

AUGENBLICK

Marburger Hefte zur Medienwissenschaft

52

Positionen und Perspektiven der
Filmwissenschaft

SCHÜREN

Inhalt

Vorwort des Herausgebers	4
<i>Ursula von Keitz</i> «Wie jetzt? – Warum machst Du denn nicht Medienwissenschaft?!»	6
<i>Jörg Schweinitz, Margrit Tröhler</i> Filmwissenschaft – eine Disziplin in Kontinuität und fortgesetztem Wandel	14
<i>Vinzenz Hediger</i> Eine marginale Grundlagendisziplin Verstreute Thesen und Beobachtungen zu Zustand und Zukunft der Filmwissenschaft	22
<i>Malte Hagener</i> Das Medium in der Krise Der Film, das Kinematographische und der Wert von instabilem Wissen	30
<i>Knut Hickethier</i> Fernsehen, Film, Fernsehfilm Zu einem zu Unrecht vernachlässigten Bereich der Medienwissenschaft	47
<i>Martin Loiperdinger</i> Screen History – Medienkulturen der Projektion um 1900	55
<i>Franziska Heller</i> BEN HUR vs. STAR WARS Technikdiskurse und filmwissenschaftliche Methoden im Zeichen der Digitalisierung am Beispiel der Blu-ray-Disc	67
Autorinnen und Autoren	87

Vorwort des Herausgebers

Lediglich als «Zwischenspiele» in einer umfassenderen Geschichte der Audiovisionen hatte Ende der 1980er Jahre Siegfried Zielinski die Rolle von Kino und Fernsehen bezeichnet. In der Tat lässt seitdem die rasante Entwicklung der AV-Medien vor allem im Zuge der digitalen Revolution Film und Fernsehen, lange Zeit die Leitmedien der Moderne, in einer veränderten Perspektive erscheinen. Damit steht aber auch die Filmwissenschaft, im deutschsprachigen Raum seit den mitsiebziger Jahren Herzstück einer sich ausbildenden und zunehmend auch institutionell etablierenden Medienwissenschaft ästhetisch-hermeneutischer Prägung, vor neuen Herausforderungen – gegenständlich wie methodisch. Neue technische Produktionstechniken, Vertriebsformen, Rezeptionsmodi und auch Archivierungspraxen erfordern eine Überprüfung vertrauter Modellierungen des Mediums Film und seiner ästhetischen Ausprägungen. Zugleich sieht sich – dies zeigen nicht zuletzt Foren wie die Gesellschaft für Medienwissenschaft (GFM) oder das alljährliche Film- und Fernsehwissenschaftliche Kolloquium (FFK) – die etablierte Filmwissenschaft methodisch wie institutionell spezifischen Legitimationszwängen bzw. neuer Konkurrenz ausgesetzt: einerseits angesichts der gegenständlichen Marginalisierung des Films im Horizont weiter, außerhalb des Kinos erfahrbarer digitaler Bilderwelten, andererseits angesichts inter- bzw. transmedialer Vereinnahmungen des Films von Seiten ganz unterschiedlicher Disziplinen (von der Theologie über die Literaturwissenschaft bis zur Volkskunde), die im Zeichen ihrer zunehmend kulturwissenschaftlichen Ausrichtung im Film ein bevorzugtes *thema probandum* ihrer Diskursanalysen sehen. Filmwissenschaft, die ihren Namen zu Recht trägt, hat dem immer Rechnung getragen, war aber auch immer mehr als dies und hat weit ausdifferenziertere Methoden und methodologische Standards entwickelt.

Das vorliegende Themenheft versammelt vor diesem Hintergrund unterschiedliche Positionen und Perspektivierungen der deutschsprachigen Filmwissenschaft. Allen Beiträgen gemeinsam ist die Reflexion der methodischen und methodologischen Herausforderungen, vor denen die Fachdisziplin angesichts der rasanten Medienentwicklung, aber auch des sich in den letzten Jahren dramatisch verändernden Forschungsumfelds steht. Nicht zufällig wird wiederholt auf die *Empfehlungen des Wissenschaftsrates zur Kommunikations- und Medienwissenschaft* (2007) kritisch Bezug genommen. Für Ursula von Keitz sind sie der negative, weil von Missverständnissen und konkretem Unwissen geprägte Abhebungshintergrund, vor dem sie Fragen nach der «disziplinären Identität der Filmwissenschaft» nachgeht – unter fachgeschichtlichen wie systematischen Aspekten. Ähnlich verfahren Jörg Schweinitz und Margrit Tröhler, reflektieren aber stärker die besondere Situation ihres Zürcher Instituts mit seinen spezifischen Optionen für den interdisziplinären Austausch. In einem solchen Rahmen ist die Filmwissenschaft berufen, einen

