

Jürgen E. Müller

Geschichtsbilder im Kino. Perspektiven einer Semiohistorie der Audiovisionen

1998

<https://doi.org/10.17192/ep1998.4.3135>

Veröffentlichungsversion / published version

Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Müller, Jürgen E.: Geschichtsbilder im Kino. Perspektiven einer Semiohistorie der Audiovisionen. In: *MEDIENwissenschaft: Rezensionen | Reviews*, Jg. 15 (1998), Nr. 4, S. 406–423. DOI: <https://doi.org/10.17192/ep1998.4.3135>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer Deposit-Lizenz (Keine Weiterverbreitung - keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Gewährt wird ein nicht exklusives, nicht übertragbares, persönliches und beschränktes Recht auf Nutzung dieses Dokuments. Dieses Dokument ist ausschließlich für den persönlichen, nicht-kommerziellen Gebrauch bestimmt. Auf sämtlichen Kopien dieses Dokuments müssen alle Urheberrechtshinweise und sonstigen Hinweise auf gesetzlichen Schutz beibehalten werden. Sie dürfen dieses Dokument nicht in irgendeiner Weise abändern, noch dürfen Sie dieses Dokument für öffentliche oder kommerzielle Zwecke vervielfältigen, öffentlich ausstellen, aufführen, vertreiben oder anderweitig nutzen.

Mit der Verwendung dieses Dokuments erkennen Sie die Nutzungsbedingungen an.

Terms of use:

This document is made available under a Deposit License (No Redistribution - no modifications). We grant a non-exclusive, non-transferable, individual, and limited right for using this document. This document is solely intended for your personal, non-commercial use. All copies of this documents must retain all copyright information and other information regarding legal protection. You are not allowed to alter this document in any way, to copy it for public or commercial purposes, to exhibit the document in public, to perform, distribute, or otherwise use the document in public.

By using this particular document, you accept the conditions of use stated above.

Perspektiven

Jürgen E. Müller

Geschichtsbilder im Kino.

Perspektiven einer Semiohistorie der Audiovisionen¹

1. Geschichte und Audiovisionen

Der französische Filmtheoretiker und Semiotiker Roger Odin schrieb vor kurzem mit Blick auf den wissenschaftlichen Status einer *Semiohistorie*, daß er diese als eine problematische Mischung von Semiologie und Geschichte betrachte, die als solche im Prinzip kein wissenschaftliches Existenzrecht besitze und daß er es daher für erstrebenswert halte, beide Disziplinen weiterhin in ihrem angestammten epistemologischen Rahmen zu belassen (Odin, 1994, S.34). Es schiene ihm ausreichend, wenn sich Semiotiker und Historiker von Fall zu Fall (oder von Tagung zu Tagung) trafen und sich den wechselseitigen Kritiken und Anregungen stellten.

Würden wir Odins Auffassung teilen und seine Bemerkungen nicht als motivierenden und rhetorischen Ausgangspunkt eines Plädoyers für die weitere Entwicklung einer Semiohistorie der Audiovisionen einsetzen, dann wären wir bereits zu Beginn dieses Artikels bei einer apodiktischen Konklusion angelangt. Statt dessen werden wir Odins Position als Herausforderung annehmen, die uns zu einer kritischen Bestandsaufnahme des gegenwärtigen *state of the art* und zu weiterführenden Forschungsperspektiven führen soll. Paradoxien – wie in unserem Fall, die Paradoxie, über etwas zu schreiben, was es auf der Basis der traditionellen wissenschaftlichen Lehre(n) eigentlich nicht geben kann – stimulieren bisweilen wissenschaftliche Innovationsschübe. Versuchen wir daher, mit diesem Artikel der Fortentwicklung der Semiohistorie der Audiovisionen einen weiteren Schub zu verleihen.

Bei dieser Unternehmung werde ich mich der Semiohistorie gewissermaßen durch zwei Quereinstiege annähern. Ich werde das Terrain der Semiohistorie als Film- und Medienforscher, sowie als Kultursemiologe mit ausgeprägten historischen Erkenntnisinteressen betreten. Diese Seiteneinstiege beinhalten zugleich die Chance einer (engagierten) Distanz zum vorzustellenden theoretisch-methodologischen Konzept.

Betrachten wir den gegenwärtigen Stand der Historiographie (auch der Film- und Medienhistoriographie; vgl. Allen / Gomery, 1985), dann werden wir nur unschwer feststellen, daß wir nicht mehr mit *einer* Geschichte, sondern mit *mehreren* Geschichten konfrontiert sind. Das vormalig dominante Paradigma der (positivistischen) Ereignisgeschichte wurde abgelöst von interagierenden und miteinander konkurrierenden Paradigmen, etwa der Sozial-, Mentalitäts-, Familiengeschichte

oder der Oral History. Linear-teleologische Konzepte des historischen Nacheinander mußten Konzepten hochkomplexer historischer Netzwerke weichen, die auch Abschied vom Gedanken einer 'Nationalgeschichte' genommen haben.

Der 'postmoderne' Methodenpluralismus unserer Tage fordert auch eine Revision überkommener Quellen- und Archivkonzepte. Es leuchtet ein, daß Schrifttexte nicht mehr (und dies völlig zu Recht) das bevorzugte und ausschließliche Quellenmaterial historischen Schreibens über sogenannte 'Fakten' bilden können. Die Geschichtswissenschaft muß dem immer noch vorherrschenden Kult des Schrift-Dokuments ein Ende setzen. Wenn die zeitgenössische Historiographie darauf zielt, *historische Systeme der Prozesse sozialer Sinnbildungen zu rekonstruieren* (Ferro, 1968, S.581), dann darf sie ihre 'Quellen' nicht allein im Medium schrift-konstituierter Texte suchen. Spuren sozialer Sinnbildungsprozesse finden sich in einer Vielzahl von Materialien, die leider auch heute noch von den meisten Historikern, wenn überhaupt, nur am Rande wahrgenommen werden.

Audiovisionen oder *audiovisuelle Texte* bilden eine derartige übervolle und reichhaltige Spurensammlung, die durch historische Forschung zu erschließen ist. Seit den Anfängen des Mediums „Film“ finden sich Hinweise auf dessen Relevanz für historische Forschung. Bereits drei Jahre nach der 'Geburt' des Films wollte ihn sich der Historiker Matuszewski zunutze machen, um „kleine Stücke der Geschichte“ einzufangen (zit. bei Fledelius, 1989, S.163). Das filmische Material als „*témoin oculaire véridique et infaillible*“ (als „wahrer und unfehlbarer Augenzeuge“) sollte einem *visuellen* Archiv zugeführt werden und Beweise für historische Fakten liefern.

Gewiß scheint uns heute die Annahme einer (abbildhaften) Widerspiegelung der Wirklichkeit durch die bewegten Bilder, die in den folgenden Jahren in verschiedenen Versionen eine Vielzahl von Filmtheorien, etwa in Form von Bazins Konzept des *Realismus* und der *Transparenz* (Bazin, 1975) oder der frühen Theorien zum *Dokumentarfilm* (vgl. Hattendorf, 1995) heimsuchen sollte, obsolet, bedauerlich ist indes der Sachverhalt, daß in der Geschichtswissenschaft der Anstoß zur Reflexion über die wissenschaftliche Relevanz des Films erst in den achtziger Jahren unseres Jahrhunderts ernsthaften Widerhall fand (vgl. *Rapport des XVI. Internationalen Historikerkongresses*, 1985, S.837).

Zweifellos kommt dem Film als einem der privilegierten Orte, in dem seit nunmehr 100 Jahren das Spiel verschiedener Diskurse der Moderne inszeniert wird, in diesem Zusammenhang eine besondere Rolle zu; wir sollten allerdings nicht vergessen, daß er seine historische Funktion im (poly- oder kakophonem) Zusammenspiel mit anderen modernen und klassischen Medien, etwa dem Radio, Fernsehen, Video und Theater entfaltet. Eine Semiohistorie der Audiovisionen kann sich folglich nicht allein auf das Medium Film beschränken.

