sagte vor nicht allzu langer Zeit ein Kollege bei einem Anlass an der Humboldt-Universität, bei dem die Arbeit Friedrich Kittlers gewürdigt wurde und man sich von den alten Räumlichkeiten seines ehemaligen Instituts in der Berliner Sophienstrasse verabschiedete. Kittler war damals noch am Leben und hörte zu. Der Satz war ein Ladenhüter aus der wissenschaftspolitischen Antiquitätenkammer. Er beschwor noch einmal die Eigenständigkeit der Medienwissenschaft und zugleich die guten alten Zeiten, in denen Filmwissenschaft und Medienwissenschaft in Deutschland noch in einem

schroffen Gegensatz zueinander standen, als Kittler die Filmwissenschaftler noch als «Stümper» beschimpfte und eine international berühmte Filmwissenschaftlerin nach der Lektüre des ersten Kapitels von *Grammophon Typewriter Film* das Buch wütend in die Ecke schmiss. Antiquarisch mutet der Satz nicht nur deshalb an, weil Kittler und die besagte Kollegin später auch schon einmal eine Doktorarbeit gemeinsam betreuten.

Die Einsicht mag sich in Deutschland nie so richtig durchgesetzt haben, aber es gibt eine Reihe von guten Gründen, die für die Behauptung sprechen, dass die Filmwissenschaft als erste Disziplin den Zusammenhang von Medientechnik und kultureller Bedeutungsproduktion ins Zentrum ihres Forschungsinteresses gestellt hat.

Nicht zuletzt die Semiotik hat das Feld dafür bereitet. Ihre geniale Tat bestand darin, dass sie, alle Disziplingrenzen souverän überschreitend, sämtliche Formen der kulturellen Bedeutungsproduktion über den einheitlichen Kamm des Saussure'schen Zeichenbegriffs scherte. Auf dem Feld, das sich so eröffnete, stellte die Filmwissenschaft in den 1970er Jahren, vom Poststrukturalismus inspiriert, die Frage nach der Technik: nach dem Dispositiv des Kinos und nach dem Kino als Modell der technisch-medialen Konstitution von Subjektivität überhaupt. Wie kurz darauf in den ersten Wortmeldungen der Medienwissenschaft in Deutschland spielte dabei Lacan die Rolle eines Kronzeugen und Theoriespenders.

In der Rede vom Dispositiv des Kinos, in der Konstellation von Zeichen, Blick und Technik, erkannte Deleuze einen neo-kartesischen Transzendentalismus, und der quasi-vitalistische Bildbegriff seiner Kinobücher, der das Bild als Ereignis auffasste, war entsprechend doppelt gerichtet: Gegen den semiotischen Zeichenbegriff, der das Zeichen immer für etwas Abwesendes stehen lässt, und gegen das psychoanalytische Konzept des Blicks, der das Bild dem Blick als seinen uneinholbaren Gegenstand gegenüber stellt, entwarf Deleuze eine Theorie, die das Bild als Ereignis sui generis auffasst, als Element einer konkreten Dynamik.

David Bordwell und seine Schüler und Anhänger wiederum reagierten auf den vermeintlichen Determinismus der semiopschoanalytischen Theorie des Kinos mit einem Ausgriff auf die Kognitionspsychologie und deren technologische Leitmetapher, den Computer. Anstatt nun das Subjekt in den Begriffen Althusser's als positioniert und vom Dispositiv interpelliert, also zu einer vorgefertigten Form der Subjektivität aufgerufen zu verstehen, dachten sich die Kognitivisten den Zuschauer als proaktiv problemlösende Rechenmaschine. Den Film wiederum dachten sie sich als technisch generiertes Artefakt, das frühestens dann Gegenstand hermeneutischer Anstrengungen werden darf, wenn man die organisationellen und technischen Bedingungen seiner Herstellung vollständig rekonstruiert hat. «Historische Poetik» nannte sich dieser Ansatz, der die sekundäre, interpretierende Bedeutungsproduktion der Kulturwissenschaftler aufschob – und zwar tendenziell ad infinitum – zugunsten einer Untersuchung der primären Bedeutungsproduktion unter der Losung «Erst einmal schauen, wie das technisch gemacht ist.» Die zugehörige Zuschauertheorie wiederum kann man auch als informationsästhetisches

Erbstück der Kybernetik verstehen, eine spätere (wenn auch dieser Traditionslinie nur teilweise bewusste) Fortführung erster Ideen von Abraham Moles. Aber auch diese war ohne ein Bewusstsein von der technischen Bedingtheit des ästhetischen Phänomens Film nicht zu haben.

Alle drei bisher aufgetretenen starken Paradigmen der Filmtheorie, die (semio-) psychoanalytische, die kognitivistische und die deleuzianische, stehen so gesehen im Zeichen der systematischen Verknüpfung der Frage nach der kulturellen Bedeutungsproduktion mit der Frage nach der Medientechnik. Eine Filmwissenschaft, die sich produktiv zu dieser Herkunft verhält, wird keine Mühe haben, unter demselben institutionellen Dach zu wohnen wie die Medienwissenschaft. Schwieriger wird es, wenn die Filmwissenschaft tatsächlich in erster Linie «eine hermeneutische Kunstwissenschaft» sein soll, wie es in einem auch schon etwas älteren Handbuch zur Medientheorie aus dem Metzler-Verlag heißt. Auch nicht fugenlos wird sich andererseits eine Medienwissenschaft einpassen, die auf den alten Gegensatz von Kultur und Zivilisation setzt und sich, in einer Art von progressivem Retro-Theoriedesign, als spezifisch deutsche Medienwissenschaft versteht, deren tiefgründiges Erfragen der medialen und technischen Fundamente der Kultur in schroffem Gegensatz zu der unter Leichtsinnsverdacht stehenden Oberflächlichkeit angelsächsischer Zugänge zum Medialen stehe.

Dem wäre vielleicht zu entgegnen, dass gute Ideen überall entstehen können, sogar in Deutschland.

4.

«Was Film ist, muss unter den Bedingungen mobiler Medien und digitaler Netzwerke, die Bewegungsbilder überall und jederzeit verfügbar machen, neu gedacht werden.» Diesen Satz stellten wir unlängst an den Anfang unseres Buches *Orte filmischen Wissens*. Alexander Horwath spricht vom «post-kinematographischen Zeitalter», um diese Entwicklung zu beschreiben, Francesco Casetti in einer der jüngsten Ausgaben von *Montage AV* von einer «Explosion des Kinos». Man könnte zugleich davon sprechen, dass die Explosion des Kinos die «Implosion des Raumes» noch verstärkt, aber auch verkompliziert, von der McLuhan spricht und die er als Folge der elektronischen Kommunikation sieht. Der «reale» Raum implodiert und expandiert zugleich um den virtuellen, den möglichen, aber nicht «realen» Raum des Films, der sich nun allenthalben als Erweiterung des Erfahrungsraums anbietet. Es ist eine Bewegung, die an die Kombination von Zoom und in die Gegenrichtung verlaufendem Travelling erinnert, die Alfred Hitchcock etwa in *VERTIGO* einsetzt: Die Koordinaten des Raumes um den Betrachter herum verschieben sich im Akt seiner Beobachtung.

Auf jeden Fall aber, so schrieben wir in der Einleitung zu *Orte filmischen Wissens* weiter, wird die Filmwissenschaft unter solchen Bedingungen zunächst einmal zur Medienwissenschaft, und sei es nur, weil sie sich ihrer Erkenntnisbedingungen,

ihres Gegenstandes und der Verfahren seiner Untersuchung versichern muss. Die Filmwissenschaft wird zum einen, zumindest temporär, zu einer Ökologie der filmischen Phänomene: Sie muss ein kritisches Verzeichnis der filmischen Orte anlegen, also der Orte, an denen audiovisuelle Zeitobjekte anzutreffen sind, und der Orte und räumlichen Konstellationen, die dadurch entstehen oder geschaffen werden. Auf dem Spiel steht dabei nicht zuletzt die Einheit des Objekts Film. Annette Kuhn hat jüngst darauf hingewiesen, dass die Filmforschung seit einigen Jahren in zwei auseinanderstrebenden Bahnen verläuft: einer Forschungsrichtung, die den Film als Film (als Text, als Form, ...) ins Zentrum stellt und ihn primär unter dem Gesichtspunkt ästhetischer Theorie betrachtet, und eine Forschungsrichtung, die mit historischen Modalitäten der Rezeption befasst und «memory studies» betreibt, bei denen am Ende in der Rekonstruktion der Praxis des Kinobesuchs der Film aus dem Horizont der Untersuchung verschwindet, unter anderem deshalb, weil Kinogänger sich offenbar eher an den Ort des Besuchs als an einzelne Filme erinnern. Auftrag einer Ökologie filmischer Phänomene wäre es unter anderem, diese auseinanderstrebenden Tendenz wieder miteinander zu verschränken. Gegenläufig zu der Dissemination des Films in den Raum gilt es aber auch, die gegenseitige Durchdringung des filmischen Phänomens mit anderen, von einer auf «Einzelmedien» gerichteten Medienwissenschaft noch als distinkt gedachten Modalitäten des Medialen in Rechnung zu stellen. In der angelsächsischen Debatte wird dieses Aufeinanderzustreben und Aufgehen der Medien im Medium des Digitalen «convergence» genannt. In Deutschland setzt man eher auf eine Metaphysik des Codes, die bei Leibniz anhebt und den Computer als das Medium veranschlagt, das alle anderen Medien darstellen kann, so wie bei Hegel seine Philosophie alle bisherige Philosophie auf den Begriff und in Begriffen zur Darstellung bringt. Die Konvergenz-Theorie offeriert dem Film einen Platz in einer harmonischen Gemeinschaft vormaliger Einzelmedien, die fortan unter der rationalen Jurisdiktion des binären Codes friedlich koexistieren, wenn auch natürlich um den Preis der Einbuße ihrer spezifischen Materialität. Die Leibniz-Hegel'sche Computermetaphysik wiederum macht dem Film das Angebot seiner Aufhebung in der Dialektik der emergierenden Informationstechnologie, was nicht zuletzt den Reiz hat, dass man als Teilnehmer an dieser Dialektik zum Baustein eines glanzvollen neuen philosophischen Systems wird, eines mit großem Atem und dem Ehrgeiz, alles zu erklären.

Meine These wäre allerdings, dass der Film sich solchen Einordnungsangeboten seit längerem schon mit einer eigenen Metatheorie der Medien widersetzt, einer eigenen medialen List der Vernunft, wenn man so will. Um die Bestimmung seines Verhältnisses zu den anderen Medien, wenn wir diese noch einmal als distinkte Entitäten veranschlagen wollen, hat sich der Film immer schon selbst gekümmert, bevor ihm die Theorie zu Hilfe kam. Es gibt gute Gründe für die Annahme, dass die Einführung des Tonfilms Ende der 1920er Jahre so zügig über die Bühne ging, weil der Film dem neuen Medium Radio zeigen wollte, dass er Ton auch kann, und noch besser. An der Technik des Filmtons wurde schon lange gefeilt, aber just

in dem Moment, in dem in den USA die nationalen Sendernetzwerke entstanden und in Europa die staatlichen Rundfunkanstalten, tat auch der Film den Sprung in den Ton. In der Folge gibt es eine Vielzahl von Filmen, vor allem in den USA, die einen Medienvergleich anstellen und das Radio buchstäblich alt aussehen lassen, indem sie durch die Kombination von Stimme, Ton und Bild den augenfälligen Beweis erbringen, dass der Film das Radio in sich aufnehmen und es rahmen kann. *THE BIG BROADCAST OF 1938* (Mitchell Leisen, USA 1938), ein Revue-Film mit dem Radiokomiker Bob Hope, in dem dieser bei einer Live-Übertragung von einem Kreuzfahrtschiff sein Publikum mit «sight gags» unterhält, die den Radiohörern naturgemäß entgehen, ist dafür ein Beispiel. Das Szenario wiederholt sich mit dem Fernsehen und später mit dem Video. Man könnte von einer vom Medium selbst performativ ins Werk gesetzten *Medientheorie des letzten Rahmens* sprechen. Der Film spiegelt sich selbst und rahmt alle anderen Medien, weil er alle anderen darstellen kann, aufgrund seiner technischen Möglichkeiten und aufgrund seiner Nachtäglichkeit. Filme über historische Ereignisse und die Rolle anderer, wie etwa *FROST / NIXON* (USA 2008), die Geschichte eines legendären Fernsehinterviews von Ron Howard, oder *ALL THE PRESIDENT'S MEN* (USA 1976), der Film über den Watergate-Skandal von Alan Pakula, treten stets mit dem historiographischen Anspruch an, mehr zeigen zu können, als damals die involvierten Medien selbst, und endlich, von ihrem Ende her, die ganze Geschichte erzählen zu können. Abgesichert wird dieser Anspruch durch den narrativen Zuschnitt der Filme – Geschichten werden, wie Groethuysen einmal festhielt, immer von ihrem Ende her erzählt –, vor allem aber durch die performativ ins Werk gesetzte Medientheorie des letzten Rahmens. Mit großer Insistenz benutzen solche Filme Figurationen wie oben geschilderte aus *THE BIG BROADCAST OF 1938*, um zu zeigen, dass es im Film alles und außerhalb des filmischen «frame» weiter nichts gibt. Es erstaunt denn auch nicht, dass es den Kernsatz der leibniz-hegelianischen Theorie des Computers, den Satz vom Medium, das alle anderen darstellen kann, auch schon früher gab: Der Leiter der Informationsabteilung von Krupp schrieb ihn 1961 in einem Artikel für die Werkszeitung des Essener Stahlwerks, in dem er voller Enthusiasmus von den unbegrenzten Möglichkeiten des Industriefilms berichtete.

Von dieser Selbstkennzeichnung des Films als «the last frame» sollte man meines Erachtens ausgehen, wenn es im Zeichen einer prekären Ökologie filmischer Phänomene und einer nach wie vor noch zu denkenden Konvergenz der Medien um die Frage der Einordnung des Films in die Systeme medialer Darstellung und ins System der wissenschaftlichen Darstellung von Medialität geht.

5.

Dass der Film ein anständiges Objekt geworden ist, hat einen strategischen wissenschafts- und bildungspolitischen Vorteil. Wenn Adorno in den *Minima moralia* schrieb, dass er aus jedem Besuch des Kinos dümmer und schlechter wieder he-

rauskomme, dann meinte er damit, dass das Kino nicht bildet. Geschrieben war das auch ein wenig im Tonfall eines enttäuschten Liebhabers – ein milder Fall von Medienphobie von jemandem, der offenbar gerne ins Kino ging – denn weshalb, wenn es ihn schon nicht bildete, ging er trotzdem immer wieder hinein? Die Kino-reformbewegung der 1910er Jahre und die Auftraggeber der sozialwissenschaftlichen Studien zur Wirkung des Films auf Kinder in den 1930er Jahren in den USA und England hatten noch ganz anders geklungen (wohingegen in Frankreich, wie Edgar Morin in den 1950er Jahren einmal festhielt, niemand jemals vor dem Kino Angst zu haben schien).

Wer sich eine Vorstellung von echter, tiefer, ja panischer Medienphobie machen möchte und dabei die Gewissheit gewinnen möchte, dass es sich keineswegs um ein bloß historisches Phänomen handelt, sollte an den scharfen Tonlagen Maß nehmen, in denen heute vor elektronischen und digitalen Medien gewarnt wird. Die Bildschirme des Fernsehers und des Computers deformieren das kindliche Gehirn, wie der Ulmer Neurowissenschaftler Manfred Spitzer meint; Computerspiele machen die Kinder dick und dumm und verdammen sie zur «Medienverwahrlosung», so der Hannoveraner Kriminologe Christian Pfeiffer; und die digitalen sozialen Netzwerke lassen die Menschen vergangenheits- und bindungslos werden und sozial verkümmern – vielfach gehört, zuletzt von der St. Galler Publizistin Miriam Meckel.

Medien sind für die Medienphobiker pathogene Objekte, die aus einem unbestimmten Außenraum auf Mensch und Gesellschaft eindringen und ähnlich wie andere soziale Pathologien wie Drogenkonsum oder Geschlechtskrankheiten durch Prävention bekämpft werden müssen. Das medienpädagogische Äquivalent zur Drogenprävention und zur Sexualaufklärung ist die «Medienkompetenz», die durch entsprechende Unterweisung herzustellende Fähigkeit zum verantwortungsvollen Umgang mit Medien. Dass Medien selbst bilden könnten, käme den Medienphobikern nicht einmal als entfernte Möglichkeit in den Sinn. Es gibt aber auch keinen Anlass so zu denken: Zu leicht findet die Medienphobie im panischen Register Beifall in den Arenen der Politik. Medienphobie, Medien und Politik bilden zusammen das, was man im amerikanischen Zusammenhang als «echo chamber» bezeichnet: Alle sagen einander das Gleiche und denken und handeln entsprechend.

Die kulturkritische Medienphobie ist dabei stets aufs Neue und Neueste fixiert. Im 18. Jahrhundert hieß es Vergleichbares auch von der rasch sich ausbreitenden literarischen Form des Romans, doch daran erinnert sich die Medienphobie nicht. Sie hat ein schlechtes medienhistorisches Gedächtnis und hat wohl auch darum vom Film abgesehen: aus schierer struktureller Amnesie.

Die Chance, die sich dadurch für den Film ergibt, gilt es entschlossen zu nutzen. Früher oder später werden die Curricula so angepasst werden (müssen), dass Fähigkeit, die medienkulturelle und medientechnische Lage zu erkennen, in der man sich findet, zu dem gehört, was man in der Schule lernt. Wenn daraus etwas werden soll, was den Namen «Bildung» verdient, dann muss es dabei um mehr

gehen als um «Medienkompetenz»: um Grundkenntnisse in Mediengeschichte und Medienästhetik.

In Bremen, dem Herkunftsland des derzeitigen Kulturstaatssekretärs Neumann, kann man bereits ein Filmabitur machen. Filmbildung könnte zum Einfallstor einer Medienbildung werden, die sich jenseits der Medienphobie ansiedelt und davon ausgeht, dass zur Bildung heute eine Kenntnis von Genese und Funktionslogiken der Medienkultur gehören.

Womit sich der Filmwissenschaft eine weitere Gelegenheit bietet als Avantgarde der Medienwissenschaft zu agieren.

Das Medium in der Krise

Der Film, das Kinematografische und der Wert von instabilem Wissen

Ganz im Einklang mit dem Gerede von der Dauerkrise – von der Finanzwirtschaft bis zur Demokratie scheint alles und jeder davon betroffen – befindet sich die Filmwissenschaft derzeit fraglos in einer Krise, zumindest in ihrer Selbstwahrnehmung. Diese Krise ist doppelter Natur, von der die eine die Instabilität des Mediums selbst betrifft, die andere zusammenhängt mit ihrer Position im Feld der Medienwissenschaft und im weiteren Bereich der (Kultur-)Wissenschaften. Jenseits des universitären Fächerkanons ist der Film durch eine Reihe von technologischen, ökonomischen, kulturellen und sozialen Transformationen unter Druck geraten, so dass das einstmals stabile Medium längst zu einem Kreuzungspunkt in einem komplexen Netzwerk von Plattformen, ökonomischen Interessen, kulturellen Ausdrucksweisen und Konvergenztendenzen geworden ist. Von innen, also aus dem Gefüge der institutionalisierten Wissenschaften heraus, droht die Filmwissenschaft dagegen zerrieben zu werden zwischen einer erweiterten Medienwissenschaft, die sich unter anderem aus Medienphilosophie, STS Studies (science, technology, society) und dem medien-ontologischen Apriori der Kittler-Schule speist, sowie klassischen Disziplinen wie Kunstgeschichte, Philosophie oder Germanistik, die sich den veränderten inner- und außeruniversitären Rahmenbedingungen gestellt und sich erfolgreich von text- zu kulturwissenschaftlichen Disziplinen umgewandelt haben. Die Filmwissenschaft steht also zwischen der Skylla des Erfolgs der Medienwissenschaft als Fach, den sie über Jahrzehnte mit angetrieben und hervorgebracht hat, und der Charybdis des Geltungsanspruchs traditioneller Fächer, die ihren Platz (sprich: Stellen, Forschungsgelder, öffentliche Aufmerksamkeit) nicht kampflos aufgeben wollen.

Diese Situation ist universell, betrifft also den Film ganz unabhängig von seiner Lokalität, wenn man an die Transformationen des Films als Medium denkt, ist aber auch durchaus national spezifisch, was die Situierung des Fachs angeht. So besteht die Krise an den Universitäten beispielsweise in Frankreich oder den Vereinigten Staaten nicht in dieser Form, was mit der Vergangenheit des Fachs und seiner Verankerung zusammen hängt. Ist es also an der Zeit für einen Nachruf und eine nostalgische Rückschau auf ein Feld, das eine Zukunft höchstens als Teilbereich der Medienwissenschaft oder als Hilfsmittel der Kunstgeschichte besitzt? Man könnte die prekäre Lage derart deuten, doch denke ich, dass die Situation komplexer ist. Mich interessiert diese krisenhafte Gemengelage weder im Sinne einer nostalgischen

Rückschau auf die «good old days» noch als Sprungbrett für eine umso triumphalere Wiederauferstehungsgeschichte, sondern es geht darum, eine Übergangssituation zu charakterisieren, die womöglich noch eine ganze Weile anhalten wird, um daraus mögliche Schlüsse zu ziehen. Ich möchte im Folgenden einige Gedanken entfalten, wo ich den Ort der Filmwissenschaft in der nahen und mittleren Zukunft sehe. Dies geht allerdings nicht ohne (einmal mehr) die Medienwissenschaft als Fach und die Frage nach der (Möglichkeit von) Erkenntnis auf die Tagesordnung zu stellen. Zunächst soll aber die Situation der doppelten Krise noch eingehender charakterisiert werden, ehe ich dann die Rolle der Filmwissenschaft im Konzert der Medienwissenschaft klären und anhand zweier konkreter Beispiele demonstrieren möchte, welchen Fragen sich die Filmwissenschaft in der nahen Zukunft widmen kann.

Instabilität, Korrosion, Zerfall: Wert und Verwertbarkeit der (eigenen) Geschichte

Dass im Zeitalter von YouTube und BitTorrent, von kinematografischen Installationen und Handyfilmfestivals das Kino einen Grossteil seiner einstigen Stabilität als Medium, Institution, Dispositiv oder Kulturtechnik eingebüßt hat, scheint inzwischen Allgemeingut zu sein.¹ Diese derzeitige Krise des Kinos, die sich mit Schlagwörtern wie Digitalisierung oder Konvergenz nur unzureichend beschreiben lässt, kann auf doppelte Art verstanden werden. Zum einen gibt es Stimmen, die vom Verschwinden des Kinos sprechen, also den schwerwiegenden Bedeutungsverlust eines Mediums konstatieren, das insgesamt für das 20. Jahrhundert als Leitmedium gelten kann. Alternativ lassen sich aktuelle Entwicklungen aber auch als Eintauchen und Versickern des Kinematografischen in alle Lebensbereiche verstehen. Diese Entwicklung habe ich in anderem Zusammenhang als «Immanenz des Kinos» bezeichnet, als Eindringen des Kinos in Lebenswirklichkeit und Subjektivität der Menschen, so dass sich nicht länger ein Horizont denken lässt, der klar zwischen einer pro- oder außer-filmischen Realität auf der einen und einer medial-kinematografisch konstruierten Sphäre auf der anderen zu trennen vermag.² Damit ist auch die Position von Gilles Deleuze angedeutet, für den nur der Film den Glauben in die Welt wiederherzustellen vermag, der durch die Katastrophen des 20. Jahrhunderts verloren gegangen ist: «Uns den Glauben an die Welt zurückzugeben – dies ist die Macht des modernen Kinos.»³ Es ist das zerrissene Band zwischen Welt und

1 Als Beispiele seien hier angeführt Daniela Kloock (Hrsg.): *Zukunft Kino. The End of the Reel World*. Marburg: Schüren 2009; Peter Weibel (Hrsg.): *Future Cinema. The Cinematic Imaginary after Film*. Cambridge, MA: MIT Press 2003.

2 Siehe dazu Malte Hagener: *Wo ist Film (heute)? Film / Kino im Zeitalter der Medienimmanenz*. In: Gudrun Sommer, Vinzenz Hediger, Oliver Fahle (Hrsg.): *Orte filmischen Wissens. Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*. Marburg: Schüren 2011. (Zürcher Filmstudien; Band 26), S. 45–59.

3 Gilles Deleuze: *Das Zeit-Bild. Kino 2*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 1991, S. 224.

Mensch, das sich im Kino im besten Fall wiederaufnehmen lässt, nun da das Mediale in all seinen Spielarten omnipräsent geworden ist.

Im Übrigen ist das Kino nicht allein, was die Tendenz zur Entgrenzung und Überschreitung angeht, denn ähnliche Entwicklungstendenzen lassen sich beim Fernsehen beobachten. Dieses ist zwar dank Autorenfernsehen⁴, Quality-TV⁵ und Hybridformaten (Dokusoap, Scripted Reality etc.) nach einem Jahrzehnt der Vernachlässigung wieder in den Fokus der akademischen Aufmerksamkeit gerückt, aber als Medium zeigt es inzwischen durch TiVo, Netflix, iTunes und andere netzbasierte Vertriebskanäle, durch eine Multiplikation der Empfangsgeräte (groß und klein, mobil und stationär) wie auch durch die DVD ähnliche Auflösungstendenzen wie der Film. Folgerichtig setzt sich HBO, das durch eine Reihe von bahnbrechenden Produktionen ein wichtiger Beschleuniger dieser Entwicklungen war, selbstbewusst von seiner Charakterisierung als Teil des lange Zeit verfeimten Mediums ab: «It's not TV, it's HBO».⁶ Die implizite Verabschiedung dessen, wofür Fernsehen lange Zeit stand und worüber es definiert wurde – der Programmfluss⁷, die Nation als homogen adressiertes Publikum⁸, das Fernsehmöbel als Kernstück sozialer Lebenswelten⁹ oder die Liveness als Präsenz bei gerade stattfindenden Ereignissen¹⁰ –, stellt auch für dieses vormals stabile Medium ähnliche Fragen nach der Identität.

Beide, sowohl Film wie auch Fernsehen, die Bewegtbildindustrien könnte man sie im Rückblick auf das 20. Jahrhundert nennen, die sich ja inzwischen zu Urheberrechtsindustrien gewandelt haben, eint damit die Gefahr, von der Lawine mitgerissen zu werden, die schon die Musikbranche unter sich begraben hat. Angesichts

- 4 Siehe als (deutschsprachige) Beispiele einer fast schon unübersehbaren Flut etwa Christoph Dreher (Hrsg.): *Autorenserien – Die Neuerung des Fernsehens*. Stuttgart: Merz-Akademie 2011; Robert Blanchet et al. (Hrsg.): *Serielle Formen. Von den frühen Film-Serials zu aktuellen Quality-TV- und Online-Serien*. Marburg: Schüren 2011. (Zürcher Filmstudien; Band 25) und Arno Meteling et al. (Hrsg.): «Previously on...». *Zur Ästhetik der Zeitlichkeit neuerer TV-Serien*. München: Fink 2010.
- 5 Siehe dazu Janet McCabe (Hrsg.): *Quality TV: Contemporary American Television and Beyond*. London: Tauris 2007 sowie historisch Jane Feuer: *MTM «Quality Television»*. London: British Film Institute 1984.
- 6 Siehe etwa Marc Leverette et al. (Hrsg.): *It's not TV. Watching HBO in the Post-Television Era*. New York: Routledge 2008; Thomas Morsch: *It's not HBO, it's TV. Zum exzellenten Fernsehen jenseits des Qualitätskanons*. In: *Cargo*, Nr. 8 (2010), S. 45.
- 7 Raymond Williams: *Television: Technology and Cultural Form*. London: Fontana 1974.
- 8 David Morley: *The Nationwide Audience. Structure and Decoding*. London: British Film Institute 1980; Lynn Spiegel: *Make Room for TV. Television and the Family Ideal in Postwar America*. Chicago, IL: University of Chicago Press 1992.
- 9 Anna McCarthy: *Ambient Television. Visual Culture and Public Space*. Durham, NC: Duke University Press 2001. (Console-ing Passions).
- 10 Jane Feuer: *The Concept of Live Television – Ontology as Ideology*. In: E. Ann Kaplan (Hrsg.): *Regarding Television*. Los Angeles: American Film Institute 1983, S. 12–22; Gerd Hallenberger, Helmut Schanze (Hrsg.): *Live Is Life: Mediale Inszenierungen des Authentischen*. Baden-Baden: Nomos 2000. Siehe auch Stephanie Marriott: *Live Television. Time, Space and the Broadcast Event*. Los Angeles, CA: Sage 2007.

von Digitalisierung und Flexibilisierung der Produktionsmethoden wie der Vertriebswege, angesichts aber auch von Mobilisierung, Multiplikation und Miniaturisierung der Empfangsgeräte (Smartphone, Tablet, Laptop, Netbook, HDTV, Digital-3D, um nur einige der in den vergangenen Jahren vieldiskutierten Formate zu nennen) scheint Stabilität zumindest in der nahen Zukunft weder bezogen auf die Produktion noch auf den Vertrieb, die Vermarktung oder Aneignung in Sicht zu sein. Damit stellt sich auch hier für ein vormals stabiles Objekt und Medium die krisenhafte Situation der Verflüssigung und Entgrenzung.

