

Perspektiven

Sarah-Mai Dang

Digital Tools & Big Data: Zu gegenwärtigen Herausforderungen für die Film- und Medienwissenschaft am Beispiel der feministischen Filmgeschichtsschreibung

Digitale Technologien beeinflussen die Film- und Medienwissenschaft auf vielfältige Weise. Sie verändern Recherche-, Analyse- und Interpretationspraktiken und prägen den Zugang zu und die Verbreitung von Wissen. Auch in der Filmgeschichtsschreibung gewinnen computergestützte Methoden wie Volltextsuche, Data Mining und *topic modelling* zunehmend an Bedeutung, etwa wenn es um den Umgang mit digitalen Quellen oder um die Visualisierung von Rechercheergebnissen geht. Für feministische Historiker_innen sind insbesondere digitale Archive nicht mehr wegzudenken, bergen sie doch aufgrund des relativ einfachen Zugangs zu vielfältigem Material die Möglichkeit, individuelle Lebensgeschichten sichtbar zu machen und die gesellschaftliche Rolle von Frauen stärker in den Vordergrund zu rücken (vgl. Bishop 2017).

Grundlegende historiografische Methoden wie das Auffinden, Sammeln und Interpretieren von (analogen) Quellen bleiben weiterhin relevant, aber sie verändern sich und neue kommen hinzu. In der Filmgeschichtsschreibung ist, ähnlich wie in der Geschichtswissenschaft (vgl. Weller 2013, S.2), eine Analyse digitaler For-

schungspraktiken bislang allerdings kaum zu beobachten (vgl. u.a. Olesen 2014; Olesen/Masson/Gorp/Fossati/Noordergraaf 2016; Acland/Hoyt 2016). Obwohl Film- und Medienwissenschaftler_innen längst als „multimodal scholar[s]“ (McPherson 2009, S.120) tätig sind, zeigen sie sich relativ verhalten, wenn es um die sogenannten Digital Humanities geht (vgl. Hoyt/Hughes/Acland 2016). Um *digital tools* jedoch umfänglich nutzen und ihre Potenziale und Grenzen einschätzen zu können, muss eine nähere Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten und Grenzen digitaler Forschungsinstrumente erfolgen. Angesichts digitaler Such-, Speicher-, Analyse- und Präsentationspraktiken erhalten klassische konzeptionelle und methodologische Fragen neue Relevanz: Welche vergangenen Geschichten können aus heutiger Sicht erzählt werden? Wie verändern digitale Technologien unser Verständnis von und unseren Umgang mit Geschichte? Eröffnen digitale Archive und Datenbanken tatsächlich neue Zugriffsmöglichkeiten auf bisher unentdeckte Quellen? Welche Formen von Sichtbarmachung erlaubt algorithmenbasierte Forschung? Wie ist mit digitalem Material umzugehen, das

überall auffindbar und zugleich höchst flüchtig ist?

Ziel dieses Beitrags ist es, die epistemischen Bedingungen digitaler Filmhistoriografie am Beispiel der feministischen Filmgeschichtsschreibung zu diskutieren. Dafür gilt es, die Konstitution von Wissen durch das Wechselspiel einzelner Medienpraktiken exemplarisch anhand von verschiedenen Projekten herauszuarbeiten. Dazu soll nach einem Einblick in die feministische Filmgeschichtsschreibung der Umgang mit Quellen angesichts der wachsenden Materialfülle im Internet problematisiert und die Aussagekraft algorithmenbasierter Forschung und digitaler Datenbanken näher beleuchtet werden. Anschließend werden die Quellen selbst sowie Praktiken des Sammelns und Speicherns reflektiert. Das Schlusswort skizziert die gegenwärtigen Aufgaben von Filmhistoriker_innen und gibt einen Ausblick auf noch zu erforschende Felder einer digitalisierten Filmgeschichtsschreibung.

Filmgeschichte und feministische Filmtheorie

Um der Vorstellung vom Kino als männlicher Kunstform entgegenzuwirken und Frauen in die Filmgeschichte einzuschreiben, erforschen Filmwissenschaftler_innen die zahlreichen Tätigkeiten von Frauen in der Filmindustrie. Die Repräsentation von Frauen als Schauspielerinnen im Film und als Zuschauerinnen im Publikum, die in den 1970er und 1980er Jahren

im Fokus der feministischen Filmtheorie stand (vgl. u.a. Mayne 1984; Gledhill 1987; de Lauretis 1987), stellt nunmehr lediglich einen Teilbereich der Forschung dar. Berufe, die bislang wenig Beachtung fanden – etwa jener der Drehbuchschreiberin, Cutterin, Kamerafrau, Verleiherin, Kritikerin oder Produzentin – sind stattdessen ins Zentrum der Betrachtung gerückt (vgl. z.B. Gledhill/Knight 2015a). Besondere Aufmerksamkeit kommt dabei dem Frühen Kino zu (vgl. z.B. Bean/Negra 2002; Hastie 2007; Cooper 2010), das im Vergleich zum Studiosystem Hollywoods größere Handlungsspielräume für Frauen bereithielt (vgl. z.B. Schlüpmann 2004).