Doch erinnern wir uns an den Ausgangspunkt unserer Erörterungen, den film- und medienwissenschaftlichen Seiteneinstieg in die Theorie und Methode der Semiohistorie. Bevor ich im folgenden Kapitel eine Klärung der theoretischen Prämissen und Grundbegriffe der Semiohistorie vornehme, empfiehlt es sich, noch

kurz das Verhältnis von audiovisuell orientierter Historiographie und Film- und Medienwissenschaft im allgemeinen zu beleuchten.

Die durchaus erfreuliche Tatsache, daß sich 'progressive' Historiker zunehmend audiovisuellen Materialien zuwenden, produziert, wie jeder wissenschaftliche Paradigmenwechsel, auch neue und spezifische Defizite dieser 'Disziplin'. Ein gravierendes Defizit einer audiovisuell fundierten Historiographie liegt zweifellos im fehlenden methodologischen 'Apparat' zur Analyse audiovisueller Texte, denn die verhängnisvolle, in Realismus-Ideologien festgezurrte Annahme, daß Audiovisionen 'von selbst' und authentisch zu uns sprechen könnten, hat sich inzwischen als (vom Motiv her zwar 'verständliche', wissenschaftspolitische) Fata Morgana erwiesen. Wenn der *Konstruktcharakter* – oder einfacher gesprochen: die *Form* und die *textuelle Struktur* – von Audiovisionen deutlichen Einfluß auf die Sinnbildungsprozesse des Rezipienten oder/und des Historikers ausüben, dann kann eine historische Analyse dieser 'Quellen' nicht umhin, den jeweiligen medialen, gattungshistorischen, stilistischen und ästhetischen Gegebenheiten Rechnung zu tragen.

Damit hätten wir ein erstes Beziehungs- und Interaktionsfeld für die wechselseitige Relevanz von Film- und Fernschwissenschaften (vgl. Müller, 1996, S.72) und audiovisueller Historiographien gefunden. Selbst wenn in den Medienwissenschaften in jüngster Zeit eine *historische* Rückbesinnung stattgefunden hat (auf die ich sogleich zu sprechen kommen werde), so haben sie sich in den vergangenen Jahrzehnten vor allem darauf konzentriert, einen Fächer von Theorien und Methoden zu entwickeln, deren Ergebnisse einer Diskussion über ihre Plausibilität standhalten. Das Spektrum dieser Methoden erstreckt sich von den (leider nur unzureichend zur Kenntnis genommenen) strukturalistischen Forschungen der Prager Schule, der Narratologie, psychoanalytischen Ansätzen, neoformalistisch-narratologischen Ansätzen, den *Cultural Studies*, feministischen Theorien bis zur Film-Semiologie und Filmsemiotik (vgl. Casetti, 1993). Die moderne Historiographie befindet sich daher in der glücklichen Lage, eine Auswahl aus verschiedenen medienwissenschaftlichen Paradigmen treffen zu können.

Diese Auswahl ist durch die Relevanz dieser Methoden für historische Forschung motiviert; sie führt keineswegs zu einer simplen Addition von medienwissenschaftlichen und historischen Methoden, sondern bereitet das Terrain für die Entwicklung *neuer* Methoden. Um ein konkretes Beispiel zu geben: Für den Historiker wird sich in den meisten Fällen die Zielsetzung einer allgemeinen Rekonstruktion *ästhetischer* Spiel-Regeln unterschiedlicher filmischer Codes als sekundär, die Analyse *spezifischer* Codes und deren Rolle für die Konstitution von Geschichts-Bildern hingegen als zentral erweisen. Film- und fernschwissenschaftliche Methoden haben sich daher den An- und Herausforderungen historiographischer Praxis zu stellen; sie sind – bei aller Nützlichkeit – nicht unhinterfragt applizierbar. Abgesehen von dieser 'Provokation' der historischen Disziplinen gegenüber den Medienwissenschaften bilden historische Fragestellungen bereits als solche eine Herausforderung an medienwissenschaftliche Theorien

und Methoden, da sie diese tendenziell aus ihren 'strukturalistischen' Verkrustungen zu lösen trachten.

Wie oben erwähnt, hat sich in jüngster Zeit noch ein zweites Beziehungs- und Interaktionsfeld zwischen den Medien- und den Geschichtswissenschaften ergeben. In der Film- und Fernsehwissenschaft läßt sich seit einigen Jahren eine Abkehr von abstrakten theoretisch-methodologischen Modellen und entsprechenden Studien und eine Reorientierung zur Geschichte der Audiovisionen feststellen. Dieser Sachverhalt mag auf das Erkennen großer *medienhistorischer* Defizite zurückzuführen sein. Diese neuen Mediengeschichten zeichnen sich durch ein beachtliches innovatives Potential aus. Als Sozial- und Mentalitätsgeschichte der Medien (Lagny / Ropars Wuilleumier / Sorlin, 1986), als historische Pragmatik (Müller, 1994, 1995), als Geschichte medialer Dispositive (Hickethier, 1995; Elsner / Müller / Spangenberg, 1993), Funktionsgeschichte (Lagny, 1992, 1994), als intermediale Geschichte (Müller, 1996), als Kinogeschichte in Form einer Ökonomie- und Industriegeschichte (Gomery, 1995) oder als *New Historicism* (Kaes, 1991) verlassen sie die eingefahrenen Wege der traditionellen und linearen 'National-Geschichten'.

Insbesondere der *New Historicism* tilgt mit seiner unverfrorenen und gezielten Vermischung und Hybridisierung unterschiedlicher 'Geschichten' und wissenschaftlicher Paradigmen, etwa der Kultur- und Sozialgeschichte, der Filmtheorie, der 'Textanalyse' etc. überkommene wissenschaftliche Grenzziehungen. Wenn, wie Kaes betont, in der Filmgeschichte des *New Historicism* die alten Dichotomien von (filmischem) Text und (sozialem) Kontext zugunsten einer historischen Rekonstruktionsbemühung des Kontextes durch den Interpreten (Kaes, 1991, S.331) aufzuheben sind, dann operiert diese (postmoderne) Filmgeschichte als Kulturgeschichte auf einem Terrain, das früher der allgemeinen Historiographie oder der Zeitgeschichte vorbehalten war. Diese Kulturgeschichte neuen Typs weist eine Vielzahl von Berührungspunkten mit unserem Vorschlag der Semiohistorie auf. Es gilt, diese herauszuarbeiten und für die weitere Entwicklung der semiohistorischen Theorie und Methode fruchtbar zu machen.

Wir sollten daher nun mit der Erörterung einiger Grundprinzipien der Semiohistorie beginnen.

2. Zu einigen Grundlagen der Semiohistorie

Wenn wir mit de Certeau davon ausgehen, daß Geschichte niemals eine Ansammlung von Fakten, sondern immer eine *Anwesenheit einer Abwesenheit* (vgl. de Certeau, 1987, S.15-36) bedeutet, dann setzen wir eine Prämisse semiohistorischer Forschung. Die 'Ereignisse' sind vergangen, sie werden durch Geschichte(n) nur scheinbar zum Leben erweckt. Historiographisches Schreiben erweist sich konsequenterweise als ein komplexer semiologischer Prozeß, der diese Abwesenheit durch die Anwesenheit spezifischer Zeichenkonstellationen oder Geschichten (im

doppelten Sinne) vergessen machen will. Geschichte wird uns über Zeichen vermittelt, die sich auf andere Zeichen oder 'Spuren' beziehen.