Beitrag zur Medienwissenschaft zu leisten, «insbesondere zu einer *Historischen Mediologie* – vorausgesetzt sie stärkt gleichzeitig ihren Kern *und* ihre Anschlussfähigkeit.» Für Vinzenz Hediger summieren sich seine Überlegungen zu Stand und Entwicklung der Filmwissenschaft in einem paradox anmutenden Urteil, wenn er sie als eine «marginale Grundlagendisziplin» bezeichnet. Er plädiert dafür, den Film als «the last frame» zum Ausgangspunkt einer Disziplin [zu] wählen, «wenn es im Zeichen einer prekären Ökologie filmischer Phänomene und einer nach wie vor zu denkenden Konvergenz der Medien um die Frage der Einordnung des Films in die Systeme medialer Darstellung und ins System der wissenschaftlichen Darstellung von Medialität geht.» Malte Hagener bringt seine *tour d'horizon* durch die film- und medienwissenschaftlichen Kampfbereiche zu der Erkenntnis, die ausgemachte Krise von Film wie Kino und «die Krisenhaftigkeit der Medienwissenschaft als ihren eigentlichen Trumpf zu verstehen, als ihren Motor und ihre Produktivkraft.» Für Hagener bedeutet dies, angesichts der «Entgrenzung und Zersetzung, der Immanenz und des Verschwindens des Films [aus dem Kino, HBH] produktiv über ökonomische, ästhetische, soziale und kulturelle Dynamiken im Zeitalter der Netzwerkmedien nachzudenken» – im Rahmen einer «erweiterten Medienwissenschaft» mit «einer Filmwissenschaft als zentrale[r] Forschungsinstanz».

Knut Hickethier, der wie kaum ein anderer die Fernsehwissenschaft in Deutschland geprägt hat, macht im Zeichen der Trias «Fernsehen, Film, Fernsehfilm» nachhaltig auf die medienwissenschaftlichen Defizite im Umgang mit dem Fernsehen aufmerksam: «tunlichst mit Nichtachtung gestraft und schnell umgangen [...] wo man – in der Abfolge der audiovisuellen Medien – allzu gern den raschen Sprung vom Kinofilm direkt zu den Computer-Games wagt.»

Die beiden letzten Beiträge sind exemplarische Fallstudien, die bewusst filmwissenschaftliche Arbeitsweisen vorführen und reflektieren – und dies gegenständlich an scheinbar entgegengesetzten zeitlichen Polen. Martin Loiperdingers Artikel redet einer «Screen History» das Wort, für die die Pragmatik und Ästhetik der Projektion im Zentrum steht und die die geläufige Chronologie «vor-filmisch : filmisch» neu konfiguriert. Franziska Heller untersucht das Paradox, dass die Warenästhetik, mit der das derzeit technisch avancierteste filmische Trägermedium, die Blu-ray-Disc, beworben wird, wesentliche Elemente des als anachronistisch «überholten» Films aufgreift, wenn nicht gar aufgreifen muss.

Ich bedanke mich bei den Autorinnen und Autoren für ihre anregende Mitarbeit und die ausgesprochen angenehme, kooperative Kommunikation.

Heinz-B. Heller

«Wie jetzt? – Warum machst Du denn nicht Medienwissenschaft?!»

Seit kurzer Zeit wieder zurück in Deutschland, wurde ich vor vier Jahren gegen Ende einer Sitzung von einem Fakultätskollegen mit der Frage konfrontiert: «Sie machen also etwas mit Medien?» Für einen kurzen Moment zwischen der Freude, dass sich jemand überhaupt für die neu hinzu gekommene Kollegin interessiert, und dem aufkeimenden Unmut darüber, dass mich dieser Kollege offenbar als eine Art seltsamen Käfer betrachtete, schwankend, antwortete ich: «Nein, ich bin Filmwissenschaftlerin!» Noch ein Zweites zeigte dieser tastende Versuch, sich einen Begriff davon zu machen, womit sich die Neuberufene denn so beschäftigt: die exakt gleiche formelhaft-nebulöse Phantasie, die wir gemeinhin bei Studierwilligen der Medienwissenschaft auch vorfinden, wenn sie danach gefragt werden, was sie später beruflich einmal machen wollen – eben «was mit Medien!»

