media/rep/

Repositorium für die Medienwissenschaft

Frank Kessler

Historische Pragmatik

2002

https://doi.org/10.25969/mediarep/137

Veröffentlichungsversion / published version
Zeitschriftenartikel / journal article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:
Kessler, Frank: Historische Pragmatik. In: *montage AV. Zeitschrift für Theorie und Geschichte audiovisueller Kommunikation*, Jg. 11 (2002), Nr. 2, S. 104–112. DOI: https://doi.org/10.25969/mediarep/137.

Erstmalig hier erschienen / Initial publication here:
https://www.montage-av.de/pdf/112_2002/11_2_Frank_Kessler_Historische_Pragmatik.pdf

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.

DFG Deutsche Forschungsgemeinschaft

Philipps Universität Marburg

Frank Kessler

Historische Pragmatik

Kommt die Rede auf historische Pragmatik, so sind kritische Einwände von gleich zwei Seiten zu erwarten: einerseits von den Historikern, denen solche theoretischen Modelle zu starr erscheinen, um die Vielgestaltigkeit historischer Phänomene adäquat zu erfassen, und andererseits von den Theoretikern, die sich oft nur ungern mit dem Problem der Historizität der von ihnen untersuchten Phänomene belasten. So wendet der Historiker Pierre Sorlin gegen die semio-pragmatische Theorie Roger Odins ein, dass sie zwar vom ‚Zuschauer' spräche, diese Kategorie aber letztlich völlig offen halte:

> Weil sie nicht deutlich definiert, von welchem Publikum sie spricht, riskiert die Filmtheorie, einem abstrakten Pragmatismus zu huldigen, für den der Zuschauer eigentlich der Analysierende selbst ist, der anhand seiner eigenen Erfahrung sowie der seiner Umgebung untersucht, welche Effekte eines Films sich ihm eröffnen und welche sich ihm verschließen. [...] Die scheinbar so einfache Berücksichtigung institutioneller Determinanten (ein Spielfilm fällt ganz offensichtlich nicht unter dieselbe Instanz wie ein Dokumentarfilm) ist von einer fürchterlichen Komplexität [...]. Bevor man die Praktiken theoretisch zu erfassen sucht, müsste man sich zunächst auf eine differenzielle Untersuchung der zugänglichen Determinanten einlassen – und damit meine ich Determinanten, die nicht leere Hülsen vom Typ „Institution des Propagandafilms", „Institution des Reklamefilms" sind, sondern die tatsächlich nachweisbaren sozialen Verhaltensweisen entsprechen, die unter Berücksichtigung ihrer räumlichen und zeitlichen Varianten betrachtet werden. (Sorlin 1984, 15)

Roger Odins Antwort auf diese Kritik ist defensiver Natur: Er zieht einen engen Kreis um die Fragestellungen, die seiner Meinung nach Gegenstand der Pragmatik sind, wobei er das Historische explizit ausklammert:

> Ich weiß nicht, warum die Pragmatik die Arbeit der Geschichte oder der Soziologie tun sollte. Es ist völlig klar, dass die Pragmatik, um eine Formulierung von Christian Metz aufzugreifen, niemals wird erklären können „warum dieser Film den Zuschauern in Toulouse nicht gefallen hat", aber das ist auch nicht ihr Problem. Die Pragmatik, so wie ich sie ver-

> stehe, versucht, Fragen von eher allgemeiner Art zu beantworten, wie z. B.: Was tun wir, wenn wir einen Film sehen? Wie lassen sich die unterschiedlichen Interpretationen eines Films erklären? Was heißt es, einen Film als Spielfilm, als Dokument(arfilm), als Kunstwerk zu sehen? [...]. (Odin 1994, 44)

Damit würde sich das Projekt einer historischen Pragmatik also notwendigerweise irgendwo zwischen Skylla und Charybdis bewegen, zwischen dem Vorwurf der unzulässigen Vereinfachung historischer Komplexität und der strategischen Selbstbeschränkung theoretischen Fragens. Wenn es demnach gilt, solche gefährliche Klippen zu umschiffen, so mutet es eher optimistisch an, dass Thomas Elsaesser die historische Pragmatik gar als mögliche Komponente eines „Rettungsboots auf der Titanic" sieht. Elsaesser (1996, 108) umreißt deren mögliches Feld im Zusammenhang rezeptionsgeschichtlicher Untersuchungen wie folgt:

> Daneben könnte man Pragmatik im erweiterten Sinn auch als historische Pragmatik oder Rezeptionsgeschichte verstehen, bzw. umgekehrt, die Rezeptionsgeschichte als Pragmatik ansehen. So würde dies die Aufmerksamkeit darauf lenken, dass der soziale Rahmen, in dem beispielsweise ein Film gesehen wird, auf den Film rückwirkt und er sich in entscheidender Weise verändert, je nach dem, ob man einen Film im Erstaufführungskino oder auf der Videokassette, ob mit einem in verheißungsvoller Erwartung still gewordenen Publikum oder im Trubel einer Familienfeier am Weihnachtstag im Fernsehen sieht, ob man weiß, dass man ihn sich jederzeit wiederholen kann, oder ob es sich um ein unwiederbringliches Ereignis handelt.

Das Problem, das sich nun stellt, lautet also: Wie lassen sich derartige Phänomene im Rahmen einer historischen Pragmatik fassen? Denn dass es nicht um das Kartographieren empirischer Rezeptionsakte gehen kann, steht wohl außer Zweifel. Vielleicht wäre es besser, die Frage einfach umzudrehen: Wie wären derartige Phänomene denn zu fassen, *ohne* dass man sich auf das Terrain einer historischen Pragmatik begäbe? Das gilt im Übrigen auch für die „Fragen von eher allgemeiner Art", die Roger Odin aufwirft: Was heißt es, einen Film als Spielfilm, Dokumentarfilm, als Kunstwerk zu sehen? – Die Antworten werden, abhängig von den jeweiligen historischen Kontexten, durchaus unterschiedlich ausfallen.

Das Projekt einer semio-pragmatischen Theorie, an dem Roger Odin nun seit gut zwanzig Jahren arbeitet, befasst sich vor allem mit zwei komplementären,

aber deutlich zu unterscheidenden Problemfeldern.[1] Einerseits geht es um eine Art idealtypischer Beschreibung der Operationen, die Zuschauer in Gang setzen, damit ein bestimmter Lektüremodus (z. B. die fiktionalisierenden oder dokumentarisierenden Lektüren bzw. die Modi des Avantgardekino, der privaten Familienfilme usw.) optimal funktioniert. Andererseits analysiert die Semiopragmatik, wie Lektüreweisen auch gegen die ursprüngliche Ausrichtung eines Texts durch Institutionen eingefordert werden können (z.B. im Filmanalyseseminar, in dem die fiktionalisiernde Lektüre so weit wie möglich blockiert und eine dokumentarisierende befördert werden soll: Film X als Dokument einer historischen Periode, eines Montageverfahrens, eines narrativen Modus usw.). Damit stellt sich jedoch die Frage, inwieweit solche Lektüremodi eine transhistorische Gültigkeit beanspruchen können, bzw. inwieweit bei der Arbeit an historischem Material nicht auch andere (graduell oder gar fundamental) verschiedene Rezeptionsweisen postuliert werden müssen. Darüber hinaus gilt es zu untersuchen, innerhalb welcher Institutionen die Filme jeweils gezeigt wurden und welche Konsequenzen dies hat für die Art und Weise, wie sie von den historischen Zuschauern verstanden werden konnten. Dabei geht es, um es noch einmal zu betonen, nicht um die empirischen Rezeptionsakte selbst, sondern um die unterschiedlichen institutionellen Kader, innerhalb deren die Filme jeweils funktionieren.

Am deutlichsten lässt sich dies am Beispiel des frühen Films illustrieren. So lange diese Periode als ein ‚primitives' Vorstadium eines späteren, ‚erwachsenen' Erzählkinos verstanden wurde, geschah dies ja letztlich auf Grund der stillschweigend vorausgesetzten Annahme, dass hier im Prinzip dieselben Beschreibungskriterien zur Anwendung kommen könnten, die auch für den klassischen Spielfilm gelten (wobei dann allerdings ‚naive' Zuschauer unterstellt werden mussten, die trotz der ‚Primitivität' der frühen Filme an diesen Gefallen finden konnten). Die Forschung der letzten 25 Jahre hat dagegen gezeigt, dass das frühe Kino in einem durchaus anderen institutionellen Rahmen betrachtet werden muss, will man seinen spezifischen Eigenschaften gerecht werden. Sobald man beginnt, den historischen Kontext der Filme zu rekonstruieren, erweisen sich die scheinbar ‚primitiven' Züge als Elemente eines vom narrativen Kino deutlich verschiedenen ästhetischen Paradigmas, das Tom Gunning (1990) bekanntlich mit Hilfe des Begriffs „Kino der Attraktionen" beschrieben hat.