Im Alltag (und in der historiographischen Praxis) erliegen wir nur allzu gerne der Illusion, daß uns die 'Geschichte als solche' über audiovisuelle Quellen unmittelbar zugänglich sein kann. Die Fülle naiver Statements und 'Theorien' zum dokumentarischen und realistischen Status des Films, die der Illusion der 'widerspiegelnden' Eigenschaft der bewegten Bilder (und der Töne) aufsitzen, geben ein beredtes Zeugnis von diesem – immer noch sehr 'nützlichen', weil von der Pflicht zur Reflexion enthebenden – Irrglauben. Mit de Certeau gesprochen, kann „Geschichte“ indes niemals eine andere Qualität als die einer Repräsentation oder, um den griffigen englischen Terminus zu verwenden, eines *re-stagings* gewinnen.

Die Historiographie hat diesen zeichenhaften Prozessen Rechnung zu tragen und muß demzufolge ihr Fundament auch auf die Wissenschaft von den Zeichen, Zeichenprozessen und Bedeutungskonstitutionen, d.h. auf Semiotik und Semiologie (vgl. Schmid, 1983; Petschar / Schmid, 1990) gründen. Da die Unterschiede und Gemeinsamkeiten von Semiotik und Semiologie bereits an anderer Stelle grundlegend erörtert wurden (vgl. Jutz, 1991), können wir hier auf eine ausführliche Erörterung (auch der verschiedenen Zeichenbegriffe) verzichten und nur kurz an Schmid's Vorschlag erinnern, die zeichentheoretische Basis der Semiohistorie im binären Zeichenbegriff Saussure'scher Provenienz (*signifiant / signifié; Signifikant / Signifikat*) und dessen weiterer semiologischer und narratologischer Differenzierung durch Roland Barthes zu suchen (Schmid 1993, S.120ff.). Diese semiologischen Konzepte werden für die Historiographie fruchtbar gemacht und sind im Rahmen einer weit gefaßten Kultursemiotik zu verorten. Einer der entscheidenden Vorteile dieser semiologischen Ansätze liegt darin, daß der Zeichenbegriff nicht auf (schriftkonstituierte) Texte beschränkt bleibt, sondern sich auf alle medialen Zeichenträger und Codes bezieht. Damit rückt nicht zuletzt die Frage eines (historischen) Transfers von Zeichen und Codes in das Bewußtsein der Geschichtsschreibung.

Die Semiohistorie zielt auf *historische Prozesse sozialer Sinnbildungen*. Nicht den ersten, evidenten Bedeutungen (*Denotationen*), die auf der Basis bestimmter audiovisueller Zeichenkonfigurationen entstehen, sondern den *versteckten, verdrängten, mit-schwingenden Bedeutungen (Konnotationen)* gilt vor allem das Rekonstruktionsbemühen der Semiohistorie.

Gewiß mag an dieser Stelle so mancher 'traditioneller' Historiker einwenden, eine derartige Geschichte, die sich auf 'weiche' (audiovisuelle) Quellen und Spuren stützt, vernachlässige die 'harten' Fakten zugunsten von historischen Sinnbildungen, Imaginationen oder Ein-Bildungen; aber sind uns die sogenannten Fakten ohne derartige (auch imaginierende) Bewußtseinsprozesse überhaupt zugänglich? Die 'Wirklichkeit' ist allein als soziales Konstrukt faßbar, wie uns Phänomenologie und Wissenssoziologie schon vor einiger Zeit verdeutlicht haben (Berger / Luckmann, 1970; Schütz 1974). Ich schlage daher vor, die alte (und bis

zum Überdruß geführte?) philosophische und wissenschaftstheoretische Diskussion der Existenz von 'Fakten' der Geschichte und von deren historiographischer Anordnung vorläufig einzuklammern und uns unter einer forschungspragmatischen Perspektive darauf zu einigen, daß die *Semiohistorie* relevante Optionen für neue historische Forschung bietet, ohne damit 'die' Geschichte als solche zu rekonstruieren.

Zeichen sind keine statischen Entitäten, sondern vielmehr dynamische Größen, die ihre Funktion in kulturellen Netzwerken, Medientexten und natürlich auch in Historiographien gewinnen. Sie verändern sich in der Zeit und sind permanenten Transformationsprozessen unterworfen. Historiographien stehen in keiner unmittelbaren Beziehung zu vergangenen Wirklichkeiten, sondern können sich diesen nur mittelbar auf der Basis von zeichenhaften historischen 'Quellen' (seien diese nun schriftlicher oder audiovisueller Art) annähern. Sie vermögen zwar die Illusion einer erneuten Anwesenheit des Vergangenen bzw. einer Referenz zur Vergangenheit zu erzeugen und können uns ihren semiologischen Status vergessen lassen; trotz dieser Illusion verlieren sie jedoch nicht ihren besonderen Charakter des mehrfach ineinander verschachtelten und gebrochenen, zeichenhaften *Verweises* auf etwas nunmehr *Abwesendes*. Im theoretisch und methodologisch kontrollierten Durchbrechen dieser Täuschung liegt eines der zentralen Anliegen der Semiohistorie.

Die Forschergruppe SIGMA hat Pionierarbeit bei der Entwicklung des hier skizzierten Ansatzes geleistet und den Weg für eine theoretische Fundierung historischer Analysen von Audiovisionen bereitet (vgl. Schmid-Bortenschlager, 1992). Im folgenden werde ich einige Thesen und Kommentare präsentieren, die das Profil der Semiohistorie noch deutlicher umreißen. Diese Thesen werden sich vom Allgemeinen zum Konkreten bewegen.

3. Semiohistorie und Audiovisionen: Thesen und Kommentare

- *Geschichte als Zirkulation von Zeichen*

Wenn wir Geschichte – mit de Certeau – als présence d'une absence, als Anwesenheit einer Abwesenheit, begreifen, die uns Vergangenes allein mittels Zeichen-Konfigurationen zugänglich machen kann, dann müssen Fragen des Status' der Zirkulation und der Funktion dieser Zeichenkonfigurationen ins Zentrum (medien-)historischer Forschung rücken.

Dies bedeutet, daß sich die semiohistorische Forschungsperspektive nicht auf den 'Objektbereich' der Geschichte, der allenfalls durch Relikte, Residuen und Spuren vorhanden sein kann, sondern auf den *historiographischen Diskurs* richtet (vgl. Schmid, 1993). Gewiß lassen sich auch die historiographischen Diskurse mit Blick auf die *Materialität* der in ihnen zur Verwendung gelangenden Zeichensysteme analysieren, im Vordergrund steht allerdings die Frage der Rekonstruktion zeichenhafter Sinn-Bildungen. Wie Dutzende von Geschichten (etwa der Französischen

Revolution oder der Oktoberrevolution) 'bezeugen', entstehen Geschichts-Bilder aus einer Vielzahl vernetzter Zeichensysteme. Die Französische Revolution ist uns nicht erst seit ihrem bombastisch gefeierten Bizeentenarium in Form von literarisch-fiktiven Texten, Gemälden, historischen Filmen, Audiovisionen und multimediale Spektakeln auf den Champs-Élysées 'vertraut'. Ihre Bilder und 'Ereignisse' entstehen aus zahlreichen intermedialen Vernetzungen, deren komplexe Zeichenprozesse zur fortwährenden Umwälzung und Neu-Konstitution der Revolutions-Imago(i)nationen beitragen.

Angesichts der unausweichlichen Abwesenheit des historischen Referenten liegt die Aufgabe einer Semiohistorie der Audiovisionen in der Rekonstruktion dieser zeichengebundenen medialen Vernetzungen. Dabei wird sie die *spezifischen Verfahren* der jeweiligen *medialen* Repräsentation und deren *Rolle* für die möglichen Sinnbildungen durch den Rezipienten (und Historiker) nicht aus den Augen zu verlieren haben. Geschichte entsteht nicht allein aus traditionellen, *schriftlich* fixierten 'Zeugnissen' oder Quellen, sondern vor allem auch aus *audiovisuellen* Texten. Die Semiohistorie hat deren spezifischem Zeichencharakter und deren intermedialer Zirkulation Rechnung zu tragen.