Sich also unter dem größeren Dach der Medienwissenschaft wieder findend, sieht sich die Filmwissenschaftlerin zu Zeiten der Ära Bolognaise (die mittlerweile ja schon in die Phase der Reform der Reform eingetreten ist) und – je nach Standort – in eher breit angelegte Studiengänge integriert, genötigt, gegebenenfalls auch eine Menge «Stoff» zu unterrichten, der nichts mit dem Gegenstand Film zu tun hat. Will man hier ein unverwechselbares Profil behalten und nicht in Bereichen dilettieren, die schlicht und einfach anders ausgerichtete MedienwissenschaftlerInnen oder KulturwissenschaftlerInnen, die sich ebenfalls mit modernen technischen Medien beschäftigen, schon deshalb besser vertreten können, weil sie hier auch eine eigene Forschungsexpertise aufzuweisen haben, so gilt es, Tendenzen zu wehren, die FilmwissenschaftlerInnen als «Mädchen für alles» einsetzen wollen. Es gilt vielmehr, Studiengänge entsprechend anzupassen. Wo also, so ließe sich fragen, steht die Filmwissenschaft heute, in welchen fachlichen und institutionellen Konstellationen findet sie sich in Deutschland an den Hochschulen wieder und was ist in diesen Konstellationen ihre disziplinäre Identität?

Zur disziplinären Identität der Filmwissenschaft

Im deutschsprachigen Raum hat sich spätestens seit den 1960er Jahren, anknüpfend an die französischsprachige *cinéma*-Forschung und die Ansätze der angloamerikanischen *new film history*, eine Kino- und Filmforschung entwickelt, die eigene Institute und Lehrstühle, eigene Lehrpläne und Qualifikationsprofile, Archive und Bibliotheken, Handbücher, Filmgeschichten, Einführungen in die Filmwissenschaft

sowie eine Fülle interdisziplinärer Kooperationen z. B. mit der Fernschwissenschaft, der Geschichtswissenschaft, Kunstwissenschaft, Philosophie, Musikwissenschaft etc. hervorgebracht hat.

Die Kernaufgabe der Filmwissenschaft in Forschung und Lehre besteht in der theoretischen, ästhetischen und historischen Reflexion über Film und audiovisuelle Medien als kulturellen Artefakten, Institutionen und Dispositiven. Im Zentrum stehen die analytische Auseinandersetzung mit den filmischen Werken und ihre kulturgeschichtliche Einbettung. Dies ist verknüpft mit der Erarbeitung und Reflexion verschiedener Methoden der Analyse und einer präzisen Fachterminologie, mit der Reflexion der stilistischen, narrativen und dramaturgischen Eigenarten des Mediums Film und der Erforschung seiner Entstehungs- und Wirkungszusammenhänge. Dabei werden Begrifflichkeiten bzw. Begriffssysteme vermittelt, die für die filmische Ästhetik und Bedeutungsproduktion elementar sind. Film und Kino werden ferner in ihrem Verhältnis zu anderen künstlerischen Ausdrucks- und Darstellungsformen sowie populärkulturellen Phänomenen in synchron wie diachroner Perspektive betrachtet.

Ebenso zentral ist die Erforschung der Geschichte des Films in seinen nationalen und internationalen Bezügen, wobei allgemein historiografische Methoden, philologische wie auch komparatistische Verfahrensweisen zur Anwendung kommen und die Filmgeschichtsschreibung selbst in ihren unterschiedlichen Perspektiven – sei sie soziologisch, technologisch, ökonomisch oder ästhetisch ausgerichtet – reflektiert wird. Ebenso von zentraler Bedeutung ist die Filmtheorie in ihren diachronen und systematischen Bezügen, wobei relevante Konzepte aus der Erzählforschung, der Rezeptionstheorie, Geschlechterforschung und der Soziologie einbezogen werden. Schließlich werden Film und Kino im Verhältnis zu anderen künstlerischen Ausdrucks- und Darstellungsformen und populärkulturellen Phänomenen betrachtet.