Eine Art der Krisenbewältigung ist die Zuwendung zur Vergangenheit, die immer schöner und glorioser erscheint als das Jammertal des Heute. Die voranschreitende Historisierung der eigenen Disziplin, die sich zumindest im angelsächsischen Raum abzeichnet¹¹, kann in diesem Zusammenhang als ein krisenhaftes Symptom verstanden werden, wenn man die Rückwendung auf die eigene Identität als ein Reflex der Gefahrenbewältigung verstehen will. Man kann dies aber auch als längst überfällige Erkenntnis der eigenen reichhaltigen Geschichte begrüßen, deren Erforschung produktive Ergebnisse erbringt. Vor diesem Hintergrund der Krise als tief sitzendes Strukturmerkmal der gegenwärtigen Situation in technologischer, ökonomischer und kultureller Hinsicht ergibt sich die Chance zur Neuorientierung innerhalb der derzeit ablaufenden disziplinären Neuorientierung der Medienwissenschaft, die auch die Frage nach dem Ort von Film und Fernsehen stellt. Es mag ein Zufall sein, dass gleichzeitig Film und Fernsehen als stabile und dauerhafte Medien in Frage gestellt werden wie auch die Medienwissenschaft – und mit ihr die Filmwissenschaft – um ihre Selbstbeschreibung ringt, aber diese Koinzidenz ermöglicht produktive Parallelen. Zunächst muss man sich aber vergegenwärtigen, in welcher Lage sich die Medienwissenschaft derzeit befindet.

Medienwissenschaft – ein Fach, das es nicht gibt?

Die Medienwissenschaft, egal wie man sie konzeptualisiert und ob man sich einem Lager zurechnet (und wie auch immer dieses beschaffen sein mag), zeichnet sich ebenfalls durch eine langjährige Krise aus – wie etwa in der inzwischen bereits historisch gewordenen Diskussion um das Papier des Wissenschaftsrates¹² deutlich

- 11 Siehe dazu etwa die historiografischen Studien von Peter Decherney: *Hollywood and the Cultural Elite. How the Movies Became American*. New York: Columbia University Press 2005; Haidee Wasson: *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*. Berkeley, CA: University of California Press 2005; Dana Polan: *Scenes of Instruction. The Beginning of the US Study of Film*. Berkeley, CA: University of California Press 2007; Lee Grieveson, Haidee Wasson (eds.): *Inventing Film Studies. Towards a History of a Discipline*. Durham, NC: Duke University Press 2008; Lucy Fischer (ed.): In Focus: SCMS at Fifty. In: *Cinema Journal*, vol. 49, no. 1, Fall 2009, S. 128–176. Für Großbritannien und Screen siehe Terry Bolas: *Screen Education. From Film Appreciation to Media Studies*. Bristol, Chicago: Intellect 2009.
- 12 *Empfehlungen zur Weiterentwicklung der Kommunikations- und Medienwissenschaften in Deutschland* (Drs. 7901–07), Oldenburg, 25. Mai 2007, Volltext als pdf-Datei online unter <http://www.wis->

wurde, als Rainer Vowe als Vertreter der DG PuK nach einer hitzigen Debatte (vor allem unter den Medienwissenschaftlern) die Differenz der beiden Gesellschaften auf den Punkt brachte – die DG PuK habe einen Selbstverständnisausschuss, die GfM dagegen sei einer.¹³ Dies mag zunächst auf die Differenz der jeweiligen Fachkulturen von Geistes- respektive Sozialwissenschaften hindeuten. Während also die DG PuK wenig angekränkt von Identitätsfragen sich Forschungsgebieten und Anträgen, Lehre und Netzwerkerei zuwendet, so schafft es die Medienwissenschaft – im Papier des Wissenschaftsrates «Medialitätsforschung» tituliert – nicht, sich aus der pubertären Phase der Selbstvergewisserung zu befreien. Tatsächlich ist aber auch die Rückbezüglichkeit der Medienwissenschaft ihr großer Trumpf, weil sie daraus einen nicht geringen Teil ihrer produktiven Paradigmen von Abwesenheit und Fehlfunktion, von Rekursion und Ungewissheit zu gewinnen vermag.¹⁴ Und in diesem Sinne liegt die Produktivität der Medienwissenschaft darin, stets ein epistemologisches Programm mitlaufen zu lassen, also die (Un)Möglichkeit von Erkenntnis und Wissen kritisch-rekursiv mitzuprozessieren.

Nun hat sich der Staub, den das Papier des Wissenschaftsrates aufgewirbelt hat, längst schon wieder gelegt – es gibt ein eigenes CHE-Ranking für die Medienwissenschaft (und also getrennt von Kommunikationswissenschaft und Journalistik), die Gesellschaft für Medienwissenschaft (GfM) hat sich erheblich vergrößert und mit der Zeitschrift für Medienwissenschaft (ZfM) ist ein offizielles Organ für die Disziplin erschienen, in dem solche Identitätsfragen – mal explizit, mal implizit – ihren Raum finden. Insofern könnte man sagen, ist nun auch die Medienwissenschaft zu einem ganz normalen Fach geworden, das zwar vielleicht stärker als andere um Kanon und Grundlagen ringt, aber dennoch einigermaßen etabliert und stabilisiert erscheint. Auch wenn die Fliehkräfte, die nach wie vor periodisch den Zusammenhalt erschüttern, eher gebannt als überwunden sind, so ist doch die Situation eine gänzlich andere als vor 10 oder 20 Jahren, egal ob man große Forschungseinrichtungen (Exzellenzcluster, Kolleg), die Nachwuchsförderung (Graduiertenkollegs) oder auch einfach den Output an Publikationen in quantitativer wie qualitativer Hinsicht betrachtet.

Lorenz Engell hat daran erinnert, dass das dekonstruktivistische Argument, Medien gäbe es eigentlich gar nicht oder seien eine Erfindung der Medienwissenschaft, nach innen, also in die Disziplin und angrenzende Bereiche hinein, seine Wirkung entfaltet habe, vermutlich sogar stärker als jemals erhofft.¹⁵ Indem man

senschaftsrat.de/download/archiv/7901-07.pdf (5.12.2011). Siehe dazu auch die Stellungnahme von Ulrike Bergermann unter <http://www.gfmmedienwissenschaft.de/gfm/webcontent/files/positionen-bergermann-medrez.pdf> (5.12.2011).

13 Auf der GfM-Tagung 2007 in Hamburg.

14 Symptomatisch sind in diesem Zusammenhang die Themen der rezenten GfM-Tagungen: «Looping» (2010, Weimar), «Dysfunktionalität» (2011, Potsdam), «Spekulation» (2012, Frankfurt).

15 Lorenz Engell: Medien waren: möglich. Eine Polemik. In: Claus Pias (Hrsg.): *Was waren Medien?* Zürich: diaphanes 2011, S. 103–128.

alles und jedem eine «Medienvergessenheit» vorwarf (und mit guten Recht vorwerfen konnte), die Welt daran erinnerte, dass ohne Medien weder Kommunikation noch Kultur, weder Wissenschaft noch Interaktion möglich sei, erklärte man sich flugs für diese blinden Flecken der anderen zuständig. Damit entfernte sich aber auch der Medienbegriff von der alltagssprachlichen Verwendung und zerfloss in eine schier unüberschaubare Vielzahl von Verwendungen. Nach außen jedoch, also der Politik und Öffentlichkeit gegenüber, muss die Medienwissenschaft Fragen entwickeln, deren Relevanz vermittelbar ist, und sich zugleich für deren Beantwortung zuständig erklären. Engell erinnert in diesem Zusammenhang an das Schicksal der Semiotik, die einmal einen ähnlichen Boom erlebte, aber in Ermangelung eines klaren Gegenstandsbezugs – es war außerhalb der Semiotik schließlich niemandem mehr möglich zu vermitteln, wofür die Semiotik eigentlich einen Alleinvertretungsanspruch besaß – inzwischen zu einer Methode im reichen Werkzeugkasten der Kulturwissenschaften geworden ist. Der Erfolg der Medienwissenschaft verdankt sich laut Engell

«der [...] Doppelstrategie, innerwissenschaftlich Druck aufzubauen auf etablierte Disziplinen (durch das Abwesenheitsdenken und andere zersetzende, mindestens relativierende Theoreme), zugleich aber in politische und gesellschaftliche Institutionen hinein mit dem Versprechen, wenn schon nicht auf Problemlösung, so doch auf Problemdefinition anzutreten. [...] Das heißt aber nichts anderes, als dass die frühe Medienwissenschaft neben der Reflexion auf die fundamentale Abwesenheit ihres Objektes auch umschalten konnte auf die Wahrnehmung seiner Anwesenheit.»¹⁶

Ob man dies nun als Selbst- und Fremdreferenz bezeichnet, als Differenzierung in Selbstverständigung und Außendarstellung ist sekundär, wichtig ist, dass diese Balance lange Zeit der Medienwissenschaft insgesamt gut getan hat. Der Gegenstandsbezug sichert nach außen (gegenüber Ministerien und anderen Geldgebern, nicht wohlmeinenden KollegInnen anderer Fächer, der Öffentlichkeit insgesamt), während der radikale epistemologische Zweifel nach innen wirkte und den Status der Medienwissenschaft als Impulsgeber und Kraftzentrum der Geisteswissenschaft festzurte. Bei aller Berechtigung dieser Position sollte man doch an der Innen-Außen-Opposition ob ihres Schematismus nicht auf Dauer festhalten. Stattdessen gilt es, die Medienwissenschaft als eine geteilte Denkweise und Haltung anzusehen, die aber zugleich immer wieder andere Methoden und Forschungsobjekten hervorbringen kann. Ein Rückblick in die Geschichte der Filmwissenschaft in Deutschland mag einige der Aspekte aufklären, aber auch deutlich machen, wo die Filmwissenschaft in Relation zur Medienwissenschaft zu positionieren wäre.

Die Geschichte der Filmwissenschaft – ein Rückblick

Die Einrichtung einer ersten Professur, die mit dem Begriff «Medienwissenschaft» denominiert war und die von Friedrich Knilli seit 1971 besetzt war, fällt politisch in die Aktivitäten der Post-1968er, technologisch wird sie häufig mit der Existenz der ersten Videorecorder in Verbindung gebracht.¹⁷ Diese Logik, die praktische Machbarkeit des Unternehmens herauszustellen und sich Verbündete schaffen zu wollen, ist aus einer Position im Jahr 1971 heraus gedacht selbstevident und überzeugend. Paradox bleibt dennoch, dass erst ein anderes Medium als der Film die Filmwissenschaft indirekt hervorbringen könne, ganz so als könne es die Kunstgeschichte ohne Diaprojektoren oder die Chemie ohne Reagenzgläser nicht geben. Aus der heutigen Perspektive, gerade aus einer, die das technologisch-materielle hochhält, verwundert zudem, dass dabei der Medienwechsel zwischen Film und Video gänzlich unterschlagen wird. Einzelstudien von Filmen waren auch vorher schon möglich und wie die Detailuntersuchungen etwa zum frühen Film zeigen, ist es oft gerade die Untersuchung am Material selbst, die zu wichtigen Einsichten führt.

Mit Blick auf parallele Entwicklungen etwa in Frankreich, wo Raymond Bellour nachdrücklich die Arbeit mit 35mm-Kopien am Schneidetisch forderte¹⁸, in England, wo sich bereits seit den 30er Jahren eine aktive Auseinandersetzung mit dem Film als ästhetischem, gesellschaftlichem, aber auch technologischem Medium gab, das schließlich zur berühmt-berüchtigten Screen-Theory führte¹⁹, oder in den Vereinigten Staaten, wo sich seit den 1910er Jahren erste ernsthafte Auseinandersetzungen um den Film ergeben hatten,²⁰ zeigt sich, dass die Konzentration auf den Videorecorder an der TU Berlin die Frage verdeckt, weshalb es in Deutschland nicht eigentlich früher eine seriöse Auseinandersetzung mit dem Film gegeben hatte. In der Tat existierten in den 1930er Jahren erste Ansätze im Umfeld des Leipziger Instituts für Zeitungswissenschaft, auch den Film in eine Diskussion der medial verfassten Öffentlichkeit einer Meinungsdemokratie einzubeziehen.²¹ Daraus erklärt sich dann aber auch, weshalb diese Entwicklung – anders als in den USA, Frankreich oder Großbritannien, wo die ersten zarten Schritte der 30er Jahre nach dem Krieg aufgenommen und weitergeführt werden – in Deutschland zunächst folgenlos blieb, zu bereitwillig hatte sich die noch junge Disziplin der Pub-

17 Siehe dazu Joachim Paech: Die Erfindung der Medienwissenschaft. Ein Erfahrungsbericht aus den 1970er Jahren. In Claus Pias (Hrsg.): *Was waren Medien?* Berlin: diaphanes 2011, S. 31–55.

18 Raymond Bellour: *The Analysis of Film*. Bloomington, IN: Indiana University Press 2000.

19 Terry Bolas: *Screen Education. From Film Appreciation to Media Studies*. Bristol, Chicago: Intellect 2009.

20 Peter Decherney: *Hollywood and the Cultural Elite. How the Movies Became American*. New York: Columbia University Press 2005; Haidee Wasson: *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art. Cinema*. Berkeley, CA: University of California Press 2005; Dana Polan: *Scenes of Instruction. The Beginning of the US Study of Film*. Berkeley, CA: University of California Press 2007.

21 Siehe dazu für den weiteren Kontext Rolf Aurich: Das Reichsfilmarchiv. Ein Archiv mit Nachgeschichte. In: Wolfgang Beilenhoff, Sabine Hänsgen (Hrsg.): *Der gewöhnliche Faschismus. Ein Werkbuch zum Film von Michail Romm*. Berlin: Vorwerk 8 2010, S. 310–317.

lizistik dem Machtapparat des Nationalsozialismus ergeben. Die Filmwissenschaft der 70er und 80er Jahre, die mit Impulsen einer kritischen Literaturwissenschaft und im Geist der Frankfurter Schule aus einer distanzierten, wenn nicht oppositionellen Haltung der dominanten Kultur gegenüber argumentierte, konnte sich – etwa in der Arbeit von Karsten Witte – produktiv und kritisch an diesem Erbe abarbeiten, ja daraus einen Teil seiner Energie und Attraktion gewinnen. Insofern waren die Retrospektiven der Berlinale in der zweiten Hälfte der 70er Jahre mit ihrem Fokus auf dem Übergang vom Weimarer Kino zur NS-Zeit, aber auch zum Exil (NS-Revue, Marlene Dietrich, verbotene NS-Filme) wichtige Signale für eine konstruktiv-kritische, aber immer detailliert und materialorientierte Auseinandersetzung mit dem zwiespältigen Erbe der deutschen Filmgeschichte. Erst auf diese Weise konnte sich die Disziplin neu etablieren, die in anderen Ländern auf eine Tradition seit den 1930er Jahren aufbauen konnte.

Was die Filmgeschichte als Teil einer institutionalisierten Filmwissenschaft angeht, so ist inzwischen der Kontinent des Kinos weitgehend vermessen, doch zwischen den breiten Hauptlinien gibt es noch immer viele unerforschte Seitenwege und weiße Flecken. Ob nun die Geschichte der Schulkinemaographie oder die internationale Zirkulation von Filmen – noch immer bietet die Historiographie des Kinos genug Stoff für neue und überraschende Studien an. Doch etwas scheint der Filmwissenschaft dabei abhanden gekommen zu sein, nämlich das Gefühl der eigenen Bedeutung, der Glauben daran, an der Frontlinie der Geisteswissenschaft zu stehen. Ob es nun die Weiterentwicklung der Semiotik, die Adaption ideologiekritischer Lesarten, die Übersetzung Lacan'scher Theoreme oder selbst noch die phänomenologische Wende der 90er Jahre war – die Filmwissenschaft hat in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts eine wichtige Rolle im internationalen Grenzverkehr der Theorien, Gedanken und Ideen gespielt.²² Man denke etwa daran, dass die englischsprachige Lacan-Rezeption wesentlich von den Übersetzungen in der Zeitschrift *Screen* angetrieben wurde, dass Frieda Grafe und Enno Patalas zu den frühen Übersetzern von Roland Barthes gehörten (und die Texte in der *Filmkritik* erschienen), dass Vivian Sobchacks *Address of the Eye* bereits 1992 erschien, als im sich gerade erst konturierenden Feld der Kulturwissenschaft von Merleau-Ponty und Phänomenologie noch nicht die Rede war.

Vielleicht waren die beiden Kino-Bücher von Gilles Deleuze der letzte große Moment in dieser Hinsicht, als ihre Rezeption im Laufe der 90er Jahre das Nachdenken über Film als philosophischer Diskurs lenkte und zugleich auf den Begriff des Bildes fokussierte. Obwohl die Bücher im Original bereits 1982 und 1985 auf Französisch erschienen waren, brauchte es durch Übersetzung und verzögerte Rezeption gut 10 Jahre, ehe sie in ihrer Bedeutung wahrgenommen wurden. Eingeläutet wurde dies

22 Wichtige Zeitschriften wie *Trafic* in Frankreich oder *Cargo* in Deutschland haben diesen kleinen Grenzverkehr schon im Titel zum Programm erhoben.

mit der Publikation von D. N. Rodowicks erster einflussreicher Monografie zu den Deleuze'schen Kinobüchern, die 1997 auf den Markt kam – und retrospektiv kann dies auch als Wendepunkt gelten.²³ Überhaupt scheint Mitte der 90er Jahre eine Wasserscheide erreicht zu sein, da klar wurde, dass die Folgen von Digitalisierung, Konvergenz, Neoliberalismus und Globalisierung tiefgreifende Folgen für die Ökonomie, Ästhetik und Organisationsform der Medien haben würden. Direkt und indirekt beschleunigten diese Makro-Entwicklungen die Transformationsdynamik der Medien, die zusammen fiel mit einem Erlahmen des psychosemiotischen Diskurses, der seit Mitte der 70er Jahre eine Vorherrschaft im Feld der Filmtheorie ausgeübt hatte. Just zu dieser Zeit ritten auch David Bordwell und Noel Carroll ihre Attacke auf die von ihnen polemisch so getaufte «grand theory»²⁴, die ohnehin schon (zumindest in ihrer hegemonialen Form, auf die es Bordwell und Carroll als Feindbild abgesehen hatten) erledigt war.

Die sich in der Folge einstellende Pluralisierung der Diskurse hat auch eine gewisse Normalisierung mit sich gebracht, so dass man sich nicht länger an einem einzelnen Paradigma abarbeiten muss. Allerdings hat diese Ausdifferenzierung auch zur Folge, dass verschiedene Schulen recht unverbunden nebeneinander arbeiten, ohne dass von außen immer klar ist, was die gemeinsame Klammer der Filmwissenschaft ist, gerade auch weil der Bezug und Zugriff auf den Film – wie auch das Verständnis dessen, was darunter gefasst wird – so unterschiedlich ist.

Medienwissenschaft 2.0?

Wenn gelegentlich eine Rivalität zwischen Medienwissenschaft 1.0 – Film- und Fernsehwissenschaft in ihrer bisweilen kleinkarierten Konzentration auf Texte, ihre Produktion, Zirkulation und Rezeption – und Medienwissenschaft 2.0 – mit ihrer eigenen Mischung aus historischer Epistemologie, Science- and Technology Studies, philosophischem Diskurs, dekonstruktivistischer Zerstörungswut, sprachlicher Assoziationsfreude und ontologischem Raunen, deren Anspruch gar nicht hochtrabend genug daherkommen kann – diagnostiziert wird, so ist damit auf der einen Seite ein Spannungsfeld benannt, innerhalb dessen gelegentlich Invektiven ausgetauscht werden. Andererseits sollte man aber auch bedenken, dass die Filmwissenschaft selbst einmal explizit mit einem ähnlichen Projekt auf- und angetreten war wie neuere Varianten der Medienwissenschaft, nämlich ihre Vorgänger – namentlich eine traditionalistische Literaturwissenschaft und Kunstgeschichte – aus einer babylonischen Gefangenschaft zu befreien, um die vergessenen Aspekte des Bildlichen und des Hörbaren, vor allem aber des Medialen, in den Vordergrund zu rücken, und sie damit auch solche Kategorien wie das Populäre, das Visuelle oder

23 D. N. Rodowick: *Gilles Deleuze's Time-Machine*. Durham, NC: Duke University Press 1997.

24 David Bordwell, Noel Carroll (Hrsg.): *Post-Theory. Reconstructing Film Studies*. Madison, WI: University of Wisconsin Press 1996.

das Körperliche zur Diskussion stellte. Eine Historisierung der Auseinandersetzung zwischen den vermeintlichen Flügeln der Medienwissenschaft erinnert uns daran, dass der kritische wie ikonoklastische Impuls, das gemeinsame Projekt wie auch der Gestus der radikalen Andersheit diese aufeinander folgenden Wellen viel stärker verbindet, als es sie zu trennen vermag.

Zudem wäre es naiv zu behaupten, die Filmwissenschaft hänge einer positivistischen Faktographie an, während die Medienwissenschaft kritische Reflektion böte. Es sei in diesem Zusammenhang daran erinnert, dass sich bezogen auf die Vor- und Frühgeschichte des Kinos fruchtbare Zusammenarbeiten und Kreuzungen ergeben haben, so etwa gerade in jenem Feld, das heute als Medienarchäologie figuriert. Hier trifft sich eine Wahrnehmungsgeschichte der technisierten modernen Welt (Jonathan Crary) mit einer eher faktenbasierten Apparat- und Industriegeschichte (zahlreiche Studien zu prä-kinematografischen Spielzeugen: Laurent Mannoni, Werner Nekes), aber auch die Frage nach der Industrialisierung der Perzeption (neuere Studien zu Marey und Muybridge) und dem Wesen der Moderne (Vanessa Schwartz, Leo Charney) mit einem epistemologischen Zweifel an der Fassbarkeit menschlichen Wissens (Lisa Cartwright). Es ist etwa dieses Feld, das ein Beispiel dafür bietet, dass die Trennung von Film- und Medienwissenschaft arbiträr und kontraproduktiv ist, denn gerade der konkrete Gegenstandsbezug vermag die Produktivität der Forschung nachhaltig zu demonstrieren.

Nicht vergessen werden sollte hier auch, dass Film seit jeher ein instabiles, wenn nicht gar prekäres Gebilde ist²⁵, worauf unter anderem die «new film history» seit den 80er Jahren nachdrücklich hingewiesen hat, deren Erkenntnisse entscheidend die Entwicklung eines als «Medienarchäologie» bekannt gewordenen Feldes geformt hat. In der Entstehungs- und Entwicklungsgeschichte des Films spielen chemische Entwicklungen wie Fortschritte in der optischen Linsentechnik, mechanische Erfindungen (Transport des Bildstreifens, Malteserkreuz, Projektion) wie Forschungen auf dem Feld der Wahrnehmungslehre eine Rolle. Damit ist die Militärtechnologie wie die Industriegeschichte, die Wissenschaftsforschung wie die Industriegeschichte Teil einer derart verstandenen Kinoarchäologie. Um die frühe Entwicklung des Kinos zu verstehen, muss man darüber hinaus die Unterhaltungskultur um 1900 (Jahrmarkt, Zirkus, Variété), aber auch die Gesetzgebung (Zensur, feuerpolizeiliche Bestimmungen), die Verkehrsbedingungen (Vertrieb) wie das Patentwesen einbeziehen und erforschen.²⁶ Derart gesehen stehen die derzeitigen Entwicklungen in einer historischen Kontinuität, nach der der Film immer schon

25 Eine Ausführung hierzu bietet Francesco Casetti: *Theory, Post-Theory, Neo-Theories: Changes in Discourses, Changes in Objects*. In: *Cinémas. Revue d'études cinématographiques*, vol. 17, no. 2–3 (Sondernummer «La théorie du cinéma. Enfin en crise», hrsg. Von Roger Odin), S. 33–46.

26 Ein aktuelles Beispiel derartiger Forschung findet sich jüngst in Joseph Garncarz: *Maßlose Unterhaltung. Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896–1914*. Frankfurt/Main, Basel: Stroemfeld / Nexus 2011.

am Kreuzungspunkt unterschiedlicher Diskursfelder und Machtstrategien stand und somit stets instabil und porös war.

Insofern bin ich mir nicht sicher, ob man wirklich davon ausgehen kann, wie Claus Pias dies tut, dass Film- und Fernsehwissenschaft ein stabiles Objekt annehmen, das im Zentrum der wissenschaftlichen Beschäftigung liegt, auch wenn die Methoden stets wechseln mögen, während die avancierte Medientheorie in Bezug auf Objekt wie auf Methoden auf Variabilität und Unsicherheit umgestellt hat. Es erscheint durchaus fraglich, ob die Medienwissenschaft (in ihrer radikaleren Erscheinungsweise als dekonstruktivistische Befragung von Erkenntnis) «sowohl den Gegenstandsbereich erweitert als auch die Methodologien destabilisiert»²⁷, ist doch inzwischen ein durchaus breiter und sehr ambitionierter, aber eben auch recht stabiler Fundus an Methoden kanonisiert worden. Ebenso ließe sich fragen, ob es nicht eher Film (und Fernsehen) sind, die derzeit eben keinen stabilen Gegenstand mehr besitzen, weil dieser sich eben so schnell verändert, wie dies oben ausgeführt wurde. Es geht mir aber hier nicht darum, das eine gegen das andere auszuspielen, sondern eher darauf hinzuweisen, wie sich diese beiden Bereiche gegenseitig vorantreiben und auf ihre möglichen Schwachstellen aufmerksam machen (können). Nicht ob die Filmwissenschaft nun «traditionell» sein mag oder ob die Medienphilosophie das Fach als Ganzes gefährde, ist die wichtige und richtige Frage an das disziplinäre Selbstverständnis der Medienwissenschaft, sondern es geht darum zu verstehen, dass das stetige Umschalten zwischen einer objektbezogenen und reflektierten Medienanalyse, einer kritisch-komplexen Historiographie sowie einer Theorie, die unausgesprochene Prämissen sichtbar macht und die Porosität der Medien insgesamt in den Fokus rückt, das verbindende und produktive Moment des Faches ausmacht.

Die Produktivität der Krise

Sieht man die Krise weniger als Gefahr, sondern vielmehr als Chance und Möglichkeit, tradiertes Wissen in Frage zu stellen und neue Methoden zu erproben, so muss man die derzeitige Situation begrüßen, weil sich dadurch die Möglichkeit, wenn nicht gar der Zwang zur Erneuerung und Innovation ergibt. Objekte der Untersuchung wie auch die Methoden werden dabei durch den äußeren Druck der Medienentwicklung wie durch den inneren der Disziplin immer wieder in Frage gestellt, so dass Selbstbefragung und Innovation stets mitlaufen. Film- und Medienwissenschaft dabei gegeneinander auszuspielen, erscheint von beiden Seiten als wenig sinnvoll, weil der sichere Gewinn aus der Verbindung für beide Partner höher ist als der mögliche Verlust. Es ist unabdingbare Voraussetzung für die Existenz der Medienwissenschaft, die spezifischen Spezialisierungen (Film, Fernsehen, Games,

27 Claus Pias: Was waren Medien-Wissenschaften? Stichworte zu einer Standortbestimmung. In: Claus Pias (Hrsg.): Was waren Medien? Zürich: diaphanes 2011, S. 7–30.

Medienphilosophie etc.) zu erhalten und auszubauen, andererseits das Gespräch zwischen diesen Gruppen nicht abreißen zu lassen, zugleich aber auch die Produktivität theoretischer Reflektion, die das Fach weithin attraktiv machen, weiterhin voranzutreiben. In diesem Sinne wäre es mein Vorschlag, die Krisenhaftigkeit der Medienwissenschaft als ihren eigentlichen Trumpf zu verstehen, als ihren Motor und ihre Produktivkraft – und zwar ganz unabhängig davon, ob es um Film- und Fernsehwissenschaft, Medienphilosophie oder kritische Wissenschaftsforschung geht.

Ohne einen kausalen Zusammenhang konstruieren zu wollen, könnte man die derzeitige Situation des Kinos, das – zwischen 3D-Projektion und illegalen Downloads, zwischen Blu-ray und Raubkopien – eine der tiefsten Krisen seiner Geschichte durchlebt, durchaus parallel zur Wissenschaft selbst sehen. Insofern erlaubt die Untersuchung der Entgrenzung und Zersetzung, der Immanenz und des Verschwindens des Films produktiv über ökonomische, ästhetische, soziale und kulturelle Dynamiken im Zeitalter der Netzwerkmedien nachzudenken. Michael Wedel hat jüngst in einer Art Anti-Überblicksfilmgeschichte versucht, den deutschen Film von seiner Krisenhaftigkeit her zu lesen.²⁸ Unter Rückgriff auf Reinhard Koselleck, Siegfried Kracauer und Jacques Rancière versteht Wedel die Krise als produktive Grenzsituation, die nicht nur zerstörerische Energien entfaltet, sondern stets auch Neues erzeugt. Dabei geht es weniger darum, exemplarische Lektüren von kanonisierten Einzelwerken hervorzubringen, als vielmehr Problemaufrisse und Konstellationen ansichtig zu machen. Vor allem aber geht es Wedel um die «Singularität» und «Partikularität» geschichtlicher Ereignisse und Formationen,²⁹ also nicht darum, wie einzelne Filme für Epochen metonymisch eintreten, sondern wie diese trotz alledem ihren ästhetischen Eigensinn bewahren und so stets über jede Interpretation, die ja auch immer eine Ein- und Abordnung ist, hinausweisen.

Was ist das Postkinematografische – THE CLOCK und Pixar

Was wäre also nun der Ort einer Filmwissenschaft als zentrale Forschungsinstanz innerhalb einer so verstandenen immer schon krisenhaften Medienwissenschaft? Neben der zweifelsohne ebenso breiten wie tiefen Vergangenheit, die sich noch immer für Studien und Erforschungen darbietet, erfordert die doppelte Krise von Objekt und Wissenschaft, dass man zugleich stets neue Objekte in den Blick bekommt, diese aber auch immer wieder mit neuen Methoden erforscht. Anhand zweier Beispiele, die aus dem Kernbereich der (klassischen) Filmwissenschaft hinaus führen, möchte ich dies illustrieren. Es handelt sich dabei zum einen mit Christian Marclays THE CLOCK um eine Installation, die normalerweise dem Kunstbetrieb zugerechnet wird, allerdings ohne den reichen Fundus der Filmgeschichte – und

28 Michael Wedel: *Filmgeschichte als Krisengeschichte. Schnitte und Spuren durch den deutschen Film*. Bielefeld: transcript 2011.

