

GUDRUN SOMMER, VINZENZ HEDIGER, OLIVER FAHLE (HG.)

ORTE FILMISCHEN WISSENS

**FILMKULTUR UND FILMVERMITTLUNG
IM ZEITALTER DIGITALER NETZWERKE**

SCHÜREN

Inhalt

Einleitung 9

Kapitel 1: Umriss des Terrains

Malte Hagener

Wo ist Film (heute)?

Film/Kino im Zeitalter der Medienimmanenz 45

Vinzenz Hediger

Der Traum vom medienfreien Kind.

Bildung unter Medienbedingungen 61

Kapitel 2: Archiv, Programmierung, Kanon

Matthias Christen

Das bewegliche Archiv.

DVD-Editionen als Schnittstelle von Filmwissenschaft,
Philologie und Marketingstrategien 93

Benoît Turquety

Der Künstler, die Anthologie, die Pädagogik.

Peter Kubelka und der Kanon des «Essential Cinema» 109

Vinzenz Hediger/Alexander Horwath

«Ich bin zutiefst davon überzeugt: Der Film ist ein Akt,
der sich in einem bestimmten Zeitraum abspielt,
und damit ein performativer Akt.»

Gespräch mit Alexander Horwath 123

Alexandra Schneider/Vinzenz Hediger

Vom Kanon zum Netzwerk.

Hindi-Filme und Gebrauchsfilm als Gegenstände des
Wissens einer post-kinematografischen Filmkultur 141

Kapitel 3: Cinéphilie und pädagogischer Eros

Bettina Henzler/ Alain Bergala

«Il les conduit ailleurs».

Gespräch mit Alain Bergala zu Cinéphilie, Wissenschaft
und Pädagogik 161

Cary Bazalgette

Filmerziehung und Medienkompetenz.

Eine englische Perspektive 177

Joachim Pfeiffer

Integrative FilmDidaktik.

Fächerverbindender Filmunterricht in Deutsch, Kunst
und Musik am Beispiel des «Freiburger Filmcurriculums» 195

Volker Pantenburg/ Stefanie Schlüter

Experimentalfilme vermitteln.

Zum praktischen und analytischen Umgang
mit dem Kino der Avantgarde 213

Kapitel 4: Der Film vermittelt sich selbst

Thomas Elsaesser

Filmvermittlung zwischen Rückbezüglichkeit,
Reflexivität und Remediation: <D3D> und AVATAR 239

Winfried Pauleit

Medienwissenschaft und Bildung.

Film als Schauplatz der Vermittlung am Beispiel
von THE CONVERSATION (Francis Ford Coppola, USA 1974) 255

Andrea B. Braidt

Filmisches Wissen im Spiegel des *cinematic television* 273

Oliver Fahle

Das Material des Films 293

Kapitel 5: Orte des Films und Schichten des Wissens**Dorit Müller**

Zwischen Forschung, Unterricht und Populärkultur.

Filmisches Wissen und Orte früher Filmkultur 309

Erkki Huhtamo

Botschaften an der Wand.

Eine Archäologie von Mediendisplays im öffentlichen Raum 331

Raymond Bellour

Der Filmzuschauer: eine einzigartige Erinnerung 349

Annette Kuhn

SNOW WHITE in Großbritannien (1938) 367

Autorinnen und Autoren 385

Einleitung

Filmisches Wissen, die Frage des Ortes und das Pensum der Bildung

Was Film ist, muss unter den Bedingungen mobiler Medien und digitaler Netzwerke, die Bewegungsbilder überall und jederzeit verfügbar machen, neu gedacht werden. Was wir über Film wissen sollten, wenn wir uns mit einem ehrwürdigen Begriff, dessen Ursprünge in die Anfänge der Moderne zurückreichen, ‹gebildet› nennen wollen, ist bislang im deutschsprachigen Zusammenhang kaum Gegenstand einer ernsthaften Debatte geworden – sieht man ab von den Diskussionen über den mit 35 Titeln überraschend kurzen ‹Filmkanon› der Bundeszentrale für politische Bildung¹ oder den Versuchen deutscher Qualitätszeitungen, mit feuilletongestützten DVD-Editionen von ‹Einhundert Lieblingsfilmen der Redaktion› Leserbindung zu stiften.² Der vorliegende Band greift diese beiden Stränge auf und formuliert die Frage, was wir unter digitalen Netzwerkbedingungen (noch) unter Film verstehen, als Frage für und an die Film- und Medienwissenschaft und als Frage der Bildung.

Der Band geht von der doppelten Annahme aus, dass Film ohne Untersuchung der Orte des filmischen Bildes – und, damit verbunden, ohne eine Kartografie des filmischen Wissens – nicht begriffen werden kann und dass Bildung ohne Kenntnis von Genese und Funktionslogiken der gegenwärtigen Medienkultur, in deren Fokus der Film weiterhin steht, nicht mehr zu denken ist. Im Horizont dieser doppelten Annahme bewegten sich die Beiträge zu der Ringvorlesung ‹Orte filmischen Wissens›, die

1 Vgl. [<http://www.bpb.de/veranstaltungen/NAHUAB,0,Filmkanon.html>].

2 Die ‹einhundert Lieblingsfilme› der Redaktion war eine DVD-Reihe, die von der *Süddeutschen Zeitung* in loser Folge herausgegeben wurde und für einen relativ günstigen Preis am Kiosk zusammen mit der Zeitung oder auch unabhängig von ihr zu haben war. Die Kollektion steht nach wie vor im Online-Shop der *Süddeutschen* zum Verkauf. Das Vorbild für diese Marketingstrategie liefern die italienischen Tageszeitungen, vorab die linksliberale *La Repubblica*, die im Kioskverkauf DVD-Editionen von Arthouse-Filmen zusammen mit der Zeitung gratis verteilte, um die Auflage an Tagen, an denen sie gemessen wurde, entscheidend anzuheben. Über das Verschenken von DVDs konnten die Inseratarife in die Höhe getrieben werden; vgl. dazu Maatz 2006.

im Sommersemester 2010 vom RuhrForum Filmbildung, einer Initiative der Filmfestivals des Ruhrgebiets, gemeinsam mit dem Institut für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität Bochum durchgeführt wurde und den Anstoß zu diesem Band gab. Im Horizont dieser doppelten Annahme bewegen sich auch die folgenden Überlegungen.

1. The Moving Image on the Move

Filmwissenschaft war lange Zeit Kinowissenschaft. Wenn Filmtheoretiker und Filmwissenschaftler Antworten auf die Frage «Was ist Film?» suchten, dann mochten diese recht unterschiedlich ausfallen. In einem Punkt aber war man sich einig: Wer über Film nachdachte, dachte zunächst ans Kino. Film, das waren fotochemische Bewegungsbilder auf der Leinwand in einem abgedunkelten Saal, in dem ein Publikum saß, das in der anonymen Intimität ein Gefühlserlebnis teilte.³ Obwohl Filmanalyse in einem strikteren Sinn erst damit anfang, dass Filme auf den Schneidetisch gelegt und Einstellung für Einstellung untersucht wurden – eine Praxis, die Ende der 1960er Jahre einsetzt (Bellour 1999) –, und obwohl die Filmwissenschaft spätestens seit den 1980er Jahren meist mit VHS-Video und später mit DVD-Kopien gearbeitet hat, galt hinsichtlich des Erkenntnisgegenstandes doch dies: Das Kino war das angestammte Territorium des Films, in der kulturellen Praxis wie in der Theorie, und Film und Kino bildeten eine auch im Denken des Films nicht zu trennende Einheit.

Kaum aber hatte der Film, der zunächst in Variété-Theatern und auf Jahrmärkten Gastrecht genoss, sein Gehäuse im Kino gefunden – was um 1907 mit den «Nickelodeons» in den USA begann und sich mit der Einrichtung großer ortsfester Kinos für Langspielfilme nach 1911/12 und in Europa nach 1914 fortsetzte –, machte er sich auch schon wieder daran, dieses zu verlassen und an anderen Orten zu zirkulieren. In den 1920er Jahren setzte Pathé formatreduzierte Schmalfilmfassungen erfolgreicher Kinofilme in Umlauf, die auf Pathé-Baby-Projektoren im 9,5mm-Format gezeigt werden konnten (vgl. Schneider 2007; Wasson 2009). In den 1950er Jahren wurde das Fernsehen zum neuen Ort des Films (Boddy 1985) und schuf eine Plattform für die Wiederkehr von vermeintlich ausgespielten Archivbeständen. Diese wurde durch den Videorecorder in den 1970er und die DVD in den 1990er Jahren um die Optionen des (weitgehend) freien Zugangs zum Material und der Überantwortung der Programmhoheit an den Zuschauer erweitert.⁴ Wohl gibt es das Kino als Spielort noch immer und

3 Francesco Casetti (2010) spricht in diesem Zusammenhang vom Erfahrungsmodus der «attendance».

4 Den Ausschlag für die Etablierung von VHS als Standardformat für den Videorecor-

auf absehbare Zeit, aber vom Einspielergebnis eines Hollywood-Films machen die Einnahmen an der Kinokasse schon längst nur ein Viertel aus (Vogel 2007, 158). Zugleich vervielfältigen sich neben den Spielstätten auch die Anlässe: Es gibt nach Auskunft der Branchenzeitung *Variety* mittlerweile keinen Tag mehr, an dem nicht irgendwo auf der Welt ein Filmfestival stattfindet (vgl. Gaydos 1998). An der Schwelle zum 21. Jahrhundert nun schaffen mobile Medien und digitale Displays in Verbindung mit globalen digitalen Netzwerken die Möglichkeit, Filmbilder, die von überall (oder nirgendwo) stammen, zu jeder Zeit an jedem Ort zu sehen.

Die Aufführung von Kinofilmen folgt – zumindest bei großen Hollywood-Produktionen – schon seit den 1970er Jahren dem sogenannten *day-and-date-* oder *wide-release-*Prinzip: Neue Filme werden mit hunderten oder gar tausenden Kopien weltweit in die Kinos gebracht, während es zuvor Monate dauern konnte, bis ein Film von den großstädtischen Zentren in die Provinz gewandert war.⁵ Selbst unter den Bedingungen des *wide release* und des Multiplex-Kinos, das eine infrastrukturelle Voraussetzung für diese Marketingstrategie bildet (Acland 2003), unterliegt die Kinoproduktion indes einer Frist: Die Laufzeit im Kino bleibt beschränkt. Zu den Effekten mobiler Computer und digitaler Netzwerke zählt nicht zuletzt, dass sie auch diese Frist aufheben: Sie machen Filmbilder buchstäblich allgegenwärtig.⁶

Wir leben im Zeitalter einer Medienimmanenz (Hagener), einer «Explosion» des Kinos (Casetti) und einer «Heterotopie» seiner Bilder (Burgin 2004), ein Zeitalter, in dem das Kino als Ort der Erfahrung in seinem klassischen Sinn, wie Serge Daney schon 1993 festhielt,⁷ in die Krise gerät und schließlich nur noch ein Ort unter vielen ist (wenn auch vielleicht der einzige, an dem man sich einen Film in Ruhe anschauen kann, wie der amerikanische Blogger Matthew Yglesias schreibt).⁸ «We are only now beginning to understand the massive changes that have assailed the institution of cinema», schrieb Miriam Hansen ebenfalls 1993, als sich diese Umbrüche abzuzeichnen und die idealtypischen Konzeptionen von Film, Text und

der gab, dass VHS-Kassetten eine Spieldauer von zwei Stunden hatten und damit im Unterschied zu den Sony-Beta-Kassetten mit einer Dauer von 60 Minuten für die Aufzeichnung von Spielfilmen geeignet waren; vgl. dazu Lardner 1987; Wasser 2001; McDonald 2007; Greenberg 2008.

- 5 Für einen historischen Abriss dieses Umbruchs vgl. Hediger 2005; Hayes/Bing 2006.
 6 Dieses Potenzial wird auch tatsächlich genutzt. Betrug der Anteil von Videosichtungen zu Beginn der Nullerjahre noch weniger als 5% am gesamten Aufkommen der Internetkommunikation, so sind es mittlerweile mehr als 51%; vgl. [http://www.wired.com/magazine/2010/08/ff_webrip/all/1].
 7 Vgl. dazu auch den Beitrag von Raymond Bellour in diesem Band.
 8 «To me, at least, the movie theater has become an unusual point of refuge from the ubiquitous connectivity of my laptop, smart phone, iPad, etc. – a place where social convention makes you shut up and watch in a way that’s hard to achieve at home»; vgl. [<http://yglesias.thinkprogress.org/2010/10/the-back-catalog/> (Zugriff am 24.10.2010)].

Zuschauerschaft der Filmtheorie der 1970er Jahre fraglich zu werden begannen (Hansen 1993). Fraglich wird durch die genannten Umbrüche aber auch die mittlerweile schon klassisch zu nennende Konzeption des Autorenkinos. Wir leben in einem Zeitalter, in dem Alexandre Astrucs Losung von der *caméra stylo* zum demokratischen Prinzip geworden ist. Dachte Astruc 1948 noch daran, dass der Regisseur die Kamera führen kann wie einen Stift und eine Handschrift entwickelt, an der man ihn als *auteur* erkennt,⁹ so gilt heute, im Zeitalter der Mobiltelefone, die auch Tonfilmkameras sind, der Laptops, die auch semi-professionelle Schneidetische sind, und von YouTube, der Plattform, auf der jeder ein Publikum finden kann, auch wenn er selten eines findet (vgl. Snickars/Vonderau 2009), dass die *caméra* jedermanns *stylo* ist, so zittrig und unleserlich die Handschrift mitunter auch sein mag.