Seither wurde die Analyse dieses Paradigmas in zahlreichen Untersuchungen weiter verfeinert, wobei immer wieder die erstaunliche Vielschichtigkeit der

1 Vgl. den Beitrag Roger Odins in diesem Heft. Einen der frühesten semio-pragmatischen Theorieentwürfe findet sich bei Odin 1983.

scheinbar ‚simplen' frühen Filmaufnahmen herausgearbeitet werden konnte. Hier ein Beispiel, dass mir in Bezug auf die Fruchtbarkeit einer historisch-pragmatischen Herangehensweise besonders interessant scheint. Zugleich wird deutlich, dass „die Berücksichtigung institutioneller Determinanten" nicht unbedingt „von einer fürchterlichen Komplexität" ist, wie Pierre Sorlin schreibt, sondern dass sie vielmehr bisweilen erst die Voraussetzung dafür schafft, die Funktion der Filme adäquat zu erfassen.

Uli Jung (2000) beschreibt zwei Filme, die sich in ihrer Machart kaum unterscheiden: Im Mai 1896 filmt der Lumière-Operateur Charles Moisson in Köln die sonntäglichen Kirchgänger beim Verlassen des Doms. Das Gebäude selbst ist nur teilweise zu sehen, Moisson interessiert sich offenbar vor allem für den Menschenstrom (COLOGNE, SORTIE DE LA CATHÉDRALE). Der Trierer Filmpionier Peter Marzen nimmt 1904 in seinem Heimatort praktisch dasselbe Sujet auf (DOMAUSGANG IN TRIER [Archivtitel]). Die Bilder sind sich in vielem sehr ähnlich, dennoch funktionieren sie in je verschiedenen pragmatischen Zusammenhängen:

> Obwohl Moissons Köln-Film und Marzens Trier-Film sich formal so sehr ähneln, könnte es sein, dass sie über ihre Auswertungsmodalitäten unterschiedlichen generischen Modellen zuzuordnen sind. Während der Lumière-Operateur eine für Köln nicht untypische Szene für einen räumlich nicht begrenzten Markt schuf, filmte Marzen zwar ebenfalls eine Szene, die für das gut katholische Trier typisch ist, die er allerdings nur im lokalen Umfeld auszuwerten gedachte.

Im ersten Fall haben wir es mit einem frühen filmischen Städtebild zu tun, im zweiten mit einer Lokalaufnahme; der Unterschied wird lediglich durch die Verwertungsökonomie bestimmt. (Jung 2000, 12)

Die Verwertungsökonomie der Lokalaufnahme[2] impliziert aber auch einen pragmatischen Status, der sich von dem des Städtebildes unterscheidet und vor allem in einer spezifischen Adressierungsweise seinen Niederschlag findet: im lokalen Bild sollen nicht nur die Örtlichkeiten, sondern vor allem auch Personen wiedererkannt werden (nicht zuletzt wollen die Zuschauer sich selbst auf der Leinwand sehen). Dann erhält der Besuch im Kinematographentheater sogar eine gewisse Ähnlichkeit mit einer Vorführung privater Filme im Familienkreis, wie sie von Super 8-Abenden her bekannt sind. Sehr aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang die folgende Beschreibung aus einer Trierer Tageszeitung vom 14. Juli 1909:

2 Für eine ausführlichere Diskussion des historischen Stellenwerts von Lokalaufnahmen vgl. Jung 2002.

> Am interessantesten ist es aber im Kintop, wenn trierische Aufnahmen dem jubelnden Publikum gezeigt werden. Wir sehen dann bei dem Domausgang, bei der Feuerwehrübung, bei dem Einzug der Sänger, auf dem Viehmarkte allbekannte Trierer Gesichter. Die Kinder jubeln laut: elao dän es dän Häns, et Kätt -, die „Größeren" nennen leiser die Namen ihrer Bekannten. Ein jeder freut sich, irgendein bekanntes Gesicht auf der Leinwand zu erblicken und freut sich besonders, wenn sein eigenes Konterfei ihm entgegenlacht, wie er sich wiederum ärgert, wenn sein eigenes Gesicht ihm mürrisch, unfreundlich, unvorteilhaft entgegenschaut. Der Kino verliert alsdann den Charakter eines eigentlichen Theaters. Die Zuschauer fühlen sich mehr wie zu Hause und können ungeniert ihre Kritik an Bekannten, Freunden und Feinden abgeben. Der Kino ist ein Spiegel von Trier geworden, nicht nur der „Allgemeine Anzeiger" für behördliche trierische Ereignisse, sondern viel mehr noch das billige, offene Modeblatt für unsere Damenwelt.[3]