29 Ebd., S. 12.

ohne das Wissen um diesen – undenkbar wäre. Zum anderen soll es um die computergenerierten Animationsfilme gehen, die bei der Produktionsfirma Pixar seit Mitte der 90er Jahre hergestellt wurden und die – so meine These – in allegorischer Form die Transformationen und Beanspruchungen der digitalen Welt in den Filmen ästhetisch und narrativ mitlaufen lassen, wenn nicht sogar zentral stellen.

Eine der einflussreichsten audiovisuellen Werke der jüngsten Zeit ist zweifelsohne Christian Marclays installative Arbeit *THE CLOCK*, die nach Stationen in London, New York, Glasgow und Plymouth auf der Biennale in Venedig für Schlagzeilen sorgte und dort 2011 mit dem Goldenen Löwen ausgezeichnet wurde. Marclays Installation – eine Montage von Einstellungen aus (nicht nur, aber ganz überwiegend) kommerzieller Spielfilme – basiert auf einem ebenso einfachen wie wirksamen Prinzip: dem der Echtzeit, das auf den Film übertragen wird. Die Installation besteht aus Ausschnitten von Filmen, die sich mit Zeit beschäftigen, in denen Uhren zu sehen sind oder sich Hinweise auf die Uhrzeit finden. Diese Hinweise können subtil und versteckt sein wie eine im Hintergrund sichtbare Kirchturmuhr oder auffällig und direkt wie die Detailaufnahme einer Armbanduhr, während die Zeit auch noch von einer Figur genannt wird. Die intradiegetische Zeit stimmt dabei exakt mit der extradiegetischen Zeit überein, so dass eine Einstellung, in der es 14.37 ist, in der Installation genau um 14.37 läuft. Insgesamt hat die Installation eine Laufzeit von 24 Stunden, reproduziert also durch die zweite Natur des Films einen kompletten Tagesablauf und perpetuiert sich damit prinzipiell endlos, weil immer wieder ein neuer Tag an den alten anschließt.

Schon früh äußerten sich Kommentatoren wie Zadie Smith, Thom Anderson oder Bert Rebhandl³⁰ kritisch bis bewundernd zu dieser Installation und untermauerten damit ihren kanonischen Status. *THE CLOCK* ist bisher ausschließlich im Kunstkontext als installative Arbeit präsentiert worden, auch wenn sie sich im Internet zum Herunterladen (etwa in Abschnitten von einer Stunde) anbieten ließe und man sie natürlich auch auf DVD vermarkten könnte. Marclay hingegen verknappt sein Werk, so dass etwa das Los Angeles County Museum of Art (Lacma) für eine Kopie eine knappe halbe Million Dollar bezahlte, wie Anderson atemlos berichtet, wobei sich die Empörung angesichts des hohen Preises mischt mit dem Wissen um die Exklusivität, die sich daraus ergibt. Erstaunlicherweise resultiert die künstliche Verknappung eines Werks, die ja eigentlich der ökonomischen Logik des Kunstmarkts geschuldet ist, in einer Haltung, die die Einmaligkeit des filmischen Ereignisses hervorhebt. Man kann den Film eben nicht auf DVD erwerben oder auf andere Weise zugänglich

30 Siehe Thom Andersen: *Random Notes on a Projection of The Clock by Christian Marclay*. In: *Cinema-scope*, issue 48; online unter <http://cinema-scope.com/wordpress/web-archive-2/issue-48/random-notes-on-a-projection/> (5.12.2011); Zadie Smith: *Killing Orson Welles at Midnight*. In: *The New York Review of Books*, 28.4.2011; online unter <http://www.nybooks.com/articles/archives/2011/apr/28/killing-orson-welles-midnight/> (5.12.2011); Bert Rebhandl: *Raum-Zeit-Kontinuum. 24 Stunden sind alle Tage*. Christina Marclays Filminstallation *The Clock*. In: *Cargo*, Nr. 11, September 2011, S. 32–35.

halten, sondern ist auf spezielle Orte und Zeiten angewiesen, um die Arbeit sehen zu können. In einer früheren Phase des Kinos, als die Möglichkeit, einen bestimmten Film zu sehen, eine seltene, womöglich sogar einmalige Gelegenheit darstellte, war dies nicht ungewöhnlich, als man nicht selten aufwändige Reisen auf sich nahm, um ein bestimmtes Werk oder eine Retrospektive zu besuchen.

Generationen von Cinephilen kennen dieses Warten auf und diese Reisen zu Werken, die man nur vom Hörensagen und vor allem aus der Literatur kennt, die atemlose Anspannung und Antizipation vor der Projektion, den Versuch, jedes Bild und jeden Ton als kostbar aufzusaugen, weil man um die Einmaligkeit der Erfahrung weiß. Auf andere Weise, aber ebenfalls im Sinne der (klassischen) Cinephilie unterstützt *THE CLOCK* eine Rezeptionshaltung, die das Erkennen von Schauspielern und Filmen in den Mittelpunkt rückt. Die Arbeit basiert auf einer sehr direkten Gratifikationsstruktur, weil man ständig zum Raten (der Darsteller und Filmtitel) angehalten wird; und da die Ausschnitte ausnahmslos sehr kurz sind, bleibt dies auch zunächst unterhaltsam. Im Laufe der Betrachtungszeit schieben sich dann jedoch andere Fragestellungen in den Vordergrund: Innerhalb von wenigen Minuten sieht man gelegentlich den gleichen Darsteller in Filmen, die mit mehreren Jahrzehnten Abstand gedreht wurden, man sieht also eine ganz andere Temporalität (jene des Alterns und Verfalls) innerhalb eines sich ewig wiederholenden Tages aufscheinen. Auch die Differenz zwischen Filmstilen und Produktionskontexten erschließt sich sinnfällig in der Kombinatorik der Installation, die ebensolche Grenzen nicht interessiert, weil die Ordnung auf andere Art hergestellt wird. Und schließlich evoziert die Installation Beziehungen zwischen der Welt des Films und jene der Zuschauer, wenn man etwa mittags die Arbeit verlässt, um zum Essen zu gehen, während Ausschnitte in großer Zahl Figuren beim Speisen zeigen. Insofern ist Marclays Werk eine komplexe Reflektion der unterschiedlichen Formen von Temporalität und Subjektivität in einer medialisierten Welt, in der Zeit nicht mehr jenseits von Medien denkbar ist. Da dies schon lange Kernthemen der Filmwissenschaft sind, bieten sich erprobte Ansätze für die Untersuchung an, aber in Hinblick auf die Spezifik der Installation und die Besonderheiten des Kunstsystems wie auch auf neue Formen der Verfügbarkeit und Zugänglichkeit, ohne die Marclays Arbeit undenkbar wäre, muss man sich auch ganz andere Fragen stellen.

Ein ganz anderer Fall, dieser nicht aus dem Feld der Kunst, sondern aus dem Mainstreamkino, bieten die Filme von Pixar, die auf ganz andere Art erfordern, die Methoden und Konzepte der Filmwissenschaft zu überdenken. Es gibt nämlich nach wie vor die weitverbreitete Tendenz, einen radikalen Bruch des digitalen Films mit realistisch-basierten Bildern, die zuvor dominiert haben, zu diagnostizieren – und zwar als Verlust von Indexikalität, als Verlust einer materiellen Spur, die das Bild an die Wirklichkeit bindet. Ein anderer Ansatz geht stattdessen davon aus, dass der Film im Zeitalter der Netzwerkmedien zunehmend mit Dingen zu tun hat, die scheinbar unabhängig von menschlicher Intentionalität und Kontrolle denken und handeln. Das soll keineswegs heißen, dass der Kontakt des Kinos mit dem Leben

oder der Welt abgerissen wäre, eine bekannte Argumentationsfigur der Filmtheorie, die wohl am deutlichsten von André Bazin in Bezug auf den italienischen Neorealismus formuliert worden ist, sondern eher, dass das Leben inzwischen derart von Medien und digitalen Technologien durchdrungen ist, dass man nicht länger von einem nicht-medialen Zugang zum Leben oder zur Realität sprechen kann. Insofern muss die Filmtheorie in den Zeiten der digitalen Netzwerke und post-fotografischen Kinos neu kalibriert werden, aber so, dass der Zuschauer, die Sinne und das affektive wie emotionale Investment noch stets im Mittelpunkt stehen.

Man kann eine Reihe von Anzeichen dafür finden, dass der Animationsfilm in den letzten fünfzehn Jahren ein enormes Comeback erlebt hat: eine Anzahl von neueren Publikationen, eine große Retrospektive im Londoner Barbican 2011, die Gründung von Computeranimations-Abteilungen in den großen Filmstudios, die 2001 eingeführte Kategorie des besten Animationsfilm bei der Oscar-Verleihung oder einfach der Kassenerfolg dieser Filme. Der Animationsfilm hat eine Wiederbelebung erlebt, eine Re-Animation, dank der Digitalisierung und neuer computerbasierter Technologien des Rendering, Morphing, Layering und Compositing. Die kritisch und finanziell erfolgreichen Animationsfilme von Pixar – von *TOY STORY* (1996) bis zu *WALL-E* (2008), *Up* (2009) bis zu *CARS 2* (2011) – bieten einen Meta-Kommentar auf die Transformationen, die Digitalisierung und Vernetzung der Medien mit sich gebracht haben, ohne diese auf Fragen der «Technologie», der «Special Effects» oder der Konvergenz zu reduzieren. Ganz im Gegenteil – die Pixarfilme «reflektieren» das Kino im weiteren Kontext, denken also über Fragen nach, wie sich Film zum Animierten und Nicht-Animierten, zum Lebendigen und Nicht-Lebendigen verhält, beschäftigen sich also mit der Subjektivität von Objekten und mit Objekten der Subjektivität.

Insbesondere geht es den Filmen um die Frage, was ein Ding ist und was für Arten von Objektbeziehungen ein Subjekt mit der Welt und seinen Dingen haben kann. Da unsere Lebenswelt zunehmend von Technologie durchdrungen ist, wird unsere Beziehung zur Welt bestimmt durch Objekte, die sich häufig eher wie Subjekte verhalten, also ein eigenes Wesen zu besitzen scheinen anstatt sich unserem Willen zu unterwerfen. Und das gilt nicht nur für Smartphones und Laptops, sondern auch für Autos, Kaffeeautomaten und Waschmaschinen, die zu Minicomputern geworden sind und deren Komplexität für uns nicht länger erkennbar ist und nicht selten seltsame Blüten treibt. Man sollte in diesem Zusammenhang auch an Bruno Latours Akteur-Netzwerk-Theorie erinnern, derzufolge sich Dinge, Konzepte und Lebewesen zu heterogenen Netzwerken zusammenschließen, deren Logik nicht selten Ursache und Erklärung für das So-Sein der Welt ist. Zu denken wäre aber auch an jene scheinbar unüberschaubaren Systeme, deren Macht offenbar weder vorherzusagen noch zu kontrollieren ist, ob nun der internationale Finanzmarkt in der Dauerkrise oder das Klima mit seinen Tsunamis, Tornados und der ungreifbaren Bedrohung der Klimaerwärmung. In dieser Hinsicht entfalten die Filme von Pixar eine Theorie der Objektbeziehungen, die Fragen von Handlungsfähigkeit und Freiheit, von Natur und Technologie in einer Reihe von Animationsfilmen durchspielen.

Pixar hat sich bislang – im Gegensatz zu Disneys «süßen» Tieren wie Katzen, Hunde, Albatrosse, Löwen oder Rehe, die als Zoo- oder Haustiere schon immer anthropomorph und individualisiert waren – mit Kollektiven und Schwärmen, mit Multituden und Vielheiten beschäftigt – Fische, Ratten, Insekten, Roboter, Autos, Spielzeug, die entweder massenproduziert daher kommen oder zumindest so wahrgenommen werden. Damit stellen sich etwa folgende Fragen: Wie können wir als Einzelne handeln, und handeln wir wirklich, wenn wir zu handeln glauben? Welche neuen Formen von Kollektivität und Vergemeinschaftung sind möglich im Zeitalter von Web 2.0 und Social Media, von Körperscannern und GPS, von Flashmobs und Smartbombs? Es sind also die Rückkoppelungen und indirekten Auswirkungen des Computers nicht nur auf die Bildgestaltung zu untersuchen, sondern ebenso die kulturellen Wirkungen der Durchdringung unserer Lebenswelt mit Medien.

Wenn also Leben und Ding nicht länger ein sich gegenseitig ausschließendes Begriffspaar ist, sondern eher dialektisch ineinander aufgehobene Konzepte meint, so ergibt sich damit auch noch einmal ein anderer Zugang in die reichhaltige (Theorie-)Geschichte der filmischen Dinge: Die objektförmige Welt lässt sich etwa in der klassischen Filmtheorie von Béla Balázs oder Jean Epstein nachlesen, wie sie in den neusachlichen Filmen von Georg Wilhelm Pabst zu sehen ist. Zugleich verweist die Welt der Dinge, ob nun als sarkastische Warnung wie in den Filmen Jacques Tatis oder als Feier des technologisch möglichen wie in den James-Bond-Filmen stets auf die Interaktion mit dem Menschlichen. Welche Verbindungen, temporäre oder dauerhafte, gehen nun aber Menschen und Dinge ein? Welche Ensembles entstehen sich aus diesen unerwarteten materiell-semiotischen Zusammenschlüssen? Und was für Formen von Individualität und Kollektivität bilden sich wiederum innerhalb dieser Konfigurationen? Es sind solche und ähnliche Fragen, die sich das Kino zu Beginn des 21. Jahrhunderts stellen und es sind diese Fragen, auf die die Film- und Medienwissenschaft eine Antwort sucht.

Wovon diese beiden Beispiele, die lange Zeit höchstens am Rande dem Film zugeschlagen worden wären, zeugen, ist zunächst die große Faszinationskraft und Wirkmächtigkeit der Films, die noch immer Teil seiner kulturellen Attraktion ausmacht. Was jedoch verloren gegangen ist, ist eine stabile kulturelle Form oder technologisch-apparative Anordnung, die über Jahrzehnte hinweg beispielsweise Produktionsroutinen mit Rezeptionsmustern verknüpft hätten. An die Stelle des Kinos ist damit, so könnte man es nennen, das Kinematografische getreten, das – ähnlich wie André Bazin dies im Hinblick auf den Neorealismus formuliert hat³¹ – nicht mehr als Substantiv, als festes Objekt denkbar ist, sondern nur noch als Prädikat eines anderen Artefaktes. Nicht zufällig findet sich der Begriff des «Kinematografischen» an

31 Siehe dazu vor allem André Bazin: Plädoyer für Rossellini. Brief an Guido Aristarco, Chefredakteur von *Cinema Nuovo* [original 1955]. In: A. B.: *Was ist Film?* (hrsg. von Robert Fischer). Berlin: Alexander 2004, S. 391-402, insbesondere 399f.

prominenter Stelle auch in solch einflussreichen Formulierungen wie in Juliane Rebentischs «kinematografischer Installation», in Jonathan Bellers «cinematographic mode of production» oder bei Sean Cubitt, für den das Kino nicht länger Ontologie, Medium oder Epistemologie, sondern nurmehr ein Effekt von Bewegungsbildern ist. Dies wäre dann auch ein anderer Begriff für die Immanenz des Films, nämlich seine Transformation in das Kinematografische, das sich an vielen Orten finden lässt, aber eben nicht mehr unbedingt im Kino selbst.

Theorie und Geschichte des Films – ein (Zwischen-)Fazit

Das Wissen vom Film, verstanden als audiovisuelles Bewegungsbild im weitesten Sinne, ist nach wie vor für das Verständnis der heutigen Medienkultur unabdingbar. Ob man sich für youtube oder medizinische Bildgebungsverfahren interessiert, für zeitgenössische Architektur oder mobil-miniaturisierte Interfaces – die im Zusammenhang mit Film und Kino gewonnenen Erkenntnisse sind keineswegs obsolet, selbst wenn sich Aufzeichnungstechnik und Verbreitungswege, Trägermaterial und Publikumsadressierung radikal verändert haben und sich diese Entwicklung fortsetzt. Erst das Wissen um dispositive Transformationen und ihre historische Kontingenz gestattet es, die zeitgenössische Situation kritisch einzuschätzen, überhaupt mediale Entwicklung als dynamisch und offen zu verstehen. In diesem Verständnis sind dann auch Theorie und Geschichte keineswegs separate Felder mit je eigenen Methoden und Ansätzen, sondern lediglich zwei Seiten einer Münze, die immer wieder aufeinander bezogen werden müssen. Die Fragen, die heute in der Medientheorie gestellt werden, gehen zumindest implizit von Annahmen über die Historizität der Medien aus, während umgekehrt historische Untersuchungen aus theoretischen Problemstellungen entstehen können, wie man etwa anhand der Debatten zur Indexikalität der Fotografie nachvollziehen kann.

Wenn wir die Beziehung von Geschichte und Theorie derart ineinander verflochten konzeptionieren, schließen wir an Hollis Frampton an, der den berühmten Lumière-Satz, das Kino sei eine Erfindung ohne Zukunft, so verstanden hat, dass eine Sache nur dann eine Zukunft haben könne, wenn sie auch eine Vergangenheit besitze. In diesem Sinne würde die Suche nach einer anderen Vergangenheit (besser: nach anderen Vergangenheiten) vor allem Symptom dafür sein, dass sich die antizipierte Zukunft verändert. Und derart sollte dann auch ein Teil der immer wieder artikulierten Furcht über die anstehenden Veränderungen des Films (und der Filmwissenschaft) in Rauch aufgehen, denn auch wenn die Zukunft unbekannt und kontingent bleibt, bei einer solch reichen Vergangenheit gibt es weder aus kulturellen noch aus wirtschaftlichen Gründen eine Veranlassung an der Zukunft zu zweifeln, die der Film und die Wissenschaft von ihm besitzt – allerdings nicht länger als stabiles Objekt mit klar beschreibbaren Grenzen, sondern als adjektivisches Prädikat, das uns immer und überall begegnet.

Fernsehen, Film, Fernsehfilm

Zu einem zu Unrecht vernachlässigten Bereich der Medienwissenschaft

Wegbestimmung

In der Medienwissenschaft ist für viele der Kinofilm das bestimmende Medium, ein Medium von Sinn und Sinnlichkeit, das Medium, dem sich die Intelligenz im Rausch zuwendet, sich selbst darin feiert, um sich in den prallen und satten Bildern auf großer Leinwand, den schönen Bewegungen der Stars, den weiten Landschaften und den mitreißenden, überwältigenden Fahrten, Stürzen und Aufprallen selbst zu verlieren – und zugleich sich darin auch selbst wiederzufinden. Nicht immer als Wissenschaft, sondern oft auch als Lebensentwurf, als Alternativkonzept zum alltäglichen Leben. Demgegenüber findet das Fernsehen medienwissenschaftlich wenig Beachtung: Jenem kleinen, immer noch – was die Größe der Bilder angeht – etwas mickrigen Bruder, der von der wissenschaftlichen Betrachtern, jedenfalls dort, wo sie sich als Geistes- und Kulturwissenschaftler verstehen, tunlichst mit Nichtachtung gestraft und schnell umgangen wird, und wo man – in der Abfolge der audiovisuellen Medien – allzu gern den raschen Sprung vom Kinofilm direkt zu den Computer-Games wagt. Fernsehen gilt vielen Medienwissenschaftlern immer noch als das Trivialmedium, das man den Sozialwissenschaftlern überlässt, die sich mit diesen Niederungen audiovisueller Bilderwelten beschäftigen können – und die dann wiederum gern die Bilder auslassen, weil sie von den Bildern wenig verstehen. Man kann diese Klage mit einer Fülle von Beispielen unterfüttern – bis hin zu den medienwissenschaftlichen Forschungsschwerpunkten, die neuerdings überall aufgelistet werden. Wenn das Fernsehen in den Blick kommt, dann allenfalls wieder über den Film – etwa wenn vom Dokumentarfilm die Rede ist, der heute bis auf wenige Ausnahmen im Fernsehen stattfindet. Und es wird gern davon geredet, dass im Kino jetzt wieder ein Boom von Dokumentarfilmen zu beobachten sei. Doch damit ist es dann verglichen mit der Dokumentarproduktion im Fernsehen nicht weit her. Die meisten dieser Filme sind sowieso Film-Fernseh-Koproduktionen und finden ihre großes Publikum dann doch erst wieder im Fernsehen. Die Medienwissenschaft vergisst diesen Fernsehrahmen schnell wieder, weil das Interesse ja nur dem Werk gilt, dem Autor, der sich – selbstverständlich nur aus sich heraus – der Welt mit künstlerischem Blick genähert hat. Und eine Beschäftigung mit dem Fernsehfilm, dem Fernsehspiel, dem TV-Movie kommt schon gar nicht in den Blick. Die Fernsehfiktion gilt als trivial, als schlecht, als Derivat allenfalls der

großen Filmkunst, nachgemacht und schon deshalb minderwertig, weil in großen Mengen hergestellt, massenhaft fast, unübersichtlich, schwer zu finden, nicht schon durch Cannes, Venedig oder die Berlinale vorab kanonisiert. Das ist ja das Schöne an der Filmwissenschaft, wenn sie sich allein dem Kinofilm zuwendet, dass im nationalen Bereich von der Zahl der Filme her alles so überschaubar, so übersichtlich ist. Das macht Wissenschaft auch bequem, denn auch der Blick auf das internationale Feld gilt hauptsächlich den ohnehin schon kanonisierten Filmen. – Genug der Klage. Es ist eben so.

Zum Fernsehen – unserer gesellschaftlichen Wirklichkeit

Die Medienwissenschaft entzieht sich dem Gegenstand Fernsehen, der komplex und vielgestaltig ist, der voller Widersprüche steckt, gerade weil Fernsehen unübersichtlich ist, sodass schon einige davon sprechen, dass Fernsehen nicht ein Medium sei, sondern in ihm viele Medien enthalten seien. Fernsehen verändert sich in allen seinen Bedingungen (von der Bedingung des Bildschirms einmal abgesehen), es fordert wiederholt zu neuen Analysen und Beurteilungen heraus. Es ist immer Gegenwart, vergisst deshalb allzu gern seine eigene Geschichte, weil es sich auf das Hier und Jetzt seiner Live-Vermittlung beruft und aus dieser sein Selbstverständnis bezieht. Es will lebenspralle Gegenwart sein, auch wenn Cineasten sie gerade nicht im Fernsehen erkennen, sondern nur in den kunstvollen Darstellungen des Kinofilms. Dem Fernsehen ist es gleich, ob es intellektuelle Zuneigung erfährt, diese ist ihm oft sogar lästig, es weist sie zurück. Es ist Alltag und es ist zugleich ein Machtzusammenhang, der Deutungshoheit über die Welt beansprucht. Gerade deshalb wird so viel in den anderen Medienöffentlichkeiten über das Fernsehen gestritten – und wenn dieser Streit einmal aufhören wird, ist dies ein Zeichen dafür, dass das Medium seine Bedeutung verloren hat. Das Fernsehen braucht keine intellektuelle Zuwendung, Enzensbergers Diagnose vom «Nullmedium» hat die intellektuelle Community begeistert, weil sie darin ihre Vorurteile bestätigt sah. Das Fernsehen berichtet gern von den Celebrities der Berlinale, von den Größen der Theater- und Musikwelt, aber ebenso über Daniela Katzenberger oder Lady Gaga. Fernsehen versteht sich sehr viel mehr als Wirklichkeit, in der alles nebeneinander gleiche Geltung hat, und weniger als Kunstraum. Deswegen fanden die Verleihungen von Fernsehpreisen – etwa des renommierten Adolf-Grimme-Preises – lange Zeit in einem eher biedereren Rahmen (etwa im Marler Stadttheater) statt. Und die Fernsehgrößen, die Moderatoren und Showmaster stehen weniger für Glamour, sondern betreiben eher Alltagsgeschäfte – bis hin zu Günter Jauch, dessen Bildschirmpopularität deshalb so groß ist, weil schon seine Physiognomie Alltäglichkeit als Aura verströmt. Die Medienphilosophen – von Kittler über Tholen bis Bolz, um nur einige Namen zu nennen – haben sich selten dem Fernsehen zugewendet. Das Medium ist zu alltäglich, mit einem Nietzsche-Zitat zwischen einer psychoanalytischen Anspielung und einem technischen Detail zu wenig zu treffen, weil wir alle

ja auch zu direkt lange Erfahrungen mit dem Medium haben, an denen das Aperçu zerschellen würde. Gleichwohl, gerade dieses Nichterwidern der intellektuellen Zuwendung, diese fast schon proletarische Burschikosität fordert heraus, sich mit diesem Medium zu beschäftigen. Fernsehen als Medium der gesellschaftlichen Selbstverständigung meint ja, dass alles, was in seinem Rahmen verhandelt wird, und sei es das Privateste schlechthin, vor den Augen aller geschieht und damit öffentlich wird. Und es schafft damit, weil es immer um die privaten Welten anderer geht, Einsichten in Lebensbereiche, die einzelnen Zuschauerschichten nicht zugänglich sind. Es erzeugt Gesellschaftlichkeit, indem es Gesellschaft vermittelt. Nicht als Ganzheit, sondern in vielen einzelnen Fragmenten, die sich zu einem Komplex fügen, auch wenn dieser nie vollständig ist. Das Fernsehen liefert nicht die eine «große Erzählung», sondern liefert eine Vielzahl einzelner Erzählungen, die zusammen den Anspruch erheben, Gesellschaft nicht nur wirksam darzustellen, sondern sie auch so erlebbar zu machen, dass wir Zuschauer uns in den Fernsehwirklichkeiten wieder finden und sie zu unserer Welt werden. Hier wird immer noch – auch wenn das Internet mit seinen sozialen Netzwerken für diverse Communities inzwischen eine eigene Plattform zur Selbstverständigung und zum Katalysator einer eigenen Identität geworden ist – über die Gesellschaft verhandelt, werden die Probleme, die die Gesellschaft bewegen – vom «Wulffen» des Bundespräsidenten bis zur Finanzkrise in Griechenland – zum Thema gemacht, was die Gesellschaft an Problemen zu bewältigen hat. Das Fernsehen nimmt damit – gemessen an unserer Lebenszeit – einen beträchtlichen «Raum» ein. Rein statistisch gesehen sieht jeder Bundesbürger ab 3 Jahren täglich dreidreiviertel Stunden (229 Min.) fern, er nutzt nur 80 Minuten lang das Internet und davon 21 Minuten, indem er zeitversetzt und/oder per Livestream über eine Internetplattform fernsieht (*Media Perspektiven Basis Daten 2011*). Sicherlich geschieht das mit unterschiedlichen Intensitäten und ist in den Altersgruppen unterschiedlich, aber die Dominanz des Fernsehens ist ungebrochen. Für die Analyse des Fernsehens muss der Point of View auf dieses Medium bestimmt werden. Die Unüberschaubarkeit erfordert es gerade zu, sich erst einmal klar zu werden: Was soll untersucht werden? Denn Wissenschaft heißt auch, ein Problem arbeitsfähig zu machen, Annahmen zu formulieren und diese zu überprüfen, daraus Aussagen abzuleiten und sie in einem Gesamtgefüge, vielleicht auch in einem System, miteinander zu verbinden. Und dieser Punkt ist für die Medienwissenschaft, deren Zentrum immer noch die spezifische mediale Wahrnehmung von Welt ist, das Televisuelle, das sich aus dem Filmischen heraus begründet. Es geht also um die televisuelle Medialität, also darum, in welchen Formen diese gesellschaftliche Wirklichkeit sich präsentiert. Dabei liegt es nahe, dass die Regeln, die die Literatur (z. B. im Roman) für die Erzeugung von Welt entworfen hat, ebenso wie die Regeln, die sich der Kinospießfilm gab, im Fernsehen zwar auch zur Anwendung kommen, aber variiert, abgewandelt, weiterentwickelt werden. Figur und Figurenkonstellation gelten weiterhin, auch wenn in Reality Soaps die Figuren von Menschen des Alltags verkörpert werden. Aber sind sie noch Menschen des Alltags,

wenn sie im Fernsehen auftreten, selbst Prominenz erlangen? Sind nicht auch die sonstigen Bildschirmgrößen in den verschiedenen Fernsehformaten selbst schon Teil dieser Fernsehwelt, die uns Zuschauern gegenübertritt? Aber zugleich ist eben auch das Fernsehen Teil unserer Alltagswelt.