2. Von der Schriftkultur zur Filmbild-Kultur (auf dem Umweg über Zahl und Rechner)

Medienimmanenz, Explosion des Kinos und *caméra* als «*stylo de chacun et n'importe qui*» bleiben nicht ohne Konsequenzen. Der Buchdruck und später die Zeitung haben die Schrift in der Neuzeit und an der Schwelle zur Moderne in freie Zirkulation gesetzt und damit das, was wir «Kultur» nennen, grundlegend verändert (Febvre/Martin 1958; Giesecke 1991), ja überhaupt erst die Voraussetzungen für das geschaffen, was «Kultur», «Bildung» oder «Geschichte» heißt (Koselleck 2006) – ganz zu schweigen von der Wissenschaft, die ohne das moderne Publikationswesen nicht denkbar wäre (Johns 2000). Man geht nun nicht zu weit, wenn man feststellt, dass die rechnergestützten Techniken der Bildproduktion und -verarbeitung und die digitalen mobilen Displays derzeit im Grunde das Gleiche leisten wie der Buchdruck seinerzeit für die Schrift. Den Anfang des 20. Jahrhunderts markierte der Auftritt des Filmbildes, den Anfang des 21. seine freie Zirkulation. Wenn Béla Balázs im Vorwort zu *Der sichtbare Mensch* den Film als Überwindung einer seit den Anfängen der Neuzeit von der Schrift und ihrer mechanischen Reproduktion dominierten Kultur feierte, dann gewinnt dieser Umbruch erst jetzt die Tragweite, die ihm der Autor schon zuschrieb, als der Ort des Films nur das Kino war.¹⁰ Für den Theoretiker und

9 Astrucs Schrift- und Buchmetapher geht übrigens so weit, dass er von einer nahen Zukunft träumt, in der Filme so verfügbar sind wie Bücher, in der «*librairie du coin*», beim Buchhändler um die Ecke. Schon dreißig Jahre später wurden die ersten Videotheken eröffnet; vgl. auch Hediger 2002.

10 «Die Erfindung der Buchdruckerkunst hat mit der Zeit das Gesicht der Menschen unleserlich gemacht. Sie haben so viel vom Papier lesen können, dass sie andere Mittelungsformen vernachlässigen konnten. [...] So wurde aus dem *sichtbaren Geist* ein les-

Schriftsteller Balázs (wie später auch für Merleau-Ponty) war der Film das Medium der Rückgewinnung einer verlorenen Sichtbarkeit der menschlichen Physiognomie, aber auch einer Unmittelbarkeit von Anschauung und Wahrnehmung. Der Film, so Balázs, legte eine neue und zugleich ursprünglichere Schicht des Wissens frei, die unter dem mittelbaren Wissen der Schriftkultur verschüttet war. Ob er mit seinem quasi-phänomenologischen Glauben an die Unmittelbarkeit filmischer Wahrnehmung richtig lag,¹¹ ist dabei nicht entscheidend: Die Annahme, dass der Auftritt und die Zirkulation von Filmbildern zu einer Umschichtung des Wissens führen, ja – um es mit Foucault zu formulieren – zur Signatur einer neuen Episteme gehören, hat hohe Plausibilität und verdient es, weiter erforscht zu werden.

Spricht man in diesem Zusammenhang, wie wir hier vorschlagen, von ‚filmischem Wissen‘, so kann dreierlei gemeint sein: Wissen über Film, Wissen durch Film und filmförmiges Wissen. *Wissen über Film* ist im weitesten Sinne alles, was man darüber wissen kann: Vom Nutzerwissen der ‚Mundpropaganda‘, die Freunde und Bekannte darüber aufklärt, ob ein Film den Kinobesuch lohnt, über das Wissen der Filmkritik, die einen stärker objektiven Anspruch erhebt und dort, wo sie sich noch als Kunstkritik versteht, den jeweils neuen Film danach beurteilt, ob ihm ein Platz in der Geschichte des Kinos zusteht; und das lexikalische Wissen der Filmografien, ob es in Buchform niedergelegt ist oder in einer Online-Datenbank wie www.imdb.com; bis hin zum Kanonwissen der Cinéphilien, die alle Filme aller wichtigen Regisseure gesehen haben und mit denen man erst über Kino reden kann, wenn man ebenso weit ist. Hinzu kommt schließlich das wachsende Korpus des Wissens, das die Disziplin der Filmwissenschaft produziert.

Wissen durch Film ist Wissen, das aus der Anschauung gewonnen werden kann und das der Film originär hervorbringt: Das Wissen der Wissenschaftler, die einen Zellprozess erst dann beobachten können (oder zu erblicken glauben), wenn sie ihn im extremen Zeitraffer vor sich haben; oder das Wissen, das sich aus einem Lumière-Film von 1902 aus einer Shanghaier Straßenszene über die modischen Präferenzen der Bewohner gewinnen lässt; ferner das geografische Wissen in deutschen Kulturfilmen der 1920er Jahre, von dem Dorit Müllers Beitrag zu diesem Band handelt, aber auch das Wissen über die Fortpflanzungstechnik von reptilienartigen Tier/Stahl-Hybriden aus den Tiefen des Weltalls, das für bestimmte Science-Fiction-Filme grundlegend ist.¹² Was wir wissen, so Niklas Luhmann

barer Geist und aus der *visuellen Kultur* eine begriffliche. [...] Nun, der Film ist dabei, der Kultur wieder eine so radikale Wendung zu geben» (vgl. Balázs 2001, 16-17).

11 Für eine Kritik an Unmittelbarkeitstheorien in der Filmphänomenologie vgl. Reichert 2010.

12 Ein (möglicherweise apokryphes) Beispiel für beiläufige Wissensproduktion durch

1995, wissen wir zumeist so, wie Plato über Atlantis Bescheid wusste: vom Hörensagen (Luhmann 1995). Was wir wissen, so müsste man heute sagen, wissen wir vom Hörensagen und von dem technischen Sehen, das sich mit dem Filmbild ins Werk setzt.

Die Techniken des Sehens, die der Film bereitstellt, verhalten sich zu den Gegenständen des Wissens, die sie darstellen, indes keineswegs neutral. Montage, Zeitlupe, Zeitraffer, Hors-champ, Bewegungs- und Affektbilder generieren Objekte von Wahrnehmung und Wissen, die nicht auf die Vergegenwärtigung eines außerfilmischen Referenten reduzierbar sind. Dies illustriert etwa der Fall der erwähnten Wissenschaftler, die die Zeitlupen-Aufnahme eines Zellprozesses beschreiben wie – und als – das Phänomen selbst. Dabei begehen sie weder eine Verwechslung noch erliegen sie einer Täuschung, sondern vollziehen eine ernst zu nehmende ontologische Zuschreibung an das filmische Artefakt: Der Film bringt den Prozess der Zellzerstörung als beobachtbares Phänomen originär hervor – eine Tatsache, der Wissenschaftler mit einer Prosa Tribut zollen, die einen Vorgang, der eigentlich Stunden dauert, als «vigorous movement», «much energy» und «vigorously shaken» wie ein dynamisches Drama beschreibt (vgl. Hancox/Boothroyd 1962).

Schließlich, und das ist im Hinblick auf eine «filmische» Episteme vielleicht grundlegend, gibt es *filmförmiges Wissen*, Wissen, das erst unter bestimmten medialen Bedingungen auftreten kann oder in seinen Konturen als solches erkennbar wird. Drei Beispiele mögen dieses Feld umreißen. In einem berühmten Kapitel seines Buchs *L'évolution créatrice* von 1907 mit dem Titel «Le mécanisme cinématographique de la pensée et l'illusion mécanistique» lässt Henri Bergson die erkenntnistheoretischen Systeme der neuzeitlichen Philosophie unter der Hypothese Revue passieren, dass diese des Lebens und Werdens nicht habhaft werden können, weil sie das Denken so denken, wie ein kinematografischer Aufzeichnungsapparat funktioniert. Sie zerlegen den Prozess des Lebens in statische Momentaufnahmen und werden seiner Einheit nur mittelbar, nämlich durch Zusammenfügen statischer Einzelbilder habhaft (Bergson 1941, 272ff). Bergson erklärt mithin den Mechanismus der filmischen Bewegungsaufzeichnung – wenn auch in kritischer Absicht – zum Modell der neuzeitlichen Epi-

den Film liefert John McPhee in seinem großen Buch über die Praxis der Geologie und die geologische Struktur des amerikanischen Kontinents: «A zeolite called clinoptilolite is the strongest adsorber of strontium and cesium from radioactive wastes. The clinoptilolite will adsorb a great deal of lethal material, which you can then store in a small space. When William Wyler made THE BIG COUNTRY, there was a climactic chase scene in which the bad guy was shot and came clattering down a canyon wall in what appeared to be a shower of clinoptilolite. Geologists were on the phone to Wyler at once. «Loved your movie. Where was that canyon?» (McPhee 1998, 40).

stemologie. In vergleichbarer Weise macht Siegfried Kracauer (1969 und 1977) den Film zum Modell des Denkens und eines bestimmten Wissens, wenn er in seiner Kritik des Historismus die Fotografie und den Film als technisches Analogon eines historischen Bewusstseins veranschlagt, das sich am Detail der kontingenten Erscheinung festmacht und alles unterschiedslos aufzeichnet, was historisch der Fall ist. Und schließlich erweist sich, im Grunde gegen Bergson gedacht, aber immer noch im Geist von dessen kinematografischen Analogien des Denkens, dass sich die Evolutionstheorie Darwins als filmförmiges Wissen definieren lässt. Das Leben als Prozess wird, wie Philipp Sarasin spekuliert (2009, 50ff), erst denkbar, wenn man die unvorstellbar langen Zeitläufe, die es braucht, damit eine neue Lebensform entsteht, auf eine Denkform bringt, die im Grunde dasselbe leistet wie eine Zeitrafferaufnahme. Die moderne Biologie und der Film sind ko-emergent. *Morphing* ist in diesem Sinne, wie die Paläontologen Zollikofer und Ponce de Léon (2008) festhalten, nicht nur eine Technik, die es erlaubt, den Prozess der Evolution darzustellen; es ist die gedankliche Form des Lebens als Prozess selbst

Den Gedanken von Balázs aufgreifend, lässt sich die Hypothese formulieren, dass die freie Zirkulation von Filmbildern eine Umschichtung des Wissens in allen drei genannten Bereichen zur Folge hat oder durch ihre freie Zirkulation neue Formen des Wissens in allen drei Bereichen entstehen. Aus der skizzierten Kartografie der Wissenstypen ergeben sich dabei folgende Zuständigkeiten: Die Untersuchung des <filmförmigen> Wissens obliegt einer Wissens- und Wissenschaftsgeschichte der Medien. Die Untersuchung des Wissens durch Film kann Gegenstand einer Kulturgeschichte der Medien oder einer Medienkulturgeschichte sein, aber auch an der Schnittstelle von Medienwissenschaft und Wissenschaftsforschung neue Akzente setzen. Primär die Filmwissenschaft gehen die Umbrüche des Wissens über den Film etwas an, und sie betreffen zentral auch das, was seit einiger Zeit «Filmvermittlung» heißt:¹³ die Praxis der pädagogischen Rahmung des Films in kulturellen und Ausbildungszusammenhängen. Auf diesen Bereich und auf die Dynamiken, die freigesetzt wurden,

13 Der französische Begriff für «Filmvermittlung» lautet *transmission*, also eigentlich «Übertragung». «Filmvermittlung» blendet den technischen Aspekt des Übertragungsbegriffs aus, zugunsten einer Rückbindung an die Person des Vermittlers, und an die Handlung des Zusammenbringens von Film und Publikum unter dem Gesichtspunkt einer Vermehrung des Wissens; dies in Abgrenzung etwa zur «Filmvermarktung». «Filmvermittlung» unterscheidet sich aber auch von «Filmerziehung». Die Rollenhierarchie von Lehrer und Schüler wie auch der institutionelle Rahmen und die damit verbundene Disziplinaritätsanmutung der Schule treten im Begriff der «Filmvermittlung» in den Hintergrund; vgl. zur Geschichte und den unterschiedlichen Konzeptionen der Filmvermittlung Bergala 2002 und 2004; Krabel/Schädler/Stuve 2004; Pauleit 2004.

als der Film sein angestammtes Milieu, das Kino, verließ, konzentrieren sich die Beiträge in diesem Band.

3. Von der Ontologie zur Topologie und Ökologie

Als Disziplin, die Wissen über Film produziert, muss die Filmwissenschaft der «Explosion des Kinos» in besonderer Weise Rechnung tragen: Die Frage nach der Umschichtung des Wissens über Filmbilder, die sich unter digitalen Netzwerkbedingungen stellt, betrifft nachgerade ihr Selbstverständnis. Wie eingangs geschildert, bestimmte die Filmwissenschaft ihren Gegenstand ausgehend von dem historisch kontingenten Gebilde des Kinos: fotochemisch generierten Bewegungsbildern in öffentlichen Vorführungen. In diesem Selbstverständnis wurde sie auch durch das elektronische Video nicht erschüttert, was nicht erstaunen muss, da sich die Etablierung der Filmwissenschaft parallel zur Ausbreitung von Video vollzog und durch die Verfügbarkeit des Wissensobjekts Film auf VHS begünstigt wurde. Erst die Einführung rechnergestützter Aufzeichnungs- und Distributionstechniken, die seit den 1990er Jahren den fotochemischen Prozess in der Kamera und den Vertrieb von Filmen auf Zelluloid und Videokassetten abzulösen begannen, stiftet ernsthafte Unruhe in der Filmtheorie. Zwei Probleme stellen sich dabei: ein *Problem des Bildes* und ein *Problem des Ortes*.