- Audiovisionen und soziales Gedächtnis

Die Erinnerung an Vergangenheit und Geschichte ist seit dem Einsatz zeichenhafter Objektivierungen (Berger / Luckmann, 1970) und der Einführung der Schrift nicht mehr allein an das Zeichensystem und den Code der mündlichen Sprache gebunden. Sie basiert auf einem textuellen Filtrierprozeß, der nur bestimmte Elemente festhält und andere dem Vergessen anheim gibt. Dieser Prozeß hat mit der Entwicklung elektronischer Medien eine entscheidende Veränderung erfahren. Audiovisionen erlauben die Aufnahme und Re-Produktion einer Vielzahl (auch nicht-sprachlicher) Codes und bieten nahezu unbegrenzte Speichermöglichkeiten.

Die modernen audiovisuellen Medien bringen eine Explosion des Quellen-Materials mit sich; und damit stellt sich dem Historiker und Archivar unweigerlich die Frage nach geeigneten Kriterien für eine Selektion aus diesem äußerst heterogenen Materialgemenge, das sich von Spielfilmen über MTV-Spots bis zu Dokumentarfilmen und Reality TV erstreckt. Diese Frage wollen wir im Kontext unserer programmatischen Erörterungen vorläufig 'einklammern' (vgl. Müller, 1996, S.66) und uns statt dessen auf die Problematik der sozialen Funktion von Audiovisionen in modernen Gesellschaften konzentrieren.

Halbwachs führt in seinem berühmten Band *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen* die ein wenig unglückliche Trennung zwischen „bewohnten sozialen Gedächtnissen“ (welche die Eigenart und Dauer der Gruppe sichern) und einer „unbewohnten Geschichte“ (die einen objektiven Status besitzt) ein (Halbwachs, 1966). Ich schlage vor, diese Funktionszuschreibungen – das Gedächtnis sorgt nach Halbwachs für die *Kontinuität* der Überlieferung, die Geschichte hält

vor allem *Veränderungen* fest – im Rahmen unseres semiohistorischen Konzeptes aufzuheben und Kontinuitätsbildung und Veränderung als Pole eines komplexen Spektrums sozialhistorischer Funktionen von Geschichte zu begreifen. Ebensoviele wie ein Gedächtnis ohne Geschichte(n) (durchaus im Sinne von Narrationen) möglich ist, kann Geschichte ohne Gedächtnis entstehen.

Mit Blick auf unseren theoretischen Rahmen der Semiohistorie ist Halbwichs' These der Soziogenese des Gedächtnisses von weitaus größerer Bedeutung; sie hat starken Einfluß auf die moderne Wissenssoziologie genommen. Wenn Gedächtnis nur durch Gemeinschaft entstehen kann und wenn es zugleich diese Gemeinschaft formt, indem es z.B. Angebote zur Konstitution sozialer und persönlicher Identität liefert, wenn es sich sinnvollerweise in ein Speicher- und in ein Funktionsgedächtnis (d.h. in unsortierte, unstrukturierte und sedimentierte Elemente der Erinnerung oder in das bewohnte und sinnbildende Gedächtnis) einteilen läßt, stellt sich semiohistorischer Forschung die Frage nach den Interaktionen zwischen diesen Gedächtnissen und den audiovisuellen und zeichenhaften Operationen, die in *Form von Geschichten* Gedächtnisse und Identitäten entstehen lassen. In diesem Zusammenhang wird nicht allein der manifeste, sondern vor allem der *latente* Inhalt dieser gedächtnisproduzierenden Audiovisionen zu analysieren sein.

Als Beispiel für eine derartige Analyse sei hier auf die Konstitution einer *frankophonen, eigenständigen und bewohnten Geschichte und Identität* Quebecs im übermächtigen anglophon-nordamerikanischen Kontext verwiesen, die in einer Vielzahl von Medien und Gattungen (Dokumentar-, Spielfilme und den sehr beliebten *Soaps Québécois* – letztgenannter Gattungsbegriff indiziert bereits unser Problem) geschieht.

- *Amnesie und Anamnese*

Geschichte entsteht im sozialen Wechselspiel von Amnesie und Anamnese. Sie ist immer ein kultureller Prozeß des Zeichenwandels, (vgl. Schmid, 1993, S.119) der das Vergessen und Erinnern voraussetzt. Da uns das direkte Erkennen des Vergangenen verwehrt bleibt, müssen wir uns mit Historiographien und audiovisuellen Re-Präsentationen begnügen (vgl. Schmid, 1993, S.119). Dies kann allein über den Einsatz von Zeichen und Wahrnehmungsrastern und Erkenntnismustern geschehen. Die Semiohistorie zielt auf diese historischen Prozesse der Zeichenzirkulation.

Wie bereits erwähnt, wird sie sich in diesem Zusammenhang nicht primär auf den *manifesten*, sondern vor allem auf den *latenten* Inhalt audiovisueller Geschichtsbilder richten. Damit leistet sie in Analogie zur Freud'schen Traumarbeit eine *Geschichtsarbeit*, welche die 'textuellen' Elemente von Audiovisionen loslöst, deren traditionelle Verbindungen aufbricht, um deren latenten Inhalt herauszuarbeiten. Mit Roland Barthes gesprochen: nicht die Denotationen (oder 'ersten' Bedeutungen), sondern die Konnotationen (die jeweils mitschwingenden Bedeutungen)

oder 'Ladungen') stehen im Zentrum der Semiohistorie der Audiovisionen. Dabei wird es vor allem auch darum gehen, das gesellschaftlich *Verdrängte* und *Tabuisierte* in den Blick des Historikers zu rücken.

Die kollektive Amnesie im Deutschland der Nachkriegsjahre hat die Geschichte der Nazi-Zeit lange Zeit nur fragmentarisch im Heimatfilm (*ex negativo*) audiovisuell repräsentiert. Falls dies in den siebziger Jahren doch einmal explizit geschehen sollte, wie z.B. in Syberbergs *Hitler. Ein Film aus Deutschland*, zeigte das deutsche Publikum nahezu durchgängig negative Reaktionen. Diese Reaktionen mögen als Indiz für die Schwierigkeiten dienen, eine audiovisuelle (und im Falle von Syberbergs Film auch multimedial gebrochene und kritische) Aufarbeitung des Mythos 'Hitler' im gesellschaftlichen Kontext der Nachkriegszeit zu leisten. Breite Kreise der Gesellschaft weiger(te)n sich, dieser Erinnerung eine Rolle in ihrem *Funktionsgedächtnis* zuzuweisen und erst heute – Jahrzehnte später – sind sie mit Einschränkungen dazu bereit, dem tabuisierten Thema 'Hitler' und Syberbergs betroffen machenden Film einen Platz in ihrem Gedächtnis zuzuweisen. Wir haben es demzufolge immer mit dynamischen historischen Prozessen der *Veränderung der sozialen Relevanzstruktur* (im phänomenologischen Sinne) von *Verdrängungs- und Erinnerungsmechanismen* zu tun, die als Rahmenbedingungen der Produktion und Rezeption von Audiovisionen fungieren.

Die Semiohistorie rekonstruiert einige der Regeln dieser Steuerungsmechanismen des kollektiven Unbewußten historischer Mentalitäten. Daher steht nicht allein das (audiovisuell) Gezeigte, sondern das Nicht-Gezeigte (und Gesagte) im Zentrum des historischen Forschungsprozesses.

- Audiovisionen und Geschichtsbilder

Seit den Anfängen der modernen audiovisuellen Medien sucht das Phantom von deren 'realistischer', weil realitätsabbildender, Funktion sowohl die Geschichts- als auch die Medienwissenschaften heim. Auch die Semiohistorie muß sich mit diesem Sachverhalt auseinandersetzen; sie muß dem Spuk eines naiven Realismus entgegentreten und hat dem Konstrukt-Charakter aller audiovisuellen Zeugnisse (d.h. auch sogenannter Dokumentarfilme) Rechnung zu tragen. Die vermeintlich 'unmittelbare Ansprache' und Präsentation von Geschichtsbildern ist immer das Resultat komplexer Selektions-, Kadrierungs- und Montageprozesse.