Da die Lokalaufnahme als solche nur innerhalb eines eng umgrenzten geographischen Rahmens wirksam werden kann, ist es im Prinzip möglich, dass ein und derselbe Film andernorts als Städtebild zur Aufführung kommt. Auch der Lumière-Operateur Moisson wird möglicherweise den Domausgang zu Köln vor Ort als lokales Bild gezeigt haben, selbst wenn der Film im Katalog der Firma Lumière 1897 als Städtebild aufgelistet wird.[4] Der filmische Text öffnet sich also, je nach Vorführungskontext, unterschiedlichen Lektüremodi. Das hier behandelte Phänomen ist keineswegs eine Ausnahme. Aus der Zeit vor dem Ersten Weltkrieg lassen sich viele andere Beispiele ähnlicher Art nennen: So präsentiert der Lumière-Operateur Francis Doublier 1898 in den jüdischen Distrikten Südrusslands Landschafts- und Militärbilder als Aktualitäten zur Dreyfus-Affäre (vgl. Bottomore 1993, 71), werden Ansichten aus Afrika, die zunächst von kommerziellen Firmen als Reisebilder ausgewertet wurden, in speziellen Veranstaltungen zur Kolonialpropaganda eingesetzt (Fuhrmann 2002) oder Aufnahmen deutscher Kriegsschiffe zur Werbung für den „Flotten-Gedanken" (Loiperdinger 2002). In all diesen Fällen resultieren die unter-

3 K. Sch.: In einem ‚trierischen' Kinematographen. In: *Trierische Zeitung*, Nr. 326, (Abend-Ausgabe), 14. Juli 1909. Wiederabdruck in *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films 9 – Lokale Kinogeschichten*, Frankfurt a. M./Basel: Stroemfeld Verlag, 2000, S. 11–13.

4 Bekanntlich nutzen die Lumière-Operateure auf ihren Reisen den Wunsch der Passanten, sich selbst auf der Leinwand zu sehen, um Werbung für ihre Vorstellungen zu machen (vgl. z. B. Belloï 1995, 30f). Vor Ort kann das Städtebild also als Lokalaufnahme funktionieren, wobei in den Metropolen möglicherweise nicht dieselbe ‚familiäre' Atmosphäre geherrscht haben mag wie in dem Trierer Kinematographen-Theater.

schiedlichen Aufführungskontexte in jeweils anderen Adressierungsweisen, denen die historische Analyse Rechnung tragen muss, will sie die Funktionsweise der Filme erfassen.

Theoretischer ausgedrückt bedeutet dies, dass die produktionsseitig intendierte Bedeutungsproduktion innerhalb eines bestimmten Präsentationsrahmens durch eine andere Kontextualisierung ganz oder teilweise blockiert werden kann. Im Rahmen des neuen Kontexts wird gleichzeitig auch durch den Präsentationsmodus eine andere Bedeutungsproduktion intendiert. Um das jeweilige Funktionieren der Texte beschreiben zu können, wird ein idealtypischer Zuschauer unterstellt, der auf die jeweils text- und präsentationsseitig gemachten Angebote eingeht.[5] Ebenso wie der institutionelle Rahmen können diese Angebote dann unter anderem auf der Grundlage paratextueller und anderer Quellen rekonstruiert werden. Das führt dann gleichzeitig auch zu einer Historisierung der semio-pragmatischen Fragestellungen: Einerseits ginge es um eine Beschreibung der je spezifischen pragmatischen Bedingungen, unter denen in der Frühzeit ein Städtebild als Städtebild und eine Lokalaufnahme als Lokalaufnahme funktioniert, und andererseits um die genaue Bestimmung eines institutionellen Rahmens, innerhalb dessen ein solcher Film, gegen seine von der Produktion her intendierten Funktion, einem anderen Lektüremodus unterworfen werden kann.