Akut wurde zunächst das Bildproblem. Spätestens seit Bazin machte der Automatismus der fotochemischen Bildgenese und damit der Status des Bildes als Spur oder Abdruck der physischen Welt das Spezifische des Films aus. Seit der Umwidmung der phänomenologisch fundierten Filmtheorie der 1950er Jahre zur Filmsemiotik trug dieses Spezifikum mit einem Begriff von Peirce den Namen «Indexikalität»: Das fotografische Bild ist ein Zeichen – und vielleicht das einzige –, das zugleich Ikon und Index ist, also mit dem Gegenstand sowohl über eine Ähnlichkeitsbeziehung wie eine Beziehung der physischen Verursachung verbunden. Den Index-Charakter wählte die Filmtheorie Mitte der 1990er Jahre in der Krise:¹⁴ Hörte das Filmbild mit dem Übergang zur rechnergestützten Genese doch im Grunde auf, ein physischer Abdruck oder eine Spur des Gegenstandes zu sein, und wurde stattdessen zum Graphen. Ein Theoretiker wie Gene Youngblood verstand unter *cinema* einfach jede Aufführung von Bewegungsbildern und bestimmte den Unterschied zwischen klassischem und elektronischem/digitalem Kino unter Absehung vom Index-Problem als Unterschied zwischen einem «cinema of transition» (Montage-Kino) und einem «cinema of transformation» (Kino

14 Die einschlägige Position einer Krise der Indexikalität formulierten in den 1990er Jahren am deutlichsten Mitchell 1994 und Winston 1995, 259.

der sich potenziell ineinander verwandelnden Bildobjekte) (Youngblood 1989, 27-30). Andere Theoretiker fanden den Weg aus der Krise des Index, indem sie auf eine nur diesem eigene Ikonizität des fotografischen und des Filmbildes abhoben. Tom Gunning etwa prägte den Begriff einer «shared complexity» von Bild und Welt, womit dem Film sein Spezifisches fürs Erste erhalten blieb (Gunning 2004; vgl. auch Hediger 2006a).

Nach dem Filmbild und seiner an die Verfahren seiner Herstellung geknüpften Spezifik steht nun aber, mit einer Verzögerung von mehr als zehn Jahren, mit den digitalen Netzwerken und der zunehmenden Mobilisierung von Medien auch der Ort des Films zur Disposition. Die alte ontologische Frage «Was ist Film?» verdeckte, wie eingangs skizziert, schon die topologische Hypothese, dass «Film» auch ein bestimmtes räumliches Arrangement, eben «Kino» sei. Wenn dieser Band von den «Orten» filmischen Wissens handelt, dann auch deshalb, weil die Frage nach dem Ort die Herausforderung umreißt, mit der sich die Filmwissenschaft durch die neue potenzielle Allgegenwart des Filmbildes konfrontiert sieht. Der Tatsache, dass sich das Kino als Ort des Films nicht mehr von selbst versteht, tragen in symptomatischer Weise Ansätze wie die Medienarchäologie Rechnung, welche die Tradition einer im Zeichen des Stilbegriffs stehenden Kunstgeschichte des Films erweitert und ihn in den Zusammenhang einer Medien Geschichte der Apparate, Techniken und Episteme stellt (Zielinski 2002; Elsaesser 2004; Ernst 2001; Albera/Tortajada 2010). Jenseits oder noch unterhalb von solchen post-strukturalistisch inspirierten Erweiterungen der Filmwissenschaft stellt dieser Band noch einmal die Frage nach dem zweiten Schlüsselement der klassischen Definition des Objektes Kino – neben dem Filmbild als Index –, dem Kino als Ort. Er legt unter der ontologischen Frage nach dem *Was* die topologische Frage nach dem *Wo* frei und rückt das in den Blick, was man auch die *Ökologie* des Filmbildes nennen könnte: die Untersuchung der Milieus, der medialen und außermedialen Umwelt, in der das Filmbild tut, was es tut.¹⁵

«Ökologie» meint dabei zunächst, dass die Frage nach dem Ort weniger mit einer Auflistung institutioneller Raumtypen wie Kino, Kinema-

15 Dies in Abgrenzung zu einer «media ecology», wie sie Neil Postman im Anschluss an Marshall McLuhan in den 1970er Jahren zu entwickeln versuchte. Unter «media ecology» verstand McLuhan ein auf den Nutzer bezogenes Design von Medienumwelten, das darauf abzielte, dass Medien einander nicht störten. Postman versah diese Konzeption mit einem evolutionshistorischen Twist und fokussierte unter dem Titel «media ecology» die Frage, wie Medien unsere Chancen aufs Überleben erhöhen oder beeinträchtigen können (McLuhan 2004, 271). Festzuhalten ist an McLuhans ursprünglichem Gedanken, dass Medien Umwelten strukturieren, nicht nur Instrumente zu deren Bewältigung sind. In diesem Sinne ist hier auch die Ökologie des Filmbildes zu verstehen; vgl. Strate 2008.

thek, Festival, Museum, Wohnzimmer oder öffentlicher Raum beantwortet werden soll. Im Zentrum des Interesses stehen vielmehr – im Sinne der neueren Raumtheorie (vgl. Löw 2001; Dünne/Günzel 2006) – räumliche Relationen¹⁶ und Übergänge, wie sie etwa Dorit Müller in ihrem Beitrag über die Zirkulation wissenschaftlicher Darstellungen zwischen Labor, Hörsaal und Kino und zwischen Wissenschafts-, Kultur- und Spielfilm analysiert. Fragt man nach den Orten des Films, dann kommt also zur onto-topologischen Frage «Was ist der Film, wenn er außerhalb des Kinos läuft?», eine zweite Frage hinzu: «Was ist der Raum, wenn er durch ein Bewegungsbild unterbrochen, erweitert, begrenzt, auf jeden Fall aber neu organisiert wird?» Diese Frage stellt sich, wenn zum Beispiel ein Fluggast auf dem Handy des Sitznachbars mehr oder weniger freiwillig Videos von dessen letztem Bar-Besuch zu sehen bekommt und damit die Unterscheidung von privatem und öffentlichem Raum fraglich wird. Sie stellt sich aber auch, wenn – wie von Erkki Huhtamo in diesem Band untersucht – filmische Displays in öffentlichen Räumen diese zugleich zu Zuschauer- und Ausstellungsräumen werden lassen (vgl. auch Pantenburg 2010). Durch die Arbeit des Bildes überlagern sich dabei scheinbar distinkte Raumtypen (vgl. Günzel 2007), und es entstehen als Funktion der medialen Dispositive neue virtuelle Räume, die weder bloß potenziell sind wie die Planräume der Architektur noch in einem ontologischen Sinne real und aktuell wie die gebauten Räume, in deren Zusammenhang die «urban screen» und die mobilen Medien sich situieren (Deleuze 1969, 269ff).¹⁷

«Ökologie» meint aber auch, dass Filmwissenschaft in ihrem Fragen nach dem Ort des Films zumindest vorübergehend zur Medienwissenschaft wird. Solange der Film sich in seinem angestammten Territorium bewegte, konnte man in der ruhigen Gewissheit operieren, ein distinktes Medium zu untersuchen – das Leitmedium des 20. Jahrhunderts zumal, und eines, das sich von Buch, Fernsehen, Radio und Zeitung durch ästhetische und technische Merkmale abgrenzen ließ. Filmwissenschaft war eine Einzelmedienwissenschaft, und sie war zugleich eine Kunstwissenschaft, die sich mit einer Kunst befasste, die eine Reihe anderer Künste – namentlich Malerei und Musik – zusammenfügte und weiterentwickelte. Jean-Luc Godard hat einmal den Vorschlag gemacht, den Film im Sinne der ästhetischen Theorie der Frühromantik als Kunst zu bestimmen, die alles kann und alle Künste

16 Der Begriff der «Ökologie» soll nicht als biologische Metapher aufgefasst werden, etwa analog zu den bis in die 1980er Jahre immer wieder beschworenen Lebenszyklen filmischer Genres. Vielmehr geht es um eine relationale Konzeption des Filmbildes. Für eine Kritik an biologischen Metaphern in der Kunstwissenschaft vgl. Kubler 1962, 7f.

17 «Du virtuel, il faut dire exactement ce que Proust disait des états de résonance: «Réels sans être actuels, idéaux sans être abstraits»; et symboliques sans être fictifs» (Deleuze 1969, 269ff).

umfasst, als «progressive Universalpoesie», wie dies auch Joachim Pfeifer in seinem Beitrag zu diesem Band ausführt.¹⁸ Aus der Konvergenz der Künste, mit der sich die Filmwissenschaft schon immer befasst hat, wurde schließlich in den letzten Jahren die Konvergenz der Medien, die analytisch und theoretisch zu durchdringen die Medienwissenschaft sich zur Aufgabe macht. Zunächst geschah dies im Rahmen einer an Leibniz anschließenden Metaphysik des Codes, die im Computer das Medium erkannte, das alle anderen Medien darstellen kann und so die grundlegende Einheit aller Medien denkbar machte.¹⁹ Bald aber rückte, zumal in der angelsächsischen Diskussion, der Begriff der *convergence* in den Vordergrund, der ein dynamisches Sich-aufeinander-Zubewegen aller Medien auf digitalen Plattformen meint und das Ziel der Einheit aller Medien als zwar noch nicht erreicht, aber doch am Horizont stehend markiert (Jenkins 2006).

Der Film hat sich um seine Abgrenzung gegenüber den anderen Medien immer schon selbst und lange vor der Theorie gekümmert, besonders in Phasen, in denen neue Medien auf den Plan traten: So in den 1930er Jahren, als Hollywood wieder und wieder seine künstlerische wie epistemische Überlegenheit über das Radio unter Beweis stellen zu müssen glaubte.²⁰ Oder, wie Oliver Fahle in seinem Beitrag aufzeigt, in den 1960er Jahren, als der Film sich reflexiv zum Fernsehen verhielt. An solchen Selbsttheoretisierungen kann sich die Filmwissenschaft buchstäblich ein Beispiel nehmen: Zum einen reflektiert der Film hier auf die technisch-medialen Bedingungen der Welt,²¹ zu der er gehört und die er um sich erweitert, zum anderen vollzieht er diese Reflexion im Medium des Bildes und setzt damit das Bewegungsbild als unhintergehbare Voraussetzung für alles weitere Nachdenken über seine Medialität. Diese doppelte Bewegung – Setzung des Filmbildes, Reflexion der technisch-medialen Bedin-

18 «On peut tout mettre dans un film. On doit tout mettre dans un film» (Godard 1990, 167).

19 Mark J.P. Wolf und Bernhard Siegert haben auf unterschiedliche Weise aufgezeigt, dass die Anfänge des Denkens in binären bzw. digitalen Zeichensystemen in die frühe Neuzeit zurückreichen. Eine systematische Metaphysik des Codes, d.h. eine Erste Philosophie, in deren Zentrum der Gedanke der mathematischen Struktur der Welt («essentiae rerum sunt numeri») und die Annahme steht, dass alle Zahlen sich aus 0 und 1 herleiten, findet sich schließlich bei Leibniz; vgl. Zacher 1973, 209f; Wolf 2000; Siegert 2003. Zu Mathematik und Metaphysik bei Leibniz vgl. auch Serres 1990.

20 In der umfangreichen Literatur über den Wechsel zum Tonfilm findet sich an keiner Stelle eine Überlegung zu der Frage, ob die rasche Einführung des Filmtons in den USA nach 1928 im Zusammenhang mit der Etablierung der nationalen Radio-Networks CBS (1928) und NBC (1929) stehen könnte. Zur ästhetischen Reaktion des Films auf das Radio in den 30er Jahren vgl. Hediger 2010.

21 Zur technisch-medialen Bedingung vgl. Hörl 2009. Für eine technikphilosophische Reflexion auf die mediale Bedingung des Kinos, die analytisch produktiv anhebt, um dann auf eine Kulturkritik durchaus im Geiste der Frankfurter Schule hinauszulaufen, vgl. Stiegler 2001.

gung im und ausgehend vom Filmbild – vollzieht Gene Youngblood, wenn er das Kino als Aufführung von Bewegungsbildern definiert und zugleich nach einem zunächst technischen Kriterium in «cinema of transition» und «cinema of transformation» aufteilt. Diese doppelte Bewegung vollzieht auch Oliver Fahle, wenn er im Anschluss an den Bochumer Kunsthistoriker Max Imdahl von einer Unverfügbarkeit des Bildes spricht, einem irreduziblen, in Sprache (oder Code) nicht überführbaren Kern von Bildlichkeit, und zugleich die Materialität des Films zum Thema macht. Medienwissenschaft wird Filmwissenschaft denn auch nicht, indem sie das Filmbild auf eine binäre Zahlenreihe zurückführt und damit der Metaphysik des Codes Recht gibt, und auch nicht, indem sie das Nachdenken über das Spezifische des Films gänzlich ins Zeichen des Konvergenz-Denkens und der vorweggenommenen Einheit der Medien stellt. Zur Medienwissenschaft wird Filmwissenschaft, indem sie die Frage nach dem Medium des Filmbildes stellt, dem Milieu, in dem es sich bewegt, wenn es sein angestammtes Terrain verlässt.²²

4. Filmkultur und filmisches Wissen unter digitalen Netzwerkbedingungen

Die Frage nach dem «Milieu» des Filmbildes macht unweigerlich auch die *Filmkultur* zur Angelegenheit der Filmwissenschaft. Während im Französischen *cinéma* im Grunde alles abdeckt, was mit Kino zu tun hat, hat sich im Deutschen und Englischen «Filmkultur»/*film culture* als Begriff für das Ensemble der Praktiken der Zirkulation und der Diskurse um und über den Film als Kunstform durchgesetzt. Dazu gehört Wissen über den Film auch und gerade, insofern es außerhalb von wissenschaftlichen Diskursen produziert und in Umlauf gebracht wird. Angesprochen ist mit «Filmkultur» aber immer ein reflexives Moment: Es geht um Film als Kunst und als Element und Faktor von «Kultur», also dem Bereich (oder gesellschaftlichen Subsystem), in dem eine Gesellschaft auf ihre handlungsleitenden Sinnstrukturen reflektiert (vgl. Luhmann 1985).²³ Mit Filmkultur in die-

22 In einer Art metatheoretischen Konvergenz wird die Kunstwissenschaft spätestens auch dann zur Medienwissenschaft, wenn sie den Auswirkungen der hier behandelten Umbrüche und Dispositivwechsel insbesondere hinsichtlich der Praxis des Ausstellens Rechnung zu tragen beginnt; vgl. dazu Beryl/Cook 2010.