Film ist ein technisches Medium, insofern seine Herstellung Technologien, d. h. Apparaturen zur Aufzeichnung vorfilmischer Realität sowie solcher der Weiterbearbeitung bzw. -verarbeitung der Bild- und Ton-Trägermaterialien bis zum fertigen (audio-)visuellen Produkt bedarf. Ebenso bedarf seine Vervielfältigung und Wiedergabe spezifischer Apparaturen. Diachron sich entwickelnde technisch-apparative Verfahrensweisen, die ihrerseits in sozialen, ökonomischen und diskursiven Kontexten stehen, wirken auf die ästhetischen Prozesse *sui generis* wie auf die gesamte Kette von Herstellung, Distribution und Abspiel ein und werden in ihrer Komplexität mitbedacht. Hierbei erweist die Beobachtung und die Rekonstruktion von Schwellen- und Übergangsphänomenen in Geschichte und Gegenwart des Films die ganze Komplexität des Verhältnisses von Technik und medialer Ästhetik in einem elementar sozialen Kunstwerk. Als *visual heritage* von Bewegungsbildern, das eine Zeitspanne zwischen dem späten 19. Jahrhundert und der aktuellen Gegenwart abdeckt, bedarf der Film ferner spezifischer Techniken der Sicherung, Lagerung, konservatorischen Pflege und Restaurierung. Eine ihren Gegenstand von seinen fundamentalen Prämissen her verstehende Disziplin kommt nicht ohne ein Archiv

aus, das in der Lage und willens ist, die (audio-) visuelle Kultur des Films und das medienspezifische visuelle Erbe, das analoge, etwa photographische Trägermaterialien generieren, unter der Prämisse der Nachhaltigkeit zu pflegen und zu bewahren.

Das Kulturgut Film verspricht gerade wegen seines ganzheitlichen, multimodalen kompositorischen Charakters konkurrenzlose Einblicke in soziale Mentalitäten, Moden, Werte und Normen, Wünsche, Ängste und artifizielle Träume der Gesellschaften des 20. und beginnenden 21. Jahrhunderts ebenso wie in ihre maßlosen Grausamkeiten. Das Filmerbe zeigt das sich wandelnde Antlitz der Welt zwischen Natur und Zivilisation, in dem es Beschleunigungsprozesse und Dynamiken, Zirkularitäten von Zerstörung und Neubeginn je schon mitprotokolliert. Film bietet die beispielhafte Chance zur Auseinandersetzung mit Alterität durch die Konfrontation mit «anderen Bildern» (und Tönen). Aufgabe einer Filmwissenschaft ist es gleichermaßen, medienarchäologische Spurensuche zu betreiben, um die historischen Materialien «lebendig» zum Sprechen zu bringen, und Verständnisprozesse durch Befragung, Hinterfragung und Analyse von Identität und Alterität in Gang zu setzen.

Film ist Institution, insofern seine Produktion, Distribution, Rezeption und Verarbeitung (etwa in Form der Filmkritik) in institutionelle Strukturen eingebunden ist. Für die Analyse solcher institutioneller Merkmale haben sich Untersuchungssettings herausgebildet, die das Produktions-, Distributions- und Rezeptionshandeln mit seinen dessen jeweils leitenden Interessen, Normen und Werten analysiert.

Film ist als Dispositiv, als Projektionsanordnung im dunklen Raum zu verstehen, die den Rahmen für eine spezifische Form der Wahrnehmung, der kognitiv-emotionalen Verarbeitung reproduzierter bewegter Bilder und Töne vorgibt. Von hier aus gilt es, sich Fragen der Entkoppelung der bewegten Bilder von Screen zu Display, von Verortung zu Mobilisierung zu nähern und das Spezifische und Unverwechselbare der Kino-Erfahrung herauszupräparieren.

Mit der *new film history* hat sich die Filmgeschichtsschreibung von einer im Wesentlichen faktographisch-positivistisch orientierten Darstellung, die technikgeschichtlich an *great man*-Konzepten, ästhetikgeschichtlich an kanonisierten Spitzenwerken der Filmkunst orientiert war, hin zu einer eher strukturgeschichtlich-verfahrenen Filmgeschichtsschreibung entwickelt. Diese bezieht neben dem filmgeschichtlichen Kanon und dem populären Mainstreamkino eine Fülle bislang vernachlässigter Gattungen und Genres, wie z. B. Auftragsfilm, Schul- und Lehrfilm, Industrie- und Werbefilm ein.

Filmwissenschaft arbeitet *disziplinär* dort, wo sie die ihrem Gegenstand gemäßen Theorien und Methoden ausbildet; sie agiert *interdisziplinär* dann, wenn sie sich Theorie- und Methodenbestände anderer Disziplinen aneignet und an diese zurückspielt; sie kann schließlich *transdisziplinäre* Angebote dort machen, wo sie ihre Theorien und Methoden in die Erforschung medial geprägter kultureller Praktiken einbringt. Insofern eröffnet sich hier in der Kooperation mit einer ähnlich intensiven Fernsehforschung ein Arbeitsfeld, das mit der empirischen Vielfalt seiner Objekte, der historischen Tiefe seiner Forschungs- und Theoriegeschichte, seinen

weit über das Akademische hinausreichenden Praxisfeldern sowie seinen disziplinären, interdisziplinären wie transdisziplinären Zukunftsperspektiven zu Recht ein Alleinstellungsmerkmal beansprucht.