In der Fernsehwelt seriell – fiktional und faktual

Als Beispiel gilt immer wieder das Seriengeschehen im Fernsehen. Hier stellt sich innerhalb des Gesamtgefüges Fernsehen die Welt als ein eigener Kosmos dar, der aus vielen Einzelteilen besteht und der von der Wahrnehmungszeit her, die er beansprucht, im Fernsehen selbst wiederum einen großen Raum einnimmt. In ihm lassen sich zur Wirklichkeit der Zuschauer parallele Welten erkennen, die für ein großes Publikum verständlich sind, nachvollziehbar Leben, Biografien schildern, mit einem Realitätsanspruch, mit einer Vielfalt an Oberflächenphänomenen, die in kaum einem anderen Medium so anzutreffen sind und hinter denen sich dann jedoch oft wiederholte Muster erkennen lassen, Schemata, Dramaturgien, Ablaufstrukturen. «Serie» ist auch in Deutschland längst nicht mehr nur LINDENSTRASSE oder GROSSSTADTREVIER, sondern die Serienform hat mit 24 oder CSI auch ganz neue Bilderwelten entstehen lassen, mit schnellen Schnitten, elliptischen Formen der Darstellung, komplex in seinen Erzählstrukturen wie nur wenige Kinospielefilme. Die Welt, von der hier erzählt wird, behauptet sich mit ganz neuer Härte und Entschiedenheit, und dies durch eine Kunstfertigkeit der Inszenierung und des Arrangements. Und im Deutschen steht dafür Dominik Grafts IM ANGESICHT DES VERBRECHENS. Das Serielle steht letztlich für eine Grundstrukturen des Fernsehangebots insgesamt. Wenn von «Parallelwelten» die Rede ist, stellt sich die Frage nach der Welt, zu der sie sich parallel entfalten. Dies ist nicht in erster Linie die reale Realität, die wirkliche Wirklichkeit, das Vormediale, das Nichtmediale – wie immer es medienwissenschaftlich genannt wird –, sondern die Fernsehwelt selbst, in der die seriellen Welten nur ein Teil davon darstellen, steht im Fokus der Betrachtung. Parallel und gleichzeitig Teil des Ganzen zu sein – macht die paradoxe Struktur des heutigen Fernsehens aus. Darin liegt ja das Besondere dieses Mediums und das Faszinosum, dass der Zuschauer sich heute zu jeder Tages- und Nachtzeit vor den Fernseher setzen, einschalten und sich in verschiedenen Programmen bewegen kann – und überall in den Kanälen (oder fast überall) findet etwas statt. Er klickt sich in die Gesellschaft ein, die hier und dort mit ihren Stellvertretern in einer Talkrunde zusammensitzt; eine Gesellschaft, die (sich als direkt und spontan ausgebend und doch längst eine «scripted reality») sich in verkürzten Gerichtsverhandlungen über moralische Grundsätze verständigt, die hier durch den Wilden Westen reitet, sich dort mit Stauffenberg beschäftigt, dann wieder ein bundesdeutsches Jubiläum feiert. Oder sich mit Rosamunde Pilcher im melodramatisch schönen Leben ergeht, mit STROMBERG eine ironische Mockumentary-Version des Arbeitslebens erlebt und sich gleich danach wieder in RAUS AUS DER SCHULDENFALLE

beraten lässt. Man ergötzt sich am Fußballspiel und sieht und hört in den Nachrichten – wohl dosiert – von den Schrecken eines neuen Erdbebens, der Insolvenz eines Konzerns und der nun schon Jahre sich hinziehenden Finanzkrise. Wir schalten uns ein in das Geschehen der Welt – eine letztlich immer televisuell strukturierte Welt – wir koppeln uns an. Und diese Welt ist nicht schön, nicht wohlgeformt, nicht durchkomponiert. Sie ist hässlich, brutal, abstoßend, und sie ist voller Wiederholungen und abgenutzter Bilder. Aber sie besitzt eine große Dringlichkeit, sich mit ihr zu beschäftigen. Es ist diese eine unsere Wirklichkeit – und gerade auch wenn sie vieles auslässt, bleibt sie es als Gesamtzusammenhang doch. Die Bilderwelt des Fernsehens ist unsere Welt, sie verdichtet das Vormediale, komprimiert es, stellt die Bedeutungen heraus, akzentuiert, setzt Themen, aber mehr noch, sie liefert Perspektiven, sie ordnet die Welt in visuellen und auditiven Strukturen ein, sie macht daraus Programm. Wie sich politisches Geschehen heute präsentiert, hat mit dem Fernsehen zu tun, aber noch mehr damit, dass Politik auf weite Strecken wie Fernsehen funktioniert – richtiger: als Fernsehen funktioniert. Und es wird permanent über Moral und Ethik verhandelt. Die Welt im Fernsehen liefert permanent Anschauungsmaterial für die oft beschworene Wertediskussion: Hier wirkt die Öffentlichkeit. Und wenn auch für viele die Berichterstattung als Skandalisierungsmaschine erscheint (Peter Hintze von der CDU ist groß in diesem Vorwurf): Hier wird darüber verhandelt, ob sich ein Bundespräsident von Wirtschaftsleuten privat aushalten lassen darf und wo die Grenzen der Schnäppchenjagd für die höchsten Repräsentanten der Republik zu ziehen sind. Skandale haben eine reinigende Funktion für ein Gemeinwesen, weil sie die Normen neu justieren – allerdings nur, wenn aus dem Normenkonflikt Konsequenzen gezogen werden. Das ist in der Mediengesellschaft immer mit medialem Aufruhr verbunden, nicht immer hat es jedoch reinigende Folgen wie bei der Plagiatsaffäre des Barons zu Guttenberg. Fernsehen macht vieles leicht zugänglich, es macht die Konflikte – wie vereinfacht auch immer – gesellschaftlich diskutierbar. Jeden Tag, immer wieder aufs Neue, denn auch die Nachrichten, die Talkshows, die Dokumentationen sind im Fernsehen seriell. Auch der Sport ist schon längst ein Mediensport – das schrieb schon vor mehr als 30 Jahren Karl Riha in einem berühmten Siegener Sammelband zum Fernsehen. Die Fußballästhetik mit den oft mehr als zwanzig Kameras, die das Spiel sogar aus der Ecke des Tors heraus aufnehmen, ist medienwissenschaftlich schon einer geschärften Analyse wert, und die Montage der Fernsehbilder hat längst die Montage der frühen Filmkunst von Eisenstein bis Riefenstahl eingeholt. Das Filmische hat sich längst vom ‚Film‘ als einzelнем Medium abgelöst, ist ein Strukturprinzip der Bewegtbilder auch im Fernsehen, auf DVD, im Internet geworden. Das Artifizielle der raschen Bilderwechsel hat sich längst schon so veralltäglicht, dass sie uns in Fleisch und Blut übergegangen sind. Deren Struktur können wir – als Wissenschaftler – deshalb auch beschreiben, weil uns die Montage als eine der Grundformen des Filmischen – und damit des Televisuellen – eben auch als Form der Welterfahrung durch die Wissenschaft und durch die Analyse verinnerlicht ist.

Vom Fernsehen als Medium der Gleichzeitigkeit und Vergegenwärtigung

Das Besondere des Fernsehens besteht darin, dass es ein Medium der Gleichzeitigkeit ist. Dass es uns Zuschauern die Bilder der Welt zuspielen kann, wie sie gerade anderswo aufgenommen werden. Dass wir, wenn wir uns dessen bewusst werden, was wir gerade sehen, vor einer Bilderwelt sitzen, die hic et nunc entsteht, ein Bilderfluss, in dem sich das Fernsehen – und die Gesellschaft selbst – vollzieht. Und die gleichzeitig immer auch anders mit diesen Live-Bildern umgehen kann, weil kurze Sequenzen aufgezeichneter Bilder in das Live-Geschehen eingblendet werden, weil z. B. im schnellen Spiel auf dem Fußballfeld kurze Wiederholungen von geschossenen Toren einmontiert, zugespielt werden können. Spielverläufe können, grafisch schematisiert, ›just in time‹ über die Realbilder gelegt werden, und vieles mehr. Die Bilderwelt ist hochartifizuell (unter dem Schein großer Natürlichkeit), und was sich im Fernsehen als Wechselspiel von Gegenwärtigkeit des Spiels und Vergegenwärtigung des gerade Vergangenen ereignet, medienästhetisch in einem performativen Akt vollzieht, fordert heraus, sich damit zu beschäftigen, es theoretisch zu fassen und begreifbar zu machen. Fernsehen ist brutal diesseitig. Es ist auf weite Strecken banal, es ist in einer Weise welthaltig, wie kaum ein anderes Medium. Und wenn es gleichzeitig auch Kunst ist, dann in einem sehr viel umfassenderen Maße als es Kunst im Programm, Kunst im Fernsehfilm oder TV-Movie sein kann. Es ist Kunst in der Form des ›Gemachten‹, im Sinne von Kultur als einer Bearbeitung, wobei wir – von einem neueren Kulturverständnis ausgehend – heute wissen, dass wir in unserer menschlichen Natur durch diese von uns gemachten Apparate und Bilder selbst wieder definiert werden, wir durch die Medien, durch das Fernsehen, zu dem geworden sind, was wir sind. Natürlich ist das Fernsehen nicht nur das Fernsehen auf dem Bildschirm, das Fernsehen als Programm, als Programm der Programme, sondern es erzeugt auch bei uns Zuschauern ein imaginäres Bild, ein imaginäres Gesamtbild von der Totalität der Welt und von der Totalität dieses Mediums. Deshalb müssen wir uns analytisch auch selbst befragen nach den Vorstellungen, die wir – als Betrachter – vom Fernsehen haben und von der Welt, auf die sich das Fernsehen bezieht. Und in welchem Verhältnis dieses imaginäre Fernsehen sich zum Fernsehen der realen Programme und Sendungen verhält.

Standortversuch: die Liebe zum Fernsehen

Wie aber nähern wir uns analytisch dem Fernsehen? Traditionell indem wir uns die Aufgaben arbeitsfähig machen, indem wir das Programm ›kleinarbeiten‹ und mit einzelnen Fernsehgattungen, -Genres und -Formaten beschäftigen, mit ihren Produktionsstrukturen, Nutzungsformen, aber auch mit Themen und Motiven und vielem anderen mehr. Wir reduzieren das, was das Fernsehen ausmacht, seine Totalität, seinen umfassenden Charakter, und es geht damit allzu oft – allerdings nicht immer – das Singuläre, die Kontingenz der einzelnen Sendung verloren. Klaus

Kreimeier, der vor Jahren ein Buch mit dem Titel *Liebe zum Fernsehen* veröffentlicht hat, hat sich dem Fernsehen auf eine eigentümliche Weise genähert, die er zuvor in einer lange geführten Kolumne in *epd film* vorbereitet hat. Er versuchte das Fernsehen von kleinen Randbeobachtungen her zu erschließen, von einem Zusammentreffen von einzelnen, dann als typisch genommenen Merkwürdigkeiten, wie sich ein Moderator auf eine Filmsequenz bezieht, wie Alltag in einer Serien in einer Szene inszeniert wird usw. Michael Hanfeld hat diese Form der kleinen Beobachtung, die auf strukturelles Prinzip verweist, später in einzelnen Glossen in der *FAZ* aufgenommen und fortgeführt. Die Totalität des Fernsehen – so war es das Programm dieser Betrachtungsweise – vom Rande her zu untersuchen, von den scheinbaren Zufälligkeiten, die dann als nicht zufällig, sondern als Prinzip und Resultat einer Struktur gedeutet werden. Der Kritiker, der Analytiker hat den Befund oft schon vorab als zentrale These im Kopf und findet dann das Beispiel, an dem sich seine vorab gewusste These entwickeln und schlüssig belegen lässt. Aber er kann auch erst durch den anderen Blick auf das Phänomen zu einer tieferen Einsicht gelangen. Von Kreimeier immer wieder eloquent und mit dem Gestus der kleinen Denkfigur vorgetragen, entwickelte diese Näherungsweise einen großen Charme. Es ist die Haltung des Fernsehflaneurs, des Feuilletons wie es Peter Altenberg und Alfred Polgar, aber auch Tucholsky, Kerr und andere – natürlich an anderen Gegenständen – entwickelten und zu einer Kunst der Weltbetrachtung verfeinerten. Doch die Totalität des Fernsehens sperrt sich letztlich gegen eine solche nur kleinteilige Betrachtung. Denn im Grunde steht dahinter die Annahme, dass sich das Fernsehen nur noch aus einem Mosaik der kleinen Beobachtungen heraus bestimmen lässt, nicht aber mehr in einer Gesamtschau, nicht mehr mit einem Blick auf das Ganze des Mediums. Das aber ist falsch, denn dem globalen ökonomischen Blick der Medienkonzerne auf das audiovisuelle Medium ist der globalisierende, ganzheitliche ästhetische Blick auf die audiovisuelle Welt und den Gebrauch, den wir von ihr machen, entgegenzusetzen. Natürlich wird sich die ästhetische Analyse des Fernsehens, geht es um die Plausibilität eines Modells, immer auch in seinen Einzelheiten beweisen müssen, muss sich auch in den Niederungen des Programms verifizieren – zumindest darf es von dort her nicht mit leichter Hand widerlegbar sein. Wir müssen also wieder den ästhetischen Blick auf das Gesamt des Fernsehens, auf seinem umfassenden Charakter zurückgewinnen, müssen das Nebeneinander der verschiedenen Themen, Formen und Gattungen zusammensehen. Müssen die große Erzählmaschine, die Darstellungsapparatur, die sich der Gesellschaft in toto annimmt und diese auch präsentiert und repräsentiert, zu fassen versuchen. Geschichte im Fernsehen können wir z. B. nicht einfach nur in den Dokumentationen oder in den fiktionalen Fernsehfilmen betrachten, sondern haben das Zusammenspiel von Fiktion und Fakt zu sehen: wie es zum einen historisches Material kompiliert, neues historisches Material ständig produziert, wie es zum anderen ein permanenten Sprechen von älteren Zeitgenossen als Darstellung der Geschichte in Szene setzt und wie es zum dritten in der Fiktion Lebensgeschichten inszeniert,

Innenwelten konstruiert und alle drei Ebenen übereinander lagert und miteinander im Programm vermischt. Heinrich Breloer hat daraus eine Kunstform entwickelt, hat das Dokudrama zu einem artifiziellen Kunstgebilde geformt – doch die wirkmächtigere Form ist das Fernsehprogramm selbst im täglichen Nebeneinander von Dokumentation und Fiktion, in seinen wiederholten Durchmischungen und Durchdringungen. Durch dieses oft umstandslose Nebeneinander von Fiktion und Dokumentation im Programm hat sich ein neues Verhältnis zu diesen Grundformen der menschlichen Verständigung herausgebildet. Die scheinbar gefestigte Gewissheit, was dokumentarisch, was fiktional ist, löst sich tendenziell auf, es kommt zu Entgrenzungen des Fiktionalen und des Dokumentarischen, neue Hybridformen entstehen; Dokusoaps und Realitysoaps sind die populären Varianten des sogenannten Reality-Fernsehens, das sich immer weiter entfernt von der aufgenommenen Wirklichkeit als ungestellter Realität, wie es einmal Kracauer formuliert hat, und zu neuen Zwischenformen führt, zu merkwürdigen Zuständen der Ambivalenz in einer neuen Medialität der dargestellten und erzeugten Welt. Indem sich die als fundamental erachteten Gegensätze zwischen Fiktion und Fakt verwischen, aufheben, undeutlich werden, stellt sich eine neue Homogenität der Welt in den Bewegungsbildern der Television dar. In diesen Tendenzen artikuliert sich die Totalität des Fernsehens auf neue Weise, die übergreifend über die einzelnen Formen und Sparten, den Anspruch erhebt, als eine Gesamtheit von Welt betrachtet zu werden. Das Fernsehen ist in dem Aufbrechen und Verändern solcher ästhetischer Formen – wie sie sich in der Fiktion und der Dokumentationen entwickelt haben – rücksichtslos und ungeniert. Es verlangt nach Form und zerstört sie zugleich immer wieder. Es bringt in Form, was letztlich wenig Form besitzt, und es macht die Welt dadurch beherrschbar: Was in den Bildern eingefangen, was einer Dramaturgie unterworfen ist, signalisiert uns: Wir Fernsehmacher haben alles im Griff, es ist doch nicht so schlimm wie es scheint, Du sitzt ja ruhig in deinem Armchair und die Gewalt der Denotationen erreicht dich nur audiovisuell, das Erdbeben in Italien ist fern und nicht vor Ort, der Tsunami bleibt hinter dem Glas des Bildschirms und schwemmt dich nicht fort. Und Fukushima ist weit. Aber die Bilder sind da, sie bringen die Welt dann doch hautnah, beängstigend hautnah uns als Zuschauern vor Augen. Doch es löst diese Formen auch immer wieder auf, wenn es der Meinung ist, dass es in anderen Formkonstellationen die Welt dem Zuschauer anders, besser, verwertungsoptimaler präsentieren kann. Das ständige Spiel zwischen Formwerdung und Formaflösung ist Teil der Medialität des Fernsehens. Anzudeuten war hier eine kleine Spur, wie sich solche Totalität des Mediums untersuchen lässt. Es bleibt am Ende der Appell, sich mit dem risikoreichen Medium des Fernsehens zu beschäftigen. Es ist die Aufgabe des Intellektuellen, sich aus den eingefahrenen und bereits abgeklärten Arbeits- und Forschungszusammenhängen herauszubewegen und das medienanalytische und medientheoretische Risiko zu wagen, sich mit einem Medium zu beschäftigen, das selbst nicht gesichert und abgeklärt ist, das auch ein mögliches Scheitern einschließt.

Screen History - Medienkulturen der Projektion um 1900



MAGIC LANTERN ENTERTAINMENT GIVEN TO 1,450 POOR AND DESTITUTE CHILDREN BY THE MEMBERS OF THE FULHAM LIBERAL CLUB AND INSTITUTE

1

Im Jahr 1889 veranstaltete der Liberal Club von Fulham (London) eine Vorführung von Lichtbildern für 1450 Kinder aus armen Familien. Die Zeitschrift *The Graphic* veröffentlichte eine Ansicht dieses Aufführungsereignisses (Abb. 1). Der Holzstich zeigt einen großen, voll besetzten Saal, der mit Lampions und Girlanden geschmückt ist. Der Blick ist auf die von einem Bogen überwölbte Bühne gerichtet. Ihre Rückwand füllt ein heller Kreis aus: In diesem sitzt überlebensgroß ein älterer bärtiger Mann mit Schlafhaube in seinem Bett, während zwei Nagetiere seinem geöffneten Mund zustreben. Es handelt sich um ein großes, im Durchmesser an die sechs Meter messendes Lichtbild, das ein Projektor auf die an der Rückwand der Bühne angebrachte Leinwand wirft. Im Kasten des Projektors leuchtet hell die Lichtquelle der Projektion. Ein Operateur bedient den Apparat. Ein zweiter Mann steht links neben dem Gerät und deutet auf das Lichtbild an der Wand. Das ist der ‚Lecturer‘, d. h. der Erklärer oder Rezitator, der das projizierte Bild erläutert. Ein Mädchen, das auf den

Schultern eines Erwachsenen sitzt, deutet auf das Bild. Auch ganz vorn in der ersten Reihe deuten mehrere Personen auf das vor ihnen auf der Leinwand ausgebreitete Lichtbild. Der Lecturer deutet auf das Bild, um dem Publikum seine Deutung des Geschehens auf der Leinwand zu verdeutlichen. Das Mädchen und die Personen in der ersten Reihe geben der Erregung Ausdruck, mit der sie den im Bild gezeigten Vorgang verfolgen. Die Betrachtung des Lichtbilds ist für sie ein Erlebnis.

Was geschieht auf der Leinwand? Dem Publikum wird das bekannte und beliebte Lichtbild *THE MAN SWALLOWING RATS* vorgeführt. Während der Projektion steckt im Projektor ein kleines Glasbild, das die Bildinformation für das große Lichtbild auf der Leinwand liefert.¹ Es ist mit zwei Bewegungsmechanismen ausgestattet. Durch ihre zeitlich abgestimmte Betätigung gestaltet der Operateur auf der Leinwand ein Geschehen. Das Lichtbild erzählt eine Geschichte: Der Schlafende öffnet und schließt seine Kiefer, während er schläft. Währenddessen nähern sich die beiden Nagetiere auf einer Kreislinie seinem Mund und verschwinden im geöffneten Rachen des Schlafenden. Ohne es zu bemerken, vertilgt er sie! Passende Geräusche des Schnarchens und Schmatzens vervollständigen die unterhaltsame Inszenierung dieses Lichtspiels.

Das Medium Projektionskunst – Lichtbilder und Erklärer

Das Mädchen und die Personen in der ersten Reihe deuten auf das große Lichtbild – d. h. auf die Leinwand, auf der das Bild erscheint. Sie machen die Leser und Betrachter der Zeitschrift *The Graphic* auf einen maßgeblichen kulturellen Ort des Erlebens von Bildern aufmerksam: Die Leinwand ist 1889 in der viktorianischen Gesellschaft als zentraler Ort der Verständigung mit Bildern fest etabliert. Die Technologie der Projektion ist Grundlage einer ausgeprägten Medienkultur – mit technischen Standards, gängigen Vorführgeräten und praktikablen Lichtquellen, einem differenzierten Angebot von Glasbildern, verlässlichen Vertriebswegen und häufigen Aufführungsveranstaltungen. Die Vorführung des *Liberal Club* in Fulham gehört einer kulturellen Praxis an, die seinerzeit nicht nur in Großbritannien verbreitet ist. Die Bezeichnung für Lichtbildervorführungen lautet unisono *«The Art of Projection»*, *«L'Art de la projection»*, *«L'arte della proiezione»*, *«Projektionskunst»* etc. Bereits in den 1870er Jahren bilden Gerätehersteller, Bilderproduzenten und Vorführer eine eigene Branche, wie am Erscheinen von Fachzeitschriften abzulesen ist, die den international geläufigen Namen des Projektionsapparats im Titel tragen: *The Magic Lantern* (London, ab 1874), *Laterna magica* (Düsseldorf, ab 1875) oder *Lanterne magique* (Paris, bereits ab 1833).

Die Hersteller von Geräten und Bildern sind hauptsächlich private Unternehmen, die zur fotografischen Industrie zählen. Das Bilderangebot fächert sich schon

1 Eine Theorie der Projektion liegt bisher nicht vor. Für Hinweise zum Verhältnis von Bildinformation und Lichtbild vgl. Ludwig Vogl-Bienek, Martin Loiperdinger: *Magie der Illusion. Die Projektion von Lichtbildern*. In: *Kultur & Technik*, Nr. 2 (2007), S. 30–35.

ab den 1850er Jahren in verschiedene Genres auf. Die Verkaufskataloge der Bilderproduzenten führen als Hauptgruppen Märchenbilder, Reisebilder, naturwissenschaftliche Bilder, Historienbilder, Aktualitäten, «Dissolving Views» für Überblendungseffekte sowie so genannte «Life Model Slides»: mit Laiendarstellern vor gemalten Hintergrundkulissen fotografierte Szenen, die berührende Geschichten erzählen. Häufig dienen Gedichte, Balladen, Märchen oder literarische Erzählungen als Vorlage und liefern dann auch den Text, das so genannte «Reading», das den Glasbilderserien für die Aufführungen beiliegt.

Die Abnehmer der Geräte und Glasbilder sind in Großbritannien offenbar nur zu einem kleineren Teil gewerbliche Schausteller, die mit einem Projektor und Glasbildern auf Reisen gehen, um durch kommerzielle Vorführungen ihren Lebensunterhalt zu verdienen. In den 1880er Jahren überwiegen auf dem britischen Markt Einkäufer von religiösen Organisationen, die sich mit den Auswirkungen der Sozialen Frage auseinandersetzen. Neben der aus methodistischen Traditionen kommenden Salvation Army sind im Umkreis der anglikanischen Kirche mehrere große karitative Vereinigungen in der Armenfürsorge, der Jugendpflege und der Temperenzbewegung tätig. Allein die United Kingdom Band of Hope Union, die sich für völlige Abstinenz von alkoholischen Getränken einsetzt, organisiert drei Millionen Jugendliche in 22.000 Ortsgruppen und Regionalverbänden. Die mit den Bands of Hope eng kooperierende Sunday School Union erreicht auch noch nach Einführung des schulischen Religionsunterrichts landesweit in ihren Sonntagsschulen an die sechs Millionen Schülerinnen und Schüler. Bands of Hope und Sunday School Union setzen bevorzugt Lichtbilder ein, um ihre Veranstaltungen für das Zielpublikum attraktiv zu machen. Die 1882 gegründete Church Army führt den Einsatz von Musikkapellen und Lichtbildern in anglikanischen Gottesdiensten ein, um dem Glauben fern stehende ärmere Bevölkerungsgruppen wieder an die Kirche heranzuführen. 1892 richtet die Church Army für ihre Lichtbilderaufführungen ein Lantern Department ein, das pro Woche an die tausend neue Glasbilder herstellt und pro Jahr rund 1,5 Millionen Glasbilder zur Projektion ausleiht.² Ab 1892 setzt die Church Army für die Innere Mission auf dem flachen Land Propagandawagen ein, die mit Pferden von Dorf zu Dorf gezogen werden, um die Verkündigung des Evangeliums mit Lichtbildern zu unterstützen. 1898 verfügt die Church Army über 65 dieser so genannten «Mission Vans».³

Damit die Lichtbilder gute Aufnahme beim Zielpublikum finden, achten die Veranstalter auf die jeweils «richtige» Mischung aus Belehrung und Unterhaltung. Große helle Lichtbilder sind damals für Zeitgenossen, die noch keine elektrische

2 Ludwig Vogl-Bienek: Projektionskunst und soziale Frage. Der Einsatz visueller Medien in der Armenfürsorge um 1900. In: Jörg Requate (Hrsg.): *Das 19. Jahrhundert als Mediengesellschaft. Les medias au XIXe siècle*- Paris: Ateliers des Deutschen Historischen Instituts, Bd. 4. München: Oldenbourg 2009, S. 162–177, hier: S. 168.

3 Vgl. Torsten Gärtner, *The Church on Wheels. Travelling Magic Lantern Mission in Late Victorian England*. In: Martin Loiperdinger (Hrsg.): *Travelling Cinema in Europe. Sources and Perspectives*. (KINtop Schriften 10). Frankfurt/M., Basel: Stroemfeld 2008, S. 129–141.

Beleuchtung kennen, schon für sich gesehen eine Attraktion. Für eine erfolgreiche Missionsarbeit sind die ästhetischen Qualitäten der projizierten Bilder aber allein nicht ausreichend. Die Aufführungsereignisse der Lichtbilderprojektion werden deshalb meist in einem sozialen Rahmen inszeniert, der auf feierliche oder auf unterhaltsame Aspekte ausgerichtet ist. Wo kein lokaler Anlass wie Erntedank, eine Prozession oder ein Umzug zur Hand ist, muss der Veranstalter selbst für einen passenden Rahmen sorgen: sei es durch religiöse Rituale wie gemeinsames Gebet, Predigt, Singen von Liedern – sei es durch das Auftreten in überraschenden Kostümen, durch humorvolle Kommentierung und amüsante Musikbegleitung. Für ein Publikum, der aus eher armen Menschen besteht, ist die Verköstigung mit Speis und Trank besonders attraktiv. Organisationen der Arbeiterbewegung wie das Co-operative Movement verteilten zu ihren Lichtbilderaufführungen gern Proben der genossenschaftlich vertriebenen oder selbst hergestellten Nahrungsmittel. Die sozialistische Zeitung *The Clarion* organisierte Veranstaltungen von so genannten «Cinderella Clubs» zur kostenlosen Unterhaltung und Verpflegung armer Kinder.

Das Format der von Fürsorge- und Bildungsorganisationen etablierten «Illustrated Lecture» umfasst die beiden Kernelemente des Mediums Projektionskunst: die Projektion von Lichtbildern auf eine Leinwand und ihre mündliche Kommentierung durch einen im Saal anwesenden Erklärer. Die persönliche Vermittlung ist entscheidend für ein stimmungsvolles Erleben der Lichtbilder. Die Projektion technisch reproduzierten Bildmaterials allein genügt dafür nicht. Es bedarf der stimmlichen Live Performance, die häufig durch musikalische Darbietungen ergänzt wird. In der Regel erklärt oder kommentiert ein Lecturer oder «Showman» die Lichtspiele auf der Leinwand.⁴ Die großen karitativen Organisationen haben eigene professionelle Kräfte für die Durchführung ihrer «Illustrated Lectures». Manche Erklärer waren auf bestimmte Lichtbilderserien spezialisiert. So absolvierte z. B. Luther Hinton, ein Lecturer der Sunday School Union, mindestens 64mal die Kommentierung der Serie MARTIN LUTHER, HIS LIFE AND TIMES. Aus Veranstaltungsberichten geht hervor, dass er es mit seinem unterhaltsamen Vortragsstil gut verstand, sich die Aufmerksamkeit des Publikums zu sichern.⁵ Wenn möglich, wurde das Publikum auch zur direkten Mitwirkung am Aufführungsereignis der Lichtbilderprojektion animiert: Eine «Lantern Show» des Co-operative Movement 1890 in Greenwich illustriert ein beliebtes Lied, THE DEATH OF COCK ROBIN, mit Lichtbildern. Die Kinder singen lauthals mit, so dass der Sänger spontan einen Singwettbewerb zwischen Buben und Mädchen arrangiert. Weitere Lichtbilder zeigen Vulkane und ein Bergwerk sowie als komische Einlage das eingangs geschilderte Bild THE MAN SWALLOWING RATS. Es folgen ein Klavier- und ein Geigensolo und am Schluss Chromatro-

4 Vgl. Joe Kember: *Marketing Modernity. Victorian Popular Shows and Early Cinema*. Exeter: University of Exeter Press 2009, S. 44–68.

5 Vgl. Torsten Gärtner: The Sunday School Chronicle – eine Quelle zur Nutzung der Laterna magica in englischen Sonntagsschulen. In: *KINtop* 14/15 (2006), S. 25–35.

pen in ihrem kaleidoskopisch bewegten Farbenspiel, mit erneutem Mitsingen und anschließender Verteilung von Orangen und Süßigkeiten.⁶

Edisons Kinetoscope – Lebende Fotografien im 35mm-Format

Anfang der 1890er Jahre werden neuartige bildgebende Verfahren entwickelt, welche die von den so genannten Chronofotografen wie Etienne-Jules Marey und Eadweard Muybridge erreichte Zerlegung von Bewegungsvorgängen in eine Reihe von Momentaufnahmen weiterführen zur Synthese der einzelnen Phasenbilder, d. h. zur fotografischen Wiedergabe von Bewegungsabläufen in bewegter Form. Diese Verfahren werden später unter der Sammelbezeichnung Kinematographie zusammengefasst. Sie beruhen auf der unwillkürlichen mentalen Bewegungsillusion, die sich über den bereits seit 1830 bekannten stroboskopischen Effekt bzw. das Phi-Phänomen erzeugen lässt.⁷ In diesem Kontext ist gern von der ›Geburt‹ des Kinos die Rede. Im Kino werden Filme auf eine Leinwand projiziert. Auf die Welt kommt der Film jedoch nicht in Gestalt großflächiger Lichtspiele, sondern als kleines Laufbild, das durch ein Vergrößerungsglas in einem Guckkasten betrachtet wird. Anfang 1892 legt William Kennedy Laurie Dickson in den Werkstätten von Thomas A. Edison in West Orange das bis heute verwendete Format des 35mm-Normalfilms fest.⁸ Für die kommerzielle Auswertung lässt Edison einen Münzautomaten bauen: Das Kinetoscope zeigt ab 1894 in Automaten-Salons gegen Münzeinwurf für 30 Sekunden kinematographische Aufnahmen auf 35mm-Film, die als Endlosschleife in einem Guckkasten montiert sind und durch ein Okular angeschaut werden. Diese Peep Show ist für jeweils nur einen Betrachter ausgelegt: Jede per Münzeinwurf freigegebene Filmvorführung kann nur von einer einzigen Person wahrgenommen werden. Der Münzautomat entspricht zwar vom Konzept her dem kaufmännischen Ideal, ganz ohne Personalkosten mit einer Maschine Geld einzusammeln. Aber der pekuniäre Wirkungsgrad einer Filmvorführung könnte geringer nicht sein! Dem Kinetoscope ist kein nennenswerter geschäftlicher Erfolg beschieden. Der von Edison beschrittene Weg zur Auswertung des kinematographischen Verfahrens erweist sich als kommerzielle Sackgasse.

