

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 Neuerfindung 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» titulierte – 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.gfmedienwissenschaft.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.