So gesehen, erweist sich der 'wirklichkeitsabbildende' Quellencharakter audiovisueller Texte als Fiktion. Nichtsdestoweniger – oder gerade deshalb – eröffnen Audiovisionen weitreichende Perspektiven für eine Neufundierung der Geschichtswissenschaften: Audiovisionen (d.h. *alle* audiovisuellen Gattungen und Texte) bieten eine enorme Fülle an bislang im allgemeinen nur beiläufig zur Kenntnis genommenen historischem 'Quellenmaterial'. Die Semiohistorie analysiert die spezifischen Zeichensysteme, Codes und Strukturen dieser Audiovisionen und untersucht deren Rolle für die Konstruktion von Geschichtsbildern (im wörtlichen und über-

tragenen Sinne). Mit anderen Worten: die audiovisuellen Texte und deren jeweilige Zeichenstrukturen werden mit Blick auf deren Beitrag an der Konstruktion von Geschichtsbildern – d.h. nicht von sogenannten realen Fakten – untersucht.

Georg Schmid hat darauf hingewiesen, daß dieses Verfahren einen Modernisierungsprozeß der Geschichtswissenschaften impliziert, der sowohl eine neue Art des Umgangs mit historischer Materialität (die Präsenz des Geschichtlichen ist jeweils nur simuliert) und neue Konzepte von Authentizität und Referentialität impliziert (Schmid, 1986, S.285). Audiovisuelle Geschichts-Bilder (und -Töne) werden damit nicht mit 'Fakten', sondern mit mentalitätshistorischen Konzepten in Verbindung gebracht, wobei die Methoden der Semiologie den wissenschaftlichen Weg von den Zeichenkonstellationen zu den Sinnbildungen 'ebnen'. Die besonderen Chancen der Semiohistorie liegen somit in der Analyse der Interaktion zwischen audiovisuellen Texten und historischen Mentalitäten. – Ein kurzer Blick auf die filmische Konstruktion der Stadt soll diese These illustrieren:

Unter semiohistorischen Gesichtspunkten sind die 'realen Orte' unzähliger Stadtfilme oder Filme, in denen Städte zentral sind (seien es nun sogenannte Dokumentar- oder Spielfilme) nur insofern relevant, als sie zur Konstruktion eines *imaginären* Stadt-Bildes beitragen. Nicht die Referentialität des Films, das 'wirkliche Vorhanden-Sein' der Gebäude aus Holz, Stein, Beton, Stahl oder Glas steht im Zentrum, sondern ihre *Zeichenfunktion* für die *Konstruktion einer* (mehr oder weniger spezifischen) *Vorstellung, einer Idee* der Stadt. Diese historischen Bilder haben sich in vielen Fällen bereits zu unhinterfragten Klischees, z.B. der Grachten, Zugbrücken, *Amsterdammertjes* (d.h. der typischen Begrenzungspfosten der Amsterdamer Straßen und Gehwege, die mit den drei Kreuzen des Stadtwappens versehen sind) verfestigt, so daß wir ihre historischen Ladungen, die Konnotationen dieser audiovisuellen Zeichenkonfigurationen, häufig nur noch in der Anstrengung einer semiohistorischen Perspektive gegen den Strich 'lesen' können. Semiohistorie bedeutet in diesem Fall die Rekonstruktion *mentaler Konzepte* der Stadt – auch und gerade gegen herrschende Konventionen ihrer audiovisuellen Re-Präsentation und entsprechender Sinnbildungen.

- Semiohistorie, 'Dokumentation' und 'Fiktion'

Die Methoden der Semiohistorie lassen sich prinzipiell bei allen audiovisuellen Texten anwenden. Ihre Perspektiven implizieren keine ontologische Differenz zwischen sogenannten dokumentarischen und fiktionalen Audiovisionen. Spätestens seit Mitte der achtziger Jahre hat sich die Auffassung durchgesetzt, daß es irreführend und grob reduzierend ist, den Quellenstatus ausschließlich für „Dokumentationen“ und „Dokumentarfilme“ zu reservieren (vgl. Fledelius, 1989), da sich deren Konstruktcharakter nicht grundsätzlich von denen des „Spielfilms“ unterscheidet (vgl. Hattendorf, 1994). Alle audiovisuellen Genres stehen in dynamischen Beziehungen zu kollektiven historischen Geschichts-Bildern und Zeit-Zeichen. Damit erweist sich grundsätzlich das gesamte Feld der klassischen und

modernen audiovisuellen Medien (und deren Vernetzung), der Malerei (vgl. Baxandall, 1987), die Photographie, Film, Radio, Fernsehen, digitale Medien etc. als Materialbasis der Semiohistorie (wobei uns der Computer kein 'Material' im traditionellen Sinne mehr bieten kann). Selbstverständlich ist in den Analysen den spezifischen Zeichen-Strukturen des Mediums und des Genres Rechnung zu tragen. Dies bedeutet, daß die Methoden der Semiohistorie mit jeweils geeigneten Analyseverfahren der Film- und Medienwissenschaft zu kombinieren sind.

In der Film- und Medienwissenschaft beginnt sich in jüngster Zeit ein Konsens abzuzeichnen, der „Dokumentarfilme“ nicht mehr als simple und 'rohe Abbildungen' der Wirklichkeit, sondern vielmehr als komplexe diskursive Systeme, die auf der Basis ihrer spezifischen Anordnung von Zeichen eine Bandbreite von nicht allein kognitiven Effekten beim Zuschauer erzeugen (vgl. Hattendorf, 1995, S.8). Wenn sich die Grenzen zwischen Dokumentation und Fiktion verwischen – und dies nicht aufgrund einer modischen postmodernen Fluchtbewegung in Beliebigkeiten, sondern aufgrund theoretischer Notwendigkeiten -, dann hat die Semiohistorie diesen Sachverhalt insofern zu berücksichtigen, als sie 'das Dokumentarische' oder 'das Fiktionale' von Audiovisionen als *Steuerungsfaktor der Interaktion zwischen Zuschauer und audiovisuellem Text* (d.h. als einer erwarteten „Authentizität“ oder „Fiktionalität“), *nicht jedoch als (ontologische) Eigenschaft des audiovisuellen Textes* begreift, die Historiker so gern als Kriterium für die Auswahl bestimmter Quellen heranziehen. Wir haben fiktionale und dokumentarische Audiovisionen hinsichtlich deren Zeugnischarakters zu befragen.

Gewiß sind die gattungsspezifischen Strukturen von Audiovisionen und die damit korrelierenden Zuschauererwartungen (z.B. von Authentizität) nicht zu vernachlässigen; unterschiedliche Gattungen (etwa der historische Film und dessen Muster des *re-staging* von Geschichte), fordern unterschiedliche thematische Schwerpunkte und *axes de pertinence*. Mit Blick auf das gesamte 'Text'-Korpus hat sich die Semiohistorie allerdings über den eingrenzenden Mechanismus der rigiden Trennung zwischen „Dokumentation“ und „Fiktion“ hinwegzusetzen. Virilio und andere haben zu Recht darauf hingewiesen, daß das Reale des Fernsehens (vor nicht langer Zeit z.B. in Form der Computerspiel-Einstellungen des Golfkrieges, die amerikanische Raketen bis zu ihrem Zieleinschlag verfolgten) in Fiktion, und Fiktion längst in Vorstellung des Realen mutiert sind (vgl. Virilio, 1984, S.119).

Diese Prozesse lassen sich auch in sogenannten Dokumentar- oder Spielfilmen feststellen. In Rosemarie Blanks 'Dokumentarfilm' *Transit Levantkade* (1990) verflüchtigt sich der Realitätseindruck einer städtischen Peripherie zunehmend gegenüber der Geschichte eines *imaginären* und alternativen Zentrums, welches sich gerade durch die Absenz der traditionellen audiovisuellen Zeichen von Macht und Beharrlichkeit auszeichnet (vgl. Müller, 1995).