Cinématographe Lumière – Familienfilme fürs Heimkino

Die Brüder Auguste und Louis Lumière gelten in Europa als die Erfinder ›des‹ Kinos. Die Bezeichnung ›Kino‹ geht auf eine Abkürzung des Namens zurück, den sie ihrem am 13. Februar 1895 patentierten Cinématographe geben. Abgesehen von der

6 Vgl. Karen Eifler: Between attraction and instruction: Lantern shows in British poor relief. In: *Early Popular Visual Culture*, vol 8, no 4, November 2010, S. 363–384.

7 Vgl. dazu etwa Gelia Eisert: Optische Spielereien – Von der Wahrnehmung bewegter Bilder. In: *Lebende Bilder. Eine Technikgeschichte des Films*. Berlin: Deutsches Technikmuseum 2000.

8 Vgl. Paul Spehr: *The Man Who Made Movies: W. K. L. Dickson*. Herts: John Libbey 2008, S. 236–253.

Bildtechnologie, d. h. der Projektion von 35mm-Normalfilm, haben die im Grand Café vorgeführten 17 Meter langen Celluloidstreifen mit dem Unterhaltungsmedium «Kino» jedoch nichts gemein. «Was für eine Art von Kino haben die Gebrüder Lumière denn dann «erfunden»?», fragt Deac Rossell in seinem wegweisenden Aufsatz über die soziale Konstruktion früher technischer Systeme der Filmprojektion.⁹

Nach wie vor gibt es keine umfassende quellenkritische Studie zur Technik- und Mediengeschichte des Cinématographe Lumière. Es ist jedoch anhand der überlieferten Originalgeräte und zahlreicher zeitgenössischer Beschreibungen leicht nachvollziehbar, dass dieses handliche, vergleichsweise leichte und einfach zu bedienende Mehrzweckgerät zur Aufnahme, Projektion und Kopierung von Filmbändern ursprünglich für Amateurfotografen gedacht war, d. h. für den Kundenkreis der Firma Lumière, die damals der größte Anbieter von fotografischen Bedarfsartikeln auf dem europäischen Kontinent ist. Der Cinématographe Lumière ist ein «appareil de salon»: Er ist ausgelegt für fotografische «portraits vivants» aus dem Familienkreis des gutsituierten Bürgers, der für dieses Gerät zur Aufnahme, Projektion und Kopierung von «lebenden Fotografien» die stolze Summe von 4000 Francs auf den Tisch legen kann. Die beiden Brüder Auguste und Louis Lumière, die 1894 die Firma von ihrem Vater Antoine Lumière übernehmen, verfolgen mit dem Cinématographe zunächst die Absicht, die Produktpalette um ein attraktives Segment für eine kleine Gruppe zahlungskräftiger Käufer zu erweitern. Ein Fotoamateur, der mit dem Cinématographe «lebende» Familienbilder drehen will, gibt die genannte Summe für den Kauf des Geräts aus und kauft nach Bedarf Rohfilm in Form 17 Meter langer Celluloidrollen (anstelle von Trockenplatten, wie sie die herkömmlichen Amateurfotografen benutzen). Das ist das ursprüngliche Geschäftsmodell des Cinématographe Lumière. Die Projektion der selbst gedrehten Aufnahmen war im familiären Kreis des bürgerlichen Salons vorgesehen. Der für die Projektion günstigste Abstand zwischen Cinématographe und Leinwand beträgt nur fünf Meter – das Projektionsbild ist bei dieser Entfernung etwa 2,5 Meter breit und 1,5 Meter hoch. Die von Louis Lumière bis Dezember 1895 gedrehten Filme von Sujets aus dem Familienleben sind für Kundenvorführungen gedacht: Ihre Projektion soll dem avisierten Käuferkreis aus den Reihen der Fotoamateure die Leistungen des neuen Apparats zur Herstellung «lebender Fotografien» vor Augen führen. In diesem Sinn gehören die von Vater Antoine betriebenen Projektionen der von Louis Lumière gedrehten Familienfilme im Grand Café zum Verkaufsprospekt des Cinématographe Lumière.

Die kommerzielle Wende: ökonomische Potenzen der Projektion

Als «Geburtstag» des Kinos gilt in Europa der 28. Dezember 1895 – Bezug nehmend auf die ersten öffentlichen Projektionen des Cinématographe Lumière gegen

9 Deac Rossell: Die soziale Konstruktion früher technischer Systeme der Filmprojektion, in: *KINtop* 8 (1999), S. 53–81, hier S. 72.

Zahlung von Eintritt im Salon Indien des Grand Café in Paris. Bedeutung erlangt dieser letzte Samstag des Jahres 1895 durch den Aufsehen erregenden Erfolg der mit dem Cinématographe projizierten «lebenden Photographien» beim Pariser Boulevardpublikum. Dieser unerwartete Zuspruch bringt die entscheidende kommerzielle Wende, die den Weg frei macht für eine zunächst recht wechselvolle Entwicklung der kinematographischen Bildtechnologie zu einem neuen Medium: Mit der Einführung des langen Spielfilms und des Starsystems Anfang der 1910er Jahre entsteht ein stabiles Programmformat, das seither als abendfüllende Unterhaltung namens «Kino» konsumiert wird.

Der durchschlagende Erfolg der Projektionen im Grand Café gibt Anlass zu einer grundlegenden Änderung des Geschäftsmodells: Der beabsichtigte Verkauf von Geräten an Dritte wird zurückgestellt, um mit den Einnahmen aus der exklusiven Vorführung der eigenen Filmaufnahmen Extragewinne zu erzielen. Die Familienfilme von Louis Lumière fungieren nicht mehr als prospektive Verkaufswerbung für den Cinématographe Lumière, sondern sie sind jetzt selbst Geschäftsmittel der Firma Lumière: Statt das Gerät samt Rohfilm gegen teures Geld in die Hände einer überschaubaren Zahl von Amateurfotografen zu geben, wird nun von einem zahlenmäßig unbegrenzten Publikum Eintritt verlangt für das Anschauen von «lebenden Fotografien», die mit dem patentgeschützten Cinématographe aufgenommen und projiziert werden. Für die Befriedigung seiner Schaulust hat das Publikum einen Preis zu entrichten. Die Umstellung des Geschäftsmodells zahlt sich aus. Der Kölner Schokoladenfabrikant Ludwig Stollwerck, der am 26. März 1896 die deutsche Lizenz für Filmvorführungen mit dem Cinématographe Lumière erwirbt, schreibt Mitte April an einen Geschäftsfreund in New York:

«Da denken Sie sich beispielsweise, dass in Paris Herr Lumière einen unterirdischen Billardsaal im Grand Café gemietet hat, zu welchem man eine ziemlich steile und unangenehme Treppe hinab gehen muß. Es ist ein Raum von ungefähr 12 mal 8 Meter und da werden alle Viertelstunden 10 verschiedene Bilder, die jedes 50 bis 60 Sekunden dauern, auf eine Wand geworfen, welche 280 cm breit und 2 Meter hoch ist. Er verlangt einen Franken Entree; es sind 180 Sitzplätze und vielleicht 30 bis 40 Stehplätze vorhanden. Der Saal ist fast den ganzen Tag gefüllt. Er nahm im Anfange 600 Fr. pro Tag ein, dann stieg er auf 800 und 1000 Fr., und als ich vor drei Wochen in Paris war, nahm er täglich 2500 bis 3000 Fr. ein, jetzt bei dem schöneren Wetter und starken Fremdenverkehr betragen die Tageseinnahmen sogar 4000 Fr. Er hatte insgesamt vor drei Wochen 12 Apparate aufgestellt, welche insgesamt durchschnittlich 12.000 Fr. pro Tag einnehmen. Sie ersehen daraus, welcher ungeheure Zuspruch seitens des Publikums stattfindet.»¹⁰

10 Ludwig Stollwerck, Köln, an John Volkmann, New York, 16. April 1896; zit. nach Martin Loiperdinger: *Film & Schokolade. Stollwercks Geschäfte mit lebenden Bildern*. (KINtop Schriften 4). Frankfurt/M., Basel: Stroemfeld 1999, S. 122–123.

Der Geschäftsmann Ludwig Stollwerck bilanziert die ökonomische Potenz der Projektion: Im Grand Café lassen sich mehr als 200 Zuschauer, die sich vor der Leinwand versammeln, gleichzeitig mit einer einzigen Filmvorstellung erreichen, für die ein jeder Eintritt bezahlt. Selbst wenn vor der Peep Show des Kinetoscope das Publikum Schlange steht, lassen sich die Tageseinnahmen, welche die Projektionen von 35mm-Filmen mit dem Cinématographe Lumière erzielen, auch nicht annähernd erreichen. Ludwig Stollwerck kommt mit den in Deutschland eingesetzten Projektionsapparaten der Firma Lumière auf täglich rund 1000 Zuschauer pro Gerät, also etwa auf den gleichen Besucherschnitt wie die Firma Lumière bei den in Frankreich aufgestellten Apparaten. Allerdings erzielt er bei einem Eintrittspreis von 50 Pfennigen (statt 1 Franc) entsprechend geringere Einnahmen (von denen er als Lizenzgebühr anfangs 70 %, später weniger, nach Lyon bzw. Paris abführen muss). Der Kölner Schokoladenunternehmer wertet in Deutschland auch das Kinetoscope von Edison aus: Während er 1895 mit den Peep Shows von vier Kinetoskop-Salons Einnahmen in Höhe von 11.965 Mark macht, spielt der Einsatz der zeitweise bis zu zehn Projektionsapparate von Lumière im Lauf des Jahres 1896 hochgerechnet an die 700.000 Mark ein.¹¹ An der Differenz der beiden Geldsummen wird schlagend das Vervielfachungspotenzial der Projektion klar.

Dieses Potenzial ist von den Lichtbilderaufführungen der Projektionskunst her bekannt. Es wurde bislang mehr zur unterhaltsamen Belehrung als zur kommerziellen Unterhaltung eingesetzt. Die Firma Lumière nutzt die bereits etablierte Kulturtechnik der Projektion von Bildern auf eine Leinwand für ihr Geschäft. Protagonist der Projektion ist jetzt nicht eine mitgliederstarke karitative Organisation, sondern eine international tätige Aktiengesellschaft für fotografische Bedarfsartikel. Zweck der Unternehmungen der Firma Lumière ist die Erzielung von Gewinn. Für das zahlende Publikum steht der Cinématographe Lumière im ästhetisch-sinnlichen Erleben der Lichtbilderprojektion gleichwohl in unmittelbarer Nähe der Projektionskunst. Es ist gewohnt, vor einer Leinwand Platz zu nehmen in der sicheren Erwartung, dass dort Lichtbilder erscheinen werden. Dieses Moment der Kontinuität ist nicht zu unterschätzen, wenn es um die Erklärung des raschen Erfolgs geht, den der Cinématographe Lumière 1896 in zahlreichen Ländern verbuchen kann.

Filmerklärer im frühen Kino

In keinem der zahlreichen Zeitungsberichte über die Vorführungen des Cinématographe Lumière in deutschen Städten wird eine mündliche Erläuterung der ›lebenden Fotografien‹ erwähnt. Da die Filmstreifen noch nicht mit Schrifttiteln versehen sind, bedarf es vor der Projektion jeder Aufnahme zumindest einer Ansage des Titels, damit die Besucher der Vorstellung erfahren, was sie sehen. Es ist deshalb anzunehmen, dass bei den Vorführungen ein Conférencier zugegen ist. Möglicherweise versteht sich das ohnehin von selbst und bedurfte in Zeitungsberichten gar keiner Erwähnung.

11 Vgl. ebd., S. 65 und 191.

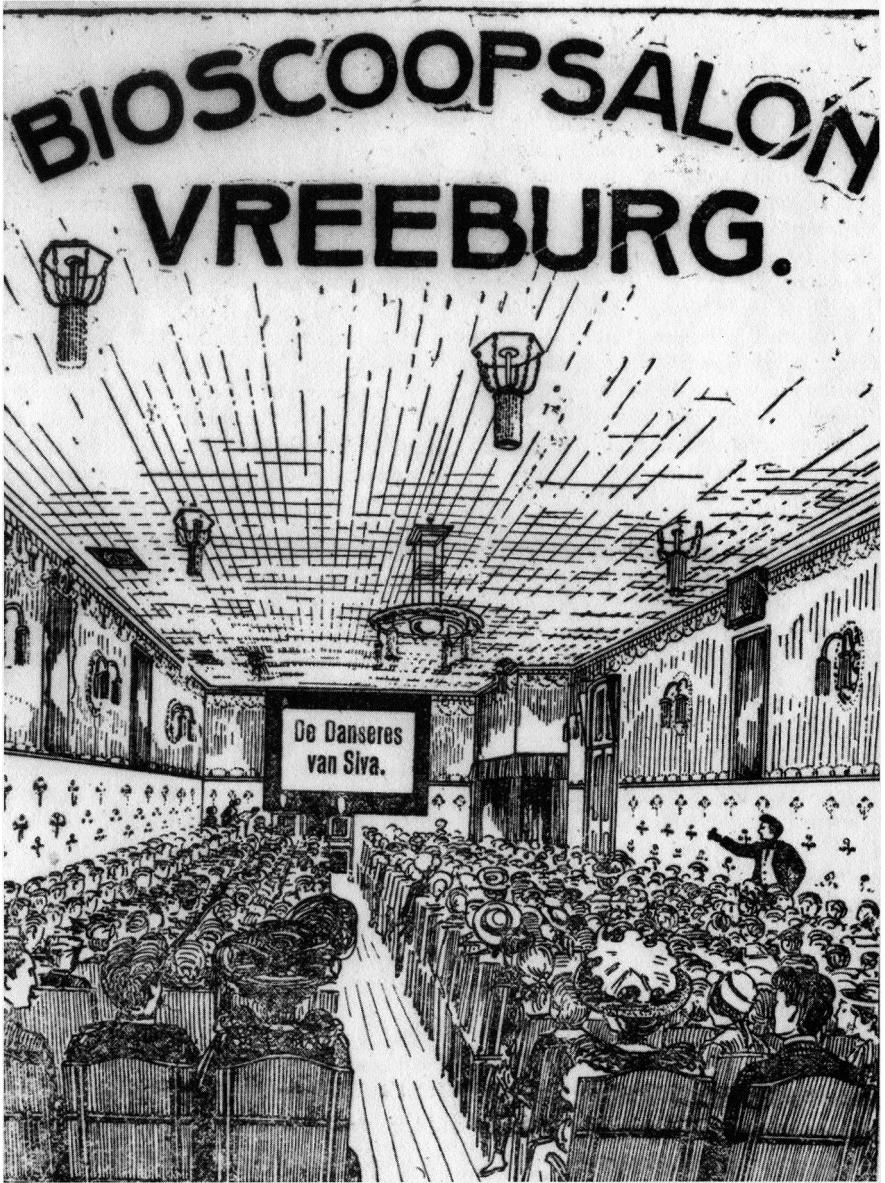
Eine ähnlich zentrale Rolle wie bei den Lichtbilderaufführungen der Projektionskunst spielt der gesprochene Kommentar in jedem Fall bei den Vorführungen der Wanderkinos: Die ab 1896 mit eigenen mobilen Theaterbauten oder großen Zelten reisenden Jahrmarktkinos müssen auf dem Festgelände wie alle anderen Schausteller das Laufpublikum auf ihre spezielle Attraktion deutlich vernehmbar hinweisen. Das geschieht durch die so genannte Parade, eine eigene, lautstarke Bühnennummer, die vor der ‚Bude‘ bzw. dem Zelt des Kinematographen aufgeführt wird. Im Innern setzt sich der laute Ton zwangsläufig fort – muss doch der hohe Lärmpegel, der von draußen eindringt, bei der Vorführung der Filme übertönt werden, um die Aufmerksamkeit des Publikums für das Geschehen auf der Leinwand zu gewinnen. Dass seinerzeit in Deutschland auftretende Jahrmarktkinos Filmerklärer einsetzen, lässt sich nicht direkt belegen.¹² Die seit 2007 mit dem Zeltkino-Projekt *Crazy Cinématographe* gemachten Erfahrungen auf der Luxemburger Schueberfouer lassen jedoch keinen Zweifel, dass die lautstarke stimmliche und musikalische Begleitung der Filmprogramme im Jahrmarktzelt unabdingbar ist.¹³

Auch die Wanderkinos, die mit einem Projektor und etlichen Kurzfilmen durch die Lande reisen, um in öffentlich zugänglichen Sälen Filmprogramme vorzuführen, können auf einen Filmerklärer nicht verzichten. Bis mindestens 1905 werden ihre Programme von nicht-fiktionalen Filmen dominiert, die der Erläuterung bedürfen, damit das Publikum erfährt, was es gerade sieht auf der Leinwand. Außerdem treten Saalspieler in der Regel allein auf, d. h. ohne weitere Unterhaltungsangebote in nächster Nähe, wie sie auf Jahrmärkten gang und gäbe sind. Ihre Filmprogramme dauern deshalb mindestens eine Stunde, oft zwei Stunden und mehr. Neben auditiven ‚Bildunterschriften‘ für die gezeigten Kurzfilme bedarf es deshalb auch einer physisch anwesenden und vernehmbaren Instanz, welche die Vielfalt und Unübersichtlichkeit des langen Kurzfilmprogramms wie eine Klammer zusammenhält. Die Erkenntnisse zu dem einzigen bisher erforschten deutschen Saalspieler, «Marzen's Edison Elektrisches Theater» aus Trier, bestätigen diese Vermutung. Peter Marzen, der Conférencier des Familienunternehmens, agiert als Filmerklärer in trierischer Mundart und versetzt den meist aus dem Ausland importierten Kurzfilmen lokale Akzente.¹⁴ (Abb. 2)

12 Vgl. Joseph Garncarz: *Maßlose Unterhaltung. Zur Etablierung des Films in Deutschland 1896-1914*. Frankfurt/M., Basel: Stroemfeld 2010, S. 72.

13 Vgl. Claude Bertemes: *Cinématographe Reloaded. Notes on the Fairground Cinema Project Crazy Cinématographe*. In: Martin Loiperdinger (Hrsg.): *Travelling Cinema in Europe. Sources and Perspectives*. (KINtop Schriften 10). Frankfurt/M., Basel: Stroemfeld 2008, S. 191-218, hier S. 199-203 (deutsche Fassung in *Arts et Lettres* 1 (2008), hrsg. vom Institut Grand-Ducal, Luxemburg); Claude Bertemes, Nicole Dahlen: *The Art of Crazy Programming. Documentation of Crazy Cinématographe Programmes, 2007 to 2010*. In: Martin Loiperdinger (Hrsg.): *Early Cinema Today: The Art of Programming and Live Performance*. (KINtop – Studies in Early Cinema, vol 1). Herts: John Libbey Publishing 2011.

14 Vgl. Martin Loiperdinger: *Akzente des Lokalen im frühen Kino am Beispiel Trier*, in: Corinna Müller, Harro Segeberg (Hrsg.): *Kinoöffentlichkeit (1895–1920) – Entstehung, Etablierung, Differenzierung / Cinema's Public Sphere – Emergence, Settlement, Differentiation (1895–1929)*. Marburg: Schüren 2008, S. 236–246.



Bioscoop-Salon, Vreeburg 8, with its main attraction: the lecturer (Louis Hartlooper)

Screen History – eine Perspektive für die Film- und Fernsehwissenschaft

Die Rede von der ‹Geburt› des Films bzw. Kinos am 28. Dezember 1895 bringt eine Auffassung vom Gegenstand der Filmwissenschaft zum Ausdruck, die auf die technische Innovation der kinematographischen Wiedergabe von Bewegung ausgerichtet ist. Die Kontinuität innerhalb der auf Projektion gegründeten visuellen Medienkulturen, die der Cinématographe Lumière mit der Projektionskunst teilt, wird aus dieser Sicht keiner weiteren Reflexion unterzogen. Die Leinwand firmiert als technische Voraussetzung des Kinos, die ganz selbstverständlich zur Verfügung steht. Als ein kulturell etablierter Ort der Vermittlung von Bildern wird sie ignoriert. Die mit dem Kürzel ‹Pre-cinema› umschriebene Reduktion der visuellen Medienkulturen des 19. Jahrhunderts auf eine technische Vor-Geschichte des Films und Kinos ist mitsamt ihren teleologischen Implikationen von Vertretern der New Film History schon oft kritisiert worden. Substantielle Konsequenzen für die Geschichtsschreibung der Projektionsmedien sind daraus allerdings nicht gezogen worden. Eine umfassende Theorie der Projektion, die auch das kulturelle und ökonomische Potenzial der Verbreitung und Aufführung von Lichtbildern und Filmen in die wissenschaftliche Erklärung einbezieht, existiert bislang nicht. Dazu wäre eine gründliche Historiographie der Projektionsmedien und ihrer ästhetischen und sozialen Ausstrahlungen seit dem 17. Jahrhundert vonnöten.

Der amerikanische Filmhistoriker Charles Musser hat schon vor gut zwanzig Jahren seinen ersten Band der Geschichte des amerikanischen Films und Kinos unter der Überschrift ‹Toward a History of Screen Practice› mit einem Rückgriff auf das 1646 erschienene Werk *Ars magna lucis et umbrae* des Universalgelehrten Athanasius Kircher begonnen.¹⁵ Der darin implizierte Ansatz einer umfassenden Screen History bietet eine vielversprechende Perspektive für die ästhetisch und sozialgeschichtlich orientierte Film- und Fernsehwissenschaft: nämlich die Geschichte der Medienkulturen zu erforschen, die sich auf das Verfahren der Projektion und die personale Vermittlung der gezeigten Bilder gründen. Zwar hat die Film- und Kinobranche den Filmerklärer des frühen Kinos durch die Einführung von Zwischentiteln und schließlich durch das vollendete Fertigprodukt Film in Gestalt des Tonspielfilms tatsächlich so gründlich wegrationalisiert, dass der Verlust auch von versierten Kinoenthusiasten kaum bemerkt wird. So muss der Beruf des Filmerklärers im Unterschied zu dem des Stummfilmplanisten (den es wieder gibt) bis auf weiteres als ausgestorben gelten.¹⁶ Aber andererseits ist festzustellen: Bis zum heutigen Tag wird das Publikum mit den gezeigten Lichtbildern niemals völlig allein

15 Charles Musser: *The Emergence of Cinema. The American Screen to 1907*. (History of the American Cinema, vol 1). Berkeley, CA u. a.: University of California Press 1990, S. 17–24.

16 Vgl. Martin Loiperdinger: Plädoyer für eine Zukunft des frühen Kinos. In: Ursula von Keitz (Hg.): *Früher Film und späte Folgen. Restaurierung, Rekonstruktion und Neupräsentation historischer Kinematographie* (= Schriften der Friedrich Wilhelm Murnau-Gesellschaft, Bd. 6). Schüren Preserverlag, Marburg 1998, S. 66–83.

gelassen. So verzichtet kein Nachrichtenformat des Mediums Fernsehen auf die Instanz des hörbaren und sichtbaren Sprechers (die inzwischen auch weiblich besetzt werden darf). Und selbst die Multiplex-Kinos beschäftigen noch physisch anwesendes Personal, obwohl sich Kasse und Einlass problemlos automatisieren ließen.

BEN HUR VS. STAR WARS

Technikdiskurse und filmwissenschaftliche Methoden im Zeichen der Digitalisierung am Beispiel der Blu-ray-Disc

1. Vorbemerkung

«BEN HUR unterliegt Rakete»¹

Untersuchungen zur sogenannten «digitalen Revolution»² des Films haben Konjunktur. Dies betrifft auch die «traditionelle» Filmwissenschaft, die der Boom geisteswissenschaftlicher Technikdiskurse wie auch die rasante Dynamik der technologischen Entwicklung mitunter als Disziplin «alt» aussehen lässt. Was für eine Auseinandersetzung findet tatsächlich zwischen dem fotochemischen Film und seinen aktuellen Nachfolgern als Träger der audiovisuellen Informationen statt?

Das folgende kurze Beispiel um den Filmklassiker BEN HUR soll in methodologische Überlegungen einleiten, die sich mit der Frage nach der öffentlich-populären Vermittlung von so genannten «neuen» Techniken auseinandersetzen. Die Ausführungen werden im weiteren Verlauf zu einem methodischen Plädoyer ausgebaut, das sich mit dem Verhältnis zwischen Filmwissenschaft und Praxen wie Prozessen der Digitalisierung beschäftigt. Verlangt die Transition vom fotochemischen Träger zur digitalen Datenform auch die notwendige Veränderung einer Filmwissenschaft zu einer «neuen» Medienwissenschaft?

Es sind bekannte Bilder, allerdings mit überraschender Wendung: Ben Hur alias Charlton Heston treibt sein weißes Pferd kämpferisch an, die antiken Rennwagen jagen nebeneinander her durch die Arena – ganz zur Begeisterung des tosenden Publikums. Ein arabischer Zuschauer gestikuliert wild. Ben Hur schaut sich nach etwaigen Verfolgern um... Von hinten rast plötzlich – begleitet von einem spielerischen Rhythmuswechsel in der Musik – ein Raketenfahrzeug heran. Das antike Publikum springt im Gegenschuss auf und jubelt begeistert. Durch die Montage scheint das futuristische Fahrzeug Ben Hur und alle anderen antiken Pferdewagen hinter sich zu lassen. Es fährt nun jenseits der Arena dem offenen Horizont entgegen. Die Kondensstreifen materialisieren sich zu einem Schriftzug hinter dem Fahrzeug, und dieser wird affirmativ von einer Frauenstimme proklamiert: «Weil neue Technik besser ist!»

- 1 Vgl. Ben Hur unterliegt Rakete – die neue Kampagne von Saturn. In: *Werben & Verkaufen*. Veröffentlicht am 05.12.2011 auf http://www.wuv.de/nachrichten/unternehmen/ben_hur_unterliegt_rakete_die_neue_kampagne_von_saturn, (20.01.2012).
- 2 Vgl. zu diesem nicht unumstrittenen Begriff exemplarisch den historisch kontextualisierenden Aufsatz von John Belton: Das digitale Kino – eine Scheinrevolution. In: *montage / av*, 12/1/2003, S. 6–27.

«Mit dem neuen Claim ‹Soo! muss Technik› wirbt die Elektrofachmarktkette Saturn im Advent [2011] um Kunden. Nach dem 50. Geburtstag und dem Start des Online-Shops stellt sich das Unternehmen in der Marketingkommunikation neu auf. [...] Im ersten Spot der Kampagne [...] inszeniert sich Saturn ganz unbescheiden in der Szenerie des Filmklassikers BEN HUR. Ein Raketenfahrzeug überholt alle Pferdewagen. ‹Verrückt nach Technik zu sein, ist Emotion pur. Das sollen die Filme für Saturn zeigen›, sagt Martin Pross, Vorstand [...] der Scholz & Friends Group. ‹Saturn ist ein Leistungsriese, da hat Hollywood genau das richtige Format.›»³

Das zitierte filmische Beispiel und seine öffentliche Wahrnehmung ist mit Blick auf die folgenden Überlegungen deshalb anschaulich, weil es folgende Punkte anspricht und illustriert: Filmhistorisches Material – in diesem Fall BEN HUR – wird aufgrund seines kanonischen Charakters ausgewählt, um auf verschiedenen Ebenen bewusst heterogen das kollektive Gedächtnis und Erlebnis des Publikums anzusprechen. Es wird zur Vermittlung der Qualitäten einer ‹neuen› Technik eingesetzt. Die doppelte Anmutung von BEN HUR als ‹alt› – sowohl mit Blick auf den Filminhalt wie die Entstehungszeit des Films (1959) – wird über die Bild-Ton-Montage in ein kompetitives Verhältnis zu etwas ‹Neuem› gebracht, indem innerhalb der Diegese eine aus der Zeit fallende Technik bruchlos eingefügt wird. Zudem wird STAR WARS konnotiert. Man denke etwa an das Pod-Race-Rennen aus EPISODE I – THE PHANTOM MENACE (1999), das bewusst an das Wagen-Rennen aus BEN HUR angelehnt ist.

In dem Zusammenspiel dieser unterschiedlichen Ebenen geht es darum, die neue Technik, die Saturn verkauft, sinnlich zu vermitteln. Diese Neuheit wird maßgeblich an die Imaginations- und Illusionsmaschinerie von Hollywood und seiner Industrie geknüpft. Sie wird ästhetisch wie entwicklungsgeschichtlich als qualitativer Sprung dramatisch inszeniert: das Monumentale des Hollywoodkinos als sinnliche Analogie zur Größe der Leistung der neuen Technik bei Saturn.