Komplementär hierzu kann eine historisch-pragmatische Herangehensweise als heuristisches Prinzip bei der Analyse früher Filme fungieren. Dann werden Hypothesen über die institutionell intendierte Bedeutungsproduktion zum Ausgangspunkt für Analysen formaler Besonderheiten, die sich dem Blick aus heutiger Perspektive nicht mehr ohne weiteres erschließen. Ein Beispiel hierfür wäre die Wiederholung der Rettungsaktion in Edwin S. Porters Life of an American Fireman (Edison 1903), welche die narrative Integration der gezeigten Handlung weitgehend blockiert, die aber innerhalb des institutionellen Rahmens des Kinos der Attraktionen als Variation im Blick auf ein spektakuläres Geschehen durchaus funktional erscheint (vgl. Kessler 1993, 122f).

5 Ich versuche hier die Metapher des „Vertrages“ oder „Paktes“ zu vermeiden (die natürlich nie im Wortsinne gemeint sein kann). Allerdings scheint sie mir auch nicht unbedingt notwendig: Der semio-pragmatische Ansatz Odins kommt jedenfalls ohne sie aus. Odin (1994, 33) beschreibt die Semio-pragmatik sogar als ein „Modell der Nicht-Kommunikation“, womit er vor allem unterstreichen will, dass die produktionsseitige und die rezeptionsseitige Konstruktion von Bedeutung nicht notwendigerweise miteinander korrespondieren, dass also, mit anderen Worten, die „Botschaft“ niemals einfach vom „Sender“ zum „Empfänger“ transportiert werden kann. Zum Problem der hypothetischen Konstruktion historischer Zuschauer vgl. auch Kessler 2000.

Es geht also darum, Hypothesen zu formulieren hinsichtlich der formalen Eigenschaften medialer – in diesem Fall: filmischer – Texte innerhalb eines historisch spezifischen institutionellen Rahmens. Diese Fragestellung weist einige Gemeinsamkeiten auf mit den Analysen des Kunsthistorikers Michael Baxandall (1990), der versucht, Kunstwerke historisch zu erklären. Baxandall geht es dabei um die Suche nach „Form-Ursachen" (65) und um die Frage: „Warum überhaupt und warum so?" (60). Prämisse ist dabei, „dass sich historische Gegenstände erklären lassen, indem man sie als *Lösungen* von *Problemen* in *Situationen* behandelt und indem man eine rationale Beziehung zwischen diesen drei Elementen rekonstruiert (71)". Die Lösung ist dabei das gegebene Objekt, während das Problem und die Situation in ihrer historischen Konstellation aus dem historischen Zusammenhang erschlossen werden müssen und dann gleichzeitig als Prämisse für den Erklärungsversuch fungieren. Baxandall unterscheidet auf der Ebene des Problems zwischen der „Aufgabe" (im Original: *charge*) und der „Vorgabe" (im Original: *brief*). Erstere bezieht sich auf die allgemeine Problemstellung – die Aufgabe „Überbrücken", wenn es um eine Brücke geht, oder aber bestimmte breite generische Kategorien wie „Porträt", „Stillleben" usw., mit den ihnen jeweils inhärenten Qualitäten – und letztere auf die konkreten historischen, lokalen usw. Bedingungen, innerhalb deren das Objekt entsteht (66). Oder, deutlicher im Sinne einer historischen Pragmatik formuliert: Die Aufgabe umfasst die „institutionelle und generische Intentionalität", die Vorgabe dann die „historisch je spezifischen institutionellen Determinanten" (Kessler 2000, 89).[6]

Gerade die Prämisse Baxandalls, historische Gegenstände ließen sich als „Lösungen von Problemen in Situationen" behandeln, ähnelt in vielem David Bordwells Projekt einer historischen Poetik:

> Poetics thus offers explanations, of an intentionalist, functionalist, or causal sort. It has a propensity to the problem/solution model, to institutional frames of reference, and to rational-agent explanatory assumptions. (1989, 269)

Der Unterschied zwischen historischer Poetik und historischer Pragmatik besteht wohl vor allem darin, dass nicht nur die jeweils historisch spezifischen Verfahren und Konventionen Gegenstand der Analyse sind, sondern vor allem auch die jeweiligen institutionellen Rahmen in ihrer pragmatischen Funktion

6 Der Begriff der „Intentionalität" (der im Übrigen hier eher im Sinne John R. Searles verstanden werden muss, jedenfalls nicht als eine psychologische Kategorie) gehört durchaus auch zum begrifflichen Instrumentarium Baxandalls. Der Originaltitel des Buches lautet nicht zufällig *Patterns of Intention*.