23 «Filmkultur» und der englische Begriff *film culture* sind weitgehend deckungsgleich. Der Gegensatz von Kultur und Zivilisation, der im deutschkulturellen Kontext im 19. und 20. Jahrhundert leitend war und Kultur mit «trächtiger Fülle» und «seelenhaftem Pathos» verbindet, wie Helmut Plessner einmal formulierte, spielt dabei für die semantische Konturierung des Begriffs «Filmkultur» keine entscheidende Rolle mehr (Plessner 1984, 84). Zum Gegensatz von Kultur und Zivilisation und seinen politischen Konsequenzen vgl. auch Lepenies 2006.

sem Sinne befasst sich die Filmwissenschaft denn auch seit einiger Zeit. Neuere Studien zur Geschichte und zur kulturellen Logik des Filmfestivals (de Valck 2007; Jungen 2009), zu den institutionellen und diskursiven Netzwerken der europäischen Filmavantgarde (Hagener 2007) und zur Geschichte der Institutionalisierung des europäischen Kunst-Films in den USA (Guzman 2005), aber auch die teilweise aus den Cultural Studies hervorgegangenen Arbeiten zur Fankultur (Jenkins 1992; Fuller 1996; Jankovic 2002) und zu Remix-Artefakten (Penley 1997; Lessig 2008) zeugen von einer wachsenden Sensibilität für diese Dimension.

Von ‹Filmkultur› kann man in dem Moment sprechen, in dem der Film historisch wird, sich ein Bewusstsein seiner Historizität entwickelt und so etwas wie Filmgeschichte als Stilgeschichte und Geschichte großer Werke zum Thema wird; auch dann, wenn er Aufnahme in die Institutionen der Traditionspflege findet, namentlich ins Museum (Decherney 2005; Wasson 2005), aber auch, und in den USA schon in den 1920er Jahren, in die Universität (vgl. insbesondere Polan 2007). Zum Diskurs der Historisierung gehört dabei schon seit den Anfängen die Figur des *auteur*, des Regisseurs, dem man den Film als genuine künstlerische Leistung zuschreiben konnte.²⁴ Entscheidend sind hier die 1920er Jahre, wobei sich der Umschlag an den Praktiken der Filmkritik und Filmgeschichtsschreibung ebenso festmachen lässt wie an Netzwerken und Institutionen, vom Filmklub über das Festival bis zum Archiv. Eine Kritik, die den Film als Kunstform mit eigenen ästhetischen Kriterien der Beurteilung wahrnimmt, entsteht in den frühen 1920er Jahren, in den USA ebenso wie in Frankreich und im deutschsprachigen Feuilleton; die Beiträge von Siegfried Kracauer für die *Frankfurter Zeitung* können durchaus als Beispiele gelten.²⁵ Der wahrscheinlich erste Umriss einer Filmgeschichte wird in Frankreich 1914 publiziert (vgl. Sorlin 1996). In den USA erscheint 1925 mit Terry Ramsayes *One Million and One Nights* die erste buchlange Filmgeschichte, während Georges Michel Coissac im gleichen Jahr in Frankreich seine *Histoire du cinématographe. De ses origines à nos jours* veröffentlicht. Zu einem ausdifferenzierten Diskurs verfestigt sich die Historiografie wenige Jahre später mit Léon Moussinacs *Panoramique du cinéma* und Paul Rothas *The Film Till Now* 1930, und spätestens mit der *Histoire du cinéma* der beiden rechtsgerichteten Literaten Bardèche und Brasillach in Frankreich 1935 etabliert

24 Zumal in der französischen Debatte über den Film tritt die Figur des Regisseurs als Autor sehr früh in den Vordergrund, während in den Filmkritiken der US-Qualitätspresse noch bis in die 1940er Jahre der Drehbuchautor bei den Credits an erster Stelle genannt und damit als für das Produkt zentral verantwortlicher Künstler markiert wird; vgl. Abel 1975 und 1998.

25 Über die Anfänge der Filmkritik in den USA vgl. Koszarski 1990, 191f und 208f. Für Deutschland vgl. Diederichs 1986.

sich das später gängige Schema der Kinogeschichtsschreibung als Historiografie von Nationalkinematografien.

Stärker aus dem linken politischen Spektrum rekrutiert die Filmklubbewegung der 1920er Jahre ihre Akteure. *Cinéclubs* verfolgten das Ziel, einem möglichst breiten Publikum «wichtige» und hochwertige Filme nahezubringen. Die *cinéclubs* prägten das Format der Vorführung, das bis heute in Repertoire-Kinos und auch in Festivalsektionen wie dem Forum der Berlinale gängig ist und auch eines der Standardformate dessen bildet, was heute «Filmvermittlung» heißt: eine Vorstellung des Films und des Regisseurs und/oder anderer beteiligter Personen durch einen Kritiker oder einen Vertreter der vorführenden Institution, gefolgt von der Projektion, gefolgt vom «Filmgespräch», der offenen, moderierten Diskussion mit dem Regisseur. Zuerst in Frankreich organisiert, fanden die *cinéclubs* bald weltweit Nachahmer. Sie waren über internationale Netzwerke verbunden, durch die Filme und Realisatoren zirkulierten, also geradezu auf Tournee gingen (Hagener 2007; MacDonald/Stauffacher 2006).

Ebenfalls eine Innovation der späten 1920er/frühen 1930er Jahre waren die Filmarchive. Die Library of Congress sammelte in den ersten Jahren des Kinos Filme, weil Copyright nur für Texte und Werke geschützt wurde, von denen dort Referenzkopien eingelagert wurden (Frick 2005). Nach wenigen Jahren allerdings wurde diese Sammeltätigkeit aufgrund materialtechnischer Probleme eingestellt; die hohe Brennbarkeit der Nitrat-Kopien gab den Ausschlag. Derweil die Filmstudios ihre eigenen Produktionen mehr oder weniger systematisch archivierten, trat das Filmarchiv, das sich die Pflege der filmkünstlerischen Tradition – oder, wie es heute heißt, des «filmischen Erbes» – zum Ziel setzt, Ende der 1920er Jahre auf den Plan. Die Einführung des Tons verleitete die Studios dazu, verbliebene Stummfilm-Kopien systematisch zu vernichten, weil sie davon ausgingen, dass niemand sie mehr würde sehen wollen. Filmliebhaber der *cinéclub*-Bewegung legten nun die ersten großen Filmsammlungen an. Beispielhaft hierfür ist Henri Langlois, der Gründer der *Cinémathèque française*, der sich zum Ziel setzte, alle Filme aller von der Kritik und den Kreisen der Filmliebhaber als bedeutend anerkannten Regisseure zu sammeln (vgl. Mannoni 2006). Von Anfang an stand die Institution der *Cinémathèque* dabei, wie oben skizziert, im Zeichen des Autor-Gedankens: Wichtige Regisseure waren solche, denen man die Autorschaft zuschreiben konnte, deren Filme über ein Œuvre hinweg so etwas wie eine Handschrift und eine thematische Vision zusammenhielt. Das Museum of Modern Art in New York behandelt Filme seit seiner Gründung 1932 als moderne Kunstform und als Teil einer Geschichte des Designs und baute unter der Kuratorin Iris Barry eine bedeutende Sammlung auf (Wasson 2005, 149ff). Das

British Film Institute und das Reichsfilmarchiv, die von Goebbels gegründete Vorläuferinstitution des Bundesarchiv-Filmarchivs, verfolgten beide eine Sammlungspolitik, die darauf abzielte, die nationale Filmproduktion möglichst vollständig zu archivieren.²⁶ Ob nun eine auteuristische, eine kunst- und designhistorische oder eine nationalkulturelle Politik die Akquisition der Archive regulierte, Kinematheken und Filmarchive bildeten seit den frühen 1930er Jahren zentrale Orte der Filmkultur und der Generierung, Speicherung und Vermittlung filmischen Wissens.

Eine Innovation der frühen 1930er Jahre ist schließlich auch das Filmfestival. Das erste Festival wurde 1932 unter der Ägide von Bruno Mussolini, dem Sohn Benito Mussolinis, als Teil der Biennale von Venedig durchgeführt. Die Biennale verstand sich als Plattform eines Länderwettstreits der bildenden Künste: Sie war eine Art Olympischer Spiele in Malerei und Plastik, zu dem die Nationen ihre jeweils bedeutendsten Künstler entsandten, um ihre Werke in den nationalen Pavillons auszustellen. Den Gedanken des Länderwettstreits unter Künstlern übertrugen die Ausrichter des ersten Filmfestivals auf den Film.

Nach einem als skandalös empfundenen Jury-Entscheid im Jahr 1937, als Jean Renoirs Anti-Kriegsfilm *LA GRANDE ILLUSION* leer ausging und Leni Riefenstahls *OLYMPIA* den Hauptpreis gewann, beschlossen Amerikaner und Franzosen gemeinsam, ein Gegenfestival in Cannes auszurichten. Die geplante erste Ausgabe vom September 1939 musste aufgrund des Kriegsausbruchs entfallen; das erste Festival von Cannes fand schließlich 1946 statt. Auch hier galt das Prinzip des Länderwettstreits der Künstler. Bis Ende der 1950er Jahre wurden die Filme nicht von einem künstlerischen Direktor ausgewählt, sondern vielmehr von den Kulturministerien der beteiligten Länder, wobei das französische Außenministerium die Koordination übernahm (Jungen 2009, 33ff). Die Berlinale wurde von den amerikanischen Besatzungsbehörden als Plattform einer kulturellen Selbstbehauptung West-Berlins 1950 ins Leben gerufen; andere Festivals wie Karlovy Vary oder San Sebastián, die auch in den frühen 1950er Jahren entstanden, dienten ebenfalls dazu, nationalen Kinematografien internationale Sichtbarkeit zu verleihen (Czach 2004).

Die Programmgestaltung von Cannes obliegt seit den späten 1950er Jahren einem künstlerischen Direktor, und neben den großen A-Festivals sind in den letzten Jahren unzählige weitere Festivals mit teilweise höchst spezifischen thematischen Ausrichtungen entstanden. Mehr denn je aber spielt das Festival unter den Institutionen der Filmkultur eine Schlüsselrolle. Tatsächlich bilden die Filmfestivals mittlerweile so etwas wie einen Markt

26 Zur Geschichte des Reichsfilmarchivs vgl. Aurich 2009.

innerhalb des globalen Marktes. Manche Filme werden von vornherein im Hinblick auf eine Zirkulation im internationalen Festivalmarkt konzipiert, und große Festivals wie Cannes oder Pusan sind zugleich auch Messen und Anlässe, bei denen Produzenten, Verleiher und Geldgeber sich treffen, um neue Projekte zu besprechen und Verträge abzuschließen (Turan 2003; Iordanova 2006). So unüberschaubar die Landschaft mittlerweile geworden ist, so gilt doch weiterhin, dass die großen Festivals wie Cannes, Venedig und Berlin die Taktgeber bleiben (vgl. Mezias et al. 2008). Weiterhin gilt auch, dass Festivals filmisches Wissen produzieren, indem sie über ihre Programme definieren, was Kino ist. Die Auswahl steht dabei nach wie vor in erster Linie im Zeichen von Autor und Nation: Kino, so definieren die Festivals in ihrer Rolle als zentrale Faktoren der Filmkultur, ist das Insgesamt der Filme wichtiger Regisseure, die bevorzugt wichtige Filmnationen repräsentieren.

Filmkritik, Filmhistoriografie, Cinéclubs, Programmkinos und Filmfestivals dienen also bis heute als zentrale Orte der Produktion und Vermittlung filmischen Wissens. Parallel zu diesem klassischen Netzwerk und seiner weiteren Entwicklung schaffen medientechnische Innovationen neue Foren filmischen Wissens. Wie erwähnt, entwickelt Pathé bereits in den frühen 1920er Jahren das 9,5mm-Pathé-Baby-Format zur Serienreife und bietet seinen Käufern formatreduzierte Kurzfassungen großer Kinospiele für die Sichtung im Eigenheim an (Kermabon 1994). Mit der Entwicklung des 16mm-Formats zu Beginn der 1930er Jahre folgen auch Studios wie Universal diesem Trend (Zimmermann 1995; Schaefer 2002; Streible/Roepke/Mebold 2007). Blieben 9,5mm und 16mm noch einer kaufkräftigen Mittel- und Oberschicht vorbehalten, wird das Fernsehen in den 1950er Jahren zum privilegierten Medium alter Spielfilme und damit zum Katalysator eines filmhistorischen Bewusstseins weit über den Kreis der cinéphilen Kinematheken-Besucher hinaus (vgl. Hediger 2006b). Wenn Stanley Cavell (1979) mit seiner Einschätzung richtig liegt, dass der Film um 1960 historisch wird, also als Kunstform auf die eigene Geschichte zu reflektieren beginnt, dann ist es kaum ein Zufall, dass dies im Gefolge der Zirkulation alter Spielfilme im Fernsehen geschieht – eine Tatsache, der mit einer Art medienhistorischer Nachträglichkeit auch die aktuellen Quality-TV-Serien des amerikanischen Fernsehens mit ihrer Reflexion auf die Darstellungsmöglichkeiten des Films Rechnung tragen, wie Andrea Braidt in ihrem Beitrag zu diesem Band aufzeigt.

Eine weitere Vertiefung erfährt die Dynamik der Zirkulation von filmhistorischem Wissen außerhalb des klassischen Netzwerks mit der Einführung von VHS und DVD in den 1970er respektive 1990er Jahren, die eine Logik der privaten Sammlertätigkeit ins Werk setzen (Klinger 2006) und mit Quentin Tarantino auch den ersten *auteur* produzieren, der sich seine

filmhistorische Bildung nicht in der Kinemathek, sondern der Videothek aneignet. Es bleibt abzuwarten, welche Verschiebungen in den Praktiken und Wissensformationen die Ablösung der Videothek durch die Internetplattform nach sich ziehen wird, die sich derzeit mit der Entfaltung digitaler Netzwerke vollzieht.