Eine Szene in Spielbergs *Schindler's List* produziert als Spielfilm (der freilich auf einer 'wahren' Biographie basiert) einen umgekehrten Effekt. Aus den KZ-Duschen strömt – entgegen den Erwartungen der filmischen Protagonisten und der

Zuschauer – kein Gas, sondern Wasser. Dieses *fiktive* Handlungselement (das letztendlich zum Hollywood-Happy End und Überleben der jüdischen Frauen auf Schindlers Liste führen wird) lenkt uns im Zusammenspiel mit unseren (glücklicherweise enttäuschten) Erwartungen und mit unserem Wissen über die *Shoa* auf die Mechanismen der Vernichtungsmaschinerie und auf die *realen* Geschichten, die sich in Auschwitz zugetragen haben. *Wir füllen die Leerstellen der fiktionalen Geschichte des Films mit unseren Realitätskonzepten an.*

Beide Beispiele verdeutlichen, daß die audiovisuell repräsentierten Zeichen der Historie in ihrem jeweiligen *narrativen Kontext* (entgegen landläufiger Meinungen spreche ich hier bewußt auch von einer *Narration* des Dokumentarfilms) zu verorten sind und nur so hinsichtlich ihrer potentiellen Wirkung auf den (historischen oder heutigen) Rezipienten analysiert werden können.

- Semiohistorie und Medienwissenschaft

Die „Medienwissenschaft“ präsentiert sich ebensowenig wie alle anderen geisteswissenschaftlichen Disziplinen als monolithischer Block einer geschlossenen Theorie und Methodologie. Sie zeichnet sich durch ein Spektrum von Ansätzen aus, die in den klassischen Theorien der Analyse kultureller Produkte verankert sind (vom Strukturalismus, über Phänomenologie, Semiotik, Poststrukturalismus, Narratologie etc.) und die den jeweiligen Eigenschaften bestimmter Medien (z.B. in Form der Cultural Studies des Mediums „Fernsehen“) entsprechende Aufmerksamkeit schenken. Die Annahme einer ‘geschlossenen Theorie’ der Medienwissenschaft erweist sich demzufolge ebenso als (wissenschaftliche) Fiktion, wie ‘die’ Literatur- oder Geschichtswissenschaft. Die Pluralität der verschiedenen medienwissenschaftlichen Ansätze muß allerdings keinen Nachteil für die Semiohistorie bedeuten, bietet sie doch die Chance, mit Blick auf spezifische offene Fragen semiohistorischer Forschung differenzierte Antworten zu formulieren. – Dies gilt natürlich vor allem für Verfahren der Film- und Mediensemiotik und Narratologie, die sich fruchtbringend in eine semiohistorische Methodologie einbringen lassen.

Die Semiohistorie erweist sich in diesem Sinne auch als eine Hybridtheorie, die ungeniert von den theoretisch-methodologischen Optionen film- und medienwissenschaftlicher Ansätze Gebrauch macht. Die Integration medienwissenschaftlicher Verfahren kann jedoch nicht als einseitiges Einverleiben – oder gar als simple ‘Applikation’ – stattfinden. Semiohistorie und Medienwissenschaften befinden sich in einem Verhältnis und einem Prozeß wechselseitiger Herausforderungen. Semiotisch-semiologische Modelle der Medienwissenschaften setzen an den methodologischen ‘Leerstellen’ der Semiohistorie an, wenn es etwa darum geht, historische Zeichen und Codes in einem audiovisuellen Zeichensystem und in einer Narration zu verorten; andererseits bedeutet die *Semio-Historie* ein Skandalon für strukturalistische und poststrukturalistische Modelle (aller Art, z.B. auch der filmischen Narration, wie es Bordwell in *Narration in the Fiction Film*, 1985,

entwickelt hat), die sich oft verzweifelt mühen, ihren theoretisch-methodologischen Rahmen 'Historien'-frei zu halten. (Was im Falle Bordwell dann auch konsequenterweise zum Scheitern führen muß. Seine *Modi* der Narration sind eben doch nicht a-historisch, im abstrakten Zusammenspiel von filmischen Strukturen und kognitiven Aktivitäten des Zuschauers, zu definieren.) Das Irritationspotential der Historie (auch der Semiohistorie) ist für die meisten dieser Theorien immer noch sehr groß.

Semiohistorie und Medienwissenschaft(en) haben sich dieser wechselseitigen Provokation zu stellen. Als Ziel visiert die Semiohistorie daher eine dynamische Vernetzung medienwissenschaftlicher und historischer Verfahren an; sie würde damit auch die traditionelle Medienhistoriographie zur Preisgabe so mancher voreiliger Reduktionen und Linearitäten zwingen.

Wenn die Semiohistorie anstelle einer linearen, eine 'flüchtige' Geschichte entstehen läßt, kann sie selbstverständlich sinnvollen Gebrauch von spezifischen Verfahren der Film- und Medienwissenschaft machen. Sie kann sich narratologischer Ansätze bedienen, um z.B. die bereits erwähnte Szene aus *Schindler's List* im Kontext der filmischen Narration zu verorten, oder sie kann sich Fiskes medienwissenschaftlicher 'Operationalisierung' der Lévi-Strauss'schen Oppositive (vgl. Fiske, 1990, S.115-134) bedienen, um die historischen Konnotationen und ideologischen Ladungen von Fernsehprogrammen oder Reklamesendungen zu rekonstruieren. Ihre analytischen Chancen liegen nicht zuletzt in der kontrollierten Vernetzung dieser wissenschaftlichen Konzepte und Methodologien.

- Semiohistorie, Medienhistoriographie und New Historicism

Das Konzept der Semiohistorie besitzt zwar eine Reihe von Berührungspunkten und gemeinsamen Bezugsflächen mit einigen Forschungsperspektiven und Verfahren der Medienhistoriographie, weist zugleich aber auch über diese hinaus. Der Semiohistorie stellt sich z.B. auch die Frage nach der spezifischen Rezeption bestimmter Medientexte und nach deren jeweiligen historischen Bedingungen, sie sucht diese allerdings – im Gegensatz zur Medienhistoriographie – nicht durch den Einsatz kausalistischer und empirischer, sondern semiohistorischer Methoden zu beantworten. Sie betrachtet (ebenso wie der New Historicism) die Dichotomie von Text und Kontext als aufgehoben (vgl. Kaes, 1991, S.331) und beschreitet auf diese Weise Wege, die nicht in den nur allzu gut bekannten empiristisch-positivistischen Sackgassen enden (z.B. der Konstruktion der Filmgeschichte als Abfolge verschiedener Filme und Genres in nationalen Kontexten oder als Abfolge von Institutionen der filmischen Produktion). Unter dieser Perspektive erweist sich die Semiohistorie auch als Skandalon der Medienhistoriographie.

Größere Berührungsflächen hat sie mit dem *New Historicism* angelsächsischer Prägung. Kaes hat als zentrale Charakteristika des *New Historicism* und dieser neuen Form der Kulturgeschichtsschreibung (Vgl. Kaes, 1991, S.331) die Verbindung von Mentalitäts- und Sozialgeschichte mit der Filmtheorie und der Konzentration auf textuelle Einzelanalysen (analog zu unseren Fallstudien) genannt.

Wenn auf der Basis von Audiovisionen der Kontext selbst (oder 'Geschichte', wie wir sie verstehen) zum Gegenstand der Analyse wird, dann unterscheidet sich das Erkenntnisinteresse des *New Historicism* nicht prinzipiell von dem der Semiohistorie. Beide Ansätze gehen davon aus, daß sich Filme und Audiovisionen an den Schalt- und Schnittstellen verschiedener Diskurse ansiedeln und dort ihre (bewußten und un-bewußten) Funktionen entfalten (vgl. Kaes, 1995).