Lange Zeit waren das von Laura Mulvey (1975) geprägte Paradigma männlicher Blick/weibliches Objekt und die damit verbundene Vorstellung eines männlichen Kinos zentral für die feministische Filmtheorie. Bis heute beeinflusst Mulveys Ansatz die Filmforschung. Doch auch wenn die damalige Kritik an patriarchalen Repräsentationsverfahren angesichts des historischen Kontextes nicht nur nachvollziehbar, sondern ebenso notwendig erscheint und die daraus resultierenden gesellschaftspolitischen Entwicklungen kaum mehr wegzudenken sind, so sind die an einem männlichen Zuschauersubjekt ausgerichteten Ansätze aus vielerlei Gründen problematisch. Dass der feministischen Kritik am Kino zunächst weitgehend ein heterosexuelles, essentialistisches Geschlechtermodell zugrunde lag und es sich um eine Konzeptualisierung des Kinos durch ‚weiße‘ Akademiker_

innen handelte, wird seit den 1990er Jahren durch postkoloniale, queere und intersektionale Perspektiven in der Filmforschung thematisiert (vgl. z.B. Hooks 1992; Williams 1995; Shohat/Stam 1994). Mittlerweile ist es in der kritischen Filmforschung selbstverständlich, dass neben der Kategorie ‚Geschlecht‘ weitere Differenzkategorien wie *race*, *class* oder *sexuality* und deren Verschränkung in die Analyse audiovisueller Repräsentationsstrukturen einzubeziehen sind.

Ein anderes Problem, das ebenso einer verengten Sichtweise auf Kino, Subjekte und Repräsentation geschuldet ist, stellt der (erneute) Ausschluss von Frauen aus der Filmgeschichte dar. Die universalisierte Konzeption des Kinos als männliche Kunstform hat mehr als zwanzig Jahre den Blick auf die vielfältige Beteiligung von Frauen in der Filmindustrie und deren Bedeutung verstellt. Dadurch wurde der Ausschluss von Frauen aus der Filmgeschichte ungewollt fortgeschrieben. Obwohl beispielsweise zu Beginn der feministischen Filmtheorie in den 1970er Jahren internationale Frauenfilmfestivals gegründet wurden und Regisseurinnen in Hollywood und im Independentfilm aktiv waren, dominierte eine Vorstellung von Kino, die sich vor allem durch die Abwesenheit von Frauen auszeichnete.

Heide Schlüppmann (1994) begründet dies mit der allgemeinen Ahistorizität von Filmtheorie und der politischen Motivation der Theoretiker_innen: „The emergence of feminist film history in the 1970s owed little to theoretical interest and much to political pragma-

tism. The past, the history of women in film production and film reception, was cited as bearing witness to present interests. This gave rise to a contradiction: whereas feminist film theorists scrupulously analyzed the systematic oppression of the female subject in film, contributions to film history celebrated the strengths of women as directors and cutters, the subversiveness of actresses and the wealth of experience of an older generation of female spectators“ (S.83).

Die Entwicklung feministischer Filmforschung verdeutlicht, dass sich Forschungsinteresse, -frage, -ansatz und -gegenstand stets gegenseitig bedingen (vgl. Dang 2016, S.18ff.). Dank neuerer filmhistoriografischer Studien ist heute bekannt, dass Frauen seit den Anfängen des Kinos nicht nur als Regisseurinnen weltweit die Filmkultur prägen. In ihrem Aufsatz „Filmgeschichte als Kritik feministischer Filmtheorie“ stellt Jane Gaines (2009) fest: „Wo wir uns einst ‚keine Frauen‘ vorstellten, müssen wir uns jetzt viele vorstellen. Wo wir uns einst nur nordamerikanische und europäische Frauen vorstellten, müssen wir uns jetzt in der Politik der Gegenwart Frauen in Lateinamerika, Asien und im Nahen Osten vorstellen“ (S.927).

So zählt inzwischen die französische Regisseurin, Produzentin und Theoretikerin Germaine Dulac zu den zentralen Protagonistinnen der Stummfilmzeit. Auch Lois Weber ist nicht mehr aus der frühen Filmgeschichte wegzudenken. Des Weiteren ist Alice Guy-Blaché zu nennen, die als erste Frau ein eigenes Filmstudio in Frankreich eröffnete, nachdem sie sich

jahrelang als Sekretärin im Produktionsstudio Gaumont verdingte. Außerdem wurde unter anderem das Schaffen der italienischen Filmproduzentin und Unternehmerin Elvira Notari, der niederländischen Komödiantin und Produzentin Adriënné Solser sowie der ägyptischen Schauspielerin Behidja Hafez rekonstruiert. Werke von und mit Dorothy Arzner, Ida Lupino, Asta Nielsen und Mary Pickford, die als Mitbegründerin von United Artists ebenso vielseitig aktiv war wie Charlie Chaplin, sind inzwischen fester Bestandteil nicht nur der feministischen Filmgeschichte. 2013 hat Gaines das Webportal *Women Film Pioneers Project* (<https://wfpp.cdrs.columbia.edu>) ins Leben gerufen, um fortlaufend Daten, Dokumente und Essays über die Rolle von Frauen in der Stummfilmzeit zugänglich zu machen. Mittlerweile versammelt es Informationen zu circa 240 Pionierinnen, die von Filmwissenschaftler_innen, Kurator_innen, Archivar_innen und Historiker_innen zusammengetragen worden sind.

Vom Quellenmangel zum Überfluss

Um das frühe Wirken von Frauen in der Filmkultur zu rekonstruieren, nutzen Forscher_innen verschiedene Quellenmaterialien. Durch die Entdeckungen von kommerziellen und nichtkommerziellen Filmen über Drehbücher, Kataloge und Zeitungsartikel bis hin zu privaten Fotos, Geschäftsbüchern, Schiffahrtsscheinen und Sterbezertifikaten lässt sich nur erahnen, wie viele noch zu schreibende Geschichten in den Archiven stecken. Die Heraus-

forderung feministischer Filmgeschichtsschreibung besteht allerdings nicht nur in der Ausgrabung von verschiedenartigem und vielsprachigem Quellenmaterial, sondern auch in der Zugänglichmachung von Fundstücken sowie der Präsentation von Forschungsergebnissen. Filmhistorische Forschung darf dabei weder rein biografisch, noch rein produktionstechnisch oder filmanalytisch ausgerichtet sein. Stattdessen muss es um die Rekonstruktion einer allumfassenden Medienpraxis – sowohl theoretisch als auch empirisch – gehen.