Außer Frage steht, dass durch die neuen Medientechnologien eine Vielzahl von Foren filmischen Wissens entstanden ist, das man mit einer von John Fiske (1993) in den *Cultural Studies* entwickelten Unterscheidung in einer ersten Näherung «populäres Wissen» nennen könnte, im Unterschied zu dem «offiziellen» Wissen, das vom institutionellen Netzwerk von Kritik, Wissenschaft, Kinemathek und Festival produziert wird. Zur Dynamik des filmischen Wissens gehört mithin, dass dieses an Heimkino- und Heimvideo-Technologien gebundene und sich im Web 2.0 weiter entfaltende populäre Wissen die *gatekeeper*-Funktion der traditionellen Akteure von Anfang an in Frage stellt. Kritiker, Historiker, Programmgestalter und Festivaldirektoren verfügen über eine erhebliche kulturelle Definitionsmacht, die von neuen Formen des Wissens Konkurrenz erhält. Kritiker pflegten festzulegen, welche Filme die Aufmerksamkeit des Publikums lohnten und welche nicht, und erfüllen damit auch eine wichtige Funktion des Marktes. Filme sind Erfahrungsgüter, wie die Ökonomen sagen, man kennt ihre Qualität erst nach dem Konsum, nachdem man schon bezahlt hat. Einen Film anzusehen, ist mithin immer mit dem Risiko der Enttäuschung verbunden, ohne die Option der Rückerstattung von Geld und investierter Zeit. Urteile von Kritikern, deren Geschmack man kennt, dienen dazu, dieses Risiko herabzusetzen. Dabei beurteilt man den Film nicht auf Grundlage der eigenen Präferenzen, sondern auf jener der Präferenz des Kritikers.

Nach dem gleichen Prinzip funktioniert auch die Mundpropaganda: Sie besteht aus Informationen über die Präferenzen anderer (wobei negative Präferenzen höhere Plausibilität haben als positive, weil sie mehr Risiko vernichten: Sich für einen Film zu entscheiden ist auf jeden Fall riskanter als ihn auszulassen (Iversen 2009)). Die Kulturökonomik spricht in diesem Zusammenhang denn auch von *social network markets*, von Märkten, die durch Nachahmung der Präferenzen anderer innerhalb von sozialen Netzwerken strukturiert werden (vgl. Potts et al. 2008). Märkte für herkömmliche Güter kommen gemäß den Modellbildungen der Wirtschaftswissenschaften zustande, indem Individuen, die auf die Optimierung ihres Eigennutzens bedacht sind, Tauschbeziehungen miteinander eingehen. In den entsprechenden Modellen geht man davon aus, dass die Beteiligten rational handeln, sich also über ihre Präferenzen im Klaren sind und über die Waren ausreichend informiert sind, um sie beurteilen zu können. Kulturgüter allerdings sind so beschaffen, dass die entsprechende Information immer unzureichend

bleiben muss. Vielmehr besteht eine Bedingung «symmetrischer Ignoranz», da weder Produzenten noch Konsumenten wissen können, ob das Produkt befriedigend ausfällt. Digitale Netzwerke bringen die Dynamik der *social network markets* nicht erst hervor; mit dem Problem der symmetrischen Ignoranz kämpft etwa die Filmindustrie seit ihren ersten Tagen. Sie verleihen dieser Dynamik aber eine neue Dimension. Digitale Netzwerke schaffen einen globalen Raum der Zirkulation und zugleich eine globale Arena der Selektion durch ihre «Nutzer», was auch meint: einen Raum der Zirkulation von Informationen über Informationsgüter (vgl. Hutter 2006). Die digitalen *social network markets* werden so zu einem neuen Raum filmischen Wissens, in dem neue Medien und Akteure der Wissensproduktion auftreten – etwa wenn der Kritiker und Kurator zum Blogger wird. Insbesondere gewinnt das populäre Wissen über Film an Reichweite und Bedeutung. Kinogänger sind auf die Filmkritik immer weniger angewiesen, um sich ein Urteil zu bilden: Mehr denn je verständigen sie sich untereinander.

Eine vergleichbare Erosion erfährt im Zeichen des digitalen *access* die Autorität des Archivars und des Programmgestalters der Kinemathek. Dass Archiv und Autorität etwas miteinander zu tun haben, hat Jacques Derrida (1995) deutlich genug herausgearbeitet; für viele Benutzer namentlich europäischer Filmarchive haben seine Ausführungen den Vorzug der intuitiven Richtigkeit, behindert man doch selbst bei etablierten Forschern bisweilen den Zugang zu relevantem Material. Je mehr Materialien und Inventare von Archiven allerdings online zugänglich sind – und die Medienpolitik der Europäischen Union steht derzeit ganz im Zeichen einer Kultur des *access* (Rifkin 2000) –, desto stärker wandelt sich die Rolle des Archivars von jemandem, der Zugang reguliert, zu jemandem, der ihn nur mehr organisiert.

Dies scheint in ähnlicher Weise auch für die Programmgestaltung zu gelten. Kinemathek-Direktoren wie Henri Langlois oder Peter Kubelka, der neben seiner Arbeit als Experimentalfilmer auch als Direktor des Österreichischen Filmmuseums fungierte, verfolgten – wie Benoît Turquety in seinem Beitrag zu diesem Band aufzeigt – eine stark präskriptive und auch edukative Programmierungspolitik: Filme sollte man nur im Kino anschauen, und im Kino sollte man nur das anschauen, was nach ihrem Urteil zum Kanon gehörte. Wer sich als Direktor einer Kinemathek heute noch auf die großen Autoren der Kinogeschichte konzentriert, riskiert, sein Publikum zu verlieren. Denn DVD-Reihen wie die «Criterion Collection» stellen, wie Matthias Christen in seinem Beitrag zu diesem Band darlegt, gerade diesen Kanon ins Zentrum ihrer Editionstätigkeit. Sie verwandeln einstige Programmokino-Besucher gezielt in DVD-Sammler und schaffen damit eine Situation, in der sich eine Kinemathek oder ein Programmokino

über eine Traditionspflege, die um Autor und Nation kreist, nicht mehr profilieren kann. Zugleich entstehen damit neue Optionen der Programmierung. Der künstlerische Direktor eines Filmmuseums wandelt sich, wie Alexander Horwath in diesem Band ausführt, mehr und mehr zum Kurator einer Sammlung und verfolgt dabei eine Ausstellungspolitik, die Räume des filmischen Wissens jenseits der etablierten Programmlinien eröffnet: Er wird als Kurator zu einem Kenner und Vermittler seiner Sammlung, wie es bislang eher der Museumskurator im Bereich der bildenden Kunst war.

Räume filmischen Wissens jenseits der etablierten Programmlinien eröffnet aber auch der Markt. Aus betriebswirtschaftlicher Sicht besteht der entscheidende Wettbewerbsvorteil von Internetplattformen gegenüber dem traditionellen Detailhandel darin, dass sie keine Beschränkung des Sortiments kennen. Herkömmliche Händler müssen Ladenlokale mieten und ihr Sortiment regelmäßig aktualisieren, wobei der physische Raum das Sortiment begrenzt. Online-Händler können ihr Lager an einem Ort unterbringen, an dem Raummieten kaum ins Gewicht fallen, weil sie den Verkauf per Versand abwickeln (tatsächlich potenziert das Internet einen Vorzug des Versandhandels, wie er sich im frühen 20. Jahrhundert entwickelte [vgl. Coopey/O'Connell/Porter 1999]). Das heißt auch, dass eine Plattform wie amazon.com potenziell jede verfügbare DVD anbieten kann. Überdies verfügt amazon.com über eine eigene Methode, sein Publikum über die Präferenzen anderer zu informieren. Das Geschäftsmodell basiert auf einem Algorithmus, der Präferenzprofile von Kunden erstellt und ihnen Produkte zum Kauf vorschlägt, die ihrem Profil entsprechen. Zudem klärt uns jede angewählte Seite darüber auf, was Kunden, die ein bestimmtes Produkt gekauft haben, sonst noch gewählt haben. Nach demselben Muster funktioniert auch eine Website wie netflix.com, ein online-DVD-Verleih, der ebenfalls über einen weitgehend unbeschränkten Katalog verfügt und seinen Nutzern Filme ohne Rückgabefrist nach Hause schickt – ein Geschäftsmodell, das unter anderem von lovefilm.de kopiert wird und weltweit das Ende der Videothek einläutet. Die Kombination von unerschöpflichem Katalog und erschöpfender Information über Präferenzen führt dazu, dass Filme geliehen und gekauft werden, die sonst kein Publikum mehr finden würden. Der Ökonom Chris Anderson spricht in diesem Zusammenhang vom *long-tail*-Effekt, den man auch als Effekt der potenziell unlimitierten Zirkulationsfähigkeit von nicht-kanonischen Kulturprodukten sehen kann (Anderson 2006).

Fest steht: Wer sich heute mit Filmkultur befasst und Filmvermittlung betreiben will, muss die Dynamiken der *social network markets* mit in Rechnung stellen. Denn wer Wissen vermitteln will, sollte eine Vorstellung

davon haben, was an Wissen schon vorhanden ist, auch dort, wo man es auf Anhieb nicht vermutet.

5. Medienkultur und Bildung: Kleine Taxonomie der erkenntnisleitenden Affekte

Spricht man von Filmkultur und Filmvermittlung, so begibt man sich auch auf das Feld der Pädagogik und dessen, was unter dem Titel «Medienbildung» läuft. In seiner akzeptierten Bedeutung benennt der Begriff, ganz allgemein gesprochen, die Aufgabe, junge Menschen im Umgang mit Medien zu schulen. Vorausgesetzt wird dabei üblicherweise, dass der richtige Umgang damit nicht aus spontaner Aneignung resultiert und ohne pädagogische Anleitung nicht zu haben ist. Die Annahme, dass Medien domestiziert werden müssen und ein Problem für die Pädagogik darstellen, hat dabei tiefliegende kulturelle Wurzeln.

So lässt sich festhalten, dass das Denken der Medien von drei großen Geisteshaltungen und Gefühlslagen bestimmt wird, deren Wurzeln teilweise bis in die Antike zurückreichen. Sie werden aber unter den Bedingungen der technischen Entwicklung – von der Fotografie über die Tonaufzeichnung und den Film bis zum Fernsehen und den digitalen Medien – besonders prägnant. Die drei Register des Denkens von Medien sind die *Medienphobie*, die *Medieneuphorie* und die *Medienvergessenheit*.

Die *Medienphobie*, deren Urszene wahrscheinlich die Schriftkritik Platons darstellt, kreist um die Gefahren, die von Medien ausgehen. So verfügt Schrift nach Plato über das Potenzial, Sinn und Bedeutung der lebendigen Präsenz des Geistes zu entziehen: Der Buchstabe tötet den Geist (Blanchot 1984; Derrida 2000). Zum Bestand der Medienphobie gehören ferner Befürchtungen über die verrohende Wirkung des Theaters und anderer Kunstformen, die ebenfalls schon bei Plato zu finden sind und sich in der Neuzeit fortsetzen,²⁷ aber auch die bald nur unterstellten, bald durch

27 In Platons *Politeia* stellt Sokrates alle Künste mitsamt dem Theater unter den Verdacht, bloße Mimesis und damit nur an der Erscheinung und nicht am Wesen der Dinge orientiert zu sein (wobei wiederholt, so etwa von Max Statkiewicz, auf das Paradox hingewiesen wurde, dass Platons Kritik an den Künsten sich selbst auf eine dramatische Kunstform, den geschriebenen Dialog, verlässt). Platons – wie man heute sagen würde: medienphilosophische – Kritik an den Künsten und insbesondere am Theater war auf jeden Fall folgenreich. Nicht von ungefähr wird in den westlichen Kulturen das Adjektiv «theatralisch» pejorativ verwendet, wie Jonas Barish aufzeigt. Ihren jüngsten Nachhall findet die platonische Medienkritik in den Klagen über die vermeintlich irreführende «Emotionalisierung» von Sachverhalten vermittelt ihrer (massen)medialen Darstellung; vgl. Burnyeat 1999; Statkiewicz 2000; Barish 1966; Bruch 2004.

neurologische Forschung untermauerten Szenarien einer bleibenden Schädigung des Gehirns durch Bildschirm- und andere Medien.²⁸

Ganz im Gegensatz zur Medienphobie fürchtet die *Medieneuphorie* die Potenziale und Wirkungen der Medien nicht, sie feiert sie. Sie behauptet, dass Medien der menschlichen Existenz neue Dimensionen eröffnen und zu einer allgemeinen Steigerung des Seins führen. Marshall McLuhans Formulierung (1964) von den Medien als «extensions of man» ist hierfür ein Beispiel,²⁹ aber auch die These von André Bazin, dass die Fotografie den Dingen ein ewiges Leben im Bild verschafft (vgl. Hediger 2009b). Ferner gehören dazu all jene vorthoretischen affektiven Besetzungen, die um die Erlebnispotenziale kreisen, die durch bestimmte Medien und Dispositive freigesetzt werden. Das Französische, die Sprache des Landes, das mit Pathé den ersten multinationalen Konzern hervorbrachte, der Kinotechnik und Filme ebenso herstellte wie Grammophone und Schallplatten, hat für zwei klassische Formen der Medieneuphorie eigene Begriffe geprägt: *mélomanie* für eine Musikleidenschaft, die im Sammeln von Schallplatten und anderen Tonaufzeichnungen ihren Ausdruck findet, und *cinéphilie* für die affektive Besetzung oder vielmehr: Überbesetzung von Kino und Film.³⁰

Doch es gibt dabei auch Positionen, die zwischen Medienphobie und Medieneuphorie oszillieren. Béla Balázs' Feier des filmischen Bildes, das es uns erlaube, der Physiognomik der Dinge wieder gewahr zu werden, ist ohne Zweifel ein Beispiel für Medieneuphorie und hat zugleich zur Voraussetzung, dass man der Schrift im scharfen Gegensatz zum Bild eine lebensmindernde Wirkung zuschreibt. Genau umgekehrt stellt sich die Verteilung von Medienphobie und Medieneuphorie bei kulturkritischen Autoren von Günther Anders und Daniel J. Boorstin über Guy Debord bis zu Chris Hedges dar, die – um es mit einem Buch-Untertitel von Hedges auszudrücken – «the end of literacy and the triumph of spectacle» diagnostizieren, also das Ende der Schriftkultur und ihre potenziell apokalyptische Substitution durch Dominanz des Bildes (Anders 1956; Boorstin 1961; Debord 1996; Hedges 2009). Solche Autoren loben und lieben die Schrift und fürchten sich vor dem Bild (und dabei ist vor allem das elektronische Bild des Fernsehens gemeint).³¹

28 Einschlägig ist hier vor allem Spitzer 2006.

29 Zur medieneuphorischen Latenz einer vermeintlichen «Natürlichkeit» der Medien vgl. Rieger 2008.

30 Eine Geschichte der Cinéphilie hat Antoine de Baecque 2003 vorgelegt. Stärker theoretische Perspektivierungen finden sich in deValck/Hagener 2005; Keathly 2005; Martin 2009.