Filmwissenschaftler sollten idealiter das gesamte ästhetische Gattungsspektrum – Spielfilm, Dokumentar- und Animationsfilm, Werbe- und Industriefilm sowie auch experimentelle Filmformen – in Forschung und Lehre, Theorie, Geschichte und Analyse vertreten können. Sie sollten es sich zur Aufgabe machen, filmwissenschaftliche Forschungs- und Lehrprofile verstärkend und vertiefend weiter auszubilden und neben historischen auch aktuelle Fragestellungen an der Schnittstelle von Kultur- und Medienwissenschaft anzugehen und zu bearbeiten, so z. B. die ästhetischen Konsequenzen der zunehmenden Ablösung analoger durch digitale audiovisuelle Technologien in der gesamten Herstellungs- und Distributionkette wie auch im Abspiel, die Ent-Ortung bzw. Mobilisierung audiovisueller Programme und Formate, i. e. deren Entkoppelung von Leinwand/Screen und Projektion zu reflektieren und deren ästhetisch-pragmatische Implikationen zu erforschen. Eine zukunftssträchtige kulturwissenschaftlich geprägte Filmwissenschaft hat sich als Wissenschaft der Audiovision einzustellen auf ein Gegenstandsspektrum, das, kurz gesagt, von den Single Shots der Gebrüder Lumière bis zum Video-Blog im Netz und online gestellten Handy-«Film» vom Tahrir-Platz reicht. Sie hat mithin die Kontexte der apparativen wie auch diskursiven Voraussetzungen, ihre politischen, sozialen und ökonomischen Funktionen zu erforschen, die Pluralität von Abspielstätten und die Transformationen des klassischen Kino-Films in den Abspielmedien Fernsehen, Video, Internet und DVD/Blu-ray zu reflektieren. Sofern sie sich allgemeiner als Wissenschaft der optischen Projektionsmedien und des bewegten Bildes diesseits des Photographischen versteht, setzt sie ihren Fokus weit in die ›präkinematographische‹ Ära zurück.

Das filmkulturelle Feld

Solange es das Kino als originären Ort der Präsentation von Film und Raum ästhetisch-kinematographischer Erfahrung gibt, die mit einem Publikumskollektiv geteilt werden kann, ist eine sichtbare, architektonisch repräsentierte und im öffentlichen Raum verankerte Kultur gegeben, die dem gemeinschaftlichen Erlebnis Film kommunikative Anschlussmöglichkeiten eröffnet. Zu dieser sichtbaren Kultur gehören darüber hinaus Museen als Orte der Erschließung filmhistorischen Wissens, der Möglichkeit einer haptischen Begegnung mit den Dingen des kollektiven Kunstwerks Film, die auch begreiflich machen können, warum ein Gegenstand, wie z. B. ein Kostüm oder Requisit, eingebunden in ein filmisches Bild, seinen Charakter radikal verändert, zum filmischen Faktum wird.¹ Zu dieser zählen spezialisierte

1 Vgl. hierzu aktuell die Inszenierung einer Objektwelt der Spionage und ihre haptischen Effekte in *TINKER, TAILOR, SOLDIER, SPY* (Thomas Alfredson, USA 2012).

Hochschulen, Ausbildungsstätten, die eben diese Verwandlung von Seinsbereichen der primären Welt in eine filmische Realität zu bewerkstelligen lehren. Dazu gehören Programme, die Filme im Kontext anderer Filme zu präsentieren und intertextuelle wie auch intermediale Dialoge anzustoßen erlauben, und öffentlich zugängliche Bibliotheken als Horte von Produktions- und Rezeptionswissen. Und dazu gehören vor allem die aus öffentlichen Mitteln finanzierten Filmarchive und Kinematheken – Schatzhäuser, die das internationale audiovisuelle Erbe bewahren, konservatorisch verantwortungsvoll sichern, die Archivalien in ihrer widerständigen Materialität selbst systematisch erforschen können und andererseits die akademische Filmforschung nach Kräften unterstützen sollten. Produktive Zusammenarbeitsformen zwischen Filmforschung und Archiv in gemeinsamen Projekten sind hier wegweisend. Die Präsentation und Kommentierung des klassischen Celluloid-Films auch auf anderen Trägern wie DVD/Blu-ray oder auch auf dem Netz und mit hypertextuellen Methoden und Darstellungsformen (z. B. Kommentierung) eröffnet äußerst vielfältige Möglichkeiten der Vermittlung des filmischen Erbes, sei es dahingehend, historische Filme als Studienfassungen neu zu edieren², sei es, diese Filme durch die Beistellung kulturellen Wissens neu zu erschließen.