Da Frauen in ihren vielfältigen Funktionen teilweise nicht in den Credits aufgeführt wurden und ihr Wirken unter Umständen hinter einem männlichen Protegé oder einer kollektiven Filmkultur verschwand, sie also kaum offensichtliche Spuren hinterließen, ist die Rekonstruktion ihrer Geschichten mangels Quellenmaterial besonders schwierig. Filmgeschichte zeichnet sich vielmehr durch Fragen und mögliche Antworten als durch Gewissheiten aus (vgl. Delveroudi 2015, S.69). Die Recherche gestaltet sich als zeitintensive Reise durch die Archive, die sowohl frustrierend und enttäuschend als auch freudig und überraschend verlaufen kann (vgl. Wellmann 2012, S.400).

Mit der fortlaufenden Digitalisierung von Artefakten und der Zugänglichmachung von Material durch digitale Archive und Datenbanken ändert sich die Quellenlage für die Filmgeschichtsschreibung. Zwar ist der Verlust von großen Mengen an Dokumenten und Filmrollen nicht mehr rückgängig zu machen, doch ist

ein Zugriff auf vorhandene Quellen einfacher geworden. Bestand die Herausforderung für Filmhistoriker_innen vor einigen Jahren noch darin, mit dem Mangel an historischen Zeugnissen umzugehen oder vielmehr diese umständlich und durchaus kostspielig zu beschaffen, so ist es heute die stetig wachsende Fülle an Material und dessen Verfügbarkeit, der es adäquat zu begegnen gilt. Die Möglichkeit, dass ein einziger Fund das Verständnis von Filmgeschichte verschiebt und die gängige Geschichtsschreibung in Frage stellt, wächst entgegen aller Wahrscheinlichkeiten (vgl. Gaines 2009).

Vor diesem Hintergrund wird die zielgerichtete Suche immer entscheidender. Es ist erforderlich, die richtigen Fragen zu stellen, mittels derer wir uns durch die Quellen navigieren können (vgl. Wasson 2016, S.31). Wie Christine Gledhill und Julia Knight (2015b) betonen, erzählen sich ‚Fakten‘ nicht von allein. Sie existieren abhängig von den Fragen, die wir stellen, und von den narrativen Konventionen der Geschichtsschreibung. Sie werden abgeleitet von Quellen, die archiviert wurden und auf die wir Zugriff haben (vgl. Gledhill/Knight 2015b, S.3). So hat lange Zeit die Sammlungspolitik einzelner Kurator_innen (bspw. Henri Langlois, Mitbegründer der Cinémathèque française) die Vorstellung von Kino bestimmt, nämlich als die Rezeption von Filmen, die einem Regisseur beziehungsweise Autor eindeutig zuzuordnen sind (vgl. Hediger/Schneider 2011, S.144f.).

Filmgeschichte ist Robert C. Allen und Douglas Gomery zufolge ein „ongoing process of question fra-

ming, data collection, theory building, and argumentation“ (zit. n. Kusters 1996, S.50). Seit der New Film History beschränkt sich die Filmgeschichtsschreibung „nicht mehr auf ein Zusammentragen und chronologisches Ordnen von Fakten“, wie Paul Kusters (1996) erklärt, „Filmgeschichtsschreibung heißt Beschreiben *und* Interpretieren“ (S.49).

Digitale Datenbanken und algorithmenbasierte Forschung

Digitale Datenbanken erlauben es Filmhistoriker_innen, neue Fragen zu stellen und können historische Entwicklungen auf einer Metaebene sichtbar machen. Mit ihnen können Wissenschaftler_innen existierende Forschung bestätigen, widerlegen und ausdifferenzieren. Beispielsweise ist durch die von der Online-Plattform ECHO (*Early Cinema History Online*, <http://echo.commarts.wisc.edu>) bereitgestellten Datensätze nicht mehr von der Hand zu weisen, dass Frauen vor allem als Drehbuchschreiberinnen die US-amerikanische Filmindustrie der 1910er Jahre wesentlich mitbestimmten (vgl. Long 2016, S.158f.). Dazu hat der Gründer der Metadaten-Datenbank Derek Long die auf dem American-Film-Index basierenden Credits von über 35.000 von 1908-1920 in den USA erschienenen Filmen in Abgleich mit dem *Women Film Pioneers Project* nach weiblichen Namen durchforstet (vgl. Hunt/Tran 2016).¹

1 Eine Auswahl digitaler Archive findet sich bei Hoyt 2016, S.351ff.

Durch Datenbanken können zudem bislang übersehene Quellen und Zusammenhänge sichtbar gemacht werden. So können wir beispielsweise mit der unter der Leitung von Eric Hoyt programmierten Suchmaschine *Lantern* (<http://lantern.mediahist.org>) des von David Pierce gegründeten Online-Archivs *Media History Digital Library* (MHDL) (<http://mediahistoryproject.org>) in Abgleich mit dem JSTOR-Service *Data for Research* (DFR) (<http://dfr.jstor.org>) herausfinden, dass kanonische Filmmagazine wie *Variety* oder *Photoplay* relativ häufig zitiert und die meisten der damals verbreiteten Publikationen dagegen außer Acht gelassen wurden (vgl. Hoyt 2014).

Um produktive Fragen zu stellen und aussagekräftige Ergebnisse zu erhalten, ist es notwendig, sich über die Beschaffenheit der Datensätze bewusst zu werden und darüber, welche Daten wie erfasst werden. Nur so lassen sich die Reichweite beziehungsweise die Beschränktheit von Metadaten verstehen. Von ‚Rohdaten‘ zu sprechen, sei ein Widerspruch in sich, hebt Charlotte Fillmore-Handlon (2016) hervor. Auch bei digitalen Suchanfragen können zum Beispiel Auslassungen, Eingabe- und Rechtschreibfehler oder mangelhafte OCR (*optical character recognition*) den Blick trüben.