31 Dass die Gegensätze von Schrift und Bild (oder von Sehen/Passivität und Lesen/Aktivität) sich mitunter in ihr Gegenteil verkehren, darf nicht erstaunen. Solche Gegensätze sind, wie Jacques Rancière festhält, «tout autre chose que des oppositions logiques ent-

Schließlich gibt es neben Medienphobie und Medieneuphorie die *Medienvergessenheit*. Es handelt sich um eine Haltung, die durch eine Täuschung gekennzeichnet ist, eine Selbsttäuschung des Menschen und zugleich ein Versehen der Kultur. Medienvergessenheit meint, dass wir uns der unhintergehbaren medialen Voraussetzungen von Sinn und Bedeutung und damit auch des Handelns nicht gewahr sind.³² Sie liegt nicht zuletzt dort vor, wo «Inhalt» in Absehung von den Kanälen seiner Übertragung oder den Medien seiner Vermittlung zum Gegenstand gemacht wird, und sie tritt selbst noch in Diagnosen zutage, die besorgt feststellen, dass wir in einer vollständig mediatisierten Gesellschaft leben. Denkt man etwa an die Figur der Mutter, die im frühen 19. Jahrhundert ihrem Kind das Alphabet beibringt, mit der sich Friedrich Kittler in seinem Buch über Aufschreibesysteme um 1800 und 1900 befasst (Kittler 1995, 37-68), so drängt sich die Frage auf, ob es je anders war: Mit der Medialität, der Schrift, gehen Menschen schon seit einigen tausend Jahren um.

Die drei Register der Medienphobie, der Medieneuphorie und der Medienvergessenheit strukturieren die gesellschaftliche Wahrnehmung ebenso wie die Praktiken der Medienkultur und die wissenschaftliche Reflexion von Medien. So herrscht auf der Ebene der gesellschaftlichen Wahrnehmung ein weitreichender Konsens über die Gefährlichkeit von Medien, der sich in einer Bildungspolitik niederschlägt, die den Schutz des Kindes mit ähnlicher Verve ins Zentrum stellt wie die Umweltpolitik den Schutz von Natur und Arten. Auf der Ebene der kulturellen Praktiken wiederum findet die Medieneuphorie derzeit kulturellen Ausdruck in der erwähnten Konjunktur des Festivals, dieser kollektiven Feierstunde, die sich mit wachsender Häufigkeit um Film und Medienkunst dreht. Auf der Ebene der wissenschaftlichen Reflexion schließlich haben alle drei Register ihren Ausdruck in eigenständigen Disziplinen oder Forschungsfeldern gefunden. So fokussieren Subdisziplinen der Kommunikationswissenschaft wie die Medienpädagogik und die Medienethik die Gefahrenpotenziale von Medien, ihre schädigenden und manipulativen Wirkungen (wie über-

re termes bien définis. Elles définissent proprement un partage du sensible, une distribution a priori des positions et des capacités et incapacités attachées à ces positions. Elles sont des allégories incarnées de l'inégalité» (2008, 19). Zur Instabilität analytischer Dichotomien in der philosophischen Ästhetik und der Theorie der Medien seit Lessing vgl. auch Mitchell 1986.

- 32 Psychoanalytisch versierte Medienphilosophen deuten die Medienvergessenheit als Ergebnis einer Verdrängung ursprünglicher mediophober Impulse. Jacques Derridas *Grammatologie* etwa lässt sich als Versuch des Anschreibens gegen die Schriftphobie und Schriftvergessenheit des europäischen metaphysischen Denkens lesen. Ähnlich verweisen die beiden wichtigsten Arbeiten von Friedrich Kittler, *Aufschreibesysteme 1800–1900* und *Grammophon, Film, Typewriter*, auf ein verdrängtes und vergessenes mediales Apriori zunächst der Literatur und, *per extensionem*, der Kultur.

haupt ihre Wirkungen), und entwickeln Strategien und Methoden der Eindämmung. Ferner eignet der Medientheorie wie der Filmwissenschaft seit ihren Anfängen vor mehr als fünfzig Jahren ein deutlicher medieneuphorischer Impuls. Zumindest für die Filmwissenschaft gilt, was Thomas Elsaesser einmal festhielt: Dass Begehren nicht nur einen ihrer Gegenstände darstellt, sondern sie dem Begehren, das der Cinéphile auf sein bevorzugtes Medium richtet, auch ihren Erkenntnisimpuls verdankt. Filmwissenschaft entspringt, zumindest in ihren Anfängen, dem Mehr-wissen-Wollen von Enthusiasten, um nicht zu sagen: von Verliebten. Und schließlich bildet die Medienvergessenheit den Ansatzpunkt von Medienwissenschaft und Medienphilosophie. Die Medienwissenschaft ist in gewissem Sinn eine umfassende Anamnese, eine philosophische Therapie, die auf die medialen Möglichkeitsbedingungen der Kultur reflektiert und den Menschen über die medientechnische Bedingung seines Daseins, ja mitunter auch über seinen Status als Epiphänomen von Medientechnik aufklärt.

Wie oben skizziert, wird die Debatte über Medienbildung vom Affekt der Medienphobie dominiert. Die Beiträge zu diesem Band setzen sich dagegen zum Ziel, der Debatte um die pädagogische Herausforderung, vor die uns Medien stellen, unter Rückgriff auf die Denk- und Wissenstraditionen, die sich aus der Medieneuphorie und der (medien)wissenschaftlichen Überwindung der Medienvergessenheit entwickelt haben, eine andere Richtung zu geben. So wird Filmbildung in Frankreich, wie Alain Bergala im Gespräch mit Bettina Henzler ausführt, in den frühen 1980er Jahren aus dem Geist der Cinéphilie geboren. In Erweiterung dieses Ansatzes und unter Einbezug der Erkenntnisgewinne der Medienwissenschaft nimmt dieser Band den Zusammenhang von Medienkultur und Bildung neu in den Blick. Namentlich steht er im Zeichen der Frage, die unter anderem von Cary Bazalgette in ihrem Beitrag formuliert wird, ob eine Konzeption von Medienbildung, die das Erlernen des kompetenten Gebrauchs von Medien ins Zentrum stellt, nicht immer schon zu spät kommt und überdies den eigentlichen Gegenstand von Bildung unter Medienbedingungen verfehlt.

Eine Medienpädagogik, die um Medienkompetenz kreist, versteht unter Medienbildung die Erziehung zur «Fähigkeit, selbstbestimmt, kreativ und sozial verantwortlich» mit Medien umzugehen.³³ Dagegen ist an sich nichts einzuwenden. Allerdings scheint man damit zu unterstellen, dass die Subjekte dieser Pädagogik über die genannte Fähigkeit zunächst nicht verfügen. Für eine Medienpädagogik, die auf den Begriff der Medienkompetenz aufbaut, gilt möglicherweise, was der Philosoph Jacques

33 Vgl.[<http://www.medienkompetenz-hessen.de/dynasite.cfm?dsmid=9917> (Zugriff am 15.11.2010)].

Rancière für die Pädagogik seit dem 18. Jahrhundert festhält: Sie basiert auf der Annahme eines fundamentalen Unterschieds der intellektuellen Niveaus und bringt dem Schüler als Erstes seine eigene Unfähigkeit bei, die sie dann zu überwinden sich anschickt (vgl. Rancière 2009, 21).³⁴ Dem steht unter anderem die Einsicht aus dem Beitrag von Stefanie Schlüter und Volker Pantenburg entgegen, dass Kinder für filmische Formprozesse ein besseres intuitives Verständnis haben als die meisten Erwachsenen. Diese überraschende, im Lichte der bisherigen Debatte kontraintuitiv erscheinende These, die allerdings aus der Praxis der Filmvermittlung selbst gewonnen ist, legt nahe, dass möglicherweise gerade im Feld der Medien die Unterschiede des Verständnisses nicht so ausgeprägt sind, wie dies der Begriff einer überhaupt erst herzustellenden Medienkompetenz nahelegt.

Was diese Medienkompetenz angeht, so steht dabei in der Regel weniger die Vermittlung von historischem Wissen und von Instrumenten der Analyse im Vordergrund; vielmehr geht es, wie beschrieben, um Maßnahmen zur Vorbeugung gegen die mutmaßlichen Folgeschäden von Medienwirkungen. Weiterbildungsprogramme, die auf der Medienkompetenz aufbauen, bilden denn auch eher Sozialarbeiter aus als Lehrer. Sie formen Spezialisten der Prävention. Wenn es eine gemeinsame Stoßrichtung der Texte in diesem Band gibt, dann die zu fragen, ob im Vordergrund einer Bildung (und Lehrerbildung), die sich Medien zum Gegenstand nimmt, nicht die Fähigkeit stehen sollte, Schülern ausgehend von ihren Vorkenntnissen und Fragen die zeitgenössische Medienkultur durchsichtig zu machen.³⁵ Die Annahme scheint bedenkenswert, dass es den Adressaten weniger an Kompetenz im Umgang mit Medien fehlt als an Wissen über deren Geschichte und Ästhetik – also an Bildungswissen im durchaus klassischen Sinne.

In den fünf Kapiteln des vorliegenden Bandes sind Beiträge versammelt, die auf jeweils unterschiedliche Weise auf eine Neuausrichtung der Debatte um Medienkultur und Bildung zielen. Das erste Kapitel, «Umriss des Terrains», entwirft einen analytischen Rahmen für die beiden

34 Zur Annahme einer ungleichen Verteilung der Intelligenz in der Pädagogik und die Konsequenzen der Aussetzung dieser Annahme am Beispiel von Joseph Jacotot vgl. auch Rancière 2007. Zur Relevanz von Rancières Denken für die Kunsterziehung vgl. Tanke 2010.

35 So steht etwa auf der Homepage des Hessischen Kultusministeriums im Zusammenhang mit Lehrerfortbildungsangeboten zur Medienkompetenz: «Präventionsansätze sind ein wichtiger Teil der Fortbildung». «Prävention», ein Begriff, der primär in der Medizin verwendet wird, meint ganz allgemein «Problemvorbeugung». Medienbildung, die auf dem Kompetenzbegriff aufbaut, geht demnach davon aus, dass Medien zunächst und zumeist pathogen sind, und zwar im Hinblick auf das Individuum wie auf die Gesellschaft; vgl. [http://www.hessen.de/irj/HKM_Internet?cid=5406401a4f104010cae3f78d1d16e317] (Zugriff am 15.11.2010)].

großen Fragen, die hier behandelt werden: Was ist Film heute, und was heißt Bildung unter Medienbedingungen? Malte Hagener untersucht in seinem Beitrag «Wo ist Kino heute?» die Konsistenz des Wissensobjekts Films unter den gegenwärtigen Medienbedingungen, die er mit dem an Deleuze angelehnten Begriff der «Medienimmanenz» charakterisiert. Mit einem metatheoretischen Blick auf die Filmwissenschaft legt er dar, wie ein ontologisches und medienhistorisches Fragen nach dem Proprium des Films von einer topologischen Perspektive abgelöst wurde, und erkundet die Konsequenzen dieser Perspektivenverschiebung – für den Gegenstand selbst wie für seine Erforschung. Bei einem Schlüsseltopos medienphobischer Diskurse, beim Ideal eines von medialen Einflüssen gänzlich unberührten Kindes, setzt Vinzenz Hediger mit seinem Beitrag «Der Traum vom medienfreien Kind» an, der im Rückgriff auf die Geschichte des Bildungsbegriffs und im Rahmen einer Re-Lektüre von Rousseaus *Émile* das Problem der Bildung unter Medienbedingungen aufwirft.

Das zweite Kapitel, «Archiv, Programmierung, Kanon», behandelt die Praktiken und institutionellen Rahmungen der Zirkulation filmhistorischen Wissens. Matthias Christen untersucht in «Das bewegliche Archiv» die DVD als Schnittstelle von Filmwissenschaft, Philologie und Marketing. In einer Analyse unterschiedlicher Editionsmodelle zeigt er auf, dass DVDs filmhistorisches Wissen einsetzen, um Filme philologisch zu legitimieren und damit zu nobilitieren, aber auch, um der Edition eines alten Films den Aspekt der Neuheit zu verleihen. Eine radikale Antwort auf die Frage, was man von der Filmgeschichte wissen muss, stellt Benoît Turquety ins Zentrum seines Beitrags: Er zeichnet die Geschichte des Kanons des «reinen Kinos» nach, den Peter Kubelka zusammen mit Jonas Mekas und P. Adams Sitney für das Anthology Film Archive in New York entwickelte – ein früher Versuch der Musealisierung jenseits der klassischen Ansätze der Kinemathek, an dem sich die Dynamik von Filmkanons in fast idealtypischer Weise untersuchen lässt. Alexander Horwath wirft im Gespräch mit Vinzenz Hediger die Frage nach der Rolle des Filmmuseums in der gegenwärtigen Film- und Medienkultur auf und macht sich für ein neues, produktives Verständnis der Rolle des Filmkurators stark. Dessen Aufgabe, so Horwath, sei es, auf der Grundlage einer vertieften Kenntnis jeweiliger Sammlungsbestände Programme zu entwickeln, die neue Felder des filmischen Wissens eröffnen und durchaus auch die etablierten Kanons unterlaufen und erweitern. Alternativen zu den etablierten Kanons weniger für die Filmkultur als für die Filmwissenschaft entwerfen Alexandra Schneider und Vinzenz Hediger in ihrem Beitrag «Vom Kanon zum Netzwerk», der die Frage nach der Organisation von Materialkorpora und filmwissenschaftlichen Erkenntnisgegenständen jenseits des dominanten Paradigmas von *auteur/nation* stellt.