Zur Lehre

Was die Medienwissenschaft mit ihrem per definitionem breiteren Fokus betrifft, so herrscht auch da bis heute eine eklatante Asymmetrie zwischen BewerberInnen und Studienplätzen. Das Fach hat in der Lehre Studiengänge entwickelt, die auf die höchste Nachfrage in den Kulturwissenschaften stoßen, und die hohen Abschlussquoten sowie auch sehr gute Vermittlungsquoten belegen, dass die Studiengänge sowohl in ihrem Theorie- als auch Praxisbezug nicht nur gut strukturiert sind, sondern die erworbenen Kenntnisse und Kompetenzen auch «am Arbeitsmarkt» umgesetzt werden können. Die Studienabschlüsse qualifizieren für ein äußerst breites Berufsfeld und stoßen auf Seiten von Medienunternehmen und -institutionen auf hohe Akzeptanz. In Deutschland erwehrt man sich des «Überlaufenwerdens» bislang durch strenge NC-Praxen, wobei in den Masterstudiengängen nochmals ein geringeres Studienplatzangebot vorgehalten wird. Medienwissenschaftliche Studiengänge sind mithin heute Angebote für Studierende mit Spitzennoten, und dies auf jeder Studienstufe.

Wenn das skizzierte institutionelle Geflecht der Filmkultur und die Korrespondenz von Filmwissenschaft und filmkulturellen Einrichtungen etabliert und ausgebaut werden und das erarbeitete Wissen qualifiziert und umfassend weitergegeben werden soll, so sind Studiengänge, die eine grundständige filmwissenschaftliche Ausbildung ermöglichen, unverzichtbar. Heutige Studierende wissen im Grunde

2 Vgl. METROPOLIS (Fritz Lang, D 1926). Studienfassung, ed. von Anna Bohn und Enno Patalas. Berlin: Universität der Künste 2006.

außerordentlich wenig über Film. Sie wissen kaum etwas davon, was das vordigitale Zeitalter technisch impliziert; die meisten von ihnen waren noch nie in einem Vorführraum; sie wissen nicht, was eine Perforation ist, halten Schwarzweiß für irgendwie fehlerhaft und erkennen kaum ein falsch eingestelltes Höhen-Breitenverhältnis am Bildschirm oder Beamer im Hörsaal; sie wissen auch zumeist nicht, dass es andere Formate gibt als 16:9 und dass eine Bildkomposition anders aufgebaut ist, wenn es sich um ein anderes Bildformat handelt. Zwar haben sie häufig in der Schule die eine oder andere Literaturverfilmung gesehen, aber angesichts des Fehlens einer Film- bzw. Medienbildung im Unterricht, die diesen Namen verdiente, beschränkt sich die Auseinandersetzung mit Filmen auf Nachfrage nach wie vor auf die Diskussion der Texttreue einer filmischen Adaption. Weil wiederum den Lehrenden an den Schulen in der Regel eine eigene systematische Ausbildung im Bereich Medien- bzw. Filmbildung fehlt, lässt sich im Studium heute auch keinerlei Vertrautheit etwa mit einem filmgeschichtlichen Kanon voraussetzen. Griffith? Eisenstein? Lubitsch? Murnau? Wilder? Ford? Truffaut? Fassbinder? Kubrick? BLADE RUNNER? ALIEN? Aber auch Flaherty, Grierson, Ivens, Wildenhahn? Koepf? – Nie gehört. Alles, was vor dem Jahr 2000 produziert wurde, ist kaum jemandem bekannt (Es mag standorttypische Ausnahmen geben!).