Semiohistorie und *New Historicism* liefern – bei allen Unterschieden der zum Einsatz gelangenden Methoden – einen wesentlichen Beitrag zur Re-Konstruktion einer bislang ungeschriebenen Geschichte, die auf sich zeichenhaft manifestierende Tiefenschichten kollektiver Mentalitäten zielt. In beiden Fällen versucht der Historiker die Fäden eines hochkomplexen historischen intermedialen Netzwerkes zu entwirren.

Anton Kaes hat in seine Analyse von Langs *M. – Eine Stadt sucht einen Mörder* (1931) gezeigt, zu welch fruchtbaren Ergebnissen die Spurensuche und Archäologie des *New Historicism* führt (Kaes, 1993). Die Geschichtsbilder der deutschen Groß-Stadt der dreißiger Jahre und des Gerichtswesens der Weimarer Zeit entstehen aus der detaillierten textuellen Einzelanalyse des Films. Es scheint vielversprechend, einen Dialog zwischen Vertretern der Semiohistorie und des *New Historicism* zu initiieren, um deren theoretisch-methodologisches Potential und wechselseitige Relevanzen weiter auszuloten.

- Semiohistorie und Intermedialität

Audiovisionen stehen in komplexen Interaktion und Beziehungsgeflechten mit anderen Medien. Sie befinden sich in vielfältigen medialen Transformationsprozessen und ihre Geschichte ist allein als intermediale zu rekonstruieren. Für die Forschungsperspektiven der Semiohistorie bedeutet dies, daß wir die Zirkulation von Zeichen in verschiedenen medialen Systemen und deren Einfluß auf historische Sinnbildungen nicht aus den Augen verlieren dürfen. Die Rolle der jeweiligen 'inter-medialen Gestalt' (vgl. Müller, 1996) für die Konstruktion von Geschichtsbildern und das making of meaning des Rezipienten wird immer noch unterschätzt. Heute sind unzählige Geschichten und Geschichtsbilder permanenten medialen Umwälzungen unterworfen, die bestimmte historische Themen in immer 'neuen' (?) medialen Formen re-präsentieren. Dabei findet nicht allein eine Überlagerung verschiedener historischer Schichten der Geschichte(n), sondern auch verschiedener Medien und deren dispositiver Operationen (Baudry, 1978; Müller, 1997) statt.

Die große Zahl medialer Repräsentationen des Untergangs der *Titanic* mag hier als Beispiel derartiger intermedialer Prozesse dienen. Seit den ersten Presseberichten zirkuliert dieser moderne Mythos des Untergangs in der medialen Gestalt von Zeitungsberichten, literarischen Texten, Graphiken und Gemälden, Dutzenden von Filmen: etwa Herbert Selpins und Werner Klinglers *Titanic* (1943), Juan Negulescos

Der Untergang der Titanic (USA, 1953), James Camerons *Titanic* (USA 1997) – bis zu Zitaten in dem Multi-Autoren-Film der internationalen Produktion *City Life* (Niederlande, 1992).

Semiohistorisch und intermedial relevant ist in diesem Zusammenhang weniger der *intertextuelle* Sachverhalt, daß in diesen Fällen (und Filmen) mit bestimmten Elementen der 'Ursprungsgeschichte' gespielt wird, um den Untergangsmythos zu evozieren, sondern vielmehr die Frage, welchen Beitrag mediale Brüche, intermediale Transformationen und Fusionen zur Konstitution dieses Mythos liefern. Die verborgenen und durch die Semiohistorie rekonstruierten Bedeutungen lassen sich nicht unabhängig von den jeweiligen intermedialen Prozessen und Repräsentationsformen der Audiovisionen bestimmen. Oder anders gesagt: Die mentalitätshistorischen Funktionen hängen auch von den jeweils gegebenen historischen Vernetzungen unterschiedlicher Medien und von deren Interaktion ab. Nur so können wir z.B. die vielfältige intertextuelle und intermediale Integration des Untergangs der *Titanic* in die 12 Episoden-Filme des *City-Life*-Projektes und deren Bedeutung für den Entwurf der verschiedenen historischen (vom Untergang bedrohten?) Stadt-Bilder in *City Life* erfassen.

- Semiohistorie und soziales Wissen

Im Rahmen unserer Skizze der semiohistorischen Theorie und Methode haben wir bislang ohne weitere Differenzierung von „historischen Mentalitäten“ und von „sozialem Wissen“ gesprochen, die als zentrale Kategorien semiohistorischer Rekonstruktionen von Geschichte fungieren. In der Tat lassen sich Zeichen-Zirkulationen, Sinnproduktionen und Diskurssysteme nur vor dem Hintergrund einer bestimmten historischen Mentalität oder eines bestimmten sozialen Wissens bestimmen. Zeichenhaft produzierter Sinn entfaltet sich nur vor dem Rahmen derartiger Systeme. „Wissen“, wie wir es in Anlehnung an die Theorie von Berger und Luckmann (1970) verstehen, bedeutet keineswegs nur uns bewußt zugängliche, sondern auch (und vor allem) vor- bewußte Formen. Wie eine Reihe von Studien belegen (vgl. Gumbrecht, 1978; Jauß 1977), läßt sich dieser wissenssoziologische Rahmen hervorragend zur Analyse mentalitätshistorischer Prozesse einsetzen, da er ein Instrumentarium zur Bestimmung der sozialen Funktion von Texten (auch Medientexten) bereitstellt, welches auch systemtheoretisch ergänzt werden kann (vgl. Spangenberg, 1993).

Das Konzept sozialen Wissens erlaubt, historische Sinnbildungen (und auch Verdrängungen) als spezifische Formen sozialen Handelns zu fassen. Insofern bestehen einige Gemeinsamkeiten zwischen Semiohistorie und historischer Pragmatik (vgl. Müller, 1994). Die negativen Reaktionen auf Syberbergs Filme der sechziger und siebziger Jahre erscheinen unter dieser wissenssoziologischen und pragmatischen Perspektive als *Verweigerung* einer vom Regisseur angestrebten (schmerzhaften) audiovisuellen Trauer-Arbeit, die unter den damaligen mentalitätsgeschichtlichen Bedingungen offensichtlich nicht möglich war. Semiohistorische

Analysen dieser Filme können daher auch deren Zeichensysteme in Zusammenhang mit der *Verweigerung bestimmter Sinnbildungen* durch den historischen Zuschauer bringen. Verdrängungsmechanismen werden als spezifische Formen medialen Handelns erfahrbar.

Am Ende dieser *tour d'horizon* können wir eine erste Bilanz ziehen.

4. Medien, Kultur, Semiohistorie

Mit Blick auf eines der zentralen Anliegen der Medienwissenschaft, *die Rekonstruktion der gesellschaftlichen Produktion und Zirkulation von Bedeutungen*, offeriert der semiohistorische Ansatz vielversprechende Perspektiven. Er gestattet es, Audiovisionen als zeichenhafte Netzwerke in ihren vielschichtigen Interaktionen mit historischen Mentalitäten, historischem Wissen (bewußter und vorbewußter Art), Geschichtsbildern, Mythen, Erinnerungen ... zu analysieren, wobei uns die Methoden der Semiologie den Weg von den Zeichenkonstellationen der Medientexte zu den jeweiligen historischen Sinnbildungen ebnet.

So gesehen, liefert die Semiohistorie einen Beitrag zu einer neuen Kulturgeschichte. Diese Funktion teilt sie mit neueren Ansätzen der Filmgeschichtsschreibung, insbesondere dem *New Historicism*. Als transdisziplinäre *'axe de pertinence'* fordert sie ein Abrücken von überkommenen Grenzziehungen der traditionellen Geschichts- und Medienwissenschaften. Sie zielt auf historische Codierungen unseres kollektiven Imaginären und ermöglicht so tiefe Einblicke in die komplexen Netzwerke unserer gesellschaftlichen und medialen Konstruktionen von Wirklichkeit.