Methodische Perspektivierung

«Film Theory, then is our best hope for understanding critically how digital technologies are serving».⁴ Die Entschiedenheit, mit der David N. Rodowick diese Erkenntnis formuliert, findet sich in der deutschsprachige Filmwissenschaft m. E. bisher nicht in diesem Maße. Vielmehr gewinnt man den Eindruck, dass mit der Ablösung vom fotochemischen Träger und den damit einhergehenden neuen Gebrauchsformen, in denen Hybridisierung und Konvergenz zentrale Beschreibungskategorien darstellen, sich die Disziplin Filmwissenschaft in einer Phase der Selbstvergewisserung befindet.⁵ So werden auch Positionen laut, die Film als Leitmedium im Ensemble der Audivisionen zunehmend marginalisiert sehen.

3 Vgl. wie Anm. 1.

4 David N. Rodowick: *The Virtual Life of Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press 2007, 189.

5 Vgl. u. a. hierzu in jüngerer Zeit Gertrud Koch: Zwischen Raubtier und Chamäleon. Das Schicksal der Filmwissenschaft. In: *zfm. Zeitschrift für Medienwissenschaft*. ‹Motive›. Nr. 1, 2009, S. 65–73. –

Vor diesem Hintergrund möchte ich die Frage stellen, wie sich in der Populärkultur und in den sie bestimmenden Praxen Film und Digitalität⁶ zueinander verhalten: Wie wird massenmedial unsere Vorstellung von dem Label «digital» geprägt? In welchen Phänomenen wird «digital» sichtbar und erlebbar gemacht? Welche Erscheinungsformen und Konzepte der Warenästhetik bestimmen dann die Gebrauchsformen, die digitalen Techniken zugeschrieben werden?⁷

Die These insbesondere mit Blick auf die Vermarktungsstrategie ist, dass das besondere Verhältnis von «alt» und «neu» über die Verquickung von Diskursebenen des Kanons, der Materialbeschaffenheit wie Filminhalte genutzt werden, um ein kollektives, sinnliches Erleben des beworbenen technologischen Sprungs zu initiieren (wie im einleitenden Beispiel im Fall von BEN HUR). Dies untersuche ich exemplarisch an einer pointierten ästhetischen Ausformung, in der «digital» mit seinen scheinbar inhärenten Qualitäten illustriert wird: Die Analyse beschäftigt sich mit einem Werbeclip zur Blu-ray-Disc von Universal, der 2010/11 über das Internet und auf DVDs in Umlauf gekommen ist.⁸

Die Analyse ist mit einem methodischem Plädoyer verknüpft: Ich beschäftige mich bewusst mit *ästhetischen* Erscheinungsformen, die sich mit der Vermarktung von digitalen Techniken befassen. Die vorliegenden Überlegungen gehen davon aus, dass die Zuschreibungen an digitale Medientechniken sich aus einer medienhistorischen Imagination, Narration und aus Traditionen heraus entwickeln, die durch ästhetische Erscheinungsformen ihre Affirmation erfahren und die die Anwendungsformen der digitalen Technik im Kontext des Films als selbstevident, alternativlos und letztlich absolut erscheinen lassen.⁹ So sollen die Spannungen

Lorenz Engell: Medienforschung in Zeiten der Exzellenz. In: *Mitteilungen der GfM* 2009, S. 4–6. – Wolfgang Fuhrmann, Franziska Heller, Guido Kirsten: Rotationen der Basis: Positionen, (An-)Stellungen, Mittelbau und Filmwissenschaft. In: *Mitteilungen der GfM* 2010, S. 6–8. Vgl. ferner auch die Tagung *Über Medien im Bilde sein. Zu den Gegenständen medienwissenschaftlicher Forschung* an der Philipps-Universität Marburg vom 16.09.–18.09.2010.

- 6 Ich benutze bewusst im Folgenden öfter diese Substantivierung, um meine konstruktivistische Perspektive auf die Technik als kulturelles Phänomen zu betonen.
- 7 Eine Erweiterung der Fragestellung auf materialästhetische Aspekte, inwieweit sich die Anmutungen von (historischen) fotochemischen Abbildungsprozessen und digitaler Datenform der Information in ihrer Ästhetik unterscheiden, wird von dem Zürcher Forschungsprojekt *Filmgeschichte Remastered* (Leitung Barbara Flückiger, gefördert durch den Schweiz. Nationalfonds) untersucht und an anderer Stelle ausführlich dargestellt. Eine angemessene Darstellung würde in diesem Artikel den Rahmen sprengen.
- 8 Während der Drucklegung dieses Aufsatzes ist das für das vorliegende Thema äußerst anregende Buch *Das flexible Kino* von Jan Distelmeyer erschienen. Aufgrund der zeitlichen Überschneidung konnte diese Studie nicht in vollem Umfang berücksichtigt werden. An dieser Stelle soll der Hinweis genügen, dass es eine Reihe inhaltlicher wie begrifflicher Anchlüsse gibt – zumal der hier analysierte Werbeclip explizit auch von Distelmeyer angesprochen wird. Vgl. *Jan Distelmeyer: Das flexible Kino. Ästhetik & Dispositiv der Blu-ray*. Berlin: Bertz+Fischer. Vgl. bes. S. 16 u. S. 249.
- 9 Allen und Gomery beschreiben in dieser Hinsicht in ihrer Darstellung des «Technological Film History»-Approach, einen «determinism» – eine vorausgesetzte Kausalität –, in der kulturelle oder ökonomische Interessen, technologischer Fortschritt und ästhetische bzw. künstlerische Umsetzung

und Wechselwirkungen zwischen der Warenästhetik und der instrumentalisierten Filmästhetik untersucht werden. Diese Spannungen verbergen sich hinter dem Schein der oberflächlichen Reize und Attraktionen und müssen über filmanalytische Verfahrensweisen aufgedeckt werden.

Meine Überlegungen gliedern sich wie folgt: Zunächst werden kurz theoretische Überlegungen zur Digitalisierung und zu ihrer Einordnung in die methodologische Debatte der Film- bzw. Medienhistoriographie vorgestellt. Hierbei ist zentral, dass digitale Technologien auch und vor allem von mir als *kulturelle* Praxis modelliert werden. Dies wird dann, wie angekündigt, an einem Beispiel analysiert. Im Fazit werden die Befunde zusammengeführt und weitere Forschungsfragen in diesem auch unter fachpolitischen Gesichtspunkten aktuell virulenten Feld aufgeworfen: Es stellt sich die Frage, wie sich die historisch gewachsene Disziplin «Filmwissenschaft» mit Blick auf die «neuen» Medien resp. einer «neuen» Medienwissenschaft verhält. Inwieweit fordert die Transition des Gegenstandes in die digitale Domäne eine sich abgrenzende Disziplin?

2. Digitalisierung als (populär) kulturelle Zuschreibungspraxis und ästhetisches Phänomen

In den folgenden Ausführungen wird der Prozess der Digitalisierung von (historischen) Filmen als kulturelle Praxis analysiert. Dies verlangt eine genaue Trennung der Ebenen, in welchem Kontext man von «digital» bzw. dem Prozess der Digitalisierung spricht. Ich konzentriere mich bewusst auf:

1. die Unterschiede, die die digitale Speicherung und Wiedergabe gegenüber fotochemischen Trägern (oder seinen optischen Speicher-Medien als Nachfolgern) und Wiedergabemedien haben – und daran anknüpfend
2. die Frage, welche Konsequenzen dies in einem digitalen Distributionskreislauf hat?

Der vorliegende Aufsatz soll eine methodische Reflexion an einer Beispielanalyse vorführen, in der eine filmwissenschaftliche Herangehensweise an ein vermeintlich nur technisches Phänomen erprobt wird. Dahinter stehen der Eindruck und der Befund, dass «Digitalisierung» bzw. Digitalität in der bisherigen Forschung primär als technischer Vorgang begriffen wird, der den fotochemischen Film ablöst und die Bild- und Toninformationen in binäre Codes umwandelt.

Zu beachten ist an dieser Stelle vor allem, dass mit der Übertragung der audiovisuellen Information, der ästhetischen Imago in die digitale Domäne, die Filminhalte damit in den verschiedensten Kontexten und Dispositiven auftauchen können. Es scheint höchst interessant, wie sich gesellschaftliches Anspruchsden-

ken an die Zugänglichkeit von Filmen, tatsächliche technische Möglichkeiten und ökonomische Vermarktungsinteressen von Seiten der Industrie wechselseitig bedingen.¹⁰

Die von mir vorgeschlagene Sichtweise von Digitalisierung als *Praxis* erfordert eine filmwissenschaftliche Methodik, da damit die öffentlich, massenmedial sichtbaren Formen und Phänomene, die als ‚digital‘ wahrgenommen werden, auch in ihrer Wirkmächtigkeit untersucht werden können. Hier kommt eine wesentliche paradoxe Eigenschaft der digitalen Domäne zum Tragen, die ich in Anlehnung an Rodowicks Überlegungen zum *Virtual Life of Film* entwickelt habe. Rodowick beschreibt beim Film dessen «no persistent identity»¹¹. Die variable Spezifik basiere auf Vorstellungen von Virtualität.¹² Dies liegt auch den nachfolgenden Ausführungen zugrunde.¹³

Tragende Idee ist, dass die digitalen Informationen an sich polymorph sind; d. h. je nach Speicher-, Wieder- und Ausgabesystem sind die Erscheinungsformen wandelbar. Damit stellt sich aber die Frage, wie man den Referenzrahmen setzt, um die Ästhetik der Bilder zu definieren und zu qualifizieren. Im Bereich der audiovisuellen Bewegtbilder orientiert man sich bei den Erscheinungsformen insofern an dem (älteren) Medium Film: Wenn das Spezifische am Digitalen ist, dass es – nach Rodowick – nichts Spezifisches hat und sich vielmehr genau darüber definiert, dann werden *die Kontexte* der Erscheinungsweisen der digitalen Domäne entscheidend. Digitaler Film bedeutet insofern, dass es sich hier um eine Anwendungsweise des Digitalen handelt, die sich auf das Medium Film bezieht. Die Erscheinungsform der digitalen Daten orientiert sich an bestimmten gedanklichen Frameworks, d. h. Referenzrahmen, die dem Film zugeschriebene Eigenschaften zu simulieren scheinen – mit all den Diskursen um Film, in dem komplexen Zusammenspiel aus Technologie, Ästhetik und Ökonomie.¹⁴

Dies bedeutet, dass das historisch gewachsene Medium Film – mit all den Unschärfen, der Perspektivenvielfalt und den Varianten in der Definition seiner Spezifik – zur Hauptreferenz der Erscheinungsweisen der digitalen Daten wird. Da aber eben das Verständnis vom Medium Film ebenso heterogen, wandelbar wie histo-

10 Vgl. hierzu auch Thomas Elsaesser, der den Begriff «Zirkulation» als maßgebliche Gedankenfigur für ‚Digitalisierung‘ nennt; Th. E.: *The New Film History as Media Archaeology*. In: *Cinemas*, Volume 14, numéros 2–3 (Printemps 2005), S. 75–117, S. 2. Vgl. ferner auch meine Ausführungen in Franziska Heller: «Prettier than Ever». Die digitale Re-Konstruktion von Filmgeschichte und ihre Versprechen. In: Knut Hickethier, Harro Segeberg (Hrsg.): *Digitalität und Kino*. München: Wilhelm Fink. S. 253–274. (erscheint im Mai 2012).

11 David N. Rodowick: *The Virtual Life of Film*, S. 23.

12 Vgl. ebd., S. 10, 13 u. 19. Rodowick verbindet diese Überlegungen mit der Profilierung von Film Theorie für die Beschäftigung mit der aktuellen Medienentwicklung. Auch geht er auf Fragen der Disziplin ‚Cinema Studies‘ ein.

13 Vgl. ebd.

14 Vgl. Giovanna Fossati: *From Grain to Pixel. The Archival Life of Film in Transition*. Amsterdam: University Press 2009, hier bes. S. 16 u. 137ff.

risch bestimmt ist, muss man genau die Milieus¹⁵ berücksichtigen, also das, was «Film» im jeweiligen Kontext bedeutet.

Hier ist die konstruktivistische Perspektive der Filmhistoriographie entscheidend¹⁶: Geschichtlichkeit von Film und Filminhalten wird im Folgenden vornehmlich als Wahrnehmungseffekt beschrieben, genauer: Die Phänomene werden unter wahrnehmungs- und erinnerungsgeschichtlichen Aspekten gesehen, sowie unter Berücksichtigung neuer, aktueller Eindrücke und Attraktionen. Historizität ist insofern keine faktisch, empirisch fixierbare Qualität, sondern vielmehr eine *medial vermittelte, ästhetische Kategorie*. Diese verbindet sich mit bestimmten Gebrauchsformen. Ich schließe hierbei an die aktuelle Tendenz zur (semio-)pragmatischen Herangehensweise an Probleme der Digitalisierung von Film an.¹⁷

Schließlich ist zu betonen, dass die Digitalisierung (als Speicher- und Distributionsmedium) nicht grundlegend neue Probleme schafft. Vielmehr ist zu fragen, wie alte Diskurse im Kontext der Digitalisierung wieder auftauchen und zirkulieren.

3. «Join the Blu Revolution»: Die technische Gegenwart und filmische Vergangenheiten

Einige Fakten zur Erinnerung: Die Blu-ray-Disc (BD) als digitales optisches Speichermedium bedeutet in erster Linie – so das Vermarktungsargument – eine gegenüber der DVD gesteigerte Datenrate sowie eine erhöhte Speicherkapazität. Es können wesentlich mehr Bild- und Toninformationen auf ihr gespeichert werden (ca. vier- bis fünfmal so viel). Das Lesen der Blu-ray-Disc basiert auf einer Technik, die einen Laser mit der Wellenlänge von 405nm verwendet. Der Laser erscheint dadurch tief-violett. Er ist näher als bei der DVD am Datenträger. Durch den geringeren Abstand kann ein Objektiv mit günstigerer numerischer Apertur eingesetzt werden, das den Strahl effizienter bündeln kann. Somit können Schreibfehler und stärkere Streu-

15 Vgl. Alexandra Schneider: Kann alles außer Popcorn, oder Wann und wo ist Kino? In: Philipp Brunner, Jörg Schweinitz, Margrit Tröhler (Hrsg.): *Filmische Atmosphären*. Marburg. Schüren 2012. S. 91–106, hier S. 100.

16 Zum Stichwort «Medienarchäologie» vgl. etwa Thomas Elsaesser: History and Hyperbole. The Archaeology of Interactive Systems. In: Ulla Britta Lagerroth et al. (Hrsg.): *Interart Poetics*. Amsterdam et al.: Rodopi 1997, S. 337–340. Ders.: Pragmatik des Audiovisuellen. Rettungsboot auf der Titanic? In: Gottfried Schlemmer (Hrsg.): *Kinoschriften 4*. Wien: Synema 1996, S. 107–120. Vgl. auch die einschlägigen Arbeiten von Frank Kessler: In seinen Überlegungen, die er in Anlehnung an Roger Odin entwickelt, macht Kessler heuristische «tools» stark, die eine Perspektive ermöglichen, welche zum einen eine theoretische Reflexion des Quellenmaterials («Original»), zum anderen aber gleichzeitig die Historizität der Gegenstände in den Blick nimmt. Schließlich verbindet er sein Plädoyer für einen «pragmatic turn» (2007) mit der Reflexion des Begriffs «Dispositiv». Frank Kessler: Filmgeschichte und Filmkopien. In: *Kinoschriften 5*. Wien: VWGÖ 2002, S. 199–209. Ders.: Historische Pragmatik. In: *montage/av*. 11/2/2002. S. 104–112. – Ders. (2007): Notes on Dispositif. Work in progress. <http://www.let.uu.nl/~frank.kessler/personal/disposErs.tifs.html> (09.02.10).

17 Im Kontext der Restaurations- und Archivtheorie vgl. die konstruktivistischen, pragmatischen Ansätze bei Giovanna Fossati: *From Grain to Pixel* sowie Karen F. Gracy: *Film Preservation*. Chicago: The Society of American Archivists 2007.

ungen verhindert werden. Wenn die Blu-ray aus stabileren Materialien gebaut wird, können höhere Drehzahlen als bei einer Scheibe aus Polycarbonat erreicht werden, was in einer höheren Übertragungsrate resultiert. Die Daten werden etwa viermal so schnell wie bei einer DVD bei gleicher Rotationsgeschwindigkeit gelesen.¹⁸

Die angepriesene Interaktivität der Blu-ray-Disc liegt vor allem in der Spezifikation der in Java programmierten Menü-Struktur begründet.¹⁹ Die Programmiersprache Java wird auch für Websites verwendet. Zusammen mit dem erhöhten Speicherplatz und der schnelleren Übertragungsrate wird so die Implementierung von Mini-Games, verschiedenen Fenstern mit unterschiedlich ablaufendem Content (z. B. Primärfilm und Making-of) oder weiteren Tools möglich, die ähnliche Charakteristika von Social Media à la Facebook besitzen: So verspricht Warner (Bros.) Home Video in seinem Blu-ray-Clip Live Chats mit Regisseuren wie etwa Christopher Nolan.²⁰

Wichtig zu erwähnen ist, dass die Blu-ray-Disc technologisch nicht zwangsläufig der Nachfolger der DVD wurde (vgl. hierzu den sogenannten *Formatkrieg* gegen Mitbewerber HD DVD und VMD, der im März 2008 entschieden wurde).²¹ Auch ist die Bezeichnung «Nachfolger» mit Vorsicht zu benutzen. Es gilt zu beachten, dass das Sich-Durchsetzen der Blu-ray Disc als Wiedergabe- und Speichermedium vor allem auf «Lagerbildungen» bzw. Konsortien seitens der Wirtschaft zurückzuführen ist, bei dem die Entscheidung der Hollywoodstudios als den größten ökonomischen Akteuren (bes. 20th Century Fox 2007, später Warner Bros.) eine wichtige Rolle spielte. Die dauerhafte Stellung der Blu-ray-Disc als materieller Träger wie auch als (längerfristiges) Speichermedium wird zum Teil sehr kritisch gesehen²², wie *The New York Times* anschaulich bereits 2009 titelte: «Blu-ray's fuzzy future». ²³ So wird

- 18 Vgl. Christoph Prevezanos: *Computer Lexikon 2012*. München: Markt und Technik 2011. S. 124. – Vgl. auch Newsticker der *Süddeutschen Zeitung* <http://newsticker.sueddeutsche.de/list/id/1276907>, erschienen am 17.02.2012 (25.02.1212). – Matthias Kremp: Blu-ray Standard. So sehen ultrascharfe Sieger aus. In: *Spiegel Online*, <http://www.spiegel.de/netzwelt/spielzeug/0,1518,536240,00.html>, erschienen am 19.02.2008. Desgl. der Artikel: Technik, Geräte, Filme – alles über Blu-ray. In: *Computerbild*. In: <http://www.computerbild.de/artikel/avf-Ratgeber-Kurse-Wissen-Blu-ray-Player-Filme-Technik-2703904.html> (beide 25.02.2012). Last but not least: Eintrag «Blu-ray-Disc» auf Wikipedia: <http://de.wikipedia.org/wiki/Blu-ray-Disc> (12.01.2012).
- 19 Vgl. hier zur Einführung in die Spezifikation <http://en.wikipedia.org/wiki/BD-J> (29.02.2012). Die Interaktivität wird durch die Einstellung der Blu-ray-Player gewährleistet. Interessanterweise wird dies in den entsprechenden Clips nicht explizit gesagt, sondern vielmehr der Eindruck erweckt, man müsse auch einen internetfähiges HD TV-Gerät besitzen. Letztendlich ist dieses aber nur «notwendig», um die Bildqualität zu steigern.
- 20 Vgl. den Warner (Bros.) Home Video Trailer zur Blu-Ray http://www.youtube.com/watch?v=V67NdO_pr_w&feature=related (10.01.20112).
- 21 Vgl. hierzu die ausführlichen Nachweise in Anmerk. 17.
- 22 Vgl. etwa Hartmut Gieselmann: Blaues Gedächtnis. Professionelle Datensicherung der nächsten Generation. In: *c't*, Nr. 6, 2004. S. 196ff.; zur Haltbarkeit von DVDs vgl.: Ders.: Silberne Erinnerungen. Archiv-DVDs im Langzeittest. In: *c't*, Nr. 16, 2008, S. 114–121. Auszüge des Artikels auf <http://www.heise.de/ct/artikel/Silberne-Erinnerungen-291658.html> (25.02.2012).
- 23 Matt Richtel/ Brad Stone: Blu-ray's fuzzy future. In: *The New York Times*, 05.01.2009, <http://www.nytimes.com/2009/01/05/technology/05bluray.html> (25.02.2012).

die BD hier bereits als «Übergangsmedium» – «a transition technology»²⁴ – bezeichnet, da sich die Film-Distribution – so die Prognosen vor allem in den USA – zunehmend in Richtung «Cloud-Ära» (Online-Vertrieb à la iTunes) bewege.²⁵

Die Blu-ray-Disc ist deshalb im Folgenden insofern ein interessanter Untersuchungsgegenstand, da sie noch die Idee eines materiell vorhandenen Trägers beinhaltet, aber schon stark mit der Vorstellung einer interaktiven Verbindung über das Web funktioniert (genannt «BD-Live»). Darüber hinaus wird sie aktuell als das neueste Trägermedium in Deutschland beworben (dies ist aber auch schon ein Zeichen für die Historizität des Diskurses, bedenkt man den schnellen technologischen Wandel und die Unabgeschlossenheit der Diskussion). In der Diskussion um die Rolle der BD im Filmvertrieb finden sich bereits zentrale Topoi und Widersprüche, die – so meine These – das momentane, zum Teil paradoxe Abhängigkeitsverhältnis von Vorstellungen von «Film» und digitalen Datenformen kennzeichnen.

Der Universal Clip zur Blu-ray 2010: «Join the Blu Revolution»²⁶

Der Universal Clip aus dem Jahr 2010 zur Bewerbung der Blu-ray-Disc als Speicher- und Wiedergabemedium von Filmen erweist sich als sinnliches Achterbahn-Erlebnis, das einen appellativen Exzess²⁷ in nur 1:52 Minuten entwickelt. Es ist der Aufruf an den Konsumenten, die eigene Filmsammlung auf einen neuen digitalen Träger umzustellen.

Besonders hervorzuheben ist die Tatsache, dass der im Folgenden analysierte Clip im Gegensatz zu anderen dieser Art *keine* Voice Over verwendet, die die technischen Neuheiten und ihre Versprechen erklärt. Das vorliegende Beispiel verlässt sich nahezu allein auf die sinnliche Kraft audiovisueller Bilder, und dies ist exemplarisch für die besondere Bedeutung der audiovisuellen Bewegtbildwirkung für die Wahrnehmung von dem, was wir als «digital» begreifen.

Die erste Einstellung ist schon emblematisch für die Botschaft. Die Augen werden geöffnet für die neue Sichtweise: Wie von einer augenförmigen schwarzen Maske gerahmt, erblickt man einen fahl-blauen, luminiszierenden bühnenartigen, runden Raum, in den sekundenschnell aus der Zuschauerrichtung das Universal-Logo rast. Die Lichtreflexionen erinnern verschiedenartig an Spotlights. Die momenthafte Blendung des Zuschauerblicks und die «Lens Flares» einiger dieser Spots erinnern an den Bildstil von Regisseur Michael Bay, wie er sich in dessen technizistisch,

24 Ebd.

25 Vgl. auf Focus.de http://www.focus.de/digital/handy/technik-blu-ray-disc-der-durchbruch-nach-zehn-jahren_aid_715143.html (22.02.2012).

26 Abrufbar unter <http://www.youtube.com/watch?v=3YgkHPcr2I4&feature=related> (letzter Aufruf 01.03.2012).

27 Vgl. hierzu allgemein Vinzenz Hediger: *Verführung zum Film*. Marburg: Schüren 2001. Hediger beschreibt die formalen Kennzeichen von Filmtrailern u. a. mit Redundanzen (semantischer Dichte), hoher Reizdichte, semantischen Kontrasten und hohen Schnittfrequenzen; vgl. ebd. S. 230.

artifiziiell anmutenden Kamerästhetik in seinen Filmen von *THE ISLAND* (2005) bis *TRANSFORMERS* (2007) findet.²⁸

Mit einer hellen Lichtkugel, die laserartig über das Logo von der Seite fährt – dies ließe sich auch als verfremdete Anspielung (da nicht blau!) auf die Leseweise der Disc sehen –, wird der Schriftzug gedreht und enthüllt somit die «neue» Seite von Universal: In dunklerem, etwas schraffiertem Blau manifestiert sich das «Blu-ray Disc™»-Logo. Das große, darüberstehende B ist halb gerahmt von einem Halbkreis, der ikonisch die runde Form der Disc zitiert. Über diese Form wird schon deutlich: Man ist weit entfernt von der linearen Struktur eines fotochemischen Filmstreifens. Dazu hört man treibende, leicht repetitive Musik. Das Blu-ray-Disc-Logo materialisiert sich nur für Sekundenbruchteile, bevor wieder ein neuer Schriftzug aus der Zuschauerrichtung auf der horizontalen Achse geflogen kommt. Man liest nun die Bedingung: «When Blu-ray joins forces...» Der Schriftzug glitzert leicht im Licht in der hellblauen Umgebung. Er rast nach nur kurzem Stillstand wieder auf den Zuschauer zu.

Es folgt die audiovisuelle Vorbereitung auf die Konsequenz dieser Bedingung: Russell Crowe in Nahaufnahme aus Ridley Scotts *ROBIN HOOD* (2010). Im Bildvordergrund leicht unscharf der gespannte Bogen, Crowes konzentriertes Gesicht zur Hälfte mit Blut überströmt. Die Einstellung vermittelt vor allem ein Innehalten in der Bewegung. Dies geschieht über die besondere, plötzliche, unvorbereitete Nähe zu Crowes Gesicht, dessen Körper sich in extremer Zeitlupe nur minimal zu bewegen scheint. Es bedeutet einen visuellen Rhythmuswechsel im Vergleich zu dem vorher abstrakten Bildraum. Gleichzeitig illustriert das Bild auch motivisch ein retardierendes Spannungsmoment. Der Bogen wird gespannt. Man wartet, bis der Pfeil, das Geschoss losgelassen, die Kraft entfesselt wird. Es ist die sinnliche Vorbereitung des Zuschauers auf die Konfrontation mit etwas Unbekanntem.

Und der Clip nimmt die Konfrontation entschlossen an: Mit energischem Schritt tritt ein Junge in einer Gasse direkt auf die Kamera zu und reißt sein Hemd auf, um

28 «Lens Flare» bezeichnet die sichtbare Reflexion und Streuung von Gegenlicht in einem Linsensystem – auch bezeichnet als Blendenfleck oder Linsenreflexion. Beim Film treten sie meist bei Einsatz mit anamorphotischen Objektiven auf, wenn sich eine helle Lichtquelle knapp außerhalb des Bildes befindet (vgl. Barbara Flückiger: *Visual Effects. Filmbilder aus dem Computer*. Marburg: Schüren 2008, S. 511). Diese Reflexionen werden von Regisseuren wie Michael Bay oder J.J. Abrams als Stilmittel eingesetzt. Letzterer begründete den exzessiven Einsatz etwa in seinem *Star Trek*-Film (2009) damit, dass diese Bildästhetik für «episches Kino» («big Screen») stehe (vgl. J.J. Abrams Voice Over in «on lens flare» auf <http://www.youtube.com/watch?v=hiAToA3qZcI>; 16.01.2012). Interessant ist hier, dass Michael Bay dies auch in seinen *Transformers*-Filmen nutzt. Denn der Effekt verweist doch eigentlich auf ein tatsächlich anwesendes, optisch aufzeichnendes Linsensystem. Diese ursprüngliche Konnotation wird nun genutzt, um in computergenerierten Bildern (etwa den *Autobots*-Aufnahmen in der *Transformers*-Reihe) eben eine solche Aufzeichnungsinstanz wieder mit zu implementieren, obwohl diese doch bei den Aufnahmen der Roboter eigentlich abwesend ist. Dies ist ein Verfahren zum Suggestieren einer größeren Wirklichkeitsnähe – scheinbar verweisend auf eine profilmische Realität; vgl. hierzu Barbara Flückiger: *Visual Effects*, S. 351–352.

ein Superhelden-Kostüm zu entblößen (Ausschnitt aus *KICK ASS*, 2010). Die Bewegung des Jungen auf die Kamera zu führt kurz zur Verdeckung des Blicks, um dann direkt in Johnny Depp als einer der *PUBLIC ENEMIES* (2009) überzugehen, der sich wagemutig an einem Seil in Richtung Kamera schwingt.

Der vermittelte Bewegungsdrang findet sein Ziel in der argumentativen Zusammenführung («joint forces») der Techniken: Auf der blauen Bühne wird in einem weiteren Schriftzug der technische Partner der Blu-ray Disc im «Kampf»: («Blu-ray joins forces») vorgestellt: nämlich «with your HD TV». Zu beachten ist hier, HD TV ist in der Rhetorik des Clips keine weitere notwendige Anschaffung für den Konsumenten, sondern vielmehr ein Waffenbruder der Blu-ray, deren gemeinsame Macht es gilt, (in ihrer Wirkungsästhetik) zu entdecken.

Das angenommene Film-Publikum wird kurz darauf thematisiert und in Hab-Acht-Stellung versetzt. In einer seitlichen Kameradrehung werden Russel Crowe und sein Gefährte in der *GLADIATOR*-Arena (2000) umrundet, sie schauen in die Ränge des Publikums: ein Sich-Vergewissern des Publikums. Schauen auch alle zu?

Die Musik treibt weiter auf den Höhenpunkt zu: Ein Mann springt über ein Hausdach, dann ein anderer über eine Gasse: Der Hulk (*THE INCREDIBLE HULK*, 2008) attackiert die Kamera frontal. Kurz bevor sein Körper den Blick verdeckt, wird die entscheidende Frage im blauen Raum gestellt: Was gewinnt man bei dieser Revolution? «What do you get?»