Voraussetzungen und Potenziale der Filmwissenschaft

Ein wissenschaftliches Fach bestimmt seine Identität aufgrund seiner spezifischen «materiellen» Gegenstandsbereiche, seiner erkenntnisleitenden Interessen sowie der Entwicklung von eigenständigen Theorien und Methoden. Weil die Materialitäten aber spezifische Medialitäten hervorbringen sowie ihre je eigenen Pragmatiken, Rezeptions- wie auch Nutzungspraktiken im Gefolge haben, muss der Fokus der Beobachtung, ehe generalisierend von «Medialität» die Rede sein kann, auf den Einzelmedien liegen. Denn jedes disjunkt in seinem Sosein beschreibbare Medium hat soziale und technische, symbolische und institutionelle Aspekte, die sich wiederum in die Produktion, in die medialen Produkte selbst und ihre Rezeption bzw. Nutzung einschreiben. Der Bereich der Filmkultur und -vermittlung ist elementar ebenso auf wissenschaftlich qualifizierten Nachwuchs angewiesen wie der Bereich der Filmproduktion auf künstlerisch-kreativen Nachwuchs. Deshalb ist es absolut unerfindlich, dass die *Empfehlungen des Wissenschaftsrates zur Kommunikations- und Medienwissenschaft* von 2007 im Bereich Forschung Verbünde zwischen Kommunikationswissenschaft, kulturwissenschaftlicher «Medialitätsforschung» und Medientechnologie anmahnen, in der Lehre aber Separation. Abgesehen davon, dass rätselhaft bleibt, wie und in welcher Form die solchermaßen im «Verbund» gewonnenen Erkenntnisse wiederum in die Lehre einfließen können – eine grundständig vermittelte Filmwissenschaft, die beispielsweise medientechnische Fragen in der Lehre ausblendet, ist schlicht unsinnig, leugnet sie doch die elementare Verknüpfung von Technik und Ästhetik in einem genuin technik-affinen

Gegenstandsbereich. Aber das in den *Empfehlungen* vorgetragene Verständnis von Medientechnologie berücksichtigt ohnehin nur die digitalen, sog. «neuen» Medien. Wer hingegen in der Verlegenheit ist, beispielsweise über die Ästhetik von Drei-Farben-Technicolor zu sprechen, tut gut daran, ebenso viel von Drucktechnik zu verstehen wie von Optik und Wahrnehmungstheorie – eben von der spezifischen Materialität des Mediums, über das er/sie lehrt, und über seine Herstellungsbedingungen.

Die *Empfehlungen* haben Medienwissenschaft mit «kulturwissenschaftlicher Medialitätsforschung» gleichgesetzt. Als deren Gegenstand bezeichnet das Papier die «Universalität aller Medialen»³, schränkt den Objektbereich aber ein auf die «Thematisierung der Medialität der Gegenstände etablierter Disziplinen».⁴ Wo Mediales indes mit Oralem, Skripturalem, Typographischem und «elektronischer Signalübertragung»⁵ gleichgesetzt wird, erweisen sich Epochenzäsuren, die mit der Perspektive einer Konvergenz aller medialen Differenzen im Digitalen beschrieben werden, als illegitim linear und eindimensional ausgerichtet, ignorant gegenüber Ungleichzeitigkeiten, Kopräsenzen, Reibungen, Korrespondenzen. Dass ferner angesichts der Prädominanz der Perspektive auf technische Übertragungsmedien der Film als Speichermedium und Artefakt und das Kino als originärer Ort von Filmerfahrung nicht einmal genannt werden, demonstriert, dass die durch Film und Kino maßgeblich geprägte mediale Populärkultur des späten 19. bis frühen 21. Jahrhunderts hier allenfalls versehentlich vorkommt.⁶ Somit sind die Erträge, die FilmwissenschaftlerInnen aus diesem Papier ziehen können, recht gering.

Entstehung, Etablierung und Diversifizierung einer aus ihren philologischen Herkunftsdisziplinen gelösten, eigenständigen Film- oder Fernsehwissenschaft in Deutschland kommen in den *Empfehlungen* hinsichtlich ihrer spezifischen Episteme und Erkenntnisleistung nicht wirklich in den Blick. Über weite Strecken hinweg erweisen sich die *Empfehlungen* als unzureichend, wo nicht als falsch informiert. In Hinsicht auf die Studiengänge bleibt unklar, an welche «Herkunftsfächer» sich denn die in den *Empfehlungen* genannten BA-Studiengänge einer kulturwissenschaftlichen «Medialitätsforschung» anhängen bzw. an welche sie – gleichsam in Form einer Retro-Geburt oder unter der Losung «Zurück ins Glied!» – zurückgebunden werden sollen, wenn das Papier nur die Philologien, die Geschichts- und Kunst-

3 *Empfehlungen des Wissenschaftsrates* 2007, S.10f..

