

## **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 bindingslos 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.