Dass hier etwas Neues präsentiert wird, wird noch einmal betont: Was bietet uns die Universal Blu-ray-Disc technologisch dar? Der Vater aus *CORALINE* (2009) präsentiert es in einer buchstäblich ausladenden Geste. Mechanische Roboterhände kommen aus einem Piano auf die Kamera zu und öffnen sich bereitwillig.

Das, was man zu sehen bekommt – so dass Versprechen –, ist eine neue raumzeitliche Erfahrung, in der wir Dinge so sehen, wie es sonst nicht möglich ist – und menschliche Handlungen, die jenseits bekannter menschlicher Fähigkeiten liegen. Dies zeigt uns das Hit-Girl aus *KICK ASS* mit ihrer überraschenden Kampfeskunst wie auch die Kamera, die uns in der Vogelperspektive eine Pistolenladung fast zum Greifen nah kommen lässt. Vermittelt wird ein qualitativer Sprung in der menschlichen Entwicklung und in der raumzeitlichen Sinneswahrnehmung.

Der qualitative Sprung, Sinneserweiterung und zeitliche Paradoxa

Es ist auch ein *chronologischer* Sprung. Es fragt sich nur wohin, wenn der folgende Ausschnitt eigentlich filmhistorisch einen Schritt zurück auf der zeitlichen Leiste bedeutet. Was man nun sieht, ist nämlich eine seitliche Einstellung auf ein (hinlänglich bekanntes) Auto auf einem Parkplatz, das in einer Feuerwolke aufgeht. Man ist nun «zurück in der Zukunft» (*BACK TO THE FUTURE*, 1985): Marty McFly (Michael J. Fox) und Professor Brown (Christopher Lloyd) schauen erstaunt mit einer überdimensionalen Fernbedienung in der Hand, als die Kamera in Untersicht an sie heran fährt. Es sind altbekannte Bilder, Impressionen eines ikonischen Films der 1980er Jahre. Diese werden – so der Eindruck – ein wenig länger stehen gelassen,

als die vorherigen Snippets aus den aktuelleren Filmen, vielleicht um ein deutliches Wiedererkennen zu ermöglichen. Denn dieser altbekannte, über 20 Jahre alte Filmausschnitt erzählt gerade über seine ikonographischen Kürzel den technologischen Sprung in die Zukunft der Sinneswahrnehmung via Blu-ray. In der Dramaturgie des Clips ist es der Moment der Einführung des größten qualitativen (technischen) Unterschieds. Denn der blaue Schriftzug liefert sofort den Kommentar (und die Antwort auf die zuvor gestellte Frage nach dem Effekt der «joint forces»): «5 x picture quality of DVD».

Die neue Qualität, die über Bildinhalt, Denotation und Botschaft vermittelt wird, wird nun auch somatisch-kinästhetisch wirksam ausgestellt: Die fünfmal höhere Bildqualität wird mit einem PoV in einer animierten Welt kommentiert (Ausschnitt aus dem Animationsfilm *DESPICABLE ME*, 2010). Der PoV lässt den Zuschauer in die Tiefe einer Achterbahn-Fahrt auf einem Jahrmarkt stürzen: So radikal soll das neue Seherlebnis sein. Visuell wird dies verstärkt in dem folgenden Gegenschot auf die schreienden Insassen des Achterbahn-Wagens. Mit weit aufgerissenen Augen starren sie in das, was da gleich kommen möge.

Interessant ist besonders an dieser Stelle, dass ausgerechnet die Blu-ray-Disc, die sich medienhistorisch so weit von dem, was «Film» Anfang des vorigen Jahrhunderts bedeutete (vor allem Filmstreifen), entfernt zu haben scheint, nun motivisch sowie konnotativ wieder auf den Jahrmarkt und das «Cinema of Attractions» rekurriert.²⁹ Die mit dem filmischen Medium auf den Kopf gestellte menschliche Raum- und Zeitwahrnehmung wird in der Zukunftsperspektive von Blu-ray aktualisiert: Dies zeigt im Clip der folgende PoV, als die Achterbahn in ein Looping rast. Schon Rodowick (2007) hat eben diese medienhistorische Parallele aufmerksam gemacht, wenn er schreibt, dass etwa das Aufkommen der Nickolodeons in ähnlicher Weise die Wahrnehmung der Zeitgenossen verändert habe wie heute die Digitalisierung der Medien.³⁰

Nachdem der Clip also die neue Wahrnehmungsform (via Blu-ray) als «auf den Kopf stellend» eingeführt hat – werden alle Kräfte («forces»³¹) freigesetzt. In Detailaufnahme sieht man nun, wie endlich der eingangs von Russel Crowe gespannte Pfeil in extremer Slow-Motion den Bogen verlässt. Einen Beweis für die besondere Bewegungsqualität – und gleichzeitig auch einen Hinweis auf die besondere Detailfreude der Bildqualität – stellen die Wassertropfen dar, die wie ein Schweif, den Moment des Freisetzens begleiten. Sie machen die Bewegung ansichtig.

29 Vgl. überblicksartig zu dem von Tom Gunning geprägten Begriff und seiner Rezeption: Ivo Blom: *Cinema of Attractions*. In: Richard Abel (Ed.): *Encyclopedia of Early Cinema*. New York, NY: Routledge 2005. S. 178–183. S. 178f. Ferner einführend zum Verhältnis von Achterbahn und Early Cinema: Lauren Rabinovitz: *Amusement Parks*. In: Ebd. S. 31–32.

30 Vgl. David N. Rodowick: *The Virtual Life of Film*, S. 2; ferner zu narrativen Registern und zur Darstellung von «Digitalem» in Fiktionsfilmen: ebd. S. 5f.

31 Der Wortgebrauch «force» lässt neben dem offensichtlichen Rekurs auf Kampfmetaphern auch eine Assoziation an die *STAR WARS*-Filme und den kultischen Satz «May the force be with you» zu.

Übermenschliche Kräfte werden freigesetzt – so der Eindruck –, wenn «the incredible Hulk» über ein Gebäude springt. Im Close Up bedroht der Hulk uns mit einem Urschrei. Mittlerweile hat sich ein Chor in die treibende, archaisch anmutende Musik des Clips gemischt.

Die Konsequenzen der Mutation der Wahrnehmung werden momenthaft gezeigt. Eine Pupille verändert sich, ein Close Up zeigt eine Hand, die sich zur tierischen Klaue entwickelt, im Profil fletscht THE WOLFMAN (gespielt von Benicio del Toro, 2010) die Zähne.

Nicht nur der menschliche Körper wird transformiert, sondern auch sonstige Ordnungen und Formationen – immer unter dem Vorzeichen einer aggressiven, kampfbetonten Grundstimmung. In einer gelben (Wüsten-)Landschaft mäht ein Flugzeug Bataillone von Soldaten nieder, ein Tank explodiert, während er über ein Auto fliegt. Herkömmliche (außerfilmische) raum-zeitliche Ordnungen gelten in diesem Universum nicht mehr, Details bekommen ihre eigene Dauer und Ästhetik: Wenn Jon McAvoy seine Pistole in Zeitlupe zückt und die Kugel an Angelina Jolies Gesicht vorbeischießt, bewegt sich im Hauch nur eine Haarsträhne (WANTED, 2008).

Die akustische Überwältigung: Einhüllung, Affizierung

Im Folgenden werden nun mit dem Schriftzug «Cinema quality surround sound» auch die spezifische Tonqualität und ihre affizierenden Potenziale beworben. Wie zum Beweis der elementaren Ausmaße der neuen Qualität sieht man in Untertiteln Peter Jacksons KING KONG (2005) sich auf die Brust trommeln und seinen bekannten Urschrei ausstoßen. Kurz darauf wird die Überwältigungsästhetik mit ihrer Wirkung auch im Bild dargestellt: Eine Energie-Welle geht von einer Konzertbühne aus und erfasst das gesamte diegetische Publikum vor der Bühne (SCOTT PILGRIM VS. THE WORLD, 2010).

Dies findet sich auch auf der wirkungsästhetischen Ebene des Clips gespiegelt. Das bewusste Setzen auf kollektive Erinnerungsformationen erscheint wie ein aktives Einbinden des Zuschauers. Es wird damit gespielt, dass Erinnerungen an bekannte Filmbilder – ältere wie neuere – aktiviert werden: Denn der Clip geht über in einen der bekanntesten Schreie der Filmgeschichte: Marion (Janet Leigh) in der Dusche in Alfred Hitchcocks PSYCHO.

Es mutet schon ein wenig makaber an: Ausgerechnet hier, wenn man an einem höchst meisterhaft inszenierten filmischen Mord teilhat, der filmhistorisch und – theoretisch seine Brisanz eben durch die wirkungsästhetische und psychologische Einbindung des Zuschauers erhält, erscheint der Slogan «interactivity redefined».

Wieder wird anschließend die neue Interaktivität an Kampfmetaphern und an die Konfrontation (über)menschlicher Körper gebunden: Aus SCOTT PILGRIM... wird in einer intermedialen Ästhetik, gespeist aus Computer-Spiel-Elementen und Repräsentationsformen von Sound im Comic, der Impact eines Faustschlags als Schriftzug visualisiert («Kroww»).

Zirkulation der Bilder: U-Control

Auf diesen visuell illustrierten (Pauken-)Schlag folgt ein kurzes Innehalten der Musik. Dann die Aufforderung: «Take control of your own movie». Was das im digitalen Distributionskontext von Blu-ray bedeuten soll, zeigen die folgenden Bilder. Es werden mehrere verschiedene Kader als Screens gezeigt, die um das «Take control»-Diktum kreisen. Es entstehen Mise-en-abyme-Bildstrukturen: «Bild in Bild-», oder neologistisch im digitalen Vokabular: «Picture in Picture»-Konfigurationen, werden vorgeführt. Einer der Bildschirme, in dem die Funktionsbezeichnung «U-Control» (i. e. «You control») steht, rast in den Vordergrund.

In den nun wild rotierenden Bildschirmen erscheinen die unterschiedlichen anwählbaren Ebenen wie etwa «Video Commentaries» mit Moderatoren. Es entsteht der Eindruck von clusterförmiger Vervielfältigung der Bewegung. Die Gleichzeitigkeit der Ebenen wird in der Ko-Präsenz der Screens vorgeführt.

Von oben fliegt nun ein I Phone/Smart Phone ins Bild: «Bonus content to go – interact with your mobile device». In dem Phone-Screen scrollen, nun um 90 Grad gedreht, wieder THE WOLFMAN-Bilder. Die Features werden visuell vorgeführt: mehrere Frames illustrieren die «Chapter Selection».

Remediation³² und Mediengeschichte

Der Screen des Smart Phones wird im Folgenden zur Fernbedienung «Remote Control and more». Das für die Blu-ray entscheidende Mantra «Take control of your own movie» rauscht unablässig vorbei. Die Fernbedienung wird als medienhistorisches Artefakt zitiert. Sie konnotiert symbolisch die mögliche Aneignung von Bildern: Zum einen kann man in den Bildern navigieren. Zum anderen verweist sie damit auch auf die räumliche Verlagerung der ehemaligen «Kino»-Bilder aus dem öffentlichen Raum in den Home Bereich.³³ Zugleich ist es aber auch eine aktualisierte Version der Fernbedienung: Interaktion, Bildaneignung und Kommunikation kommen im Gerät zusammen: Die «Fernbedienung» ist nur noch ein Tool innerhalb des Smart Phones.

Unter den Schlagworten «Aneignung» und «Kontrolle» über Bilder wird nun die «Lebendigkeit» des Mediums beworben. Die eingeführte Funktion «BD-Live» steht für die neue Interaktivität, in der man sich über Internetkonnektivität zusätzliche «Bonus»-Materialien herunterladen kann. Bedenkt man, dass zu Beginn des vorigen Jahrhunderts die «Lebensnähe» des Mediums Film vor allem über seinen Ab-

32 Vgl. das bekannte Konzept von Jay David Bolter, Richard Grusin: *Remediation. Understanding New Media*. Cambridge, MA: MIT Press 1999. – Zur Kritik an diesem Konzept vgl. Barbara Flückiger: *Special Effect*, S. 400ff.

33 Vgl. hierzu die Studie von Hartmut Winkler: *Switching-Zapping. Ein Text zum Thema und ein parallellaufendes Unterhaltungsprogramm*. Darmstadt: Häusser 1991. Ausgangspunkt von Winklers Überlegungen ist die Trennung der Bedienungselemente von den (TV-)Geräten und die Platzierung der Fernbedienung beim Rezipienten, vgl. ebd. S. 10. Ähnlich dem vorliegenden Ansatz untersucht Winkler die Folgen der technischen Modifikationen in ihren Wechselwirkungen mit gesellschaftlichen, ökonomisch-politischen, kommunikativen und pragmatischen Aspekten.

bildungscharakter gepriesen wurde, so verlagert sich nun die Idee auf «Live». In der Verbindung der Begriffe «Live» und «Interaktivität» wird an sich eine Vorstellung von Anwesenheit und Ko-Präsenz vorgegaukelt, die eine Interaktion in der außer-medialen Wirklichkeit zum Vorbild hat. Die neue Nähe entsteht aber hier zu exklusivem Content und zu Previews – zu einem exklusiven Zugang zu neuem Material und Wissen. «Live» bedeutet nicht die Nähe zu einem besonderen außermedialen Ereignis, sondern man verbleibt in einem selbstreferenziellen medialen Universum, das (in diesem Falle) von ökonomischen Interessen strukturiert wird.

Wichtig ist insofern, dass man mit diesem Live-Gedanken in ein eigenes sinnliches Universum eintaucht. Ver-sinn-bildlicht wird die bizarre Verbindung von Interaktivität und Immersion in eben jenes Universum mit einem freien Fall in die Tiefe: Ein Superheld im roten, geflügelten Kostüm wirft sich in den freien Fall vom Dach (KICK ASS): «You’ve got the HDTV» – dafür gibt es Applaus mit Bildern aus DESPICABLE ME (2010).

Es folgt die humorvolle Antizipation des Augen öffnenden Effekts, wenn man sich denn der Technik hingibt: Der nackte Alec Baldwin fragt: «What?», Steve Martin ruft aus «Wow!» und Meryl Streep hält sich überwältigt die Hand vor den Mund (alle aus IT’S COMPLICATED, 2009).

Unleashing Moments: Das volle Potenzial erleben

«Now unleash its full potential» – es folgen kraftvolle Bilder, die jeweils das Bewegungsmoment von sich entfaltender Kraft vermitteln: HIT GIRL führt einen martialisches Tritt aus, ein bewaffneter Mann wird überwältigt durch einen Gegner, der durch ein Fenster springt. Es sind allesamt Snippets, die Übermenschliches zitieren, das über die normale physische Kraft gegenüber den Gegenständen und über physikalische Gesetze hinausgeht.

Dies führt zur zentralen Botschaft und (Kauf-)Aufforderung: «Join the Blu Revolution». Zwei übermenschliche Fäuste prallen im Close-Up aufeinander (HELLBOY 2: THE GOLDEN ARMY, 2008) «For true High-Definition». Es scheint wie eine antizipierte Verbeugung vor der technischen Leistung und der Wahrheit («true»): Der Zirkusdirektor in CORALINE verbeugt sich, Kinder applaudieren. Die nun gezeigte Konsequenz versinnbildlicht Freiheit und Hingebung an das Gefühl: MAMA MIA!-Meryl Streep (2008) springt von einem Hafensperrwerk ins Meer: In Zeitlupe fliegen ihre Haare, sie schwebt, bevor sie eintaucht.

Nun werden Gesten des «Erfasst-Werdens» montiert: Bei SCOT PILGRIM... schaltet buchstäblich das Gehirn von «no clue» auf «gets it». Es folgen «Erfassungsmomente», in denen plötzlich ein Objekt energisch angegriffen wird: Brad Pitt aus INGLORIOUS BASTERDS im weißen Smoking wird seitlich von einem Nazi umgerissen; ein Flugzeug schwebt über dem Empire State Building, um – auch diese Szene ist bekannt – unvermittelt von KING KONG (2005) attackiert zu werden.

Am Ende schließt sich der Kreis: Die Kraft ist entfesselt, der Kampf, die Überwältigung angesichts der neuen technischen Qualität kann beginnen: Russel Cro-

wes ROBIN HOOD taucht in Zeitlupe aus dem Wasser auf und erhebt mit einem lauten, hallenden Schrei sein Schwert. Die Revolution, das Auflehnen hat begonnen: «For true High Definition.»

Schlüsselreize und Warenästhetik

Nach Vinzenz Hedigers Studie *Verführung zum Film* ist eine Hauptfunktion des (Film-)Trailers, Begehren zu wecken.³⁴ Im Kapitel «Nostalgia for the Coming Attraction»³⁵ wird beschrieben, wie Clips, die Filme bewerben, Erinnerungen an frühere filmische Genüsse und Erlebnisse instrumentalisieren, um sie als Projektion auf das Kommende, als das zu Konsumierende positiv zu nutzen.³⁶ Hediger verwendet den Begriff der «virtuellen Erinnerung». Es gehe dabei, «um die Erinnerung an bestimmte Filme und Kinoerlebnisse, die beim Sehen von Trailern aktiviert wird und die in den Aufbau von Schlüsselszenarien einfließt.»³⁷ Und weiter: «Das Schlüsselszenario (was ich mir unter dem Film vorstelle, wenn ich ihn sehen will) basiert notwendigerweise auf dem narrativen Image (der Information, die mir zur Verfügung gestellt wird) und auf der Erinnerung an die Werbebotschaft (was von dieser Information hängenbleibt).»³⁸

Mit Blick auf den hier besprochenen Gegenstand und vor allem das beworbene Produkt, möchte ich in Anlehnung an Hediger, wenn er von «Schlüsselszenarien» spricht, von Schlüsselreizen oder *-spannungen* sprechen. Einer der wichtigsten Punkte in den vorliegenden Überlegungen ist die Tatsache, dass in dem Beispielclip kein singulärer Film, sondern eine Technologie bzw. eine Technik beworben wird. Wenn nach Hediger Trailer Unterhaltungswerte simulieren³⁹, so simuliert der Universal-Clip das Unterhaltungspotenzial der Blu-ray-Disc auf einer übergeordneten Ebene. Vor diesem Hintergrund ist das «narrative Image» zu modellieren. Es kann zwangsläufig nicht wie bei einem einzelnen Film auf eine bewusst lückenhaft ange deutete Story des beworbenen Films verweisen. Vielmehr wird über die fiktionalen, extrem kurzen Filmausschnitte ein Cluster von mitschwingenden «Stories» der zum Teil sehr aktuellen Produktionen massiv übereinandergelegt und ineinander verschachtelt. Die Filme werden zudem auf einzelne Bewegungs-Bilder reduziert und neu montiert. Dadurch entsteht eine ganze Reihe von neuen sinnlichen Reizen und Attraktionen.

Die Reduktion auf Bewegung und Rhythmus, die immer wieder auf die sinnliche Affizierung, wenn nicht gar Überwältigung des Zuschauers, im wahrsten Sinne «auf ihn» zielt, findet visuell ihre Entsprechung im Leitmotiv des gespannten Bogens von

34 Vinzenz Hediger *Verführung zum Film*. Marburg: Schüren 2001. S. 225.

35 Ebd. ab 225ff.

36 «Eine besondere Rolle spielt dabei die Erinnerung: [...] als spezifische, bewusste Erinnerung an frühere Befriedigungserlebnisse, aber auch Enttäuschungen.» Ebd., S.229.

37 Ebd.

38 Ebd., S. 230.

39 Vgl. ebd., 235.

Robin Hood, bei dem es in der auf Rhythmus basierenden Dramaturgie des Clips darum geht, Kraftentfesselung zu vermitteln.

Diese Bewegungsspannung in Richtung einer Entladung der Kräfte steht im Dienste der sinnlichen Vermittlung einer «Revolution». Diese Revolution zur Durchsetzung der Blu-ray-Disc hat vielfältige Implikationen. Ästhetisch wird sie transponiert über eine Revolution der medialen und menschlichen Wahrnehmung. Das Versprechen offeriert ein neues (Wahrnehmungs-)Universum. Hinter ihm steht indes die Formierung einer neuen (Kauf-)Gemeinschaft. Bereits die ersten Bilder im abstrakten Raum wie auch die Schriftzüge erscheinen als «Enter»-Befehle.⁴⁰

Wirkungsästhetisch vermittelt sich dies als revolutionäre Mobilisierung, als Aufbruchsbewegung: Eine alte Ordnung (in diesem Zusammenhang das ältere Medium) wird beseitigt, überholt und hin zur Utopie in eine bessere Zukunft geführt (am Ende eines ähnlichen Clips von Universal steht: «The Future is Blu»⁴¹). Die Zukunft ist mehrfach präsent – ob in «Back to the Future» oder in der Verwendung der sprachlichen Formel «force», über den das Sci-Fi-Märchen STAR WARS konnotiert wird. Hier verbleibt man stets in einer mediatisierten, fiktionalisierten Vorstellungswelt.

Über die Vielzahl der Action- und Kampfbilder wird man zum imaginären «Waffenbruder», da man immer mehr in den Sog des Bewegungsexzesses mit hineingezogen wird; der einsetzende Chor verleiht ihm hymnisch ritualisierende, gemeinschaftsbildende Weihen. Auch der menschliche Körper mutiert und transzendiert seine körperlichen Grenzen: Superhelden und ihre übermenschlichen Fähigkeiten werden filmisch ausgestellt.

Doch was nimmt man letztendlich über den *spezifischen, tatsächlichen* Mehrwert der Blu-ray-Disc gegenüber anderen Trägern mit? Die Pointe der vorliegenden Analyse ist, dass tatsächlich inhaltlich die Argumente für die Blu-ray-Disc aus medienhistorischer Sicht in ihrem Kern – betrachtet man die Diskursgeschichte um den Film im Kontext anderer technischer Neuerungen und AV Medien – sich nicht wesentlich unterscheiden (vgl. etwa den Topos der Achterbahnfahrt bei Cinerama⁴²).⁴³

40 Begriff nach Hediger: ebd. S. 233.

41 «The future is blu. The best way to watch movies at home. Ever». Vgl. Universal Commercial zur Blu-ray <http://www.youtube.com/watch?v=Kc3C5Lq3i9Q> (02.03.12).

42 Vgl. hierzu etwa die Dokumentation THIS IS CINERAMA (1952), die für 2012 auf Blu-ray angekündigt ist. Vgl. zur Restauration von Cinerama-Filmen: <http://www.in70mm.com/news/2011/cinerama/index.htm> und <http://dvdbiblog.wordpress.com/2011/09/05/cinerama-wird-restauriert/> sowie die Forumsdiskussion zum Re-Release auf *NitratVille*. *Talking, collecting and preserving classic films* <http://www.nitratville.com/viewtopic.php?f=7&t=10230> (alle Abrufe 28.02.2012).

43 Vgl. hierzu auch Jörg Schweinitz: Totale Immersion und die Utopien von der virtuellen Realität. Ein Mediengründungsmythos zwischen Kino und Computerspiel. In: Britta Neitzel, Rolf F. Nohr (Hrsg.): *Das Spiel mit dem Medium. Partizipation – Immersion – Interaktion*. Schriftenreihe der GfM, Bd. 14. Marburg: Schüren 2006, S. 135–152, hier bes.. S. 142ff (auch mit direktem Bezug zu Cinerama).

Tatsächlich liegt hier eine ästhetische Meta-Narration aus (Film-)Fragmenten vor, die eine neue, höchst interessante Form der «Warenästhetik» mit Blick auf die digitale Domäne entwickelt. Nach Wolfgang Fritz Haug zielt der Begriff Warenästhetik auf eine doppelte Präzisierung der Perspektive: «einerseits auf ›Schönheit‹, d. h. auf eine sinnliche Erscheinung, die auf die Sinne ansprechend wirkt; andererseits auf solche Schönheit, wie sie im Dienste der Tauschwertrealisierung entwickelt und den Waren aufgeprägt worden ist, um beim Betrachter den Besitzwunsch zu erregen und ihn so zum Kauf zu veranlassen.»⁴⁴ Will man unter diesem Gesichtspunkt das «ästhetische Gebrauchswertversprechen» der Blu-ray-Disc in den Fokus nehmen, so ergibt sich die pikante Pointe, dass der Gebrauchswert ebenfalls in der ästhetischen Dimension liegt: Die Blu-ray verspricht ein erweitertes ästhetisches Erleben, ein gesteigertes Unterhaltungs- und Genusspotenzial. Die ästhetische ›Verpackung‹ des Versprechens (Filmbilder) fällt zusammen mit dem Objekt (die Filmbilder auf Blu-ray) der Vermarktung. Vor diesem Hintergrund scheint es fruchtbar – über den hier gegebenen Rahmen hinaus – den damit eng verbundenen Begriff der «Illusionsindustrie»⁴⁵ im Bereich der Digitalisierung des Films konzeptuell weiterzudenken. Kann man Filmbilder – insbesondere fiktionale –, die für die Vermarktung eines neuen ästhetischen Erlebens eingesetzt werden, insofern als extrem wirkmächtige «Oberflächenerscheinungen» der Populärkultur und ihres ökonomischen Systems verstehen? Lassen sich nicht hier im Besonderen kollektive Imaginationen und Bedürfnisse in der Wechselwirkung mit der Industrie ablesen? Haug ist zuzustimmen, wenn er schreibt: «Die Warenästhetik selbst [...] ist in vorher ungekannter Weise selbst zum Gegenstand eines paradoxen ›Konsums‹ geworden, indem ihre Grenzen zum Gebrauchswert der Waren, aber auch zu Information und Unterhaltung und allgemein zu den Produkten der Kulturindustrie durchlässig geworden sind.»⁴⁶ Und mit Blick auf die von mir untersuchte Bewerbung von Unterhaltungspotenzialen digitaler Techniken bestätigt sich: «Die Warenästhetik ist gemacht, damit die Bedürfnisse sich in ihr spiegeln. [...] Diese Akzeptanz [des Produktes bei den Kunden, FH] wird primär angestrebt durch Gebrauchswertversprechen im Modus der Imagination oder des auf eine Kaufentscheidung hin perspektivierten imaginären Raumes, der die Waren umgibt. Mehr als im Fordismus verschiebt sich die Darstellung von den Dingen auf die ihnen angedichteten Erlebnisfolgen.»⁴⁷

Die besondere Anschlussfähigkeit von Haugs Überlegungen liegt in der Vermittlung der Begriffskomplexe des Gebrauchswertversprechens, des Imaginären sowie der spezifischen Erlebensdimension. Vor allem die beiden letzten sind für die film-

44 Wolfgang Fritz Haug: *Kritik der Warenästhetik* (1971). Überarbeitete Neuausgabe. Gefolgt von *Warenästhetik im High-Tech-Kapitalismus*. Frankfurt/M.: Suhrkamp 2009, S. 23.

45 Begrifflichkeit nach Haug, mit der er sich von der Terminologie Adornos und Horkheimers („Kulturindustrie“) sowie Enzensbergers („Bewusstseinsindustrie“) abgrenzt; vgl. ebd., S. 178ff.

46 Ebd., S. 219.

47 Ebd., S. 220.

wissenschaftliche Perspektive von großer Bedeutung und deshalb produktiv anzuverwandeln.

In diesem Kontext ist mein methodisches Plädoyer dafür zu sehen, den Blick auf das Verfahren zu richten, wie die Kaufargumente des Clips mit den vorgeblichen digitalen Qualitäten der Blu-ray Disc *ästhetisch* vermittelt werden. Mit anderen Worten: Es ist zu fragen, wie über Ausschnitte aus aktuellen Filmen und Bildern, die dazu im Verhältnis als filmhistorisch ausgewiesen werden werden, das kompetitive Verhältnis zweier Medientechnologien konstruiert wird? Wie wird der qualitative Sprung über die ständige Aushandlung von Spannungen vermittelt? Die digitalen Daten können (bisher) nicht ohne die Referenz auf filmische Darstellungs- und Erscheinungsformen sichtbar werden.

Das besondere, den Potenzialen der digitalen Datenform zugeschriebene interaktive Verhältnis zu medialen Bewegtbildern verbindet sich mit archetypischen Ideen und überzeitlichen Utopie-Vorstellungen – wie etwa mit dem Begriff ‚Wahrheit‘: *True High Definition*. Zudem verknüpft sich dies mit der ästhetisch-erlebten Suggestion von Befreiung und Freiheit (vgl. «Revolution»), die die hochgradig ökonomisch ausgerichtete Distributionsstruktur via Blu-ray zu verschleiern versucht. Wiedergabetechnik, die ästhetisch vermittelten Zuschreibungen an diese und der Produktionskontext des Clips stehen in einer Vielzahl von Spannungen. Die Dialektik dieses Verhältnisses – vor allem auch die paradoxen Versprechen von individueller Souveränität und Genussbefriedigung bei gleichzeitiger Formierung zum Konsumenten – lässt die ursprünglich einer Kritik an der «Kulturindustrie»⁴⁸ entworfenen Konzepte in einem verblüffend aktuellen Licht erscheinen.

Fazit in Schlüsselspannungen

Was für eine Auseinandersetzung findet tatsächlich zwischen dem fotochemischen Film und seinen aktuellen Nachfolgern als Träger der audiovisuellen Informationen statt?

Diese Frage reißt ein weites Feld an, das ich versucht habe, unter einem spezifischen Fokus zu betrachten: Wie wird für die Masse der Öffentlichkeit «digital» überhaupt sicht- und erlebbar gemacht?⁴⁹ Im (Verkaufs-)Kontext von «neuen Medientechniken» wird für die populäre Rezeption eine ständige Auseinandersetzung mit dem «älteren» Medium Film gesucht, die sich weniger auf die materielle Grundlage des fotochemischen Streifens beruft, als vielmehr auf das veränderte, verbesserte ästhetische Erleben – und damit wird *Film* verstanden als sein ästhetischer Inhalt, seine sinnliche Struktur. Mit anderen Worten: Das sinnliche Erleben audiovisueller Bewegtbilder – so das Versprechen – wird mit den neuen Speicher- und Wiederga-

48 Vgl. Anm. 44.

49 Um Missverständnisse zu vermeiden: In diesem Kontext habe ich bewusst Expertenkreise wie künstlerische Auseinandersetzungen mit der digitalen Domäne nicht berücksichtigt.

beformen intensiver. Die neue ‹digitale› Qualität der Bilder wird nachhaltig ästhetisch vermittelt.