4 Ebd. S.13 und 21.

5 Ebd. S.11f.

6 Die *Empfehlungen* zeugen nebenbei von einer signifikanten Unkenntnis über die Filmarchive in Deutschland, wobei sich hier auch der Blick aufs Kleingedruckte empfiehlt: Es gibt kein «Deutsches Filmarchiv», sondern den Deutschen Kinemathekenverband, der satzungsgemäß «die Aufgaben eines zentralen Deutschen Filmarchivs wahrnimmt». Ihm gehören u. a. das Bundesarchiv-Filmarchiv, die Deutsche Kinemathek/Museum für Film und Fernsehen (beide Berlin), das Deutsche Filminstitut/Deutsche Filmmuseum in Frankfurt am Main/Wiesbaden sowie die Filmmuseen in München, Potsdam und Düsseldorf an. Das Bundesarchiv-Filmarchiv als das größte Archiv wird im Papier noch nicht einmal erwähnt.

wissenschaft erwähnt. Film und Fernsehen sind in einer traditionell ausgerichteten Geschichtswissenschaft, die audiovisuelle Quellen nach wie vor überwiegend nur mit spitzen Fingern anrührt, kaum als Gegenstände systematisch verankert. Ebenso wenig nahm sich – von wenigen Ausnahmen abgesehen – bislang die Kunstwissenschaft des Films an, so er nicht der klassischen Avantgarde oder dem Experimentalfilm zugerechnet werden kann. Die Philologien haben nach wie vor einen sprachgebundenen, eher nationalen Fokus; wo soll da die per definitionem internationale Kunst des Films Platz finden, wenn nicht in einer Medienwissenschaft, die dem Gegenstand Film eine gemäß seiner Vielfalt und kulturellen Bedeutung sichtbare und unverkennbare wissenschaftliche Agenda zuweist?

Um filmwissenschaftliche Forschung und Lehre adäquat betreiben zu können, und damit die skizzierte Verknüpfung von Geschichte, Theorie und Ästhetik des Films auf der Basis breiter wie auch vertiefter Kenntnisse vertreten zu können, benötigen die Lehrenden und Forschenden eine solide Ausbildung in den historisch gewachsenen Methoden des Faches. Sie müssen zudem an ihren Instituten eine Grundausrüstung vorfinden, zu der neben dem Zugang zu einer ständig aktualisierten Fachbibliothek und zu einer durch breite Sammlungsbestände charakterisierten Mediathek (bestehend aus «digitalen Abschriften» der Filme, deren Fassungs- und Editionsstatus von den Anbietern transparent gemacht sein sollte) auch entsprechende Ausstattung in den Hörsälen gehört, dazu Schnittplätze und Bildbearbeitungsmöglichkeiten. Neben dem lebendigen Fachgespräch vor Ort ist die nationale wie auch internationale Vernetzung zentral. FilmwissenschaftlerInnen sollten schließlich, wie beschrieben, auch ein ernstzunehmender Partner für filmkulturelle Einrichtungen, Filmmuseen und Kinematheken, Archive, Kommunale Kinos, Filmjursys, Festivalarbeit sowie für Herausgeber des historischen Filmerbes in verschiedenen analogen und digitalen Editionsformen sein.⁷

Im Rahmen einer Weiterentwicklung von Filmwissenschaft wie der Betrachtung des Films im Spektrum der Medien ist es angebracht, dass eine den Film in seiner medialen Vielfältigkeit erforschende Disziplin mit eigenen Studiengängen auch weiterhin als selbstständige Facheinheit vertreten ist. So Filmwissenschaft in medienübergreifenden Studiengängen situiert ist, so ist die Ausbildung filmwissenschaftlicher Schwerpunkte fortzusetzen und auszubauen. Der Stellenwert disziplinärer filmwissenschaftlicher Fragestellungen in medienintegrativen kulturwissenschaftlichen Medien-Studiengängen schließlich sollte erkennbar verankert bleiben. Etwas anderes würde der historischen wie aktuellen Bedeutung einer sich stetig erneuernden Filmwissenschaft mit ihren Zukunftspotenzialen nicht entsprechen.

7 Hier schließe ich unmittelbar an Gedanken an, die Wolfgang Fuhrmann, Franziska Heller und Guido Kirsten formuliert haben. Vgl. dies.: Rotationen der Basis: Positionen, (An-)Stellungen, Mittelbau und Filmwissenschaft. In: *Mitteilungen der Gesellschaft für Medienwissenschaft 2010*, S. 6–8.