Einerseits stellt der Zugriff auf eine Fülle an Material im Internet und dessen permanente Erweiterung potenziell eine offenere Lesart bereit, die das Erzählen unendlich vieler Geschichten

erlaubt. Andererseits täuscht der Eindruck einer unhierarchischen Masse an kulturellen Zeugnissen, denn Algorithmen unterliegen bestimmten Organisationslogiken. Symptomatisch dafür steht Google, das Suchergebnisse nicht unbedingt nach Relevanz, sondern basierend auf Gewohnheiten der User_innen und ökonomischen Interessen auflistet (vgl. Verhoeven 2012, S.4). Weder Suchergebnisse noch Diagramme und Graphen sprechen für sich: „Visualizations are always interpretations – data does not have an inherent visual form that merely gives rise to a graphic expression“ (Drucker 2014, S.7). Um Forschung möglichst nachvollziehbar zu machen, sollten also sowohl die einer Suchanfrage zugrunde liegenden Daten und Algorithmen als auch die Vorgehensweisen hinterfragt und transparent gemacht werden. Aber wie sich das untersuchte Korpus konstituiert, also welche Quellen ausgewählt und welche Quellen aus welchen Gründen ausgespart bleiben (vgl. Hunter 2017), welche alternativen Wege hätten eingeschlagen werden können und welche Sackgassen sich aufgetan haben, fließt in der Regel nicht in Publikationen ein (vgl. Underwood 2014, S.65).

Daten bilden nicht die Realität ab (vgl. Posner 2016). Daten können nicht als Argument dienen, sondern lediglich als Ausgangspunkt einer Untersuchung (vgl. u.a. Long 2016, S.159; Tran 2016, S.197). Sie können unterstützend eine Hypothese verifizieren oder falsifizieren. Eine kontextbezogene Analyse ersetzen sie nicht. Auffällige Muster und Regelmäßigkeiten müssen nicht zwangsläufig

kausale Zusammenhänge aufweisen (vgl. Olesen/Masson/Gorp/Fossati/Noordergraaf 2016, S.86ff.).

Aus diesem Grund bietet es sich an, verschiedene Verfahren und Methoden zu kombinieren. Das von Eric Hoyt und Charles Acland initiierte Projekt *Arclight* sucht beispielsweise eine quantitative Metadaten-Analyse und ein qualitatives *close reading* zusammenzubringen. Über die Website <http://search.projectarclight.org> können Wissenschaftler_innen kostenlos und ohne Anmeldung fast zwei Millionen Seiten gescannter US-amerikanischer Filmmagazine, Branchenblätter und Zeitungen des 20. Jahrhunderts durchsuchen und recherchieren, welche film- und medienhistorische Themen zu welcher Zeit und an welchem Ort den fachlichen oder populären Diskurs bestimmt haben. *Arclight* erlaubt einen direkten Zugriff auf das Material der beiden Repositorien *Media History Digital Library* (MHDL) und *Library of Congress Chronicling America National Newspaper Program* (<http://chroniclingamerica.loc.gov>). In der MHDL-Sammlung befinden sich überwiegend Quellen bis 1964, da diese nicht mehr urheberrechtlich geschützt, sondern der Public Domain zugefallen sind (vgl. Hoyt 2015). Die Suchergebnisse werden in Diagrammen und Karten visualisiert, die einen direkten Zugriff auf die Digitalisate über das *Internet Archive* (<https://archive.org>) erlauben. So lässt sich zum einen über Data Mining ein Überblick über spezifische Trends und mitunter unvermutete Querver-

bindungen (u.a. via *topic modelling*²) gewinnen und zum anderen über buchähnliche Darstellungen auf dem Bildschirm sowie das mögliche Herunterladen von Dokumenten eine detaillierte Analyse vornehmen. *Distant reading*³ und *close reading* werden durch *Arclight* miteinander verbunden. Die Recherche erfolgt nicht linear, vielmehr zeichnet sie sich durch ein Hinein- und Herauszoomen aus. Mikro- und Makrogeschichtsschreibung treten über die Plattform in einen Dialog.

Digitale Archive und Quellenkritik

Neben dem Zugriff auf Quellen und deren Analyse stellt sich angesichts der Massen an Digitalisaten und *digital-born*-Artefakten zudem die Frage, nach Ursprung und Entstehungsbedingungen von im Internet bereitgestellten Dokumenten und Filmausschnitten, was aufgrund der einfachen Bearbeitungs- und Verbreitungsmöglichkeiten

- 2 Basierend auf einem Algorithmus werden Textcluster generiert, die häufig gemeinsam erscheinende Schlagwörter nach vermeintlicher Relevanz anzeigen und vermutlich einem spezifischen Thema zuzuordnen sind. *Topic modelling* kann beispielsweise dazu dienen, sich einen Überblick über die Themenschwerpunkte in der Geschichtsschreibung über Frauen zu verschaffen (vgl. Hoyt/Hughes/Long/Tran/Ponto 2014, S.1).
- 3 Die durch den Literaturwissenschaftler Franco Moretti (2000) geprägte Methode des *distant reading* meint die Analyse von Literatur anhand aggregierter Datenmengen anstatt einzelner Schriftstücke, um Muster und Strukturen jenseits kanonischer Werke erkennen zu können.

schwer nachzuverfolgen ist. Informationen zu den Forschungsobjekten sind nicht immer gegeben. Zudem werden sie in der Regel in einem neuen Kontext rezipiert. Für die Historiker Toni Weller und Joshua Sternfeld stellt die Dekontextualisierung die größte Herausforderung gegenwärtiger Geschichtsschreibung dar. Die ursprüngliche Erfahrung, die untrennbar mit einem spezifischen Medium und dessen Materialität verbunden sei, ließe sich nicht mehr rekonstruieren (vgl. Weller 2013, S.7f.).