Wie die Analyse des Clips zur Blu-ray gezeigt hat, wird in diesem Kontext ein extrem selbstreferenzielles mediales Verweissystem aufgemacht: Ideen und diskursive Topoi aus der Filmgeschichte werden zitiert und aktualisiert, um der Überlegenheit der digitalen Bilder als Referenzrahmen zu dienen.

Man kann insofern ‹digital› nicht ohne die historisch gewachsene, auch vielfältige Vorstellung von ‹Film› denken. Wo die Werbung binäre Strukturen aufmacht – das Vorher einer alten Technik zugunsten eines Nachher der neuen – hat meine Analyse gezeigt, dass es vielmehr wechselseitig abhängige Spannungen sind, in denen ständig über eine ästhetische Struktur die kompetitive Situation zweier bildgebender oder abbildender Verfahren ausgehandelt werden muss. Das analysierte Beispiel ist deshalb auch so anschaulich, weil es die Spannung tatsächlich als Konfrontation vermittelt und eine sinnliche Kraftentfaltung auch auf den Zuschauer hin entwickelt. Wie gezeigt, kann der qualitative Sprung der Blu-ray schwerlich abgebildet werden – zumal der Clip auch in einem ‹älteren› Medium, der DVD, gezeigt wird⁵⁰; deshalb muss, will man nicht auf einfache Bildvergleiche etwa im Split Screen zurückgreifen, die neue Erlebensqualität filmästhetisch vermittelt werden. So verlagert sich das vorgestellte Beispiel des Clips auf clusterartige Ästhetik und rasante Montage, die die zitierten Filme auf Bewegungs-Bilder und damit auf filmisch induzierte Reizsignale reduziert.

Diesem scheinbar unkontrollierbaren Bewegungsexzess, der in der Überwältigung das Gefühl einer neuen Erfahrungsqualität vermitteln soll, werden archetypische Werte als Ziele beigefügt, die als Begriffe einen Rahmen bilden: Freiheit, Macht, Wahrheit, Leben. Interessanterweise verweisen diese Topoi auf außermediale ideologische Stabilität und Überzeitlichkeit.

Was ist die methodische Konsequenz für den Umgang mit den neuen ‹digitalen› Medien – stehen sie doch diskursiv – wie gezeigt – in langen Traditionen? Wie lässt sich das narrative Image von ‹digital› überhaupt fassen?

Zum gegebenen Zeitpunkt kann man ‹digital› im Bereich der audiovisuellen Bewegtbilder wohl nicht ohne die historisch gewachsenen, aber auch sehr differenzierten Denktraditionen und Vorstellungen von ‹Film› denken. Dies hat mehrere Folgen:

- Man muss um die Genese und die Heterogenität der Referenz ‹Film› wissen und darauf reagieren können.
- Man benötigt zur Analyse der Erscheinungsweisen von ‹digital› im Bereich der audiovisuellen Bewegtbilder ein filmanalytisches Instrumentarium. Denn im

⁵⁰ Es ist schon ein wenig paradox. Der analysierte Clip von Universal findet sich auf neueren DVDs des Studios. D. h. auf der DVD wird schon für die Bildqualität der Blu-ray-Disc geworben, obwohl diese ja per definitionem nicht auf dem älteren Medium sichtbar sein sollte. Vgl. etwa die DVD zu BRIDESMAIDS (Universal 2011).

Augenblick orientieren sich in der Populärkultur die Vorstellungen von <digital> an der Filmgeschichte, um mit ihr in einer ständigen Spannung zu stehen – bzw. diese notwendigerweise herzustellen.

Beide Pole befinden sich in ständiger Bewegung – man bedenke nur die rasante technische Entwicklung. Man darf gespannt sein, wie sich dieses Verhältnis weiter bestimmt, wenn die so genannte <Cloud>-Ära noch weitere Verbreitung findet. Allerdings lässt sich vielleicht schon jetzt feststellen: Bei aller Interaktivität – dem neuen <Live> – bleibt doch immer die Idee bestehen vom Film als Illusionsmaschine: Man wird immer wieder das besondere Erlebensversprechen finden, dass man in neue Welten eintaucht – ob in die Fiktion oder das exklusive Wissen um weitere Bilder und Paratexte.⁵¹ Die sinnliche und narrative Faszination von Bewegungsbildern wird dabei *im Kern* immer eine bedeutende Rolle spielen. Und sich mit dieser Erlebensqualität auseinanderzusetzen, diese auch non-verbalen Erfahrungen in Begriffe zu fassen und zu erklären, ist ein zentraler Bereich der Filmwissenschaft.

So mögen sich die Gegenstände, in diesem Fall die Träger, ändern, aber die Methoden haben sich bisher bewährt. Gerade wenn ein Diskurs dermaßen technisch überformt ist, wie es bei digitalen Phänomenen der Fall ist, muss auch endlich die Frage gestellt werden: Wie und wo <digital> überhaupt sichtbar und erlebbar gemacht wird? Deshalb ist in der kulturwissenschaftlichen Frage nach der Digitalisierung des Films, des audiovisuellen Erbes, die Filmwissenschaft mit ihrem historisch gewachsenen und justierbaren Instrumentarium im Besonderen gefragt: den Blick auf gegenwärtige Phänomene und Praxen zu richten, dies aber im vollen Bewusstsein um die Fortexistenz der Vergangenheit. Die neue Technik kann nicht <neu> ohne die alte sein; STAR WARS braucht BEN HUR. Bei aller Migration der Bilder in die unterschiedlichsten Kontexte und der daraus resultierenden möglichen Dynamisierung des filmischen Werkbegriffs, sind doch einige Fragen von zentraler Bedeutung: Welche Vorstellung von Film – etwa als sinnlich erlebte Geschichte oder extrem wirkmächtige Erlebensform von Bewegungsbildern – dient immer noch im Kern als Referenz für die Faszination und Affirmation der Bild-Welten der <neuen> Medien?

Bedeutet also die Transition vom fotochemischen Träger zu digitalen Datenformen auch die notwendige Veränderung einer Filmwissenschaft zu einer <neuen> Medienwissenschaft? Oder ist die Filmwissenschaft nicht immer eine Wissenschaft der Medien im Wandel der Zeit gewesen? Ist nicht gerade das methodische Bewusstsein und die Reflexion über den historischen Wandel von medialen Wahrnehmungsstrukturen fester Bestandteil und die große Kompetenz der Disziplin?

51 Vgl. Vinzenz Hediger: Spass an harter Arbeit. Der Making-of-Film. In: Ders. / Patrick Vonderau (Hrsg.): *Demnächst in ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*. Marburg 2005, S. 332–341.

Autorinnen und Autoren

Malte Hagener: Professor für Medienwissenschaft mit dem Schwerpunkt ‹Geschichte, Ästhetik und Theorie des Films› an der Philipps-Universität Marburg. Forschungsschwerpunkte: Film- und Mediengeschichte, Filmtheorie, Medienbildung. Neuere Publikationen als Autor: *Filmtheorie zur Einführung* (mit Thomas Elsaesser), Hamburg: Junius 2007 (Übersetzungen ins Italienische, Englische, Französische, Koreanische). *Moving Forward, Looking Back. The European Avantgarde and the Invention of Film Culture, 1919–1939*. Amsterdam University Press 2007). Homepage: http://www.uni-marburg.de/fb09/medienwissenschaft/institut/lehrende_medwiss/hagener.

Vinzenz Hediger: Professor für Filmwissenschaft an der Goethe-Universität Frankfurt a. M. Von 2007 bis 2011 war er Erster Vorsitzender der Gesellschaft für Medienwissenschaft (www.gfmedienwissenschaft.de) und in dieser Funktion auch Gründungsherausgeber der Zeitschrift für Medienwissenschaft (www.zfmedienwissenschaft.de). Ferner zählt er zu den Mitbegründern des internationalen Forschungsnetzwerks NECS (www.necs.org).

Franziska Heller, Dr. phil., Habilitandin und Lehrbeauftragte am Seminar für Filmwissenschaft der Universität Zürich im Schweiz. Nationalfonds-Projekt *Filmgeschichte Re-Mastered*. 2009 Promotion an der Ruhr-Universität Bochum am Institut für Medienwissenschaft. Danach arbeitete sie bis 2010 an der Uni Zürich im Projekt AFRESA: Automatisches System zur Rekonstruktion und Erfassung von Archivfilmen. Autorin bei verschiedenen Sammelbänden wie Film- und Medienzeitschriften. Jüngere Buchpublikation : *Filmästhetik des Fluiden. Strömungen des Erzählens von Vigo bis Tarkowskij, von Huston bis Cameron*. München: Wilhelm Fink, 2010.

Heinz-B. Heller, geb. 1944, Dr. phil. habil., 1987–2009 Prof. für Medienästhetik und Mediengeschichte an der Philipps-Universität Marburg; Gastprofessuren in Austin/TX, Kairo und Moskau. Zahlreiche Veröffentlichungen v. a. zur deutschen und internationalen Filmgeschichte, zur Theorie des Films, zum Dokumentarismus in Film und Fernsehen, zu Problemen und Aspekten der Drehbuchpraxis, zum Komplex ‹Intermedialität›.–Letzte Buchveröffentlichungen: *Filmgenres: Komödie* (Hrsg. mit Matthias Steinle; 2005). – *All Quiet on the Genre Front? Zur Praxis und Theorie des Kriegsfilms* (Hrsg. mit Burkhard Röwekamp, Matthias Steinle; 2007). Im Erscheinen: Übers. und Kommentierung (mit M. Steinle) von François Niney: *Le documentaire et ses faux-semblants*. Dt.: *50 Fragen und Antworten zum Dokumentarfilm*. Marburg: Schüren 2012.

Knut Hickethier, geb. 1945, 1994–2010 Professor für Medienwissenschaft an der Universität Hamburg. Bis 2011 Gesch. Direktor des Research Center for Media and Communication der Universität Hamburg. – 1982–1994 Kritiken in *epd Medien* und *epd Film* sowie in Tageszeitungen. 1984–1989 Geschäftsführer der Dramaturgischen Gesellschaft. 1989–1994 Mitarbeiter und Teilprojektleiter im DFG-Sonderforschungsbereich 240 «Bildschirmmedien» in Siegen/Marburg. – Veröffentlichungen zur Medientheorie, -geschichte und -analyse. Fernsehtheorie, Fernsehgeschichte, Filmgeschichte und Filmtheorie. – Aktuelle Buchpublikationen: *Geschichte des deutschen Fernsehens* (1998, Mitarbeit Peter Hoff); *Filmgenres: Kriminalfilm*. (2006, hrsg. zus. m. Katja Schumann:); *Die schönen und die nützlichen Künste. Literatur, Technik und Medien seit der Aufklärung* (2007, hrsg. zus. m. Katja Schumann); *Film- und Fernsehanalyse* (4. erw. Aufl.) (2007); *Einführung in die Medienwissenschaft* (2. erw. Aufl., (2010).

Ursula von Keitz, Dr. phil., Professorin für Film-/AV-Medienwissenschaft an der Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn, derzeit *fellow* am Max Planck-Institut für Bildungsforschung in Berlin. Co-Leiterin des DFG-Langzeit-Projektes *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland 1945–2005*, Mitglied des DFG-Forschungsnetzwerks «Erfahrungsraum Kino» und assoziiertes Mitglied des Käte-Hamburger-Forschungskollegs «Recht als Kultur» an der Universität Bonn. Zahlreiche Veröffentlichungen zur Geschichte und Ästhetik des Films, Ausstellungsarbeit, Filmrestaurierung bzw. -edition. Neuere Publikationen: *Mehr als Schein. Ästhetik der Oberfläche in Film, Literatur, Kunst und Theater* (Hrsg., mit H.-G. von Arburg u. a., Berlin/Zürich: diaphanes 2008); *Best of Swiss Animation* (DVD, Co-Hrsg., Zürich: Praesens 2011); *Mediale Transformationen des Holocaust* (Hrsg., mit Th. Weber, Berlin: Avinus 2012).

Martin Loiperdinger, Dr. phil., promovierte an der Goethe-Universität Frankfurt zu Riefenstahls TRIUMPH DES WILLENS. Wissenschaftlicher Mitarbeiter am Fachbereich Gesellschaftswissenschaften der Universität Kassel und am Institut für Kommunikationswissenschaft der Universität München, Stellvertretender Leiter des Deutschen Filminstituts – DIF in Frankfurt, seit 1998 Professor für Medienwissenschaft an der Universität Trier. Mitbegründer und Mitherausgeber von *KINtop – Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films* (1992–2006), *KINtop Schriften* (seit 1992) und *KINtop – Studies in Early Cinema* (seit 2011). Fernsehfilme, Ausstellungen, DVDs, Konferenzen sowie zahlreiche Fachpublikationen zur Film- und Kinogeschichte, u. a.: *Film & Schokolade. Stollwercks Geschäfte mit lebenden Bildern* (1999), *Celluloid Goes Digital* (Hg., 2003), *Geschichte des dokumentarischen Films in Deutschland. Kaiserreich 1895–1918* (Hrsg. mit Uli Jung, 2005), *Travelling Cinema in Europe* (Hrsg., 2008), *Early Cinema Today. The Art of Programming and Live Performance* (Hrsg., 2011), *Importing Asta Nielsen – The Making of the Starsystem in the Early 1910s* (Hrsg., in Vorbereitung, 2012).

Jörg Schweinitz, Dr. phil., geb. 1953, Professor für Filmwissenschaft an der Universität Zürich. Publikationen u. a.: *Film und Stereotyp: Eine Herausforderung für das Kino und die Filmtheorie* (Berlin 2006, engl. als *Film and Stereotype: A Challenge for Cinema and Theory*. New York 2011). Theoriehistorische Editionen: *Prolog vor dem Film. Nachdenken über ein neues Medium 1909–1914*. (Leipzig 1992); Hugo Münsterberg: *Das Lichtspiel. Eine psychologische Studie und andere Schriften zum Kino* (Wien 1996). Zahlreiche Aufsätze zur Geschichte der Filmtheorie und des Films, zur Filmnarratologie und Immersion sowie zur Bildtheorie des Films.

Margrit Tröhler, Dr. phil., geb. 1961, Professorin für Filmwissenschaft an der Universität Zürich seit 2003. Publikationen u. a.: *Offene Welten ohne Helden. Plurale Figurenkonstellationen im Film* (2007); *Kino – Film – Zuschauer: Filmrezeption / Film – Cinema – Spectator: Film Reception* (2010), hrsg. zusammen mit Irmbert Schenk und Yvonne Zimmermann. Zahlreiche Aufsätze zur audiovisuellen Kultur, insbesondere zu: Figurentheorie, Fiktion/Nichtfiktion, Körper und Gender, ästhetischen und kulturellen Aspekten der Rezeption wie zur Theoriegeschichte des Films in Frankreich und Deutschland.

AUGENBLICK ISSN 0179-2555

Lieferbare Ausgaben

AugenBlick 41
Paradoxien der Langeweile
120 S., Pb., 43 Abb.
€ 9,90 / SFr 14,90
ISBN 978-3-89472-641-6

AugenBlick 42
40 Jahre Erinnerung an 68
Tyrannei der Jahreszahl
164 S., Pb., 84 Abb.
€ 9,90 / SFr 14,90
ISBN 978-3-89472-642-3

AugenBlick 43
ENDE
Mediale Inszenierungen von Tod und Sterben
108 S., Pb., 60 Abb.
€ 9,90 / SFr 14,90
ISBN 978-3-89472-643-0

AugenBlick 44
Nach dem Golf-/Krieg ist vor dem Golf-/Krieg
96 S., Pb., 44 Abb.
Einzelheft € 9,90 / SFr 14,90
Im Abo 25,00/SFr 35,90
ISBN 978-3-89472-644-7

AugenBlick 45
Images of «True Nature»
117 S., Pb., 41 Abb.
€ 9,90 / SFr 17,90
ISBN 978-3-89472-645-4

Augenblick 46
«Killerspiele»
Beiträge zur Ästhetik virtueller Gewalt
101 S., Pb., 19 Abb.
€ 9,90 / SFr 14,90
ISBN 978-3-89472-646-1

AugenBlick 47
Bewegung im neuesten deutschen Film
110 S., Pb., 19 Abb.
€ 9,90 / SFr 14,90
ISBN 978-3-89472-647-8

AugenBlick 48/49
Leiden, Trauma, Folter
Bildkulturen des Irakkriegs
181 S., Pb., 63 Abb.
€ 16,90 / SFr 21,90
ISBN 978-3-89472-648-5

Augenblick 50
Blickwechsel
Bildpraxen zwischen Populär- und Wissenschaftskulturen
116 S., Pb., 15 Abb.
€ 9,90 / SFr 14,90
ISBN 978-3-89472-650-8

Augenblick 51
Bilder in Echtzeit
Medialität und Ästhetik des digitalen Bewegtbildes
128 S., Pb., 62 Abb.
€ 9,90 / SFr 14,90
ISBN 978-3-89472-651-5
€ 9,90 / SFr 14,90

Augenblick 52
Positionen und Perspektiven der Filmwissenschaft
92 S., Pb., 2 Abb.
€ 9,90 / SFr 14,90
ISBN 978-3-89472-652-2

In Planung

Augenblick 53/54
Medien-Modernisierung in der Bundesrepublik in den 50er Jahren
ca. 176 S.
€ 16,90 / SFr 21,90
ISBN 978-3-89472-653-9
Erscheint im Juli 2012

Augenblick 55
Neue Körper – Neue Räume
ca. 120 S.
€ 9,90 / SFr 14,90
ISBN 978-3-89472-654-6
Erscheint im September 2012



Kerstin Stutterheim / Silke Kaiser
Handbuch der Filmdramaturgie
 Das Bauchgefühl und seine Ursachen
 2., überarbeitete und erweiterte Auflage

2011. 392 S., 1 Tab., 6 Graf.
 Babelsberger Schriften zu Mediendramaturgie
 und -Ästhetik. Bd. 1
 Herausgegeben von Kerstin Stutterheim
 ISBN 978-3-631-61882-0 · geb.
 €-D 29,80 / €-A 30,70 / SFR 40,-

In diesem Handbuch widmen sich die Autorinnen der auf den fiktionalen Kino- oder Fernsehfilm bezogenen Dramaturgie. Sie geben einen Überblick der Dramaturgie für alle daran interessierten Medienschaffenden und -studierenden. Um mit und in den Medien auf einem qualitativ überzeugenden Niveau zu operieren und zu diskutieren, bedarf es mehr als des Ziels eines Helden und der Suche nach zwei Wendepunkten und einem Happy End. Dramaturgische Strukturen bieten die Möglichkeit, auf ge-wonnener Erfahrung Kreativität zu entfalten. Sie ermöglichen auch, die sich mit Hilfe des bewussten oder unbewussten Einsatzes dieser Strukturen entfaltende Kunst analysieren zu können.

Michael Grisko (Hrsg.)

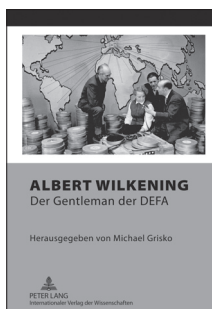
**Albert Wilkening –
 Der Gentleman der DEFA**

2012. 298 S., zahlr. Abb.
 ISBN 978-3-631-60940-8 · geb.
 €-D 39,80 / €-A 40,90 / SFR 53,-

Das Buch versammelt nach einem kurzen biografischen Abriss des Lebens von Albert Wilkening (1909–1990) zahlreiche erstmals publizierte Texte aus dem Nachlass des Filmmuseums Potsdam. Albert Wilkening war bei der DEFA, der staatlichen Filmproduktion der DDR, von 1946 bis 1976 in leitenden Funktionen, zeitweilig als Studioredirektor, tätig. Von 1976 bis 1990 war er erster Vorsitzender des Internationalen Film- und Fernsehates der DDR und erster Chronist der DEFA. Die Texte zeichnen Albert Wilkenings Werdegang in den 1920er- und 1930er-Jahren bis zur Anstellung bei der DEFA nach und gestatten gleichzeitig einen Einblick in die Produktionsmechanismen der DEFA. Darüber hinaus werden zahlreiche unbekanntere Filme und Personen des ostdeutschen Films vorgestellt. Vier Zeitzeugengespräche mit Gert Golde, Roland Gräf, Hans Hattop und Rainer Simon runden das Porträt einer zentralen Persönlichkeit des DDR-Films ab.

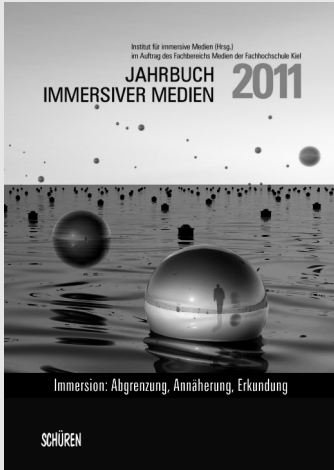
Am schnellsten bestellen Sie über unseren Internetbookshop: www.peterlang.de

PETER LANG GmbH · Internationaler Verlag der Wissenschaften
 Postfach 94 02 25 · D-60460 Frankfurt am Main · Telefon 0 69/78 07 05-0



€-D: inkl. MwSt. – gültig für Deutschland, €-A: inkl. MwSt. – gültig für Österreich.

Neuerscheinung



Jahrbuch immersiver Medien 2011

128 Seiten in Farbe

€19,90, im Abo €16,90

ISBN 978-3-89472-745-1

Immersive Medien sind fester Bestandteil unseres Alltags. 3D-Filme, Touchscreens oder die Nutzung von Surround-Sounds lassen heutzutage die Grenzen zwischen Leinwand oder Bildschirm hin zu den Zuschauern oder Nutzern verschwinden. Die Distanz von virtuellem und physischem Raum ist längst nicht mehr in dem Maße vorhanden, wie sie es einmal war – immer weiter können wir 'eintauchen' in die virtuelle Welt. Das Jahrbuch immersiver Medien setzt sich mit genau diesem Phänomen auseinander.

SCHÜREN

Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
Fon 06421/63084 · Fax 06421/681190
www.schueren-verlag.de

Neuerscheinung



Gräf/Großmann/Klimczak/Krah/Wagner Filmsemiotik. Eine Einführung in die Analyse audiovisueller Formate.

416 S., Pb. über 200 Abb.

€ 29,90/SFr 41,90 UVP

ISBN 978-3-89472-740-6

Umfassende Einführung zum Film verstehen unter zeichentheoretischer Perspektive. Es werden Medien als solche, ihre technischen Grundlagen und ihre Wirkungsästhetik behandelt. Über mediale Zeichen konstituiert sich die historisch variable, ästhetische Konstruktion kultureller Wirklichkeit in den Medien und durch die Medien, wodurch der Wandel von Medien und der Wandel von Haltungen, Einstellungen und Mentalitäten aufeinander bezogen werden können.

SCHÜREN

Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
Fon 06421/63084 · Fax 06421/681190
www.schueren-verlag.de

Neuerscheinung



Nathalie Weidenfeld

Das Drama der Identität im Film

Marburger Schriften zur
Medienforschung 33

208 Seiten, Pb., zahlr. farbige Abb.
€ 24,90 | ISBN 978-3-89472-764-2

Die Autorin beschäftigt sich mit dem Problem der Identität im narrativen Film. Das klassische Hollywood-Kino funktioniert nach festen dramaturgischen Regeln, die sich von denen des modernen europäischen art-house Film unterscheiden, insbesondere sind die „Helden“ der Filme weniger klar bestimmte Charaktere, sondern eher solche, die unbestimmt sind und sich treiben lassen. Diese theoretische Dichotomie löst die Autorin mit einem neuen Ansatz auf.

SCHÜREN

Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
Fon 06421/63084 · Fax 06421/681190
www.schuere-verlag.de

Neuerscheinung



Julia Eckel

Zeitenwende(n) des Films

Temporale Nonlinearität im
zeitgenössischen Erzählkino
Marburger Schriften zur
Medienforschung 32

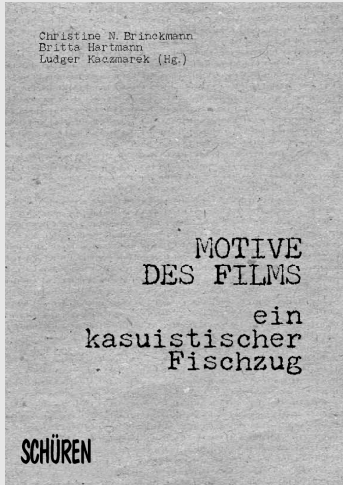
112 S, Pb., zahlr. tw. farbige Abb.
€ 14,90 | ISBN 978-3-89472-765-9

Das Buch befasst sich mit einer Reihe aktueller Spielfilme, die sich durch einen kreativen und unkonventionellen Umgang mit der Zeitlichkeit und Chronologie ihrer Geschichten auszeichnen (z.B. 21 GRAMS, BABEL, INCEPTION, ETERNAL SUNSHINE OF THE SPOTLESS MIND, MEMENTO, 11:14, (500) DAYS OF SUMMER).

SCHÜREN

Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
Fon 06421/63084 · Fax 06421/681190
www.schuere-verlag.de

Neuerscheinung



Brinckmann/Hartmann/Kaczmarek (Hg.)

Motive des Films.

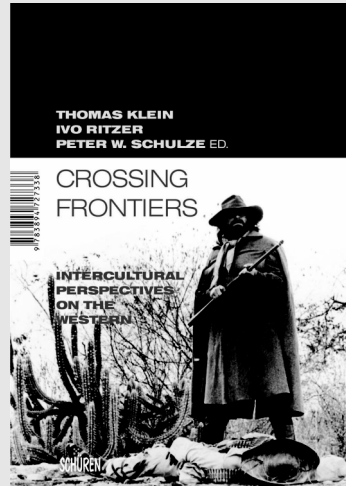
Ein kasuistischer Fischzug
336 S., Pb., zahlr. Abb., 29,90 E
ISBN 978-3-89472-762-8

Was ein Motiv eigentlich ist, lässt sich schwer fassen. Dennoch haben sich die Autorinnen und Autoren dieses Buchs daran gewagt, das Motiv in seinen mannigfaltigen Erscheinungsweise zu ergründen. Behandelt werden u.a. *Dampfer, Fahrrad, Bier, Straßenköter, das Aquarium, die Unschuld vom Lande, die Schreibmaschine* und viele mehr

SCHÜREN

Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
Fon 06421/63084 · Fax 06421/681190
www.schuere-verlag.de

Neuerscheinung



Klein/Ritzer/Schulze (Hg.)

Crossing Frontiers

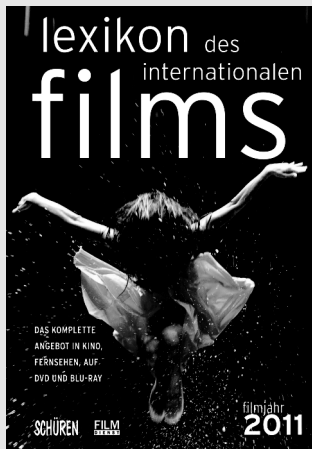
Intercultural Perspectives on the western
Marburger Schriften zur
Medienforschung Bd. 26
192 S., Pb., zahlr. Abb., € 24,90,
in englischer Sprache,
ISBN 978-3-89472-733-8

Der Band untersucht das Genre erstmals eingehend in seinen komplexen und vielschichtigen interkulturellen Auffäherungen, die sich in national-spezifischen Western-Variationen finden. Er eröffnet interessante Perspektiven auf diesen film- und kulturgeschichtlich kaum erschlossenen Bereich. Ein Schwerpunkt gilt den verschiedenen nationalen Western-Varianten in Osteuropa.

SCHÜREN

Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
Fon 06421/63084 · Fax 06421/681190
www.schuere-verlag.de

Neuerscheinung



Lexikon des internationalen Films – Filmjahr 2011

Mit Zugang zur kompletten film-dienst
Datenbank

592 S., Pb., € 22,90

ISBN 978-3-89472-750-5

auch als epub erhältlich

Auch für das Jahr 2011 bietet das Filmjahrbuch für jeden Film, der im Kino, im Fernsehen oder auf DVD/Blu-ray gezeigt wurde, eine Kurzkritik – insgesamt mehr als 2000 Besprechungen. Die Kritiken machen Lust, den einen oder anderen Film kennenzulernen oder ihn erneut anzusehen.

Neu in dieser Ausgabe: Dem Kinder- und Jugendfilm wird ein eigener Schwerpunkt mit einem Übersichtsbericht und Empfehlungen gewidmet.

SCHÜREN

Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
Fon 06421/63084 · Fax 06421/681190
www.schuere-verlag.de

Neuerscheinung



Tanja Weber

Kultivierung in Serie

Kulturelle Adaptionstrategien von
fiktionalen Fernsehserien

420 S., Pb., zahlr. tw farbige Abb.

€ 38,00

ISBN 978-3-89472-766-6

Die Arbeit beschäftigt sich mit der Frage, warum und wie fiktionale Fernsehserien aus anderen kulturellen Kontexten für einen heimischen Markt angepasst werden. Anhand konkreter Serienbeispiele werden Teile dieser globalen Strömungen sichtbar und benennbar. Exemplarisch für europäisch zirkulierende Formate steht die italienische Serie *R.I.S. – Delitti Imperfetti*, die drei Landesfassungen und einen Spin-Off hervorgebracht hat

SCHÜREN

Universitätsstr. 55 · D-35037 Marburg
Fon 06421/63084 · Fax 06421/681190
www.schuere-verlag.de