Das dritte Kapitel, «Cinéphilie und pädagogischer Eros», gibt einen Überblick über maßgebliche Ansätze und Positionen der Vermittlung. In einem Gespräch mit Bettina Henzler erläutert der Filmkritiker und -theoretiker Alain Bergala die Grundzüge des französischen Modells einer Pädagogik, die den Film zunächst über ästhetische Fragen und Problemstellungen aufschlüsselt und auf die Entwicklung eines Sensoriums für Gestaltungsprozesse abzielt. Aus ihrer langjährigen Erfahrung als Koordinatorin der pädagogischen Initiativen des British Film Institute berichtet Cary Bazalgette von den Erfolgen und Grenzen einer ästhetischen Filmerziehung in Großbritannien, wobei sie von einer Kritik am Paternalismus einer Pädagogik ausgeht, die sich am Begriff der «Medienkompetenz» (und der darin implizierten Inkompetenz der jugendlichen Mediennutzer) orientiert. Den bislang vielversprechendsten Versuch einer fächerübergreifende Filmpädagogik an deutschen Schulen bildet das sogenannte «Freiburger Curriculum», das Joachim Pfeiffer vorstellt und erläutert. Den in der Filmvermittlung meist vernachlässigten Experimentalfilm rücken Stefanie Schlüter und Volker Pantenburg ins Zentrum ihrer Überlegungen, die sich aus einer langjährigen Praxis an Schulen und in Kulturinstitutionen speisen. Dabei zeigt sich unter anderem, dass – wie dies in ähnlicher Form auch Cary Bazalgette beobachtet – bei Kindern und Jugendlichen ein spezifisches Interesse an Formfragen, wie Experimentalfilme sie immer aufwerfen, gar nicht erst geweckt werden muss; fern davon, auf den Inhalt fixiert zu sein, sprechen Kinder durchaus auf die bildästhetische Dimension an. Sie sind in diesem Sinne, wie Schlüter und Pantenburg festhalten, im Ansatz immer schon Medienwissenschaftler und werden allenfalls dazu erzogen, es nicht mehr zu sein.

Das vierte Kapitel, «Der Film vermittelt sich selbst», geht der Frage nach dem Ort des filmischen Wissens in den Werken nach. Thomas Elsaesser zeigt anhand von James Camerons AVATAR, dass Hollywood-Blockbusterfilme die fragenden Zuschauer schon mit in Rechnung stellen und im Film selbst und in seinen peripheren Diskursen dafür sorgen, dass für einen Agenten, der sich um die Vermittlung des Films kümmern würde, kein Platz bleibt. Eine filminhärente Pädagogik in Sachen Medienästhetik und Medientheorie spürt Winfried Pauleit in seiner detaillierten Analyse von Francis Ford Coppolas THE CONVERSATION auf, der den Raum des filmischen Wissens auch als akustischen Raum erkundet. Einen Zwischenraum von Fernsehen und Film erforscht Andrea S. Braidt in ihrer Auseinandersetzung mit dem neuen Genre des «Cinematic Television», für das in exemplarischer Weise die US-amerikanische Serie MAD MEN steht, eine zeithistorische Auseinandersetzung mit Geschlechterrollen und biografischen Entwürfen in der Werbebranche. Unter Einbezug des Foucaultschen

Episteme-Begriffs schlägt sie vor, «Cinematic Television» als Ort zu lesen, an dem Fernsehen filmisches Wissen spiegelt und in dieser Brechung neu lesbar macht. Ein Plädoyer für eine dezidiert an Bildfragen und den Strukturen des Films orientierte Analyse führt Oliver Fahle, indem er ausgehend von einer Überlegung des Kunsthistorikers Max Imdahl das Irreduzible der Bildlichkeit ins Zentrum stellt und rekonstruiert, wie der Film in einer differenziellen Auseinandersetzung mit dem Fernsehen in den 1960er und 1970er Jahren seine Spezifik über ästhetische Strategien selbst bestimmt.

Das fünfte Kapitel, «Orte des Films und Schichten des Wissens», richtet in der skizzierten ökologischen Perspektive den Blick auf die Relationen des Filmbilds zu seinen Milieus und fragt insbesondere nach dem Zusammenhang von Raum, Wissen und Erinnerung. Dorit Müller geht davon aus, dass die Untersuchung des Umbruchs, der den Anlass und Gegenstand dieses Bandes bildet, eine medienhistorische Perspektivierung verlangt. Sie untersucht die Diskurse, Institutionen, Kulturen und Techniken der Wissensproduktion und -verbreitung seit der Etablierung des Films. Müller konzentriert sich auf die deutsche Kultur- und Spielfilmproduktion und setzt einen Zeitschnitt in der Zwischenkriegszeit. Dabei interessiert sie sich insbesondere für geografisches Wissen, seine Darstellung und Zirkulation im Unterrichtszusammenhang und im Kino. Das Filmbild im urbanen Raum liefert den Ausgangspunkt für die Überlegungen von Erkki Huhtamo, der eine Medienarchäologie der *urban screens* vorstellt. Huhtamo betrachtet die Vervielfältigung der Bewegungsbilder im öffentlichen Raum als «Gulliverisierung der Medien», ein Prozess, der im 19. Jahrhundert einsetzt und Medien relativ zur Größe des Menschen bald mikroskopisch klein, bald übergroß werden lässt. Raymond Bellour wiederum vertritt die These eines «absoluten Privilegs des Dispositivs». Das Kino, so Bellour, ist ein Erinnerungskörper, der zur vollen Entfaltung nur unter den spezifischen Bedingungen der Vorführung im abgedunkelten Raum kommt. Sie ist eine Liturgie, die einer Glaubensregel folgt, deren Verkörperung der Zuschauer ist. Wenn er diese Glaubensregel verletzt und das Bild den Raum des Kinos verlässt, werde das Filmbild weniger erinnerungsträchtig und damit eines, das einer wesentlichen Dimension seiner ästhetischen Erfahrung beraubt ist. Was vom Film bleibt, wenn der Zuschauer den Kinoraum verlässt, ist eine Frage, die Annette Kuhn nicht mit einem theoretischen Argument, sondern im Rahmen einer auf Publikumsethnografien gestützten kulturellen Memorik des Films zu bearbeiten versucht. Anhand des Fallbeispiels von Walt Disneys SNOW WHITE in den späten 1930er Jahren erforscht sie den prekären und ephemeren Wissenstypus der Filmerinnerung. Dabei zeigt sich, dass Kinogänger sich selten an Filme, in der Regel aber an den Ort, also das konkrete Kinotheater erinnern.

Die Herausgeber bedanken sich bei Sebastian Altmeyer, Christine N. Brinckmann, Jacqueline Eikermann, Daniel Hermsdorf, Susanne von der Heyden, Eva Hohenberger, Gabriele Schaller und Michel Vincent. Die Ringvorlesung wurde mit Unterstützung des Instituts für Medienwissenschaft der Ruhr-Universität, des RuhrForum Filmbildung³⁶ und des Deutsch-Französischen Kulturzentrums Essen realisiert.

Vinzenz Hediger, Oliver Fahle, Gudrun Sommer

Literatur

- Abel, Richard (1998) *The Ciné Goes to Town. French Cinema 1896–1914*. Berkeley: University of California Press.
- (1975) «The Contribution of the French Literary Avant-Garde to Film Theory and Criticism (1907–1924)». In: *Cinema Journal* 14,3; S. 18–40.
- Acland, Charles (2003) *Screen Traffic: Movies, Multiplexes, and Global Culture*. Durham: Duke University Press.
- Albera, François/Tortajada, Maria (Hg.) (2010) *Cinema Beyond Film. Media Epistemology in the Modern Era*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Anders, Günther (1956) *Die Antiquiertheit des Menschen. Über die Seele im Zeitalter der zweiten industriellen Revolution*. München: C.H.Beck.
- Anderson, Chris (2006) *The Long Tail. Why the Future of Business is Selling Less of More*. New York: Hyperion.
- Astruc, Alexandre (1948) «La caméra-stylo». In: *L'écran français* 144, 30. März.
- Aurich, Rolf (2009) «Das Reichsfilmarchiv – Ein Archiv mit Nachgeschichte». In: *Der gewöhnliche Faschismus. Ein Werkbuch zum Film von Michael Romm*. Hg. v. Wolfgang Beilenhoff & Sabine Hänsgen. Berlin: Vorwerk 8; S. 310–318.
- Balázs, Béla (2001) *Der sichtbare Mensch oder die Kultur des Films [1923]*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Bardèche, Robert/Brasillach, Maurice (1935) *Histoire du cinéma*. Paris: Denoël.
- Barish, Jonas A. (1966) «The Antitheatrical Prejudice». In: *Critical Quarterly* 8,4; S. 329–348.
- Bellour, Raymond (1999) «Die Analyse in Flammen (Ist die Filmanalyse am Ende?)». In: *Montage AV* 8,1; S. 18–23.
- Bergala, Alain (2004) «Allein das Begehren bildet». In: *Ästhetik & Kommunikation* 125; S. 21–24.
- (2002) *L'hypothèse cinéma. Petit traité de transmission du cinéma à l'école et ailleurs*. Paris: Cahiers du cinéma.
- Bergson, Henri (1941) *L'évolution créatrice [1907]*. Paris: Presses universitaires de France.
- Beryl, Graham/Cook, Sarah (Hg.) (2010) *Rethinking Curating. Art after New Media*. Cambridge, MA: MIT Press.

36 Das RuhrForum Filmbildung ist ein Projekt der Kulturhauptstadt Europas RUHR.2010 und der Filmfestivals im Ruhrgebiet/Netzwerk Filmkultur. Dieses umfasst insbesondere die folgenden Festivals: blicke. filmfestival des ruhrgebiets (Bochum), Duisburger Filmwoche/doxsi!, Internationale Kurzfilmtage Oberhausen, Internationales Frauenfilmfestival Dortmund | Köln, Kinofest Lünen.

- Blanchot, Maurice (1984) *La bête de lascaux*. Paris: fata morgana.
- Boddy, William (1985) «The Studios Move into Prime Time: Hollywood and the Television Industry in the 1950s». In: *Cinema Journal* 24,4; S. 23–37.
- Boorstin, Daniel J. (1961) *The Image. A Guide to Pseudo-Events in America*. New York: Athenaeum.
- Bruch, Debra (2004) «The Prejudice against Theatre». In: *The Journal of Religion and Theatre* 3,1.
- Burgin, Victor (2004) *The Remembered Film*. London: Reaktion Books.
- Burnyeat, M.F. (1999) *Culture and Society in Plato's Republic. The Tanner Lectures on Human Values. Delivered at Harvard University, December 10–12, 1997*. [<http://www.tannerlectures.utah.edu/lectures/documents/Burnyeat99.pdf>].
- Casetti, Francesco (2010) «Die Explosion des Kinos. Filmerfahrung im post-kinematographischen Zeitalter». In: *Montage AV*, 19,1; S. 11–35.
- Cavell, Stanley (1979) *The World Viewed. Reflections on the Ontology of Film*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- Coissac, Georges Michel (1925) *Histoire du cinématographe. De ses origines à nos jours*. Paris: Gauthier-Villars.
- Coopey, Richard/O'Connell, Sean/Porter, Dilwyn (1999) «Mail Order in the United Kingdom, c. 1880–1960: How Mail Order Competed with Other Forms of Retailing». In: *The International Review of Retail, Distribution and Consumer Research* 9,3; S. 261–273.
- Czach, Liz (2004) «Film Festivals, Programming, and the Building of a National Cinema». In: *The Moving Image* 4,1; S. 76–88.
- Daney, Serge (1993) *L'exercice a été profitable, monsieur*. Paris: POL.
- de Baecque, Antoine (2003) *La cinéphilie. Invention d'un regard, histoire d'une culture. 1944–1968*. Paris: Fayard.
- Debord, Guy (1996) *Die Gesellschaft des Spektakels* [franz. 1967]. Berlin: Tiamat.
- Decherney, Peter (2005) *Hollywood and the Culture Elite. How Movies Became American*. New York: Columbia UP.
- Deleuze, Gilles (1969) *Différence et répétition*. Paris: Presses universitaires de France.
- Derrida, Jacques (2000) *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1995) *Mal d'archive. Une impression freudienne*. Paris: Galilée.
- de Valck, Marijke (2007) *Film Festivals. From European Geopolitics to Global Cinephilia*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- /Hagener, Malte (Hg.) (2005) *Cinephilia. Movies, Love and Memory*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Diederichs, Helmut H. (1986) *Anfänge deutscher Filmkritik*. Stuttgart: Fischer & Wiedleröther.
- Dünne, Jörg/Günzel, Stephan (Hg.) (2006) *Raumtheorie. Grundlagentexte aus Philosophie und Kulturwissenschaften*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Elsaesser, Thomas (2004) «The New Film History as Media Archaeology». In: *Cinemas. Journal of Film Studies* 14,2-3; S. 75–117.
- Ernst, Wolfgang (2001) «Medienarchäologie. Provokation der Mediengeschichte». In: *Schnittstelle: Medien und Kulturwissenschaften*. Hg. v. Georg Stanitzek & Wilhelm Voßkamp. Köln: DuMont; S. 250–267.
- Febvre, Lucien/Martin, Henri-Jean (1958) *L'apparition du livre*. Paris: Albin Michel.
- Fiske, John (1993) «Elvis: Body of Knowledge. Populäre und offizielle Formen des Wissens um Elvis Presley». In: *Montage AV* 2,1; S. 19–51.
- Frick, Caroline (2005) *Restoration Nation. Motion Picture Archives and «American» Film Heritage*. Diss. University of Texas. [<http://repositories.lib.utexas.edu/>]