Was für Weller die historische Einordnung von Digitalisaten erschwert, stellt für die Filmwissenschaft ein Grundproblem dar: die mit der Rekonstruktion von Aufführungs- und Rezeptionspraktiken verbundene Frage der Medialität. Durch die Veränderung der Dispositive verändern sich, wie Giovanna Fossati (2012) herausstellt, Rezeption und Bedeutung von Filmen zwangsläufig. Folglich handelt es sich bei jeder Re/präsentation von Archivfilmen bereits um eine Neuinterpretation (vgl. Fossati 2012, S.3). Nicht zu vergessen ist zudem, dass trotz der vielfältigen Rezeptionsweisen (u.a. auf Jahrmärkten, in Hörsälen oder im Fernsehen) lange Zeit nur vom Kino die Rede war (vgl. Sommer/Hediger/Fahle 2011, S.10ff.). Und trotz gänzlich unterschiedlichen Filmmaterials relativiert sich erst langsam – nicht zuletzt durch Online-Archive und persönliche Blogs – die Konzeption eines Autorenkinos und einer Nationalkinematografie (vgl. Hediger/Schneider 2011, S.144f.).

Doch wenngleich nutzer_innengenerierte Archive potenziell eine Demo-

kratisierung von Wissen erlauben, bleibt die Frage weiterhin von großer Bedeutung, wie private oder öffentliche, gewinnorientierte oder gemeinnützige Sammlungen entstehen und wie diese das kulturelle Gedächtnis konstituieren. Welche Quellen werden bewahrt und verfügbar gemacht und welche nicht? Der Zugang zu Film bestimmt, wie Filmgeschichte wahrgenommen beziehungsweise geschrieben wird. Ein Problem digitaler Archive besteht darin, dass überwiegend Quellen genutzt werden, die digital und leicht zugänglich sind (vgl. Bishop 2017, S.772f.) – der Grad der Zugänglichkeit und die niedrighschwellige Verfügbarkeit von Daten befördern also eine bestimmte Geschichtsschreibung.

Archive halten niemals komplette Sammlungen vor. Archivieren bedeutet, wie Jacques Derrida (1995) hervorhebt, nicht nur Bewahren und Erinnern, sondern auch Aussortieren und Vergessen. Archive sind keine neutralen Speicherorte, sie spiegeln politische Strukturen (vgl. Dever 2017, S.3). Daher gilt es zu fragen, aus welchen Gründen und mit welcher Agenda Sammlungen generiert werden. Die Pflege und Bereitstellung von Daten und Material muss dauerhaft finanziert werden, um nachhaltig nutzbar zu sein. Doch wer trägt die Verantwortung für die Nutzung, den Zugang und die Unterhaltung von Online-Archiven? Wer sorgt für die Einführung und Einhaltung standardisierter Speicher- und Kopierv Verfahren (vgl. Weller 2013, S.10)? Wie lassen sich Daten nachhaltig sichern? Sind sie in Form möglichs vieler Kopien besonders sicher aufbewahrt? Welche

Informationen gilt es überhaupt festzuhalten für zukünftige Fragen, die wir noch nicht absehen können (vgl. ebd., S.7)? Und wer speichert eigentlich das Internet (vgl. Sternfeld 2014)? Die meisten Fragen zur digitalen Archivierung sind nicht neu, sie sind aber aufgrund der Ökonomisierung von Wissen durch Medienkonzerne und schwer durchschaubare wirtschaftliche Machtstrukturen nach wie vor prävalent.

Wie die Historikerinnen Mary Spongberg, Gina Luria Walker und Koren Whipp (2017) anmerken, stellen der Zugang zu Quellen sowie die Verbreitung von Wissen mitunter ein größeres Problem dar als unvollständige Sammlungen (vgl. S.714). Ein Beispiel für diese Problematik ist die Online-Enzyklopädie Wikipedia, die nach wie vor von Männern dominiert wird (vgl. ebd.). Damit Quellen auffindbar sind, müssen sie mit Metadaten versehen werden. Zuordnungen durch Kategorisierungen und *tagging* bestimmen, welche Quellen und Querverbindungen sichtbar werden (vgl. Withers 2017, S.9f.). Erst durch die Erfassung der Namen von Drehbuchschreiberinnen in der Metadaten-Datenbank ECHO wird die Recherche nach den Tätigkeiten von Frauen in der Filmindustrie in dieser möglich. Vor diesem Hintergrund wird das Kuratieren – das Auswählen, Ordnen und Zugänglichmachen – immer wichtiger.

Schlusswort

Mittels computergestützter Forschung lassen sich neue Fragen stellen und

neue Methoden testen, die etwa mit der Bewältigung großer Datenmengen zu tun haben. Mitunter bringen sie unerwartete Ergebnisse hervor. Die Digital Humanities haben allerdings auch Grenzen. Daten können Sachverhalte offenlegen, aber keine Antworten geben; sie fordern von den Wissenschaftler_innen stets Interpretation ein.

In der Filmgeschichtsschreibung können *digital tools* nicht nur als Recherchewerkzeug dienen, sie selbst müssen analysiert werden. Dabei gilt es auch, die eigene Position zu reflektieren, wie auch der Informationswissenschaftler Ted Underwood (2014) herausstellt: „After all, how many sources do you need to establish the importance of a theme?“ (...) „[W]hen searches were limited by networks of previous citations, [twenty] was a meaningfully high bar. But in a database containing millions of sentences, full-text search can turn up twenty examples of anything“ (2014, S.65). Zwar gilt das Gebot der Unvoreingenommenheit für jegliche Forschungspraxis, doch scheint es angesichts der Manipulierbarkeit digitaler Datensätze notwendig, abermals zu betonen, dass wir nicht nur nach der Bestätigung von Hypothesen suchen dürfen. Stattdessen müssen wir offen für unerwartete Befunde – und Entdeckungen sein (vgl. Bishop 2017, S.767f.).