für die jeweilig intendierten Kommunikationsprozesse. Dabei geht es, um es noch einmal zu sagen, nicht darum, eine wie immer geartete „historische Wahrheit" zu postulieren oder gar zu behaupten, der entsprechende Kontext lasse sich auf diese Weise getreu rekonstruieren, sondern um ein heuristisches Prinzip, das es ermöglicht, Hypothesen über „Form-Ursachen" zu formulieren und diese für die Analyse fruchtbar zu machen.[7]

Unter einer historischen Pragmatik wird hier also nicht ein geschlossenes theoretisches Modell verstanden, sondern eher eine Perspektive, welche versucht, Filme innerhalb ihrer historischen institutionellen Rahmen zu betrachten und die jeweilige kommunikative Intentionalität zu rekonstruieren. Diese kann wiederum zur Grundlage für die Formulierung von Hypothesen werden, die helfen, formale Besonderheiten der Filme als Aspekte einer historisch spezifischen Bedeutungsproduktion zu erklären. Eine solche Perspektive erlaubt eine theoretische Reflexion des historischen Quellenmaterials, gleichzeitig öffnet sie aber auch den Blick für die Historizität der Gegenstände, mit denen sich die Theorie auseinandersetzt: „This might be the beginning of a beautiful friendship."

Literatur

Baxandall, Michael (1990) *Ursachen der Bilder. Über das historische Erklären von Kunst*. Berlin: Dietrich Reimer Verlag.

Belloï, Livio (1995) Lumière und der Augen-Blick. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, 4 (Anfänge des dokumentarischen Films), Basel/Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern, S. 27–49.

Bordwell, David (1989) *Making Meaning. Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema*. Cambridge, Mass./London: Harvard University Press.

Bottomore, Stephen (1993) „Zischen und Murren". Die Dreyfus-Affäre und das frühe Kino. In: *KINtop. Jahrbuch zur Erforschung des frühen Films*, 2 (Georges Méliès – Magier der Filmkunst), Basel/Frankfurt a. M.: Stroemfeld/Roter Stern, S. 69–82.

Elsaesser, Thomas (1996) Pragmatik des Audiovisuellen: Rettungsboot auf der Titanic? In: *Kinoschriften* 4, S. 107–120.

7 Vgl. z. B. Kessler 2001. Hier wird das von Baxandall inspirierte Verfahren eingesetzt zur Analyse des Films Een telegram uit Mexico (Louis Chrispijn, NL 1914).

Fuhrmann, Wolfgang (2002) Locating Early Film Audiences: Voluntary Associations and Colonial Film. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 22,3, S. 291–304.

Gunning, Tom (1990) The Cinema of Attractions. Early Film, Its Spectator and the Avant-Garde. In: *Early Cinema. Space, Frame, Narrative*. Hrsg. v. Thomas Elsaesser. London: BFI, S. 56–62.

Jung, Uli (2000) Städtebilder und Lokalaufnahmen der Kaiserzeit. Ein auswertungsorientierter Zugang. In: *Filmblatt*, 5,14, S. 9–15.

– (2002) Local Views: A Blind Spot in the Historiography of Early German Cinema. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 22,3, S. 253–273.

Kessler, Frank (1993) Attraktion, Spannung, Filmform. In: *Montage/AV* 2,2, S. 117–126.

– (2000) Regards en creux. Le cinéma des premiers temps et la construction des faits spectatoriels. In: *Réseaux*, 99, S. 73–98.

– (2001) Evénements et images. Histoire, représentation, fiction. In: *Les institutions de l'image*. Hrsg. v. Jean-Pierre Bertin-Maghit & Béatrice Fleury-Vilatte. Paris: Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, S. 67–74.

Loiperdinger, Martin (2002) The Beginnings of German Film Propaganda: The Navy League as Traveling Exhibitor 1901–1907. In: *Historical Journal of Film, Radio and Television* 22,3, S. 305–313.

Odin, Roger (1983) Pour une sémio-pragmatique du cinéma. In: *Iris* 1,1, S. 76–82.

– (1994) Sémio-pragmatique du cinéma et de l'audio-visuel. Modes et institutions. In: *Towards a Pragmatics of the Audiovisual: Theory and History*. 1. Hrsg. v. Jürgen E. Müller. Münster: Nodus Publikationen, S. 33–46.

Sorlin, Pierre (1984) Promenade dans Rome. In: *Iris* 2,2, S. 5–16.