- bitstream/handle/2152/1915/frickd15921.pdf;jsessionid=609F3673D71F59EC4EEB5735B0D34906?sequence=2].
- Fuller, Kathryn H. (1996) *At the Picture Show. Small-town Audiences and the Creation of Movie Fan Culture*. Washington: Smithsonian Institution Press.
- Gaydos, Steve (1998) *The Variety Guide to Film Festivals*. New York: Variety.
- Giesecke, Michael (1991) *Der Buchdruck in der frühen Neuzeit. Eine historische Fallstudie über die Durchsetzung neuer Informations- und Kommunikationstechnologien*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Godard, Jean-Luc (1990) *Godard par Godard: Les années Karina*. Paris: Flammarion.
- Greenberg, Joshua M. (2008) *From Betamax to Blockbuster. Video Stores and the Invention of Movies on Video*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Gunning, Tom (2004) «What's the point of an index? Or, Faking Photographs». In: *Nordicom Review*, Heft 1-2 (September); S. 39–50.
- Günzel, Stephan (Hg.) (2007) *Topologie. Zur Raumbeschreibung in den Kultur- und Medienwissenschaften*. Bielefeld: Transcript.
- Guzman, Tony (2005) «The Little Theatre Movement: The Institutionalization of the European Art Film in America». In: *Film History. An International Journal* 17,2/3; S. 261–284.
- Hagener, Malte (2007) *Moving Forward, Looking Back. The European Avant-garde and the Invention of Film Culture, 1919–1939*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Hancox, N.M./Boothroyd, B. (1962) «Motion Picture and Electron Microscope Studies on the Embryonic and Avian Osteoclast». In: *The Journal of Biophysical and Biochemical Cytology* 11; S. 651–661.
- Hansen, Miriam (1993) «Early Cinema, Late Cinema: Permutations of the Public Sphere». In: *Screen*, Vol. 34, No. 3; S. 197–210.
- Hayes, Dade/Bing, Jonathan (2006) *Open Wide: How Hollywood Box Office Became a National Obsession*. New York: Miramax.
- Hedges, Chris (2009) *Empire of Illusion. The End of Literacy and the Triumph of Spectacle*. New York: Nation Books.
- Hediger, Vinzenz (2010) «Infectious Images: Haneke, Cameron, Egoyan, and the Dueling Epistemologies of Video and Film». In: *A Companion to Michael Haneke*. Hg. v. Roy Grundmann. Boston: Wiley; S. 91–112.
- (2009) «Das Wunder des Realismus». In: *Montage AV* 18,1; S. 75–108.
 - (2006a) «Illusion und Indexikalität. Filmische Illusion im Zeitalter der post-photographischen Photographie». In: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 54,1; S. 100–110.
 - (2006b) «The Product that Never Dies. Die Entfristung der kommerziellen Lebensdauer des Films». In: *Ökonomien des Medialen*. Hg. v. Ralf Adelman et al. Bielefeld: Transcript; S. 167–181.
 - (2005) ««Blitz Exhibitionism». Der Massenstart von Kinofilmen und die verspätete Revolution der Filmvermarktung». In: *Demnächst in Ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*. Hg.v. Vinzenz Hediger & Patrick Vonderau. Marburg: Schüren; S. 140–160.
 - (2002) «Rituale des Wiedersehens. Der Kinofilm im Zeitalter seiner Verfügbarkeit auf Video». In: *Video als mediales Phänomen*. Hg.v. Ralf Adelman, Hilde Hoffmann & Rolf Nohr. Weimar: VDG; S. 72–93.
- Hörl, Erich (2009) «Le déplacement technologique de sens». In: *Revue: Rue Descartes* 64; S. 50–65.

- Hutter, Michael (2006) *Neue Medienökonomik*. München: Fink.
- Iordanova, Dina (2006) «Showdown of the Festivals: Clashing Entrepreneurships and Post-Communist Management of Culture». In: *Film International* 4,5; S. 25–37.
- Iversen, Fritz (2009) «Man sieht nur, wovon man gehört hat. Mundpropaganda und die Kinoauswertung von Independents und anderen Non-Blockbuster Filmen». In: *Demnächst in Ihrem Kino. Grundlagen der Filmwerbung und Filmvermarktung*. Hg.v. Vinzenz Hediger & Patrick Vonderau. Marburg: Schüren; S. 176–192.
- Jankovic, Marc (2002) «Cult Fictions: Cult Movies, Subcultural Capital and the Production of Cultural Distinctions». In: *Journal of Cultural Studies* 16; S. 306–322.
- Jenkins, Henry (2006) *Convergence Culture. Where Old and New Media Collide*. New York: NYU Press.
- (1992) *Textual Poachers. Television Fans and Participatory Culture*. New York: Routledge.
- Johns, Adrian (2000) *The Nature of the Book. Print and Knowledge in the Making*. Chicago: University of Chicago Press.
- Jungen, Christian (2009) *Hollywood in Cannes. Die Geschichte einer Hassliebe, 1939–2008*. Marburg: Schüren.
- Keathly, Christian (2005) *Cinephilia and History, or The Wind in the Trees*. Bloomington: Indiana University Press.
- Kermabon, Jacques (Hg.) (1994) *Pathé. Premier Empire du Cinéma*. Paris: Centre Pompidou.
- Kittler, Friedrich (1995) *Aufschreibesysteme 1800–1900*. 3., vollst. überarb. Aufl. München: Fink.
- Klinger, Barbara (2006) *Beyond the Multiplex. Cinema, New Technologies, and the Home*. Berkeley: University of California Press.
- Koselleck, Reinhart (2006) *Begriffsgeschichten. Studien zur Semantik und Pragmatik der politischen und sozialen Sprache*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Koszarski, Richard (1990) *An Evening's Entertainment. The Age of the Silent Feature Picture, 1915–1928*. Berkeley: University of California Press.
- Krabel, Jens/Schädler, Sebastian/Stuve, Olaf (2004) «BilderBildung». In: *Ästhetik & Kommunikation* 125; S. 103–108.
- Kracauer, Siegfried (1977) «Die Photographie» [1927]. In: Ders.: *Das Ornament der Masse. Essays*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- (1969) *History. The Last Things Before Last* [1966]. New York: Oxford University Press.
- Kubler, Georg (1962) *The Shape of Time. Remarks on the History of Things*. New Haven: Yale University Press.
- Lardner, James (1987) *Fast Forward. Hollywood, the Japanese, and the Onslaught of the VCR*. New York: W.W. Norton.
- Lepénies, Wolf (2006) *Kultur und Politik*. München: Hanser.
- Lessig, Lawrence (2008) *Remix. Making Art and Commerce Thrive in the Hybrid Economy*. New York: Penguin.
- Luhmann, Niklas (1995) *Die Realität der Massenmedien*. 2. Aufl. Opladen: Westdeutscher Verlag.
- (1985) «Kultur als historischer Begriff». In: Ders.: *Gesellschaftsstruktur und Semantik. Studien zur Wissenssoziologie der modernen Gesellschaft*. Bd 4. Frankfurt a.M.: Suhrkamp; S. 31–54.
- Löw, Martina (2001) *Raumsoziologie*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.

- Maatz, Björn (2006) *Neue Produkte – die Zusatzgeschäfte der Süddeutschen Zeitung: Der Verkauf von Buch-, CD- und DVD-Reihen als Umsatzträger eines Zeitungsverlags*. Hochschule Bremen: Diplomarbeit in der Fachrichtung Journalistik.
- MacDonald, Scott/Stauffacher, Frank (2006) *Art in Cinema: Documents Toward a History of the Film Society*. Philadelphia: Temple University Press.
- Mannoni, Laurent (2006) *Histoire de la cinémathèque française*. Paris: Gallimard.
- Martin, Adrian (2009) «Cinephilia as War Machine». In: *Framework: The Journal of Cinema and Media* 50,1-2; S. 221–225.
- McDonald, Paul (2007): *Video and DVD Industries*. London: BFI.
- McLuhan, Marshall (2004) *Understanding Me. Lectures and Interviews*. Cambridge, MA: MIT Press.
- (1964) *Understanding Media. The Extensions of Man*. Cambridge, MA: MIT Press.
- McPhee, John (1998) *Annals of the Former World*. New York: Farrar Strauß Giroux.
- Mezias, Stephen/Strandgaard Pedersen, Jesper/Svejenova, Silviya/Mazza, Carmelo (2008) *Much Ado About Nothing? Untangling the Impact of European Premier Film Festivals*. Copenhagen: Copenhagen Business School.
- Mitchell, William J. (1994) *The Reconfigured Eye. Visual Truth in the Post-Photographic Age*. Cambridge, MA: MIT Press.
- Mitchell, W.J.T. (1986) *Iconology. Image, Text, Ideology*. Chicago: University of Chicago Press, Kapitel 4.
- Pantenburg, Volker (2010) «Migrational Aesthetics. Zur Erfahrung in Kino und Museum». In: *Montage AV* 19,1; S. 37–53.
- Pauleit, Winfried (2004) «Der Kinematograph als Zeigestock. Zum ästhetischen Erziehungsanspruch von Kino und Schule». In: *Ästhetik & Kommunikation* 125; S. 13–20.
- Penley, Constance (1997) *Nasa/Trek. Popular Science and Sex in America*. London: Verso.
- Plessner, Helmut (1984) «Die verspätete Nation» [1935]. In: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Band IV. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Polan, Dana (2007) *Scenes of Instruction. The Beginnings of the US Study of Film*. Berkeley: University of California Press.
- Potts, Jason/Cunningham, Stuart/Hartley, John/Ormerod, Paul (2008) «Social Network Markets. A New Definition of the Creative Industries». In: *Journal of Cultural Economics* 32,3; S. 167–185.
- Ramsaye, Terry (1925) *A Million and One Nights*. New York: Simon & Schuster.
- Rancière, Jacques (2009) *Der emanzipierte Zuschauer* [franz. 2008]. Wien: Passagen.
- (2007) *Der unwissende Lehrmeister. Fünf Lektionen zur intellektuellen Emanzipation* [1987]. Wien: Passagen.
- Reichert, Ramón (2010) «Die Entregelung der Sinne. Eine Theorieperspektive zur Filmphänomenologie». In: *Montage AV* 19,1.
- Rieger, Stefan (2008) «Organische Konstruktionen. Von der Künstlichkeit des Körpers zur Natürlichkeit der Medien». In: *McLuhan neu lesen. Kritische Analysen zu Medien und Kultur im 21. Jahrhundert*. Hg.v. Derrick de Kerckhove, Martina Leeker & Kerstin Schmidt. Bielefeld: Transcript; S. 252–269.
- Rifkin, Jeremy (2000) *The Age of Access. The New Culture of Hyper-Capitalism Where all of Life is a Paid-For Experience*. New York: Tarcher.
- Sarasin, Philipp (2009) *Darwin und Nietzsche*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp.
- Schaefer, Eric (2002) «Gauging a Revolution: 16mm Film and the Rise of the Pornographic Feature». In: *Cinema Journal* 41,3; S. 3–26.

- Schneider, Alexandra (2007) «Time Travel with Pathé Baby: The Small-gauge Film Collection as Historical Archive». In: *Film History* 119; S. 353–360.
- Serres, Michel (1990) *Le Système de Leibniz et ses modèles mathématiques*. Paris: PUF.
- Siegert, Bernhard (2003) *Passagen des Digitalen. Zeichenpraktiken von 1500 bis 1900*. Berlin: Brinkmann und Bose.
- Snickars, Pelle/Vonderau, Patrick (Hg.) (2009) *The YouTube-Reader*. London: Wallflower.
- Sorlin, Pierre (1996) «Ist es möglich, eine Geschichte des Kinos zu schreiben?». In: *Montage AV* 5/1; S. 23–37.
- Spitzer, Manfred (2006) *Vorsicht Bildschirm! Elektronische Medien, Gehirnentwicklung, Gesundheit und Gesellschaft*. Stuttgart: Klett.
- Statkiewicz, Max (2000) «Platonic Theater: Rigor and Play in the Republic». In: *Modern Language Notes* 115,4; S.1019–1051.
- Stiegler, Bernard (2001) *La technique et le temps. Le temps du cinéma et la question du mal-être*. Paris: Galilée.
- Strate, Lance (2008) «Studying Media as Media. McLuhan and the Media Ecology Approach». In: *Media Tropes* 1; S. 127–142.
- Streible, Dan/Roepke, Martina/Mebold, Anke (2007) «Introduction: Non-Theatrical Film». In: *Film History* 19,4; S. 339–343.
- Tanke, Joseph J. (2010) «Why Rancière Now?». In: *The Journal of Aesthetic Education* 44,2; S. 1–17.
- Turan, Kenneth (2003) *Sundance to Sarajevo. Film Festivals and the World They Made*. Berkeley: University of California Press.
- Vogel, Harold L. (2007) *Entertainment Industry Economics*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Wasser, Frederick (2001) *Veni, vidi, video. The Hollywood Empire and the VCR*. Austin: University of Texas Press.
- Wasson, Heidee (2009) «Electric Homes! Automatic Movies! Efficient Entertainment!: 16mm and Cinema's Domestication in the 1920s». In: *Cinema Journal* 48,4; S. 1–21.
- (2005) *Museum Movies. The Museum of Modern Art and the Birth of Art Cinema*. Berkeley: University of California Press.
- Winston, Brian (1995) *Claiming the Real. The Documentary Film Revisited*. London: BFI.
- Wolf, Mark J. P. (2000): *Abstracting Reality. Art, Communication, and Cognition in the Digital Age*. Lanham, Md.: University Press of America.
- Youngblood, Gene (1989) «Cinema and the Code». In: *Leonardo. Supplemental Issue, 2, Computer Art in Context: SIGGRAPH '89 Art Show Catalog*; S. 27–30.
- Zacher, Hans J. (1973) *Die Hauptschriften zur Dyadik von G.W. Leibniz. Ein Beitrag zur Geschichte des binären Zahlensystems*. Frankfurt a.M.: Klostermann.
- Zielinski, Siegfried (2002) *Archäologie der Medien. Zur Tiefenzeit des technischen Hörens und Sehens*. Reinbek: Rowohlt.
- Zimmermann, Patricia R. (1995) *Reel Families. A Social History of Amateur Film*. Bloomington: Indiana University Press.
- Zollikofer, Christoph/Ponce de Léon, Maria (2008) «Bilder des Übergangs». In: *Nach Feierabend*. Hg. v. David Gugerli, Michael Hagner, Michael Hampe, Philipp Sarasin & Jakob Tanner. Zürich/Berlin: Diaphanes; S. 11–29.