Einerseits erlauben digitale Technologien das Erzählen neuer Geschichten, andererseits können sie das Verschwinden von Evidenz fördern. Algorithmen können Ungleichheiten fortschreiben oder gar verstärken. Wie die Historikerin Kate Hunter hervorhebt, läuft die

Analyse von Big Data Gefahr, einzelne Geschichten (von Frauen) zugunsten einer (männlich dominierten) Metageschichte auszublenden.

Der Filmgeschichte inhärente Ambiguitäten, Kontingenzen und Widersprüche scheinen durch pure Datenaggregation schwer darstellbar. Ein subjektiver, persönlicher Zugang zu Geschichte, wie ihn feministische Filmhistoriker_innen entgegen einer abgeklärten Forscher_innendistanz proklamieren und der unter anderem Spekulieren und Imaginieren als Methoden umfasst (vgl. Dall'Asta/Gaines 2015, S.18ff.), scheint gar unmöglich.

Non-hierarchische Arbeitsweisen können Grenzen zwischen Akademiker_innen und verschiedenen (Gegen-)öffentlichkeiten, zwischen Professionalität und Amateurhaftigkeit aufweichen; Nischenthemen kann mehr Aufmerksamkeit zukommen. Anstatt eines einzigen Kurators, der den Kanon bestimmt, haben wir es nun mit einer Vielzahl an Verwahrer_innen von Kultur zu tun.

Altbekannte Fallstricke der Filmgeschichtsschreibung wie Kurzschlüsse, Tautologien, intransparente Forschungsprozesse und nicht zuletzt diskursive Autoritätsstrukturen potenzieren sich angesichts der Möglichkeiten digitaler Technologien, denn der Zugang zu vielfältigem Quellenmaterial wird zwar einfacher, das Sammeln und Kuratieren aber damit einhergehend umso bedeutender. Daher stellt sich nicht nur die Frage, welche potenziellen Geschichten aus heutiger Sicht geschrieben werden können, sondern vor allem auch von

wem und auf welche Weise – und wie und von wem sie rezipiert werden.

Um epistemische und ontologische Fragen der Geschichtsschreibung beantworten und digitale Technologien sinnvoll nutzen zu können, müssen sich Filmhistoriker_innen heute mit einer Vielzahl an – sowohl quantitativen als auch qualitativen – Methoden auseinandersetzen. Wie zahlreiche Projekte zeigen, bedarf es dazu einer transdisziplinären sowie kollaborativen Arbeitsweise. Die Zusammenführung von Ansätzen und Theorien aus Film- und Medienwissenschaft, Geschichtswissenschaft, Software Studies, Bibliotheks- und Archivwissenschaften, Informatik, Rechts- und Wirtschaftswissenschaft ist für umfängliche Studien unumgänglich. Die Ansammlungen von Datensätzen sind nicht das Ergebnis einzelner Forscher_innen, sondern einer Vielzahl an Menschen. Die Prozesse lassen sich nicht einfach automatisieren, sondern müssen größtenteils manuell durchgeführt werden. Nicht nur die Recherche ist eine mühsame Tätigkeit, auch das Zusammenführen, Indexieren und Zugänglichmachen von Quellen durch Archive und Datenbanken erfordert viel Zeit, Akribie und ein reflektiertes Konzept; sie sollten entsprechend als akademische Tätigkeiten anerkannt werden (vgl. Hoyt 2016). Zunehmend agieren Filmhistoriker_innen auch als Archivar_innen, Kurator_innen und Programmierer_innen.

Die Probleme, die sich für die Filmgeschichtsschreibung aus Urheber- und Eigentumsrecht, Lizenzierungen und *digital rights management*

ergeben und denen sich bislang nur wenige Forscher_innen widmen (vgl. u.a. Rosenzweig 2003; op den Kamp 2015; 2016), gilt es in Zukunft verstärkt zu erforschen. So muss etwa nach den Problemen gefragt werden, die sich für die Nutzung von digitalem Archivmaterial durch Vervielfältigungsverbote oder andere rechtliche Beschränkungen ergeben. Des Weiteren ist nach der Ästhetik und Funktionsweise von digitalen Präsentationsformen sowie dem Status von Bildern zu fragen:

Was ist ein ‚Original‘, was ein ‚Werk‘? Neue Medienpraktiken zwingen uns, über bisherige Mittel und Methoden nachzudenken. Die Auseinandersetzung mit digitaler Filmhistoriografie verdeutlicht, dass es nicht darum gehen kann, Geschichte als Ganzes zu verstehen und die Vergangenheit lückenlos aufzuarbeiten. Stattdessen gilt es, sich den Bedingungen anzupassen, unter denen kein Wissen mehr gefestigt erscheint (vgl. Gaines 2009, S.928; Mussell 2013, S.25ff.).

Literatur

Acland, Charles R./Hoyt, Eric (Hg.): *The Arclight Guidebook to Media History and the Digital Humanities*. Sussex: REFRAME Books, 2016.

Bean, Jennifer M./Negra, Diane (Hg.): *A Feminist Reader in Early Cinema*. Durham: Duke UP, 2002.

Bishop, Catherine: „The Serendipity of Connectivity: Piecing Together Women’s Lives in the Digital Archive.“ In: *Women’s History Review* 26 (5), 2017, S.766-780.