¹ Der vorliegende Text ist eine überarbeitete Version meines Artikels „Semiohistorie und Audiovisionen“, der in: *Beiträge zur historischen Sozialkunde. Neue Entwicklungen in der Geschichtswissenschaft*, Sondernummer 1997, 27. Jg., erschienen ist. Zahlreiche Anregungen verdanke ich den Diskussionen mit Georg Schmid, Sigrid Schmid-Bortenschlager, Gabriele Jutz und den Kolleginnen und Kollegen der Salzburger Forschergruppe SIGMA sowie den Diskussionen mit Anton Kaes im Kontext der ERASMUS/SOCRATES Summer School „New Methods in History“ (Universität Bergen und Universität Salzburg).

Zitierte und verwendete Literatur

- Allen, Robert und David Gomery: *Film History: Theory and Practice*. New York 1985.
- Baxandall Michael: *Die Wirklichkeit der Bilder. Malerei und Erfahrung im Italien des 15. Jahrhunderts*. Frankfurt/M. 1987.
- Baudry, Jean-Louis: *L'Effet cinéma*. Paris 1978.
- Bazin, André: *Was ist Kino? Bausteine zu einer Theorie des Films*. Köln 1975.
- Berger, Peter und Thomas Luckmann: *Die gesellschaftliche Konstruktion der Wirklichkeit*. Frankfurt/M. 1970.
- Bordwell, David: *Narration in the Fiction Film*. Madison 1985.
- Casetti, Francesco: *Teorie del cinema. 1945-1990*. Milano 1993.

- de Certeau, Michel: *Histoire et psychoanalyse entre science et fiction*, Paris 1987.
- Chion, Michel: *Le son au cinéma* Paris 1985.
- Elsner, Monika, Thomas Müller und Peter Spangenberg: Zur Entstehungsgeschichte des Dispositivs Fernsehen in der Bundesrepublik Deutschland der fünfziger Jahre, in: K. Hickethier (Hg.): *Institution, Technik und Programm. Rahmensekte der Programmggeschichte des Fernsehens*, München 1993.
- FERRO, Marc: *Société du XXe siècle et histoire cinématographique*, in: *Annales. Economies – Sociétés – Civilisations* 23, 1968.
- Fiske, John: *Introduction to Communication Studies*, London/New York 1990.
- Fledelius, Carsten: *Audio-Visual History – The development of a new field of research*, in: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 9.2, 1989.
- Gomery, Douglas: *Outlinig a Media History*, in: J.E. Müller (Hg.): *Towards a Pragmatics of the Audiovisual*, a.a.O.
- Gumbrecht, Hans Ulrich: *Zola im historischen Kontext*, München 1978.
- Halbwachs, Maurice: *Das Gedächtnis und seine sozialen Bedingungen*, Berlin/Neuwied 1966.
- Hattendorf, Manfred: *Authentizität als Grundproblem des Dokumentarfilms. Ästhetik und Pragmatik einer Gattung (CLOSE UP)*, München 1994.
- ders. (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*, München 1995.
- Hess-Lüttich, Ernest W.B. und Jürgen E. Müller (Hg.): *Semiohistory and the Media. Linear and Holistic Structures in Various Sign Systems*, Tübingen 1994.
- Hickethier, Knut: *On the History of Television as a History of Viewing in Germany. Preliminary Thoughts*, in: J.E. Müller (Hg.): *Towards a Pragmatics of the Audiovisual. Theory and History*, Vol. 2, Münster 1995.
- Jauss, Hans Robert: *La douceur du foyer. Lyrik des Jahres 1857 als Muster der Vermittlung sozialer Normen*, in: R. Warning (Hg.): *Rezeptionsästhetik*, München 1975.
- ders.: *Ästhetische Erfahrung und literarische Hermeneutik*, München 1977.
- Jutz, Gabriele: *Geschichte im Kino. Eine Semio-Historie des französischen Films*: Rohmer, Resnais, Godard, Allio, Münster 1991.
- Kaes, Anton: *Aspekte einer neuen deutschen Filmgeschichte*, in: K. Hickethier und S. Zielinski (Hg.): *Medien/Kultur. Schnittstellen zwischen Medienwissenschaft, Medienpraxis und gesellschaftlicher Kommunikation*, Berlin 1991.
- ders.: *The Cold Gaze: Notes on Mobilization and Modernity*, in: *New German Critique*, No. 59, Spring-Summer 1993.
- ders.: *German Cultural History and the Study of Film: Ten Theses and a Postscript*, in: *New German Critique*, No. 65, Spring-Summer 1995.
- Lagny, Michèle: *De l'Histoire du cinéma. Méthode historique et histoire du cinéma*, Paris 1992.
- Lagny, Michèle, Marie-Claire Ropars und Pierre Sorlin: *Générique des années trente*, Vincennes 1986.
- Metz, Christian: *Le signifiant imaginaire. Psychoanalyse et cinéma*, Paris 1977 (Eine deutschsprachige Ausgabe erscheint in Kürze in der Reihe „Film und Medien in der Diskussion“, Nodus, Münster).
- Müller, Jürgen E.: *Vers une pragmatique historique de l'audiovisuel: Nouvelle Vague, auteur et réception – A Bout De Souffle aux Pays Bas*, in: ders. (Hg.), *Towards a Pragmatics of the Audiovisual. Theory and History*, Vol. 1, Münster 1994.
- ders.: *Dokumentation und Imagination. Zur Ästhetik des Übergangs im Dokumentarfilm Transit Levantkade*, in: M. Hattendorf (Hg.): *Perspektiven des Dokumentarfilms*, 1995, a.a.O.
- ders.: *Intermedialität. Formen moderner kultureller Kommunikation*, Münster 1996.

- ders.: Dispositiv – intermedial? Einige Gedanken zu den dispositiven Zwischen-Spielen des Films, in: R. Riesinger (Hg.): *Der kinematographische Apparat*, Münster 1998.
- Odin, Roger: *Approche sémio-pragmatique, approche historique*, in: E. W. B. Hess-Lüttich und J. E. Müller (Hg.): *Semiohistory and the Media*, Tübingen 1994.
- Petschar, Hans und Georg Schmid: *Erinnerung und Vision – die Legitimation Österreichs in Bildern. Eine semiohistorische Analyse der Austria-Wochenschau 1949-1960*, Graz 1990.
- Rapport des XVI. Internationalen Historikerkongresses, Stuttgart 1985.
- Schmid, Georg: *Die Figuren des Kaleidoskops*, Salzburg 1983.
- ders.: *Geschichtsbilder, von der Metaphorik zur Wörtlichkeit und retour*, in: *Zeitgeschichte*, 13, 8. Mai 1986.
- ders.: *Zur Theorie und Praxis historischer Re-Präsentation*, in: J.E. Müller und M. Vorauer (Hg.): *Blick-Wechsel. Tendenzen im Spielfilm der siebziger und achtziger Jahre*, Münster 1993.
- Schmid-Bortenschlager, Sigrid: *Präsentation der Forschungsgruppe SIGMA*, in: *Eikon. Internationale Zeitschrift für Photographie und Medienkunst*, H.4, 1992.
- Schütz, Alfred: *Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt*, Frankfurt/M. 1974.
- Spangenberg, Peter: *Stabilität und Entgrenzung von Wirklichkeiten. Systemtheoretische Überlegungen zu Funktion und Leistung der Massenmedien*, in: S.J. Schmid (Hg.): *Literaturwissenschaft und Systemtheorie*, Opladen 1993.
- Virilio, Paul: *Guerre et cinéma I. Logistique de la perception*, Paris 1984.
- Zielinski, Siegfried: *Audiovisionen. Kino und Fernsehen als Zwischenspiele in der Geschichte*, Reinbek b. Hamburg 1989.