Cooper, Mark Garrett: *Universal Women: Filmmaking and Institutional Change in Early Hollywood*. Urbana: Illinois UP, 2010.

Dall’Asta, Monica/Gaines, Jane M.: „Prologue: Constellations: Past Meets Present in Feminist Film History.“ In: Gledhill, Christine/Knight, Julia (Hg.): *Doing Women’s Film History: Reframing Cinemas, Past and Future*. Urbana: Illinois UP, 2015, S.13-25.

Dang, Sarah-Mai: *Chick Flicks: Film, Feminismus und Erfahrung*. Hamburg: oa books/tredition, 2016.

Delveroudi, Eliza Anna: „When Iris Skaravaïou Met Iris Barry: The First Greek Film Reviewer and Western European Modernity.“ In: Gledhill, Christine/Knight, Julia (Hg.): *Doing Women’s Film History: Reframing Cinemas, Past and Future*. Urbana: Illinois UP, 2015, S.66-77.

Derrida, Jacques: „Archive Fever.“ In: *Diacritics* 25 (2), 1995, S.9-63.

Dever, Maryanne: „Archives and New Modes of Feminist Research.“ In: *Australian Feminist Studies* 32 (91-92), 2017, S.1-4.

- Drucker, Johanna: *Graphesis: Visual Forms of Knowledge Production*. Cambridge: Harvard UP, 2014.
- Fillmore-Handlon, Charlotte: „5 Things Data Cannot Do“ (2016). <http://projectarclight.org/arguments/5-things-data-cannot-do> (04.09.2017).
- Fossati, Giovanna: „Found Footage Filmmaking, Film Archiving and New Participatory Platforms.“ In: Bloemheugel, Marente/Fossati, Giovanna/Guldemond, Jaap (Hg.): *Found Footage: Cinema Exposed*. Amsterdam: Amsterdam UP, 2012, S.177-184.
- Gaines, Jane M.: „Filmgeschichte als Kritik feministischer Filmtheorie.“ In: *Das Argument* 51 (6), 2009, S.926-934.
- Gledhill, Christine (Hg.): *Home Is Where the Heart Is: Studies in Melodrama and the Woman's Film*. London: BFI Publications, 1987.
- Gledhill, Christine/Knight, Julia (Hg.): *Doing Women's Film History: Reframing Cinemas, Past and Future*. Urbana: Illinois UP, 2015a.
- Gledhill, Christine/Knight, Julia: „Introduction.“ In: dies. (Hg.): *Doing Women's Film History: Reframing Cinemas, Past and Future*. Urbana: Illinois UP, 2015b, S.1-12.
- Hastie, Amelie: *Cupboards of Curiosity: Women, Recollection, and Film History*. Durham: Duke UP, 2007.
- Hediger, Vinzenz/Schneider, Alexandra: „Vom Kanon zum Netzwerk: Hindi-Filme und Gebrauchsfilme als Gegenstände des Wissens einer post-kinematographischen Filmkultur.“ In: Sommer, Gudrun/Hediger, Vinzenz/Fahle, Oliver (Hg.): *Orte filmischen Wissens: Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*. Marburg: Schüren, 2011, S.141-158.
- Hering, Katharina: „Provenance Meets Source Criticism.“ In: *Journal of Digital Humanities* 3 (2), 2014. <http://journalofdigitalhumanities.org/3-2/provenance-meets-source-criticism/> (16.07.2018)
- Hooks, Bell: *Black Looks: Race and Representation*. Boston: South End Press, 1992.
- Hoyt, Eric: „Curating, Coding, Writing: Expanded Forms of Scholarly Production.“ In: Acland, Charles R./Hoyt, Eric (Hg.): *The Arclight Guidebook to Media History and the Digital Humanities*. Sussex: REFRAME Books, 2016, S.347-373.
- Hoyt, Eric: „Lenses for Lantern: Data Mining, Visualization, and Excavating Film History's Neglected Sources.“ In: *Film History* 26 (2), 2014, S.146-169.
- Hoyt, Eric/Hughes, Kit/Long, Derek/Tran, Anthony/Ponto, Kevin: „Scaled Entity Search: A Method for Media Historiography and Response to Critiques

of Big Humanities Data Research.“ In: *Proceedings of IEEE Conference on Big Data*, 2014, S.51-59.

Hoyt, Eric: „Teaching with Arclight and POE“ (2015).

<http://projectarclight.org/news/teaching-with-arclight-and-poe/> (20.09.2017).

Hoyt, Eric/Hughes, Kit/Acland, Charles R.: „A Guide to the Arclight Guidebook.“ In: Acland, Charles R./Hoyt, Eric (Hg.): *The Arclight Guidebook to Media History and the Digital Humanities*. Sussex: REFRAME Books, 2016, S.1-29.

Hoyt, Eric/Tran, Tony: Project Arclight, or How to Data Mine the MHDl's 1.5 Million Pages (2015). <https://www.youtube.com/watch?v=NfqfLm65vvk&feature=youtu.be> (04.09.2017).

Hunt, Robert/Tran, Anthony: „Keywords and Online Resources.“ In: Acland, Charles R./Hoyt, Eric (Hg.): *The Arclight Guidebook to Media History and the Digital Humanities*. Sussex: REFRAME Books, 2016, S.374-388.

Hunter, Kathryn M.: „Silence in Noisy Archives: Reflections on Judith Allen's ‚Evidence and Silence – Feminism and the Limits of History‘ (1986) in the Era of Mass Digitisation.“ In: *Australian Feminist Studies* 32 (91-92), 2017, S.202-212.

Kamp, Claudy op den: „Audiovisual Archives and the Public Domain: Exclusive Control, Digital Access and the Dynamics of History.“ In: Crisp, Virginia/Menotti Gonring, Gabriel (Hg.): *Besides the Screen: Moving Images Through Distribution, Promotion and Curation*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2015, S.147-161.

Kamp, Claudy op den: „Art of Defiance: Found Footage, Legal Provenance, and the ‚Aesthetics of Access‘.“ In: *Provenance, Journal of the Society of Georgia Archivists* 34 (1), 2016, S.58-58.

Kusters, Paul: „New Film History.“ In: *montage/av* 5 (1), 1996, S.39-60.

Lauretis, Teresa de (Hg.): *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction*. Bloomington/Indianapolis: Indiana UP, 1987.

Long, Derek: „Excavating Film History with Metadata Analysis: Building and Searching the ECHO Early Cinema Credits Database.“ In: Acland, Charles R./Hoyt, Eric (Hg.): *The Arclight Guidebook to Media History and the Digital Humanities*. Sussex: REFRAME Books, 2016, S.145-164.

Mayne, Judith: „The Woman at the Keyhole: Women's Cinema and Feminist Criticism.“ In: Doane, Mary Ann/Mellencamp, Patricia/Williams, Linda (Hg.): *Re-vision: Essays in Feminist Film Criticism*. Frederick: University Publications of America, 1984, S.49-66.

McPherson, Tara: „Introduction: Media Studies and the Digital Humanities.“ In: *Cinema Journal* 48 (2), 2009, S.119-123.

Moretti, Franco: „Conjectures on World Literature.“ In: *New Left Review* (1), 2000, S.54–68.

Mulvey, Laura: „Visual Pleasure and Narrative Cinema.“ In: *Screen* 16 (3), 1975, S.6–18.

Olesen, Christian Gosvig/Masson, Eef/Gorp, Jasmijn van/Fossati, Giovanna/Noordergraaf, Julia: „Data-Driven Research for Film History: Exploring the Jean Desmet Collection.“ In: *The Moving Image* 16 (1), 2016, S.82–105.

Olesen, Christian Gosvig: „Digital Film Historiography – A Bibliography.“ In: *Film History in the Making* (2014). <https://filmhistoryinthemaking.com/digital-film-historiography-a-bibliography> (02.08.2017).

Posner, Miriam: „How Is a Digital Project Like a Film?“ In: Acland, Charles R./Hoyt, Eric (Hg.): *The Arclight Guidebook to Media History and the Digital Humanities*. Sussex: REFRAME Books, 2016, S.182–194.

Rosenzweig, Roy: „Scarcity or Abundance? Preserving the Past in a Digital Era.“ In: *The American Historical Review* 108 (3), 2003, S.735–762.

Schlüpmann, Heide: „Re-reading Nietzsche through Kracauer: Towards a Feminist Perspective on Film History.“ In: *Film History* 6 (2), 1994, S.80–93.

Schlüpmann, Heide: „Frühes Kino als Gegenkino – was ist aus seiner (Wieder-) Entdeckung heute geworden? Ein Beitrag zur Selbstreflexion feministischer Filmwissenschaft in drei Folgen: Das Gegenkino, die Gegengeschichtsschreibung, die Gegentheorie.“ In: Bernold, Monika/Braidt, Andrea B./Preschl, Claudia (Hg.): *Screenwise*. Marburg: Schüren, 2004, S.107–114.

Shohat, Ella/Stam, Robert: *Unthinking Eurocentrism: Multiculturalism and the Media*. London/New York: Routledge, 1994.

Sommer, Gudrun/Hediger, Vinzenz/Fahle, Oliver: „Einleitung.“ In: dies. (Hg.): *Orte filmischen Wissens: Filmkultur und Filmvermittlung im Zeitalter digitaler Netzwerke*. Marburg: Schüren, 2011, S.9–44.

Spongberg, Mary/Walker, Gina Luria/Whipp, Koren: „Female Biography and the Digital Turn.“ In: *Women's History Review* 26 (5), 2017, S.705–720.

Sternfeld, Joshua: „Historical Understanding in the Quantum Age.“ In: *Journal of Digital Humanities* 3 (2), 2014.

Tran, Tony: „Coding and Visualizing the Beauty in Hating Michelle Phan: Exploratory Experiments with YouTube, Images, and Discussion Boards.“ In: Acland, Charles R./Hoyt, Eric (Hg.): *The Arclight Guidebook to Media History and the Digital Humanities*. Sussex: REFRAME Books, 2016, S.196–215.

Underwood, Ted: „Theorizing Research Practices We Forgot to Theorize Twenty Years Ago.“ In: *Representations* 127 (1), 2014, S.64–72.

Verhoeven, Deb: „New Cinema History and the Computational Turn.“ In: *WCCA 2012: Beyond Art, Beyond Humanities, Beyond Technology: A New Creativity, World Congress of Communication and the Arts Conference Proceedings*, COPEC–Science and Education Research Council, [Guimarães, Portugal], 2012, o.S. .

Wasson, Haidee: „The Quick Search and Slow Scholarship: Researching Film Formats.“ In: Acland, Charles R./Hoyt, Eric (Hg.): *The Arclight Guidebook to Media History and the Digital Humanities*. Sussex: REFRAME Books, 2016, S.31-44.

Weller, Toni: „Introduction: History in the Digital Age.“ In: ders. (Hg.): *History in the Digital Age*. London/New York: Routledge, 2013, S.1-19.

Wellmann, Annika: „Theorie der Archive- Archive der Macht: Aktuelle Tendenzen der Archivgeschichte.“ In: *Neue Politische Literatur* 57 (3), 2012, S.385-401.

Williams, Linda (Hg.): *Viewing Positions: Ways of Seeing Film*. New Brunswick: Rutgers UP, 1997.

Withers, Deborah: „Ephemeral Feminist Histories and the Politics of Transmission within Digital Culture.“ In: *Women's History Review* 26 (5), 2017, S.678-691.